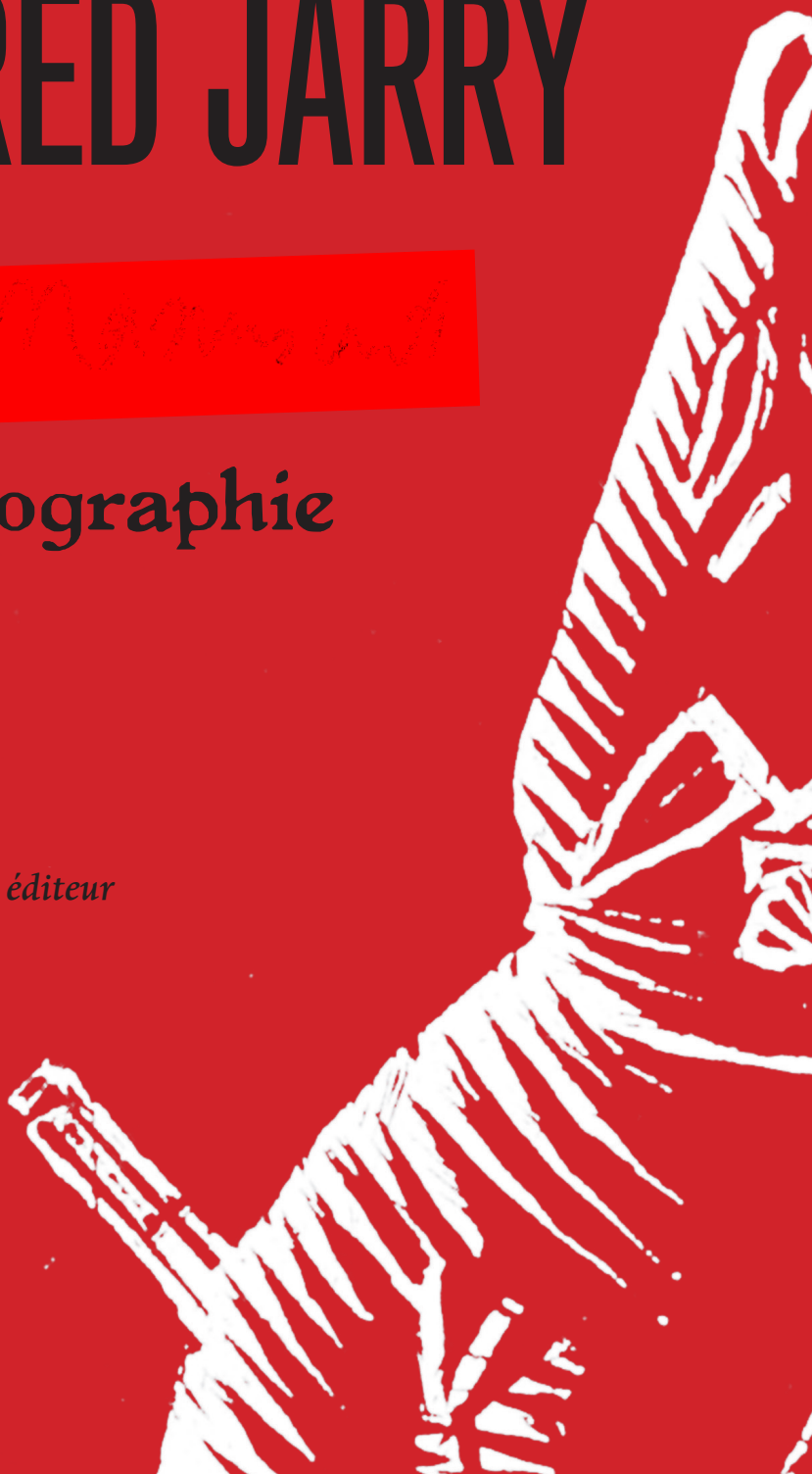
ALFRED JARRY

[redacted]

à la typographie



SAAJ & Du Lérot *éditeur*

Paris & Tusson

MMXIV

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 €. MM. les libraires peuvent passer leurs commandes auprès de l'éditeur, Du Lérot, Les Usines Réunies, 16140 Tusson. Site internet : www.dulerot.fr

La SAAJ est soutenue par le Centre national du Livre. Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Ville de Reims et du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (EA3311) de l'Université de Reims Champagne-Ardenne.

Tiré à 450 exemplaires, ce volume correspond aux tournées 132 et 133 de *L'Étoile-Absinthe*. Il est valable pour la totalité de l'exercice 2014, dont il forme la première et la seconde livraisons.

Contact : schuh.julien@gmail.com

© SAAJ, 2014.

© Du Lérot, 2014.

ISSN : 0750-9219

L'Étoile-Absinthe

Alfred Jarry
du manuscrit à la typographie

Actes du Colloque international
Université de Reims Champagne-Ardenne 21-22 février 2014

Textes réunis par
Henri Béhar et Julien Schuh

L'Étoile-Absinthe, tournées 132-133
SAAJ & Du Lérot *éditeur*
Paris & Tusson
MMXIV

Présentation

Henri Béhar & Julien Schuh

En réaction au livre de son époque, de plus en plus standardisé, reproduit à des milliers d'exemplaires identiques par des presses toujours plus perfectionnées, mais dont la qualité, pour faire baisser son coût, ne cesse de décroître, Jarry cherche à concevoir une forme de livre artistique, échappant à la reproductibilité absolue de la marchandise. La limitation des tirages, la création de gravures originales, l'utilisation de techniques archaïsantes et artisanales et le développement d'une esthétique de la synthèse sont destinés à rendre à ces objets une aura d'unicité et à promouvoir d'autres modèles de réception, fondés sur la suggestion, par refus d'une lecture standardisée. C'est cet intérêt pour l'aspect concret de l'expérience littéraire chez Jarry qui a servi de fil conducteur aux intervenants de ce colloque, organisé par la Société d'Alfred Jarry et le Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL-EA3311) de l'Université de Reims Champagne-Ardenne, dirigé par Jean-Louis Haquette, et soutenu par la Ville de Reims.

« De par ceci qu'on écrit l'œuvre » : manuscrits et génétique

Le travail sur l'édition des *Œuvres complètes* de Jarry aux éditions Garnier Classiques a entraîné un retour aux manuscrits, dont certains n'avaient plus été exhumés depuis des décennies. On sait que Jarry gardait tous ses brouillons, de manière quasi maniaque, ce qui lui avait permis de constituer le recueil de textes de jeunesse *Ontogénie*, ou l'autorisait à piocher dans ses inédits pour compléter ses œuvres en cours. Après une mise au point d'Henri Béhar, qui s'interroge sur le statut de ces objets manuscrits dans notre tradition éditoriale, Yosuké Goda, Henri Bordillon, Diana Beaume et Julien Schuh

analysent les dossiers de certains textes de Jarry (*Pantagruel*, *La Dragonne*…) dont les singularités remettent en cause les genres établis et les formes habituelles du livre. Ces questions touchent également sa pratique épistolaire, analysée par Paul Edwards, Éric Walbecq et Matthieu Gosztola, qui s'échappe souvent vers la création littéraire ou la critique.

« Il n'y a que la lettre qui soit littérature » : l'imaginaire graphique

Jarry invite son lecteur à *voir* la typographie plutôt qu'à *lire* le sens des phrases, en faisant par exemple du graphème X un élément central du recueil, un linéament symbolisant à la fois le sablier, le signe de l'infini (∞), la croix du Christ ou des tombeaux ou encore la forme d'une chouette effraie. Comme les gravures anciennes de *L'Ymagier*, comme ses propres dessins synthétiques qui se détachent sur fond obscur, les textes de Jarry sont destinés à être lus comme des emblèmes dont les lignes simplifiées sont susceptibles de plusieurs interprétations. Les jeux entre la lettre et le sens font l'objet des interventions de Michel Arrivé, qui compare les théories de Jarry et de Saussure, et de Marc Décimo, qui présente la biographie d'un de ces rénovateurs de l'orthographe qui fit les délices de Jarry chroniqueur, Jean-Marie Chappaz ; Aurélie Briquet, quant à elle, explore plus largement les relations d'un texte comme *L'Amour absolu* à sa mise en page.

« Dépliant et expliquant, décerveleur, / Rapide il imprime, il imprime, l'imprimeur » : édition et typographie

L'intérêt de Jarry pour la typographie se révèle très tôt. En juin 1894, il envoie une lettre à Alfred Vallette, le directeur du *Mercure de France*, à propos de la mise en page de « Haldernablou », première œuvre de fiction acceptée dans les colonnes de la revue : « À propos des épreuves, j'ai comparé avec effroi la longueur des vers des Chœurs avec le format du *Mercure*. Je crois qu'il faudra du sept romain, et au surplus j'aime mieux vous laisser carte blanche pour les caractères, je reconnais que je suis encore d'une assez grande inexpérience typographique. » Remy de Gourmont, qui l'introduit dans le *Mercure* et lui sert de mentor, est lui-même adepte des expérimentations typographiques. Ensemble, ils publient à partir de 1894 la revue *L'Ymagier*, qui reproduit souvent des fac-similés de pages de livres anciens pour la beauté de leurs caractères. Jarry s'inspire des livres de Gourmont dans la composition des pages de titres des *Minutes de sable mémorial* et de *César-Antechrist*. Les deux écrivains se brouillent en 1895 ; Jarry crée en janvier 1896 une revue d'estampes concurrente de *L'Ymagier*, *Perhinderion*, pour laquelle il fait fondre spécialement une police de caractère inspirée de celles de la Renaissance : « On a retrouvé pour nous les poinçons des beaux caractères du quinzième siècle, avec les lettres abréviées, dont nous ne donnons qu'un exemple imparfait avec

nos deux chapitres de Sébastien Munster, mais qui seront fondus avec le plus grand soin et serviront spécialement à nos textes à partir du fascicule II » (« Premier son de la messe », *Perhinderion*, n° 1, mars 1896, n. p.). Jarry a commandé ces caractères d'imprimerie Mazarin à Renaudie, l'imprimeur du *Mercure de France*, en mars 1896. Il pouvait se permettre ce genre de dépenses, venant de toucher son héritage paternel ; cette fonte ne servira que pour l'impression du deuxième et dernier numéro de *Perhinderion*, et pour *Ubu roi*, dont l'achevé d'imprimer du 11 juin 1896 précise qu'il a été composé « avec les caractères du Perhinderion ». Endetté, Jarry vendit ces caractères à Renaudie peu de temps après ; on les retrouve dans certaines publications de l'époque. La plaquette de Paul Fort, *Louis XI, curieux homme*, parue la même année, utilise également ces caractères ; la troisième page de l'ouvrage précise : « Imprimé avec les caractères du Perhinderion ». L'*Intermède pastoral* de Ferdinand Herold (Paris, Le Centaure, 1896) utilise aussi le Mazarin de Jarry. Les caractères du titre d'*Ubu roi*, réutilisés en 1897 en couverture du *Vieux Roi* de Gourmont, ne sont pas ceux du *Perhinderion*, comme on l'écrit parfois ; on les trouve déjà, dans différents corps, dans *Le Livre d'Art*, dès le premier numéro de mars 1896. Cette attention à la typographie oriente les investigations d'Alain Chevrier sur la manière dont les poèmes de Jarry ont été remis en page depuis leur première édition ; d'Édouard Graham, qui replace dans le contexte de l'époque l'édition autographique de *L'Amour absolu* ; et d'Armelle Hérisson, qui analyse les dossiers des opuscules de la collection mirlitonesque chez Sansot que Jarry n'a pas finalisés. Clément Dessy et Vincent Gogibu explorent de leurs côtés les relations de Jarry avec deux autres amoureux de la chair des livres : Max Elskamp et Remy de Gourmont.

« On ne fait pas grand, on laisse grandir » : postérité

Les expérimentations typographiques de Jarry inspirent écrivains et artisans du livre tout au long du siècle qui suit sa mort (« On ne fait pas grand, on laisse grandir », déclare-t-il dans *Le Surmâle*). Ses dessins et gravures volontairement synthétiques font l'objet de réappropriation par des artistes comme Miró ou Picasso ; les attributs d'Ubu sont réimaginés par ses illustrateurs, et les typographes traduisent dans la forme même des livres leurs interprétations de son esthétique. Jill Fell décrit la tragique histoire des passeurs polonais d'*Ubu roi*. C'est une expérience d'illustration et de livre d'artiste beaucoup plus récente, celle de Serge Chamchinov, qu'analyse Anna Rykunova. Du livre à la bibliothèque numérique, Hélène Campaignolle et Sophie Lesiewicz présentent la place de Jarry dans la base de données LivrEsC, consacrée au livre comme espace de création. Enfin, Linda Stillman livre le point de vue d'une collectionneuse passionnée par Jarry dans le récit de la constitution de sa collection de manuscrits et d'éditions originales placée sous le signe de la gidouille.

« De par ceci qu'on écrit l'œuvre »
Manuscrits et Génétique

Avant la lettre
Les manuscrits sont-ils de la littérature ?

Henri Béhar

L'expression « avant la lettre » s'emploie généralement pour désigner une lithographie tirée sans sa légende. Ayant la redoutable charge de parler le premier, avant tous les spécialistes du manuscrit, de la lettre, de la chose imprimée, je me situerai donc un peu en avant, posant la question de l'innocent qui ne comprend pas pourquoi les amateurs se livrent à d'impitoyables enchères, visant à acquérir qui une page manuscrite autographe, qui une édition princeps, qui un livre illustré avec des gravures originales.

À force de scruter les brouillons et les moindres notes des écrivains, j'en viens à me demander quelle nécrophilie nous pousse à exhumer ce qu'en règle générale et pour tout autre artisanat on éloigne d'un balai négligent vers la corbeille à papiers.

À plusieurs reprises des éditeurs m'ont demandé de leur désigner le plus beau manuscrit français du XX^{e} siècle. Je n'ai jamais hésité depuis que je l'ai vu dans l'atelier de son auteur et entre les mains de sa destinataire : c'était, pour moi, le manuscrit d'*Arcane 17*, soigneusement ordonné par André Breton et depuis lors conservé par Elisa. C'était bien le manuscrit de premier jet, comme on dit, et non pas une copie plus ou moins remaniée pour l'imprimeur. Je fis en sorte de trouver un éditeur aussi fou que moi pour partager mon opinion et livrer au public un fac-similé intégral de l'ouvrage, accompagné de sa transcription non moins intégrale. Et puis, devant la difficulté que j'avais eue à déchiffrer des mots rayés et surchargés qui, immanquablement, me ramenaient à l'écrit initial, autrement dit pour un gain intellectuellement quasi nul, je jurai qu'on ne m'y reprendrait plus. Pour moi, le plus beau manuscrit du XXe siècle serait le dernier que j'aurai publié.

En préparant la nouvelle édition des *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry pour les Classiques Garnier, nous nous étions fixé, mes collaborateurs et moi, l'ambition de fournir l'équivalent du Corneille par Marty-Lavaux, du Racine par Paul Mesnard, voire de Mme de Staël par la comtesse Jean de Pange, dans la collection Les Grands Écrivains de la France, dont j'ai constaté, au passage, qu'elle était actuellement disponible sous forme numérique. Et voilà que l'épreuve recommençait, sous une forme différente certes, mais dans la même intention, comme s'il y avait un mystère à découvrir sous les mots des manuscrits autographes ! Comme si la chaîne éditoriale était organisée de façon à perdre ce qui faisait tout le prix d'un manuscrit et comme si nous, pauvres tâcherons des lettres, n'avions pas mieux à faire que de rassembler les poussières d'un trésor enfoui !

J'ai donc pensé qu'il valait la peine de marquer une pause et de s'interroger sur une pratique plus que séculaire, afin d'en examiner la pertinence actuelle.

Rappel : objectif du colloque

Contrairement à la loi d'entropie généralisée, qui touche aussi bien l'écriture autographe, plus le temps passe et plus les manuscrits d'Alfred Jarry remontent à la surface. La nouvelle édition des *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry, à laquelle je me réfère, nous a conduits à y recourir systématiquement pour l'établissement du texte et des variantes. Il convient d'aller plus loin, et de montrer Alfred Jarry à l'œuvre, devant la page blanche, et ensuite face aux épreuves (je parle ici du texte imprimé tel qu'il sort de la composition), enfin dans ses choix typographiques.

Le retour vers les éditions originales, qui sont souvent des ouvrages d'art, dont le papier, les illustrations et la disposition typographique, choisis avec soin, ne sont pas maintenus dans les éditions ultérieures, demande, lui aussi, une réflexion, voire l'établissement d'une stratégie et même d'une charte collective. À cet égard, la Bibliothèque Municipale de Laval a joué un rôle central par une politique constante d'acquisition de manuscrits et d'éditions originales, et une numérisation systématique de ses achats :

http://alfredjarry.fr/oeuvresnumerisees/index.php

S'y ajoute le catalogue des Archives départementales : *Alfred Jarry, Autour d'un testament*. Catalogue d'archives par Joël Surcouf, Laval, Archives départementales de la Mayenne, 2007 ; ainsi que le volume du précédent colloque de notre Société, *Jarry et les Arts* disponible en ligne :

http://alfredjarry.fr/amisjarry/fichiers_ea/etoile_absinthe_115_116reduit.pdf

et plus largement la collection de la revue *l'Etoile-Absinthe*, source de nombreux documents : http://alfredjarry.fr/amisjarry/saaj/etoileabsinthe.htm

Le protocole d'édition

Les collaborateurs pressentis par les éditions Classiques Garnier ont reçu un protocole consignant les principes devant guider leur travail.

Sans divulguer ici des secrets industriels, je crois pouvoir dévoiler les règles perpétuées par une maison d'édition pluriséculaire.

Des éditions scientifiques qui font date

L'éditeur entend ne publier que des ouvrages d'érudition de la plus haute tenue scientifique. Ce caractère est justifié tant par l'établissement du texte que par l'annotation.

Ces deux traits relèvent d'une tradition dite philologique, qui remonte, nous le verrons, aux perspectives tracées par la Nouvelle Sorbonne, au début des années 1900.

Choix du texte

Par définition, l'éditeur ne publie que des œuvres « classiques », celles qu'on enseignera, à quelque niveau que ce soit du système éducatif. Tel est bien le cas pour l'œuvre de Jarry qui, quoi qu'on en dise, figure bien au programme du Collège de 'Pataphysique et, depuis 1985 dans les Petits Classiques Larousse, sans parler du Livre de Poche et de la Bibliothèque de la Pléiade.

Il doit s'agir d'un texte approuvé et revu par l'auteur avant son décès.

L'usage veut que l'on choisisse comme point de départ la dernière version approuvée par l'auteur. Toutefois, ce n'est qu'un usage, et il est tout à fait possible de partir d'une autre version, pourvu que le choix en soit justifié.

Pour ce qui concerne notre auteur, le problème ne se pose que très peu, puisqu'il n'a laissé que peu de manuscrits inachevés et inédits, à l'exception de *La Dragonne*, dont un chapitre parut en revue de son vivant. Toutefois, des choix doivent être explicités dans le cas des œuvres posthumes : Jarry a projeté un regroupement d'articles déjà parus en revue (*La Chandelle verte*).

Établissement du texte

Résolument moderne dans son respect de la tradition, notre éditeur préconise deux éditions simultanées pour le même ouvrage. L'une virtuelle, l'autre sur papier.

1. Pour la version électronique : l'établissement sera rigoureusement diplomatique, seul moyen d'étudier ultérieurement des pratiques d'atelier, des évolutions orthographiques, etc. Rappelons qu'on nomme « diplomatique » la reproduction la plus fidèle possible d'un texte. Et quoi de plus fidèle que le cliché de chaque page (on parle aujourd'hui de scan) accompagné d'une transcription typographique ?

Dans ce cas on corrigera les coquilles d'imprimeur, en l'indiquant dans les notes.

2. Pour l'édition imprimée, l'éditeur distingue les œuvres antérieures au XVII^e^ siècle des suivantes. Les premières ont leur modèle canonique : les règles appliquées par Paul Laumonier (1867-1949) dans son édition des *Œuvres complètes* de Ronsard, ce qui nous renvoie explicitement à Lanson et à son école.

À partir du XVII^e^ siècle, il suggère d'adopter une graphie moderne, notamment pour l'accentuation et la ponctuation, tout en respectant l'usage ancien pour les capitales ainsi que l'orthographe originale à la rime, au cas où la modernisation produirait une rime fausse.

Les changements systématiques ou ponctuels seront évidemment signalés en note.

Une attention particulière est accordée aux variantes, numérotées alphabétiquement pour chaque page, mais placées à la fin du texte lui-même. Cette disposition typographique est sans doute la plus discutable, dans la mesure où elle oblige le lecteur à une petite gymnastique manuelle et intellectuelle. Mais elle sera compensée par l'image, dans l'édition numérique.

C'est pourtant, semble-t-il, ce qui confère à l'édition son caractère absolument scientifique, dès lors que toutes les publications classiques, y compris au format de poche, sont désormais abondamment annotées.

Les consignes concernant l'annotation sont des plus précises. La paraphrase, ou ce qui lui ressemble, est rigoureusement proscrite. En revanche, la place n'est pas mesurée aux notes de type historique, linguistique et référentiel.

D'expérience, je dirai qu'il ne faut pas écraser le texte de Jarry sous l'érudition, ni éloigner le lecteur par de longues citations allogènes. Seules des considérations pratiques doivent nous guider, par exemple lorsque le texte auquel on fait référence n'est plus accessible.

Enfin, pour en terminer avec ces consignes, il est recommandé d'offrir au lecteur un glossaire et un index des noms propres, voire topographique, le cas échéant. Inutile dans l'édition numérique, puisque la machine recherche tout mot à la vitesse de la lumière, l'index s'impose évidemment pour la version papier. En revanche, l'établissement d'un glossaire jarryque ne nous a pas paru indispensable, au stade où nous en sommes, puisque les mots singuliers sont expliqués et commentés dans les notes, avec des renvois d'une occurrence à l'autre.

Dans plusieurs cas, notamment pour les articles de la *Chandelle verte*, s'est posée la question des annexes et des appendices. Là encore, ces documents méritent d'être reproduits s'ils ne sont plus accessibles, dans la mesure où ils sont nécessaires à la compréhension de l'environnement ou des sources de l'œuvre.

Quelle justification ?

Un observateur venu d'ailleurs, étranger à nos travaux, serait en droit de dire qu'à l'exception de quelques mentions du numérique, un tel protocole ne diffère en rien de ce qui pouvait commander les éditions savantes du XIX^e^ siècle.

Or, ils sont nombreux ceux qui, comme nous, ont souscrit un tel protocole dans le souci de produire des éditions scientifiques des auteurs modernes et contemporains. Est-ce à dire que rien n'aurait changé depuis la fondation de notre science de la littérature ?

Nous allons voir que, sans renier le passé, il s'agit ici de dépasser les méthodes traditionnelles dans le double but de servir les auteurs et le public d'aujourd'hui.

Les manuscrits comme documents

Pour les pères fondateurs de ce type d'éditions, il convenait de distinguer la « masse de documents – manuscrits ou imprimés – qui ne sont que documents » des œuvres littéraires elles-mêmes[1]. Celles-ci se définissent selon le public d'une part ; selon leur caractère intrinsèque d'autre part. En d'autres termes, ce qui fait la littérature pour Lanson, c'est la littérarité. Et si, d'un bond, je me porte à la lecture de Roman Jakobson, je retombe sur la même aporie.

Alors voyons ce que sont ces documents qui ne sont que documents. Comment s'articulent-ils avec la littérature ? Ne seraient-ils qu'objet de la science littéraire ?

Pour connaître un texte, Gustave Lanson énumère neuf questions auxquelles le professionnel doit pouvoir répondre. Il serait fastidieux de les citer tout du long. Retenons qu'elles concernent l'authenticité du texte, sa pureté et son intégrité, sa datation, ses transformations depuis l'édition originale, son élaboration, son sens littéral, puis littéraire, les modalités de son élaboration, sa fortune (aujourd'hui transformée en *réception critique*), pour finir.

Tel est le travail assigné à l'éditeur scientifique, qui doit aussi pouvoir répondre à un dixième objectif : établir les rapports de la littérature à la vie, à la société.

La tâche est ardue. Elle ne concerne pas les seuls professionnels de la littérature puisque ceux-ci travaillent pour le public, pour la nation même, dirai-je, en reprenant les termes de Lanson.

Pour illustrer cet aspect du travail d'édition critique que nul ne conteste jusqu'à présent, je prendrai l'exemple canonique des deux manuscrits des *Gestes et opinions du Dr Faustroll*. Loin de relever de la seule érudition, le relevé des variantes et leur

1. Gustave Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire* rassemblés et présentés par Henri Peyre, Hachette, 1965. L'article auquel je me réfère, « La méthode de l'histoire littéraire », a paru dans la *Revue du mois* le 10-10-1910.

comparaison permet de mesurer les variations du goût du Docteur (et par voie de conséquence de l'auteur) pour tel ou tel livre pair et, dans chaque livre, pour des images hétéroclites, constitutives désormais de son univers mental. Il en va de même pour les changements de dédicaces ou de dédicataires, thermomètres de ses affections. Inutile d'en dire davantage : sur le plan de la fabrique du texte, le lecteur trouvera toute satisfaction dans les diverses éditions de ce « roman néo-scientifique », au format de poche ou in 8°, dont la dernière récapitule tous les acquis précédents, ajoutant de nouvelles perspectives, comme il se doit.

Nos documents

Le mythique manuscrit d'*Ubu roi*, que Paul Fort prétendait avoir sauvé du feu, n'est toujours pas apparu[2]. Cependant, notre équipe éditoriale a pu consulter, pour le plus grand profit des lecteurs, une belle moisson de manuscrits d'Alfred Jarry, de premier jet, qui n'avaient pas été montrés à l'Expojarrysition du Collège de 'Pataphysique, en 1953. Peu soucieux d'établir un palmarès, je me contenterai, ici, d'évoquer les lieux où se trouvent les plus intéressants documents autographes.

À tout seigneur, tout honneur. Je citerai en premier les trésors jarryques conservés par la Bibliothèque municipale de Laval, qui n'est sans doute pas la première ni la plus riche en ce domaine, mais qui a la volonté de capitaliser, dans la mesure de ses moyens, toute la documentation de première main relative à son illustre concitoyen, comme l'a prouvé, par exemple, le colloque réuni en ce même lieu pour le centenaire de son décès. En outre, elle a adopté une politique d'ouverture internationale en faisant numériser tout ce qu'elle détient, et qui est donc accessible par le réseau.

Cette bibliothèque a donc acquis les manuscrits suivants, que l'on peut consulter sur le réseau au format PDF :

Albert Samain, 1905.
La Dragonne, 1906.
Spéculations, Ms avant 1907.
Ubu sur la butte, Ms rédigé sur un exemplaire imprimé d'*Ubu-Roi*, 1901.
Ubu Roi, addition à la scène finale arrangée pour Guignol, Ms, 1901.
L'Objet aimé, Théâtre mirlitonesque, 1903.
Messaline - Roman de l'ancienne Rome. Ms avant 1901.
Le Surmâle, Ms avant 1902.

2.. Paul Fort, *Mes mémoires*, Flammarion, 1944, p. 52. Il laisse entendre que Jarry hostile à l'édition d'*Ubu*, allait brûler le manuscrit que ses amis avaient mis en ordre, et se le fit arracher après un violent combat.

C'est dire que le lecteur désireux d'identifier la graphie de Jarry, ou de voir l'allure que prenait une page des *Spéculations*, la réécriture d'un texte, l'occupation de la page, la dynamique de l'écriture, en somme, peut satisfaire sa curiosité.

Toutefois, notre travail ne saurait s'arrêter là, et notre équipe a dû et pu consulter les manuscrits se trouvant dans les autres bibliothèques publiques de France.

Au total, c'est une centaine de documents autographes de Jarry ou relatifs à son œuvre. Ils se trouvent aux Archives départementales de Quimper ; à la Bibliothèque Municipale de Reims, et surtout à la BLJD avec le *Faustroll* ayant appartenu à Tristan Tzara, la Conférence sur les Pantins, le Projet de réunion des 3 Ubus, sans compter la correspondance à Rachilde, Vallette et tous les compagnons du Mercure de France ; la précieuse « Inscription mise sur la grande histoire de la vieille dame », « La bataille de Morsang » destinée à *La Dragonne*, la première partie de *La Papesse Jeanne*, un fragment de *Léda*, et les inattendues notes prises au cours de Bergson par Jarry lui-même.

À côté de ces richesses, les rares documents manuscrits autographes conservés à la BnF font pâle figure. Outre la correspondance, ils se rapportent à *L'Amour absolu* et *Les Jours et les Nuits*.

Enfin, le Musée Picasso détient une lettre de Jarry au jeune Maître.

Le commerce du document manuscrit et, plus précisément, l'absence de politique nationale en ce domaine, a fait qu'un bon nombre de pages écrites par Jarry se retrouvent désormais aux USA.

On en trouvera le catalogue exhaustif en appendice. Pour ne pas lasser l'auditoire, citons les plus belles pièces : *Ontogénie*, *Léda*, *La Dragonne*, acquis par Carlton Lake, accessibles au Harry Ransom Center de l'Université d'Austin, au Texas.

L'université de Yale, quant à elle, s'est distinguée par l'achat de la bibliothèque de F.T. Marinetti et de ses relations. C'est ainsi que, outre des lettres de Jarry au directeur de *Poesia*, on y trouve des épreuves du théâtre mirlitonesque et des pages désormais recueillies dans *La Chandelle verte*.

Pour des raisons que je ne m'explique pas, un certain nombre de collectionneurs, en France ou ailleurs, tiennent à conserver l'anonymat. Ainsi n'est-il possible de consulter qu'en photocopie les manuscrits de *Faustroll*, *Ubu cocu*, *Les Jours et les Nuits*… Leurs variations ont néanmoins été exploitées.

Comment et pourquoi les manuscrits autographes nous parviennent-ils ?

Le truisme a été maintes fois relevé : tout travail d'établissement des textes à partir des manuscrits ne peut s'effectuer que dans la mesure où quelqu'un (l'auteur en particulier, mais pas seulement lui) a pris soin de conserver différents états du manuscrit, allant du brouillon, de la première idée jetée sur le papier, tout ce qu'à la suite de Jean Bellemin-Noël on nomme « avant-texte » d'une part, jusqu'au manuscrit définitif, puis

aux épreuves corrigées, enfin au « texte » proprement dit, garanti authentique par le BAT (Bon à tirer) de l'auteur, sans parler des copies postérieures à l'impression réalisées par l'auteur lui-même à diverses fins, et, bien entendu, les multiples rééditions.

À l'ère de Gutenberg, l'idée de conserver un manuscrit antérieur à l'édition originale ne pouvait avoir qu'une valeur esthétique, sentimentale ou symbolique.

Avec l'âge, la mémoire ne conserve que les mauvais souvenirs, et je me souviens très exactement des platitudes que me servit un illustre sorbonicole quand, en présentant une étude littéraire du poème *Adonis* de La Fontaine pour l'agrégation, je fis observer que l'auteur l'avait fait calligraphier par… Nicolas Jarry pour l'offrir à Fouquet en 1658.

Certes, le manuscrit calligraphié n'est pas l'autographe, et il relève d'une certaine tradition esthétique. Cependant, il n'en témoigne pas moins de la valeur symbolique que son commanditaire, qui se trouve être l'auteur lui-même, accorde à la copie de son propre manuscrit, ainsi qu'à la reliure qui va lui servir de protection et d'écrin pour les siècles futurs.

En dépit de ce léger déplacement, retenons cette date, au mitan du XVII^e^ siècle : elle marque, globalement, le moment où le manuscrit prend une valeur autonome et va faire l'objet d'appréciations diverses, ouvrant la voie à une fonction spécifique de la librairie. Encore le poète, par modestie me semble-t-il, considérait que sa propre écriture ne méritait pas de passer à la postérité.

La valeur marchande du manuscrit, qui n'a fait que croitre avec le temps, fera l'objet de plusieurs communications, qui ne sont pas sans rapport, évidemment, avec la qualité attribuée à l'œuvre elle-même.

Encore qu'ils n'aient pu y échapper pour leurs propres travaux, cet aspect muséal et commercial de la chose littéraire ne venait pas à l'esprit des vertueux pères fondateurs de la III^e^ République des Lettres. Pour eux, l'avant-texte était d'abord et avant toute chose, la marque d'un travail qui, comme tout travail manuel, méritait le respect, voire une certaine sacralisation : la reproduction mécanique pouvait multiplier les erreurs à l'infini, seul le manuscrit, issu de la volonté contrôlée de l'auteur, faisait foi. Mis à part l'aspect juridique de la démarche (ce qu'on nomme critique d'attribution, qui peut s'exercer dans le cas du Théâtre mirlitonesque de Jarry, par exemple), on voit l'idée prédominante qui fait de l'auteur l'autorité suprême (en le rendant par là-même seul responsable devant la loi) et qui, surtout, cherche à retracer la démarche par laquelle on atteint au chef d'œuvre. Au manuscrit comme objet d'art, pièce de collection, succède le manuscrit comme témoin du progrès artistique. En 1923, Gustave Rudler résumait ainsi les principes de l'édition critique : « éclairer les procédés d'invention, la marche de la pensée, le mouvement du style, en un mot la genèse de l'œuvre. » (*Techniques*, p. 81) Il parle bien de genèse, ouvrant la voie à tout un pan de la critique actuelle, la génétique, pour tout dire. En vérité, élève de Lanson, il s'en tiendra aux règles d'établissement des textes telles que je les ai rappelées précédemment, consignées dans le contrat évoqué,

dont on peut dire, sans choquer personne, qu'elles relèvent d'une idéologie positiviste. S'il faut accompagner l'édition scientifique d'un texte avec des notes de caractère encyclopédique d'une part (appelées par un chiffre) et un relevé des variantes (appelé par une lettre en exposant) d'autre part, c'est pour aider à la compréhension de l'ouvrage, bien entendu, mais aussi à l'appréciation esthétique. Le travail du texte ne peut que viser à la perfection en tenant compte des règles établies (accord des temps, des genres, du nombre) ou implicites, notamment pour ce qui concerne l'euphonie, le rythme. En somme, en ramenant au jour la version initiale d'une phrase, d'un segment, le critique agit en admirateur de la belle ouvrage. On en a même vu, appartenant à la même école lansonienne, tirer de ces relevés de variantes des recommandations en matière de beau langage (voir Albalat).

Ce temps est révolu. De même, la critique savante, de nos jours, n'accorde plus une valeur suprême au dernier texte publié ou révisé par l'auteur de son vivant, dans la mesure où seule la mort cérébrale de l'individu atteste la fin des retouches. Certains éditeurs scientifiques en viennent parfois à inverser la règle en publiant *in extenso* un état primitif de l'œuvre, comme il nous est arrivé avec *Ubu cocu*. Non que cet état fût meilleur que d'autres, mais parce qu'il témoignait plus précisément de l'écriture juvénile, et parce qu'on évitait au lecteur d'avancer en regardant constamment dans le rétroviseur ou, plus précisément, en se référant aux pages finales où sont malencontreusement placées les variantes.

En tout état de cause, le matériel fourni dans ces variantes est utile au généticien, comme un fragment d'ADN pour le biologiste. Mais il n'est en rien l'ADN intégral que réclament les études génétiques.

Perspectives génétiques

À en croire l'état présent de la recherche littéraire en France, il semblerait que, de toutes les méthodologies pratiquées naguère ne restent plus que la sociologie littéraire et la critique génétique, bien vivante celle-là, avec ses revues, ses collections, ses instituts. À la différence de la traditionnelle critique textuelle – à laquelle elle se réfère au besoin –, celle-ci se présente comme une dynamique, en relation par conséquent avec les approches statiques antérieures.

À l'exception de quelques articles ponctuels, signalés dans la bibliographie préparatoire de ce colloque, ce n'est pourtant pas le cas pour ce qui concerne l'œuvre de Jarry, prise dans son ensemble ou même à l'unité. Raison de plus pour le provoquer, en dépit des difficultés rencontrées. Et je ne cacherai pas ma satisfaction d'avoir vu apparaitre les propositions d'intervention qui constituent, sans aller plus loin, la présente matinée. Diana Beaume traitera d'un texte inachevé, infini ; Yosuké Goda nous proposera une relecture génétique d'*Ubu sur la butte*, et Julien Schuh cherchera à sortir par le haut de

sa lecture du manuscrit de *La Dragonne*.

Les manuscrits comme littérature

Quelle que soit la façon dont nous sont parvenus ses manuscrits, il est clair que Jarry les tenait pour des objets ou, mieux, des faits littéraires.

D'une part, son travail relève de ce que les généticiens nomment « l'écriture à déclenchement rédactionnel », sans plan préconçu, sans brouillons, quasiment sans retouches. Chacun ici connait par cœur la manière de faire attribuée à un personnage de *Les Jours et les Nuits* dont les traits réfèrent à l'auteur lui-même : « Sengle construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire ; et éjaculait en une écriture de quelque méchante demi-heure le résultat. » Paradoxalement, mais cela ne peut surprendre les lecteurs de *Faustroll*, s'y retrouvent les principes d'une écriture à programme, qui, par principe refuserait tout programme autre qu'une construction stable et symétrique.

D'autre part, et c'est de ma part un simple constat, nous avons pu dresser la liste d'un millier de pages d'états du texte antérieurs à l'impression, allant du brouillon véritable au manuscrit autographe fourni à l'imprimeur. Et cela dans tous les genres pratiques par Jarry : théâtre, roman ou récit, recensions et articles spéculatifs. Certains textes intégraux (*Les Jours et les Nuits*, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*), retrouvés chez des collectionneurs, ont pu faire l'objet d'une transaction financière. D'autres sont restés entre les mains d'un ami, d'un éditeur, ou simplement abandonnés dans les bureaux de la revue qui les avait publiés.

Un dossier en particulier sollicite l'attention du lecteur et, par voie de conséquence, du généticien. C'est celui sur lequel Jarry a porté, de sa main d'adulte, le vocable *Ontogénie*, le faisant suivre de cette mention : « Pièces antérieures aux *Minutes*, quelques-unes postérieures à *Ubu roi*, et qu'il est plus honorable de ne pas publier. » Tous les éditeurs qui ont eu affaire à cet ensemble ont su apprécier la démarche du bonimenteur alléchant le public en lui montrant des documents inédits, susceptibles d'éclairer les deux versants de l'œuvre et en lui refusant la lecture. Ils ont tous conclu de la même façon, en publiant cet ouvrage posthume qui renvoie à la théorie de Haeckel, selon qui « l'ontogenèse récapitule la phylogenèse », ou, en d'autres termes, que le développement individuel d'un organe reproduit les étapes de l'évolution de certains de ses ancêtres. Ce qui, soit dit en passant, autorise à l'avance toutes les spéculations génétiques !

Cette posture, caractéristique du dandysme littéraire, confirme ce qu'on n'osait exprimer ouvertement : Jarry est un écrivain qui refuse d'être qualifié comme tel, qui se refuse le droit de le paraitre, et qui fera tout pour que le produit de son travail relève de la littérature.

À cet égard, il convient de s'attarder particulièrement sur un manuscrit que nul n'a jamais vu, en dehors des personnages de fiction qui apparaissent dans *Faustroll*. Je veux parler du 28e livre pair, confié par le Docteur Faustroll à l'Huissier Panmuphle : « … voici un livre, par moi manuscrit, que vous pouvez saisir vingt-huitième et lire, afin non seulement de prendre patience, mais de plus probablement me comprendre au cours de ce voyage sur la nécessité duquel je ne demande pas votre avis. » (Classiques Garnier, t. III, 66) Double fonction du manuscrit : distraire, comme tout récit ; établir un lien de sympathie, de compréhension, entre ces deux êtres de fiction. Tandis que le premier dénombre ses livres pairs, le second « …commençait de lire le manuscrit de Faustroll dans une obscurité profonde, évoquant l'encre inapparente de sulfate de quinine aux invisibles rayons infrarouges d'un spectre enfermé quant à ses autres couleurs dans une boîte opaque ; jusqu'à ce qu'il fût interrompu par la présentation du troisième voyageur. » (p.72) Mise en abyme si profonde qu'on n'y voit goutte, puisque le manuscrit est écrit à l'encre sympathique, et qu'on tente de le lire dans l'obscurité ! Mais mise en abyme partielle, puisque ledit texte n'est pas, comme *À la recherche du temps perdu*, la totalité du roman que nous tenons entre les mains, mais seulement les éléments de pataphysique mentionnés au chapitre VIII du livre II.

Dans ce cas, le manuscrit semble bien avoir été préservé, comme bien des matériaux passés entre les mains de Jarry, à des fins de réutilisation, celui-ci pratiquant la politique des restes.

Conclure

D'un manuscrit l'autre, d'un usage à l'autre, de la collectionnite à l'exigence scientifique, je me rends compte que je n'ai toujours pas défini le concept de littérature avec lequel le manuscrit prétendrait rivaliser.

Outre le fait que j'ai déjà tenu cette gageure en 10.000 signes pour une encyclopédie semée à tous vents, désormais épuisée (on en trouvera le texte in extenso sur ma page personnelle : http://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/), on voudra bien considérer l'évolution du statut du manuscrit, sacralisé tant par les marchands que par les auteurs eux-mêmes. Les premiers, parce que tout fait vente ou ventre ; les seconds parce qu'ils tiennent à préserver le seul bien matériel sur lequel ils ont encore prise, parce qu'il est propriété privée, trace unique de l'intime. C'est Apollinaire qui disait : « Il faut tout publier. » Ce qui revient à dire que tout est littérature. À ceci près qu'on assiste, au cours du temps, à un changement d'instances : c'est désormais le propriétaire du texte qui décide de sa nature littéraire ou non, mais il faut que l'auteur soit connu pour qu'un éditeur (ou un marchand d'autographes) prenne le document en considération. Tel est le tourniquet dans lequel nous nous trouvons enfermés.

Annexe : Manuscrits conservés de Jarry

HRC : Harry Ransom Center, University Austin
BNF : Bibliothèque nationale de France
BLJD : Bibliothèque littéraire Jacques Doucet
BML : Bibliothèque municipale de Laval
AML : Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles)
BRB : Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library

Date	**Titre**	**Lieu conservation**
1885-1890	*Ontogénie*	HRC
1893 Novembre	*La Ballade du vieux marin*	BNF, 2e Ms. coll. part. ?
1893-1896	Écrits critiques de jeunesse (« Être et Vivre », « Visions actuelles et futures », « Minutes d'art », etc.), *L'Ymagier*,	HRC, BLJD
	Textes poétiques de jeunesse *La revanche de la nuit*	HRC, BLJD
1894	*Les Minutes de sable mémorial*	*Haldernablou* = coll. part.
1894	*La Revanche de la nuit*	HRC
1894	*Ubu cocu*	*Expojarrysition*
	L'archéoptéryx	BLJD
1894	*Filiger*	BLJD
1894	*Ubu intime*	Ms Charlotte vendu à Marinetti, USA, Photocopie Y. Prié
1895	*César-Antechrist Acte héraldique* *La Passion, Les Clous du Seigneur*	AML, HRC
1896	*L'Autre Alceste*	BLJD, épreuves coll. part.
1896	*Ubu roi,* *Répertoire costumes* *Les gestes érotiques de Monsieur Ubu*	Ms Fac-similé édité… après AML, HRC
1896-1897	Textes sur le théâtre	HRC
1897	*Les Jours et les Nuits*	

1898	*Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*	BLJD
1898	*L'Amour en visites*	BLJD (« La Peur chez l'amour », « Inscription mise sur la grande histoire de la vieille dame »)
1898	*Ubu sur la butte*, prologue	HRC
1899	*Petit Almanach*	HRC
1899	*L'Amour absolu*	BLJD + 1 f° BNF
1899	*Les Silènes*	BLJD
1899-1900	*Léda*	HRC, BLJD
1899/1900	*Ubu enchaîné*	
1901	*Almanach du Père Ubu pour le XX^e siècle*	BLJD, HRC
	Le Temps dans l'art	HRC
1901-1905	*La Chandelle verte*	BLJD, BRB
1901	*Messaline*	HRC (2f°), BML, HRC (frag.)
1901	Addition à la scène finale d'*Ubu roi* pour la représentation de 1901 en marionnettes	BML
1901	[Projet de réunion des trois Ubu]	BLJD
1901	*Olalla*	
1902	*Oyez petits et grands. Conf. Pantins*	BLJD
1902	*Le Surmâle*	BML
1902	*Le Moutardier du Pape*	HRC (frag.)
1903	*L'Objet aimé*	BLJD
1903	*Pieter de Delft*	
1903-1905	*Jef*	
1904	*Le Bon Roi Dagobert*	
1905	*Le Manoir enchanté*	HRC
1905	*L'Amour maladroit*	
1905-1906	*La Papesse Jeanne*	1^e partie : BLJD, HRC
1906	*Albert Samain, souvenirs*	BML
	La bataille de Morsang	BLJD
1907	*La Dragonne*	HRC
	Par la taille	HRC
	[Projets de Théâtre mirlitonesque]	BRB

Jarry face à la censure théâtrale
À propos de la genèse textuelle d'*Ubu sur la butte*

Yosuké Goda

Introduction

En juillet 1906, Jarry publie *Ubu sur la butte* chez l'éditeur Edward Sansot, dans la collection du « Théâtre mirlitonesque[1] ». On s'intéresse bien souvent à l'esthétique minimaliste qui marque la structuration de cette pièce adaptée au théâtre de Guignol. En effet, Jarry réutilise certains éléments de l'*Ubu roi* de 1896, alors qu'*Ubu sur la butte*, malgré son affirmation, n'est pas la simple réduction à deux actes d'*Ubu roi* : « Jarry ne se contente pas d'éliminer ou de contracter ce qui, à la rigueur, peut paraître secondaire, il nous donne une œuvre pour guignol, comprenant des chants ou des parties versifiées qui, sur un rythme bref et sautillant, accélèrent l'action[2]. » Or, on connaît deux éditions manuscrites qui constituent les avant-textes de cette pièce. L'une est le livret d'une version guignolesque d'*Ubu roi*, jouée en 1901, qui vise à s'adapter au guignol des Gueules de bois au cabaret montmartrois des Quat'z'Arts. L'autre est le manuscrit rédigé après cette représentation guignolesque. Ce qui est particulièrement

1. Sur le rapport entre Jarry et cet éditeur ou sur le projet du théâtre mirlitonesque, voir l'article d'Armelle Hérisson paru dans ce même volume.
2. Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Honoré Champion, coll. Littérature de notre siècle, 2003, p. 198-199. Pour avoir plus d'informations relatives aux opérations impliquées par cette condensation de l'action, on peut consulter le tableau récapitulatif dressé par Henri Béhar. La notion de chant, dans la collection du théâtre mirlitonesque, est inséparable de la culture montmartroise de la chanson dans les cabarets. Voir, sur ce point, Michel Herbert, *La Chanson à Montmartre*, Préface de François Caradec, La Table ronde, 1967.

remarquable, c'est que ce livret de 1901 ait été soumis à la *censure théâtrale*. En effet, « le théâtre était à la fin du XIX^e^ siècle le domaine privilégié, le plus attentivement surveillé par le pouvoir, étant donné le public très large qu'il touchait et les passions qu'il soulevait, dans un monde sans radio, cinéma ni télévision[3]. »

Le texte d'*Ubu sur la butte* connaît donc trois versions : la première soumise à la censure pour demander l'autorisation de représentation (soit le livret manuscrit conservé aux Archives Nationales), la deuxième corrigée qui porte le nouveau titre d'*Ubu sur la butte* (soit le manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale de Laval) et la version définitive des éditions Sansot (soit le texte publié sous le titre d'*Ubu sur la butte*).

Il importe, nous semble-t-il, de mesurer l'impact de la censure sur le travail d'écriture de l'artiste. Comment cette force extérieure – contrôle étatique – agit-elle sur la production de l'œuvre ? Cette question nous oriente vers une relecture génétique des manuscrits d'*Ubu sur la butte*. En effet, les trois états du texte sont intéressants en ce qu'ils distinguent le texte visé par la censure, le manuscrit et la version achevée des éditions Sansot. Dès lors, la présente étude se propose de comparer ces trois textes pour souligner les évolutions de la pensée de Jarry et mettre ainsi en évidence les marques de la censure dans le texte imprimé.

Le Théâtre des Pantins visé par la censure : l'*Ubu roi* de 1898

Lorsqu'il prépare la représentation d'*Ubu roi* en deux actes au cabaret des Quat'z'Arts, Jarry a bien prévu les grands ciseaux de la censure théâtrale, puisqu'il en a déjà fait l'expérience, à l'occasion du livret de l'*Ubu roi* en cinq actes, joué en 1898 avec les marionnettes du Théâtre des Pantins.

Mais voyons d'abord brièvement la fonction de la censure théâtrale sous la Troisième République[4]. De 1870 à 1905, moment où disparaît la censure, certaines pièces sont cependant interdites. Des attaques contre la censure s'élèvent alors. En 1891, à l'occasion de l'interdiction de *Thermidor* de Victorien Sardou, un projet de loi est déposé, portant l'abolition de la censure préventive et demandant l'application du droit commun aux œuvres dramatiques. Mais ce projet de loi n'aboutit pas finalement. Le pouvoir supérieur en matière de censure théâtrale appartient au Ministre de l'Instruction publique. Celui-ci le délègue à la direction des Beaux-Arts qui l'exerce au moyen de l'inspection

3. Autrand Michel, « Idéal démocratique et censure théâtrale sous la Troisième République », *Revue d'histoire littéraire de la France*, février 2005, vol. 105, p. 301.

4. Sur la fonction générale de la censure sous la Troisième République, voir surtout Annie Stora-Lamarre, *L'Enfer de la III^e^ République. Censures et Pornographes (1881-1914),* Éditions Imago, 1990.

des théâtres. La commission d'examen des œuvres dramatiques se compose de quatre fonctionnaires, dits inspecteurs des théâtres. La pièce qu'elle vise est en principe celle qui contient un danger pour la sécurité nationale, un crime ou un délit[5].

Avant d'examiner les deux manuscrits d'*Ubu sur la butte*, considérons le texte de l'*Ubu roi* de 1898 visé par la censure. À l'occasion de l'ouverture du Théâtre des Pantins, la revue *Critique* diffuse en janvier 1898 une annonce illustrée suivie de quelques lignes de présentation d'« une nouvelle mise à la scène du désopilant *Ubu* et un programme mirifique[6]. » On sait que cette revue collabore régulièrement aux programmes des spectacles du Théâtre de l'Œuvre. Dans le numéro suivant, elle publie une affiche du Théâtre des Pantins réalisée par Jarry, ainsi qu'un dialogue entre Père Ubu et Martine, où se manifeste une hostilité à l'encontre de la censure. On peut trouver ce quatrain :

> Figure-toi que les chiaoux de la Censure ont retenu la M…, probablement pour la manger. Or, écoute Martine :
>
> Un jour un Papillon
> Se posa sur un éperon
> *Censure :*
> Le Papillon couvre la marchandise[7].

La censure est comme une mouche à merde ayant une relation privilégiée avec les excréments. En effet, le censeur ne voulait pas admettre le premier mot de la pièce : « Merdre ». Or, le texte soumis à l'inspection des théâtres n'est pas seulement *Ubu roi*. Un petit dossier de la censure théâtrale relative au Théâtre des Pantins est aujourd'hui conservé aux Archives Nationales. Il contient six textes joués aux Pantins[8], y compris *Ubu roi*[9]. Citons le cas particulier du livret de Franc-Nohain, *Vive la France!,* qui n'est joué qu'une seule fois et dans le privé le 29 mars 1898 en raison de l'interdiction immédiate par la censure. Connu comme étant un grand adepte d'*Ubu roi*, Émile Strauss publie en avril de la même année un compte-rendu de cette pièce dans *La Critique* sous le pseudonyme de Papyrus-Martine :

> La Censure a reconnu le caractère zymotique de *Vive la France!* Trop d'irrespect et d'idées libertaires y flottent. Après les victoires remportées par nos intrépides généraux

5. Cf. Léon Sabatié, *La Censure*, A. Pedone, 1908, p. 122-123.
6. *La Critique*, 5 janvier 1898, nº 69, p. 10.
7. *La Critique*, 20 janvier 1898, nº 70, p. 15.
8. Voir Henri Bordillon, « Ronde autour du Théâtre des Pantins : 18 lettres de Franc-Nohain à Claude Terrasse », *L'Étoile-Absinthe*, Société des Amis d'Alfred Jarry (SAAJ), Rennes, tournées 29-30, 1986, p. 7-8.
9. Alfred Jarry, *Ubu roi*, 1898, F/18/1331, Fonds Archives Nationales, site Pierrefitte.

(Sac du Temple de Thémis, sévices exceptionnels) le Roujon macabre de la rue de Valois jugea à propos d'équarrir ce chef-d'œuvre[10].

C'est par la médiation de Georges Roussel, directeur du Théâtre des Pantins, que Jarry confie à la censure un exemplaire de l'édition originale d'*Ubu roi* en cinq actes. Il s'agit de l'édition du Mercure de France publiée en 1896 avec la mention « 3ème édition ».

Le censeur coche en marge les passages à corriger. Jarry rendra l'exemplaire à la censure en proposant ironiquement de remplacer le mot inaugural « Merdre » par « Sangsurdre », mot-valise associant « censure » et la syllabe « dre ». Mais on ne l'autorise pas. Conseillé par le censeur, Jarry propose de lui substituer d'abord « Mais… », puis « Cornegidouille », puis « 'Dre ». Seul ce dernier terme est consenti. On trouve, en marge du texte de la scène I du premier acte de l'édition manuscrite, ces phrases ajoutées par Jarry : « ~~nous le supprimerons entièrement~~, et, de toute façon, l'avons supprimé dans tout le reste de la pièce, partout où il se trouvait[11] » (Figure 1). À part l'elliptique « Dre » initial, le censeur a demandé d'effacer tous les « Merdre » ponctuant le texte. L'auteur est obligé d'obtempérer. Le texte est enregistré le 27 décembre 1897 et accepté le 15 janvier 1898[12].

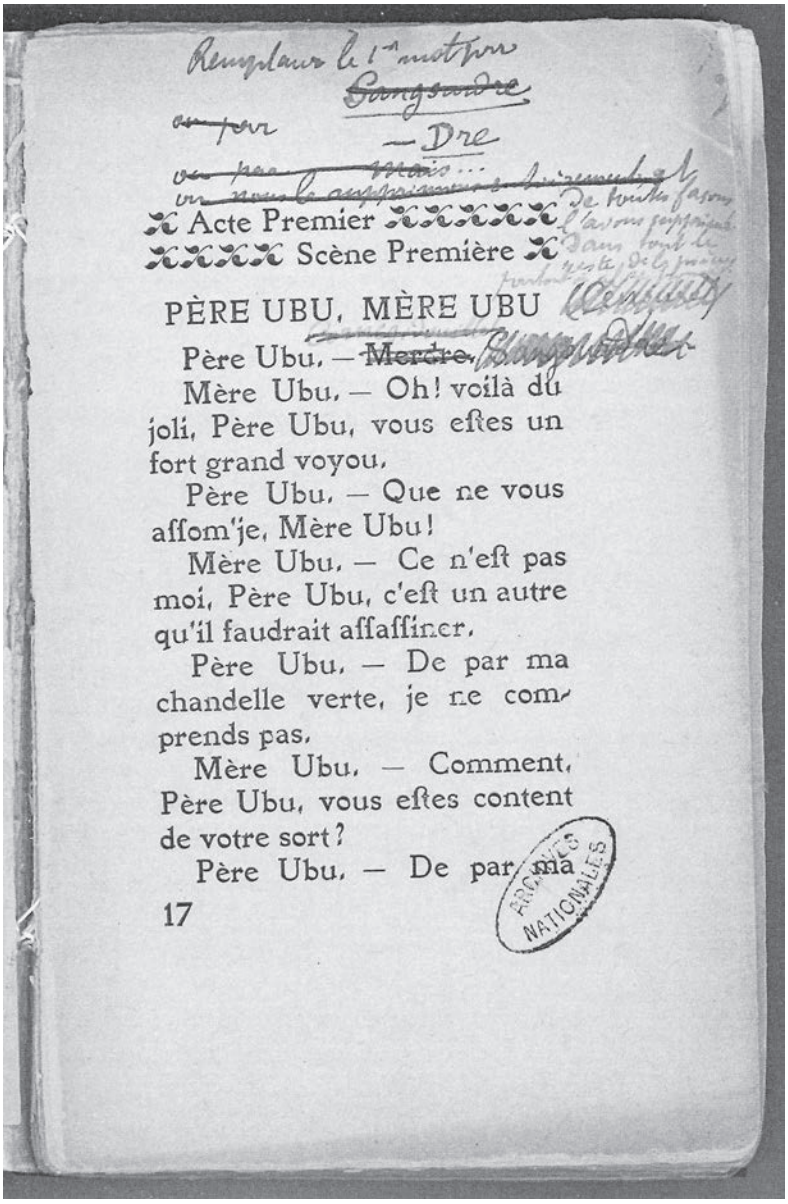
Cette suppression radicale dans *Ubu roi* joué par les marionnettes des Pantins entraînera l'autocensure du mot inaugural d'Ubu dans *Ubu enchaîné* en 1900 : « Mère… Ubu ! je ne veux plus prononcer le mot, il m'a valu trop de désagréments[13]. » Mais Jarry n'oubliera jamais ces « désagréments » qui l'inciteront à la revanche.

Pour donner *Ubu roi* au Théâtre des Pantins, il suffit à Jarry d'effacer le gros mot symbolique. Mais la censure qui vise la représentation guignolesque d'*Ubu roi* en 1901 n'est pas du tout la même.

Quelques traces d'autocensure : le livret d'*Ubu roi* de 1901

Lorsque Jarry donne en novembre 1901 une version abrégée d'*Ubu roi*, en deux actes, à une petite scène du cabaret des Quat'z'Arts à Montmartre, le livret est encore une fois soumis à la censure. Juste avant les premiers mots de la pièce, on trouve ces phrases de sa main, écrites au crayon :

10. *La Critique*, 20 avril 1898, nº 76, p. 91.
11. Alfred Jarry, *Ubu roi*, 1898, F/18/1331, Fonds Archives Nationales, site Pierrefitte, p. 7.
12. Suivant la règle de la censure, le directeur doit soumettre deux manuscrits signés de sa main au moins 15 jours avant la première représentation. *Ubu roi* est joué au moins sept fois, du 25 au 31 janvier. Cf. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 342.
13. Alfred Jarry, *Ubu enchaîné*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1972 (désormais abrégé en OC I), p. 429.



Remplacer le 1er mot par
~~Sangsodre~~
par —Dre
~~on peu mais...~~
~~on nous le supprimera heureusement~~
~~x~~ Acte Premier ~~xxxxx~~
~~xxxx~~ Scène Première ~~x~~

PÈRE UBU, MÈRE UBU

Père Ubu. — ~~Merdre.~~

Mère Ubu. — Oh! voilà du joli, Père Ubu, vous eſtes un fort grand voyou.

Père Ubu. — Que ne vous aſſom'je, Mère Ubu!

Mère Ubu. — Ce n'eſt pas moi, Père Ubu, c'eſt un autre qu'il faudrait aſſaſſiner.

Père Ubu. — De par ma chandelle verte, je ne comprends pas.

Mère Ubu. — Comment, Père Ubu, vous eſtes content de votre sort?

Père Ubu. — De par ma

ARCHIVES NATIONALES

Fig. 1. Alfred Jarry, *Ubu roi*, 1898, F/18/1331, Fonds Archives Nationales, site Pierrefitte.

> Si la Censure le désire, l'auteur ferait la même modification que lorsque la pièce fut visée pour les Pantins, en janvier 98 : la substitution aux « gros mots » de la syllabe « dre ». Mais ne pourrait-on pas autoriser le premier (Acte I, sc. I) ?[14]

Pour obtenir l'autorisation, Jarry a été obligé non seulement de remplacer les « Merdre » par « 'Dre », les « Cul » par « Siège », mais aussi de supprimer « Gidouille » en raison de sa signification scatologique. Le cabaret des Quat'z'Arts s'ouvre davantage au grand public que le théâtre des Pantins[15], si bien que la censure qui vise le livret de la représentation d'*Ubu roi* au cabaret montmartrois est plus sévère. Précisons que les deux représentations se déroulent dans le contexte effervescent de l'affaire Dreyfus. L'Autorité ne peut plus négliger l'engagement politique des intellectuels qui devient presque obligatoire à l'époque.

Le livret manuscrit, actuellement conservé aux Archives Nationales, est une version soumise à la censure le 16 novembre 1901[16]. L'autorisation est accordée une semaine après, le 23 novembre, soit le jour même de la répétition privée[17]. On a mentionné ci-dessus un autre manuscrit, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de Laval, qui a été rédigé beaucoup plus tard en vue de la publication du texte chez l'éditeur Sansot. Ce document est actuellement disponible en ligne[18]. Il s'agit du « Manuscrit rédigé sur un exemplaire imprimé d'*Ubu Roi* ».

La singularité de ces deux manuscrits renvoie à la notion de palimpseste. Jarry réutilise deux exemplaires mutilés d'*Ubu roi* édité par la Revue blanche en 1900[19]. Ces textes originaux sont débrochés pour recomposer un nouveau texte après abandon des pages considérées comme inutiles. On trouve parfois sur l'exemplaire d'origine des papiers collés sur certaines pages pour y ajouter des scènes nouvelles ou revues.

Dans les notes de l'édition « Folio » d'*Ubu*, Noël Arnaud et Henri Bordillon ont mis en lumière les variantes distinguant l'édition Sansot du premier manuscrit[20]. Mais il existe également de nombreuses variantes entre les deux éditions manuscrites. Nous

---

14. Alfred Jarry, *Ubu roi, abrégé et adapté pour Guignol (guignol des 4-Z'arts),* 1901, F/18/1344/7, Fonds Archives Nationales, site Pierrefitte, p. 7.

15. « Le *Cabaret des Quat'z'Arts* comprenait une salle de café de style gothique, qu'éclairait un splendide vitrail d'Abel Truchet, une salle de restaurant, juchée sur une galerie, et une salle de spectacle d'environ cent cinquante places occupant l'arrière-boutique. » Michel Herbert, *La Chanson à Montmartre*, *op. cit.*, p. 310.

16. On connaît un autre exemplaire exposé à l'occasion des *Livres du Cabinet de Pierre Bères* (Château de Chantilly, 2003). Il s'agit d'un manuscrit sensiblement identique à celui conservé aux Archives Nationales.

17. La répétition générale eut lieu le 27 novembre.

18. URL : http://www.alfredjarry.fr/oeuvresnumerisees/index.php

19. Alfred Jarry, *Ubu enchaîné précédé de Ubu roi* [*sic*], Éditions de la Revue blanche, 1900.

20. Alfred Jarry, *Ubu (Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la Butte),* à partir des textes définitifs établis, présentés et annotés par Noël Arnaud et Henri Bordillon, avec la Préface de Noël Arnaud, Gallimard,

tenterons donc ci-dessous de comparer ces trois documents pour mettre en évidence la stratégie de Jarry face à la censure théâtrale. En effet, on peut découvrir dans le premier manuscrit certaines expressions d'*autocensure*.

En attendant l'autorisation de la censure, Jarry réécrit la scène finale en ajoutant de nouveaux passages où est très manifeste l'expression d'une autocensure. Ces fragments sont mis au net sur trois feuilles intitulées « Addition à la scène finale d'*Ubu roi* arrangé pour guignol » (1901) (Figure 2), dont on conserve le manuscrit à la Bibliothèque municipale de Laval[21]. Dans l'édition Sansot, ce texte apparaît au sein de la scène V du deuxième acte.

Comme le souligne le titre, cette addition est faite pour s'adapter au guignol des Gueules de bois. En effet, l'apport de cet ajout réside dans l'irruption de Bougrelas qui ordonne aux « deux gendarmes » d'attraper son ennemi, Père Ubu, et de l'incarcérer en France pour le décerveler. On sait que l'homme de la maréchaussée est un personnage indispensable aux séances de Guignol. Mais dans la tradition, c'est le triomphe final de Guignol sur le gendarme qui procure le plus grand plaisir du spectateur. Ceci posé, l'épisode du décervelage d'Ubu est si *moralisateur* que l'on ne doute pas qu'il puisse être une sorte d'expression d'autocensure. Bougrelas dit en effet à Ubu : « il y a une chose que tu n'as pas tuée, car elle est impérissable : la gendarmerie nationale![22] » Plusieurs témoignages évoquent les difficultés de Jarry avec la censure. On peut citer une lettre adressée au libraire Thuillier-Chauvin, selon laquelle il fut « très pris par les 4-Z'arts[23] ». Pierre Quillard, dans un article paru dans *La Revue blanche*, parle de la « version mutilée » d'*Ubu roi* « à cause des […] exigences de la censure », en soulignant l'ajout de l'épisode qui clôt la pièce, celui du « départ d'Ubu, entre deux gendarmes[24] ». Ce travail d'autocensure témoigne ainsi que Jarry tenait vraiment à représenter cette nouvelle version d'*Ubu roi*.

Outre la chanson finale, de nombreux passages chantés par les soldats polonais sont entièrement nouveaux. C'est là que se manifeste le thème de l'antimilitarisme. Parmi les pièces du cycle ubuesque, on entend déjà le fameux « armerdre » prononcé dans *Ubu enchaîné* (1900). En effet, la chanson est souvent utilisée par les artistes pour garantir leur liberté d'expression. Georges Leygues, ministre en 1902, parle de la « censure [qui] n'est pas irréprochable » devant les morceaux chantés dans certains cafés-concerts :

---

coll. Folio, 1978, p. 497-504.

21. La Bibliothèque municipale de Laval conserve donc deux manuscrits relatifs à *Ubu sur la butte*, dont les périodes de rédaction sont différentes.

22. Alfred Jarry, « Addition à la scène finale d'*Ubu roi* arrange pour guignol », 2ème feuille.

23. Lettre datée du 24 novembre 1901, citée dans *L'Étoile-Absinthe*, SAAJ, tournées 79-80, 1998, p. 58.

24. *La Revue blanche*, décembre 1901, t. 26, p. 623.

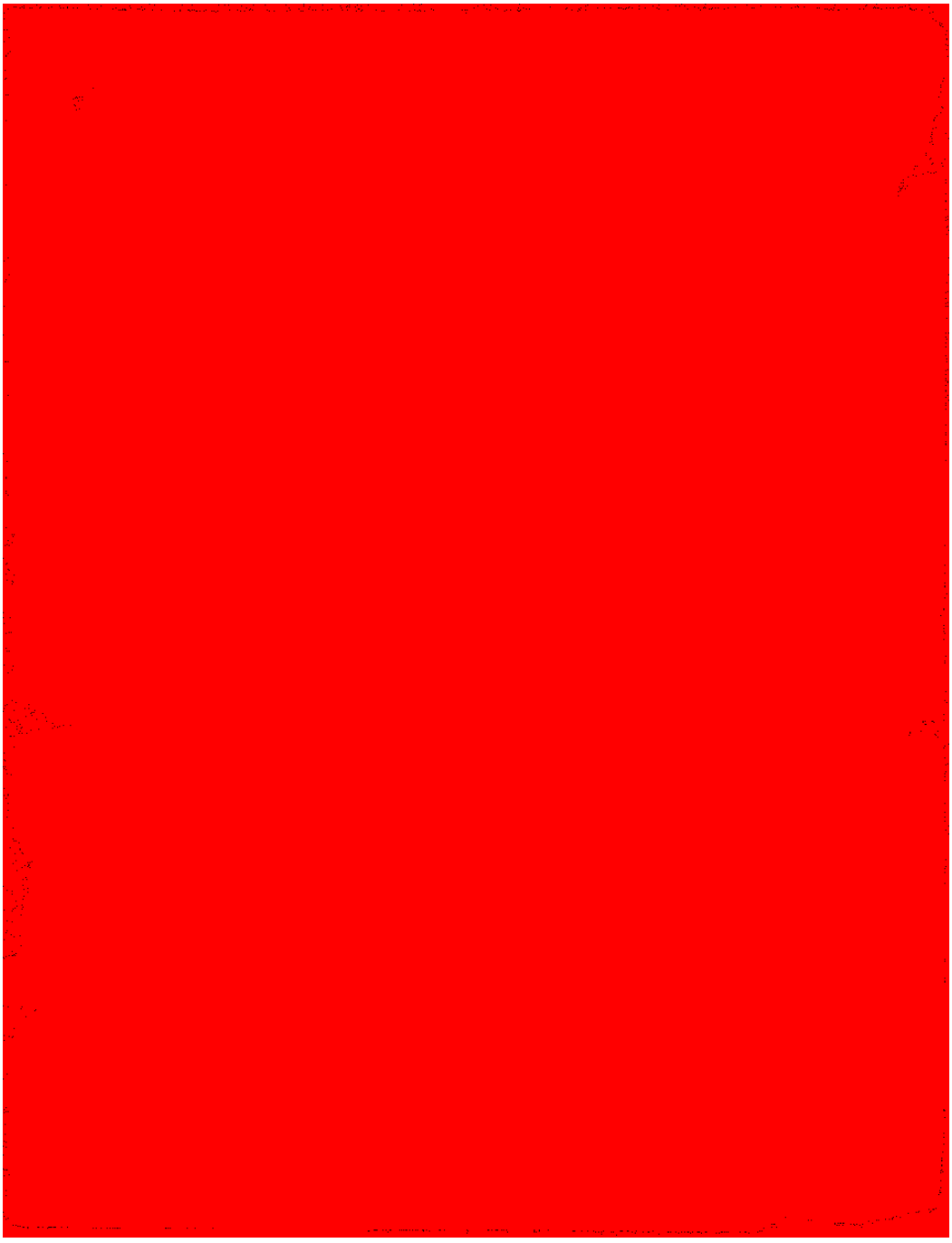
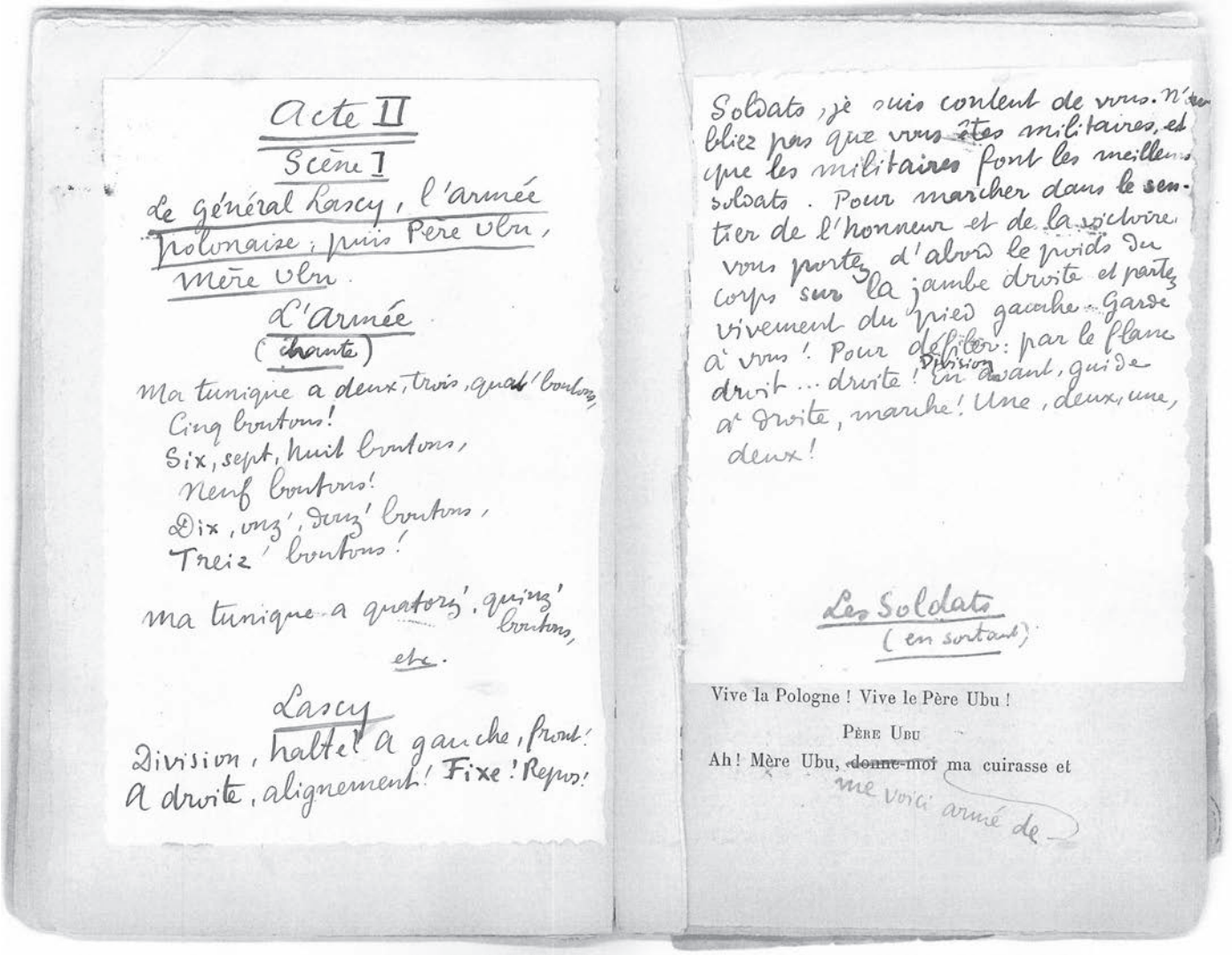


Fig. 2. Alfred Jarry, « Addition à la scène finale d'*Ubu roi* arrangé pour guignol » (1901), Bibliothèque municipale de Laval.



Acte II

Scène I

Le général Lascy, l'armée polonaise ; puis Père Ubu, Mère Ubu.

L'armée
(chante)

Ma tunique a deux, trois, quat' boutons,
Cinq boutons!
Six, sept, huit boutons,
Neuf boutons!
Dix, onz', douz' boutons,
Treiz' boutons!

Ma tunique a quatorz', quinz' boutons,
etc.

Lascy

Division, halte! à gauche, front!
A droite, alignement! Fixe! Repos!

Soldats, je suis content de vous. N'oubliez pas que vous êtes militaires, et que les militaires font les meilleurs soldats. Pour marcher dans le sentier de l'honneur et de la victoire vous porterez d'abord le poids du corps sur la jambe droite et partez vivement du pied gauche. Garde à vous! Pour défiler: par le flanc droit... droite! Division en avant, guide à droite, marche! Une, deux, une, deux!

Les Soldats
(en sortant)

Vive la Pologne ! Vive le Père Ubu !

PÈRE UBU

Ah ! Mère Ubu, ~~donne-moi~~ ma cuirasse et me voici armé de

Fig. 3. Alfred Jarry, *Ubu roi, abrégé et adapté pour Guignol (guignol des 4-Z'arts)*, 1901, F/18/1344/7, Fonds Archives Nationales, site Pierrefitte.

> On a parlé de chansons immorales ou injurieuses qui se chantent dans certains cafés-concerts et on en a tiré argument contre la censure. Je rappelle à la Chambre qu'aucune de ces chansons n'est autorisée par la censure. Tous les couplets qui soulèvent vos légitimes protestations ont été supprimés, mais ils sont rétablis à la 4e ou 5e représentation par les artistes ; à ce moment la censure n'a plus rien à faire, c'est la Préfecture de police qui intervient[25].

François Caradec et Alain Weill précisent qu'« il est fréquent que les censeurs demandent aux auteurs des suppressions et des changements, d'autant plus cocasses qu'ils interviennent parfois à la rime et rendent la chanson encore plus grivoise[26]. » Pour sa part, Jarry ajoute les chants pour mettre l'accent sur le comique militaire. Citons un exemple : dans la scène première du deuxième acte, il adopte, sur l'air de Claude Terrasse, paru dans la collection du Répertoire des Pantins, une « Chanson de route ». Ce genre de chanson était en vogue dans l'infanterie à l'époque. Les soldats polonais, dans leurs marches rythmées, comptent les boutons de leurs tuniques. De façon plaisante, Jarry fait compter jusqu'à « cinquant' mille boutons », soit un chiffre irréel. Mais dans le livret d'*Ubu roi* de 1901, on ne compte que jusqu'à quinze boutons qui sont suivis de l'expression « etc. » (Figure 3) S'agit-il d'une autocensure ? De toute façon, l'indication scénique, « Chanson de route », n'apparaît pas encore dans cette version. Dans le texte imprimé, Jarry n'hésite pas à dépasser la mesure sans craindre l'intervention de la censure.

Pour se venger du censeur : le manuscrit d'*Ubu sur la butte*

Étudions maintenant un changement textuel majeur qui n'a pas été suffisamment examiné par les chercheurs précédents. La réduction à deux actes de l'*Ubu roi* de 1901 commence par la suppression de personnages. En effet, à la place des Palotins, un « esclave noir », Arthur, est entré en scène pour occuper un rôle important, celui du cuisinier qui prépare la « soupe polonaise » et les « Choux-fleurs à la Merdre », etc. Mais Ubu mange tout, avant que ces plats scatologiques ne soient servis à ses soldats.

L'apparition du nègre Arthur nous invite à une lecture intertextuelle. En effet, la version d'*Ubu roi*, en 1901, partage avec l'*Almanach illustré du Père Ubu (XXe siècle)* de 1901 (ce qu'on appelle le « grand almanach »), et surtout avec la section « Ubu colonial », le thème du colonialisme[27]. L'almanach du Père Ubu de cette année 1901 contient

25. Le discours est repris dans Léon Sabatié, *La Censure*, *op. cit.*, p. 124.
26. François Caradec, Alain Weill, *Le Café-Concert (1848-1914),* Fayard, 2007, p. 149.
27. Sur le rapport entre le grand almanach et l'anticolonialisme, voir Marieke Dubbelboer, *The Subversive Poetics of Alfred Jarry : Ubusing Culture in the Almanachs Du Père Ubu*, Legenda, Research Monographs in French Studies, 2012, p. 109-115.

une chanson intitulée « Tatane », mot malgache signifiant « envie de dormir » ou « maladie du sommeil[28] », et qui est la parodie d'une « chanson coloniale » très répandue à l'époque[29]. Cette section s'ouvre sur la silhouette rouge de Noirs, suivie de la musique et des paroles qui l'accompagnent. Au titre s'ajoute cette indication : « Chanson pour faire rougir les nègres et glorifier le Père Ubu[30] ». Cette phrase entend railler les Noirs et surtout leur peau foncée, d'autant qu'on ne peut vérifier s'ils rougissent de honte ou pas. Elle fait allusion sans doute au cliché très connu à la fin du siècle, celui d'une publicité : « Lessive de la Ménagère. Elle blanchirait un nègre[31] ». L'apparition d'Arthur a pour contexte une publicité du même genre devenu célèbre : « Un pernod pour Arthur ! » Ainsi, le nom d'Arthur représente, par l'association d'idées, l'idée du blanchissement des Noirs. Cette relation a déjà été suggérée dans le dialogue entre le Directeur et Guignol qui constitue le « Prologue[32] ».

On peut découvrir dans le document de la censure d'autres éléments qui reflètent l'actualité à l'aube du XX^e siècle. On sait que l'année 1901 voit la naissance d'un Jarry chroniqueur, qui fait paraître une série de chroniques dans des revues et des journaux littéraires, dont les thèmes sont étroitement liés aux évènements du jour. Mais si, à cette époque, la question du colonialisme retient l'attention particulière de Jarry, c'est qu'il a vu la spectaculaire Exposition universelle de Paris en 1900. Dans le grand almanach, Ubu raconte qu'il y est allé[33]. À cette occasion, des pavillons coloniaux ont été construits pour fournir un « diorama vivant » de Madagascar[34]. Cette île est voisine de la Réunion, pays natal d'Ambroise Vollard, l'un des importants collaborateurs du grand almanach. L'intérêt de Jarry pour l'actualité atteste que l'esthétique du livret de l'année 1901 se distingue de celle de l'*Ubu roi* de 1896 qui se caractérisait par son dédain pour le réalisme géographique et historique.

28. Jean-Paul Morel, *C'était Ambroise Vollard*, Fayard, 2007, p. 27.
29. Sur ce genre, voir Alain Ruscio, *Que la France était belle au temps des colonies…*, Maisonneuve & Larose, 2001.
30. Alfred Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu (1901),* dans OC I, p. 618. Allusion probable à la « couleur héraldique », science spécifique de Jarry.
31. Affiche commerciale réalisée par Boichard en 1895.
32. Voir Alfred Jarry, *Ubu sur la butte*, dans OC I, p. 635.
33. Voir Alfred Jarry, « Confession d'un enfant du siècle », dans OC I, p. 586.
34. Cf. Sandrine Lemaire et Pascal Blanchard, « Exhibitions, expositions, médiatisation et colonies (1870-1914) », in *Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*, Pascal Blanchard et al. (dir.), CNRS Éditions, 2003, p. 113.

Mais la scène scatologique du repas dont on a parlé ci-dessus est effacée de la version du manuscrit d'*Ubu sur la butte*[35]. C'est dans l'édition Sansot, où il remplace Arthur par le Palotin Giron[36], que Jarry ajoute un nouvel épisode, celui d'Ubu à la recherche de nourriture. L'absence du cuisinier Arthur signifie celle de nourriture, mais l'auteur doit éclairer l'origine de cette absence. Le général Lascy explique en effet que, par souci économique, Ubu a déjà tué, au premier acte, « l'intendance militaire[37] », dont le rôle est d'apporter les vivres mis en réserve pour toute l'armée. Mais outre l'intendance militaire, « un ministre français[38] » s'ajoute à la liste des personnages massacrés par Ubu[39]. Remarquons à ce propos que le censeur avait demandé de supprimer les mots « ministre français[40]». Dès lors, l'ajout de l'épisode du massacre de l'intendance militaire s'explique sans doute par le désir de se venger du censeur qui interdit qu'on se moque du pouvoir de l'État, et de sa demande de suppression.

Mais il reste un point à préciser : pourquoi Jarry a-t-il délibérément supprimé le personnage d'Arthur ? En effet, la question du colonialisme reste encore son souci en 1906. Mais il envisage également de reprendre le texte d'« Ubu colonial » dans *Siloques, Superloques, Soliloques et Interloques de Pataphysique*, un des ouvrages constituant la collection du théâtre mirlitonesque[41]. Il est donc probable qu'il a supprimé le personnage d'Arthur pour éviter de doubler le sujet dans cette même collection[42].

Relevons une autre marque de vengeance. Dans la scène III du deuxième acte apparaît la « Chanson polonaise ». Les deuxième et troisième quatrains de cette chanson diffèrent nettement, dans le manuscrit d'*Ubu sur la butte*, du texte visé par la censure. Jarry doit se réjouir d'écrire des vers absurdes utilisant maints pléonasmes. Mais dans ce manuscrit, il réécrit les quatrains en introduisant des onomatopées ludiques dans le texte des chœurs (Figure 4). La sonorité excrémentielle de ces onomatopées rappelle la « Chanson à Finances » d'*Ubu roi* qui n'est qu'un hymne bref à la défécation : « Vive le

35. Jarry biffe tous les passages relatifs à ce repas qu'il a transcrits une fois dans le manuscrit d'*Ubu sur la butte*.

36. Le remplacement d'Arthur par Giron contribue à mettre en valeur les amours entre Giron et la Mère Ubu, simplement suggérés dans l'*Ubu roi* de 1896.

37. Alfred Jarry, *Ubu sur la butte*, dans OC I, p. 648.

38. *Ibid.*, p. 642.

39. Comme le remarque Omer-Désiré Bothey, la longue tirade d'Ubu, qui caractérise la scène de la trappe, consiste à mimer le « couplet satirique à la manière des chansonniers ». Alfred Jarry, *Œuvres*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, p. 1280, note 3.

40. Ces mots sont biffés dans le livret manuscrit de 1901.

41. Voici le nouveau titre d'« Ubu colonial » : « Siloques, Superloques, Soliloques et Interloques de Pataphysique tant pure qu'appliquée par le Père Ubu, le Docteur Athanor Le Fourreau et Frère Chrysonompe, ignorantin, touchant notamment les Voyages du Père Ubu chez les cannibales végétariens ».

42. Pour le manuscrit d'*Ubu sur la butte*, Jarry inscrit ainsi sur la couverture : « Théâtre Mirlitonesque / Alfred Jarry / UBU sur la BUTTE ».

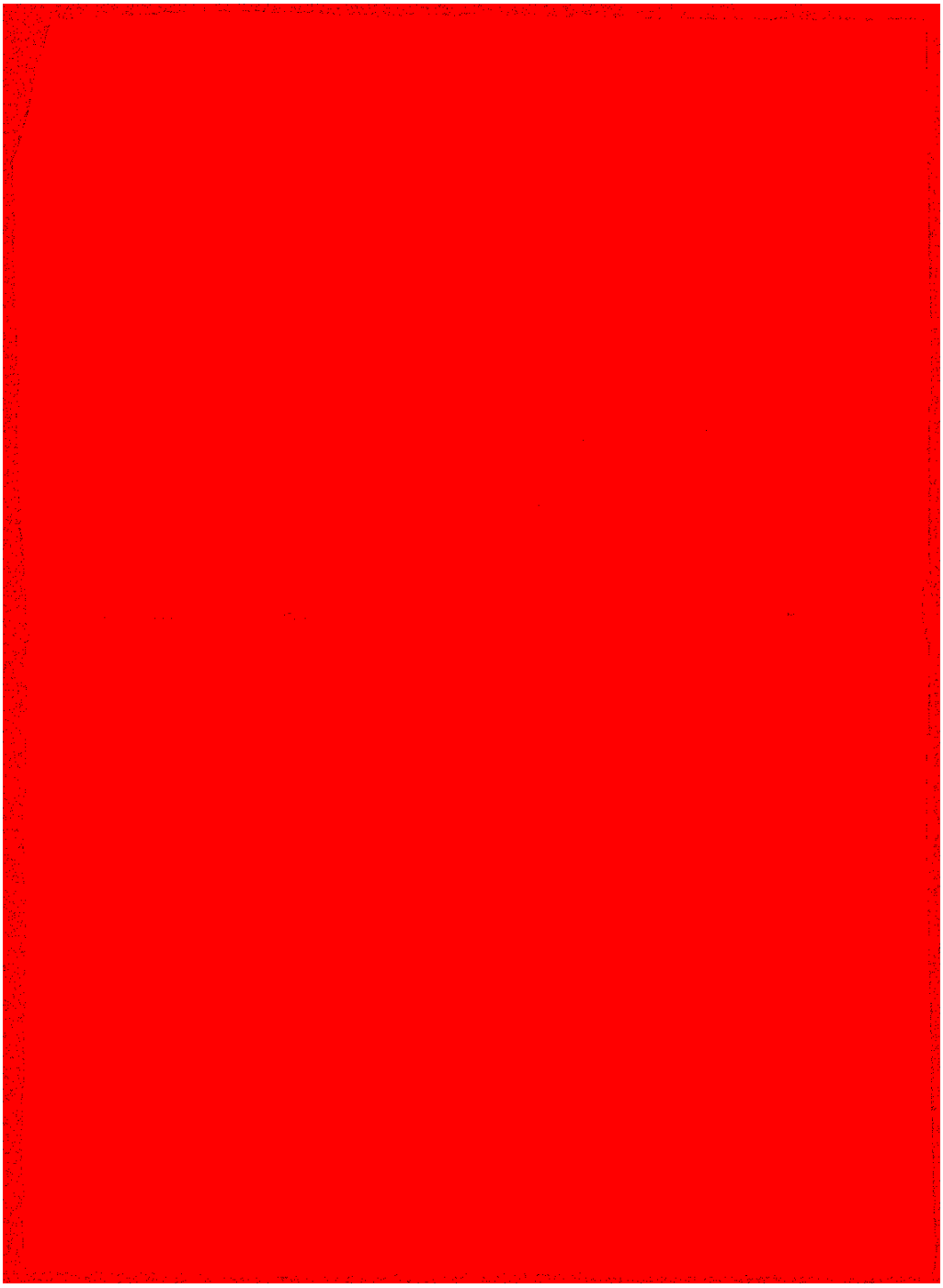


Fig. 4. Alfred Jarry, *Ubu roi, abrégé et adapté pour Guignol (guignol des 4-Z'arts),* 1901, F/18/1344/7, Fonds Archives Nationales, site Pierrefitte.

Père Ubu, notre grand Financier ! Ting, ting, ting ; ting, ting, ting ; ting, ting, tating !43 »
S'agit-il d'un ajout pour se venger du censeur qui avait demandé de supprimer les mots de tonalité scatologique ?

Le texte visé par la censure	Le manuscrit d'*Ubu sur la butte*
Sans vin ni soupe, Joyeux repas, La plus brav' troupe Ne s'battra pas ! Marcher à terre C'est notre état : Le militaire C'est le soldat !	Le soif nous traque Et nous flapit. Buvons d'attaque Et sans répit. Chœur Pi pi pi, pi pi pi ! Par ma moustache ! Nul ne s'moqua ~~On remarqua~~ ~~Le~~ Du blanc panache De mon tchapska. Chœur Ka ka ka, ka ka ka.

Variantes de la « Chanson polonaise »

Ainsi, des variantes distinguent le texte visé par la censure et le manuscrit d'*Ubu sur la butte*. Le texte imprimé des éditions Sansot, où abondent les plaisanteries, est beaucoup plus audacieux et ironique que le premier manuscrit présenté en 1901. Jarry a décidé de ne plus utiliser la version soumise à la censure, si bien que les modifications qu'il se permet dans le texte imprimé témoignent d'une liberté d'expression manifestement liée à l'absence de censure.

La censure et la création : le texte imprimé chez l'éditeur Sansot

On sait que les deux manuscrits examinés ne contiennent pas le futur « Prologue » entre Guignol et le directeur des Quat'z'Arts et que Jarry ajoute de nombreux éléments pour adapter *Ubu roi* au théâtre de Guignol. Deux manuscrits de ce « Prologue », rédigés tous deux à la fin de l'année 1898, soit à l'époque de *Par la taille*, nous permettent de situer ce texte trois ans avant la représentation au cabaret des Quat'z'Arts.

43. Alfred Jarry, *Ubu roi*, dans OC I, p. 382.

Philippe Cathé a exhumé d'une collection privée une version manuscrite autographe, signée et datée de « décembre 1898 », ayant pour titre : *Le Guignol de Lyon aux 4-z'Arts (un acte pour guignol)*[44]. À l'origine, Jarry avait donc l'intention de publier indépendamment ce texte, comme l'atteste l'absence d'Ubu dans cet acte et dans le « Prologue » de la version définitive :

> Cet acte était destiné au papier réglé de Claude Terrasse, son compagnon en pantagruélisme. Le verso du onzième et dernier feuillet porte, de la main du compositeur, une description de musiques à écrire : « 1° Marche cocasse pendant l'arrivée de Guignol ; 2° Chanson de Guignol sur le thème en Bois ; Ronde ». Suivent deux lignes qui marquent peut-être le moment où l'acte pour Guignol devint, dans l'esprit de Jarry, le prologue à une œuvre plus vaste : « 1 Prologue - 12 m - 1 petit Drame 20[45] ».

Entre ce manuscrit et la version définitive de 1906 existent quelques légères variantes[46]. Nous avons pour notre part relevé une autre variante du « Prologue », conservée aujourd'hui au Centre Harry Ranson de l'Université du Texas à Austin. Ce manuscrit[47], daté du « 12 décembre 1898 », est intitulé « ~~Alfred Jarry~~ / Ubu sur la butte / ~~Ubu aux 4-Z'Arts~~ / Théâtre Mirlitonesque ». Ce titre a ainsi été ajouté beaucoup plus tard en tête du manuscrit, durant la préparation de la publication en volume du texte dans la collection du théâtre mirlitoneque. Le contenu de ce manuscrit est presque identique à celui de la version imprimée. On sait que la particularité du « Prologue » réside dans les textes chantés et versifiés. Soulignons toutefois que la disposition de ces vers métriques n'est pas réalisée dans le manuscrit : les textes des « Chants » ne sont pas typographiquement centrés (Figure 5).

Étudions pour finir quelques modifications effectuées dans le texte de 1906. La bataille avec la censure s'achève enfin avec la publication en volume d'*Ubu sur la butte*. En effet, le texte de Jarry montre qu'il est loin d'être le sujet de l'Autorité. Remarquons à ce propos qu'il existe une variante de la « Chanson finale » qui suit l'« Addition à la scène finale » dont on a parlé précédemment. On a vu que la conclusion assez moralisante de la version de 1901 ne s'accorde pas tout à fait au ton du cycle ubuesque. Comme le remarque Barbara Pascarel[48], il est fort probable que la modification appor-

44. Ce manuscrit se trouve aujourd'hui dans la famille de Madame Françoise Terrasse.
45. Philippe Cathé, « Chronique jarryque : De l'utilisation des restes », *L'Expectateur*, n° 8, septembre 1998, p. 73.
46. Philippe Cathé souligne surtout l'absence de la référence à Arthur dans le manuscrit.
47. Alfred Jarry, *Ubu sur la butte* : Prologue, handwritten manuscript, signed, with revisions, 1898 - 144.6, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.
48. Barbara Pascarel (commentaires), *Ubu roi - Ubu cocu - Ubu enchaîné - Ubu sur la Butte d'Alfred Jarry*, Gallimard, Folio, coll. Foliothèque, 2008, p. 167-183.

Guignol - A votre santé, futur grand homme de bois. vous devriez sapa en bois.

(Musique de ballet.) Eh! où courez-vous donc, plus vite qu'un cheval de bois?

Le Directeur (chanté) - Des petit's lemm's, Des petit's lemm's,

Guignol - (parlé) On n'est pas de bois!

Le Directeur - Vous voulez dire?...

Le Directeur - Que je vous plains, Maître Guignol, avec votre tête de... sapa. Vous n'aurez bien de plaisir. Un de vos ancêtres de bois n'était pas... Abélard?

Guignol (se tordant et se roulant sur le devant du théâtre) - Il n'était pas Abélard, puisqu'il a engendré tous mes grands-pères et moi-même. Mais aux Champs-Elysées et aux Tuileries et à Lyon, je laisse rêver aux petits enfants que les parents de Guignol se trouvent tous les deux de bois

(chanté)

Des bergeries des bagnes.
Mais aux Quat-z'arts.
Aux Quat-z'arts, Guignol,
Aux Quat-z'arts n'est pas Abélard!

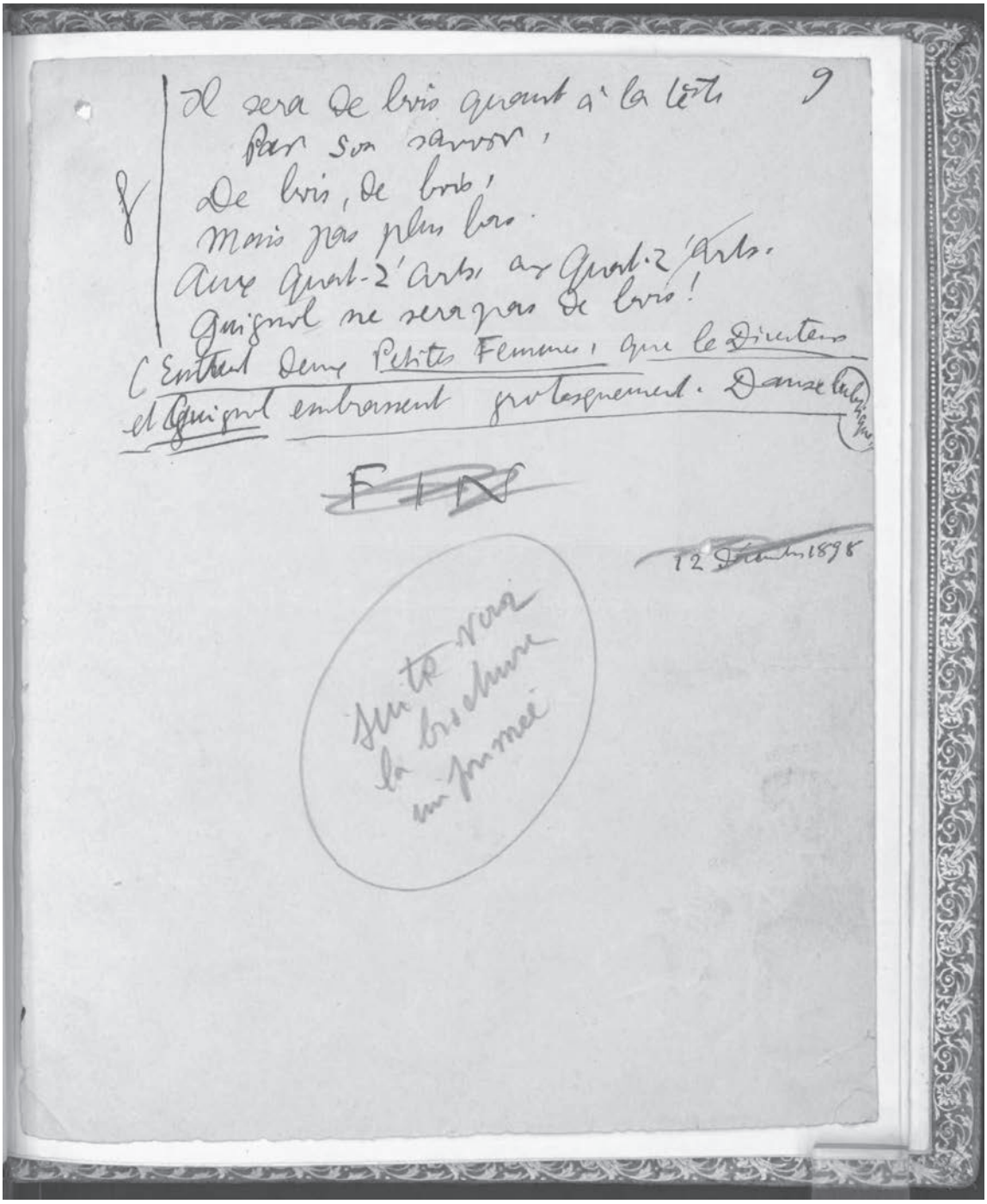


Fig. 5. Alfred Jarry, *Ubu sur la butte* : Prologue, handwritten manuscript, signed, with revisions, 1898 - 144.6, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

tée au texte imprimé avec les onomatopées absurdes a pour but de se moquer de la vertu morale qui incite Bougrelas à exercer des représailles. L'ajout de ces onomatopées permet de subvertir la tonalité moraliste de la fin du drame en incitant à de nouvelles interprétations.

Le texte visé par la censure (1901)	***Ubu sur la butte* (1906)**
Confions-nous à la Providence Le ciel récompense, Toujours la vertu. La vertu trouve sa récompense… (Le navire s'éloigne) F I N	Confions-nous à la Providence, Le ciel récompense Toujours la vertu, Tutu, rlutu, pens's-tu ? Turlututu ! La vertu trouve sa récompense… *Le navire disparaît. — Rideau.* FIN

Variantes de la « Chanson finale »

Ainsi, la bataille avec la censure s'est poursuivie même après l'autorisation de la représentation au cabaret des Quat'z'Arts : Jarry ne peut oublier son ressentiment. Lors de la rédaction d'*Ubu sur la butte*, il se souvient encore de l'humiliation subie autrefois. Soulignons à ce propos que, dans l'édition Sansot, la scène I du premier acte qui existait dans le manuscrit est supprimée. Il en résulte que la scène II de ce manuscrit devient la scène première du texte imprimé. D'une part, on peut imaginer que c'est par souci d'économie de réaliser un travail de synthèse. Mais, d'autre part, n'y a-t-il aucun rapport entre cet effacement de la scène I et la suppression du gros mot initial exigée par le censeur ? Comme on l'a montré ci-dessus, Jarry avait prévu que l'elliptique « 'Dre » serait autorisé. Mais c'était trop d'optimisme. Il est donc possible que ce mauvais souvenir ait poussé Jarry à décider d'effacer la scène I entière du manuscrit qui s'ouvrait sur le gros mot inaugural et symbolique.

Conclusion

Au terme de cette réflexion, nous avons constaté que le livret de 1901 contenait non seulement une série de modifications exigées par le censeur, mais aussi certaines traces d'autocensure opérée par le dramaturge. Jarry supprime en effet toutes les expressions visant à se moquer de l'armée française et réécrit la scène finale en ajoutant un épisode assez moralisateur. Le meurtrier Ubu est emporté par les gendarmes pour chanter à pleine voix la victoire de l'Autorité.

Mais l'auteur d'*Ubu sur la butte*, sachant que la censure n'a pour objet que le livret de la représentation, décide d'exercer des représailles à l'encontre du censeur qui lui a causé des « désagréments ». Sans trop modifier l'intrigue mise en place dans le manuscrit de 1901, il ajoute ingénieusement dans la version imprimée quelques expressions susceptibles de railler l'Autorité. Il s'agit d'une série d'onomatopées ludiques suggérant, de façon scatologique, une mise en cause des pouvoirs de l'État. L'apparition de ces expressions scatologiques peut être conçue comme la vengeance contre le censeur qui a ordonné d'effacer les « Merdre » et les « Gidouille » du livret. Ainsi, dans la genèse qui va du livret de 1901 à l'édition Sansot de 1906, en passant par le manuscrit de cette dernière, une continuité est manifeste, de l'« autocensure » à la « vengeance ».

Pour Jarry et ses lecteurs, *Ubu sur la butte* devient une œuvre exceptionnelle, dans la mesure où l'expérience des censures, celles des années 1898 et 1901, exerce une influence décisive sur la genèse du texte. Si Jarry a dû obéir aux demandes du censeur pour obtenir l'autorisation de la représentation guignolesque, ce compromis était nécessaire pour le succès de cette représentation préparée en collaboration avec ses amis artistes. Mais comme l'atteste le texte imprimé de 1906, au fond de lui, Jarry a éprouvé un sentiment de révolte contre l'intervention du censeur dans la production de l'œuvre d'art.

Annexe : Quelques dessins inédits de Jarry

On peut découvrir dans les six cahiers du « Cours Bergson » plusieurs dessins inédits de Jarry. Le dessin a souvent pour fonction de visualiser, pour mieux les comprendre, certains schémas psychologiques donnés par Bergson. Mais ce n'est pas tout. Dans les marges des cahiers, Jarry dessine les vélos qui l'ont déjà fasciné (Figure 1), le personnage mythologique ayant pour rôle de présenter le nouveau cours (Figure 3) ou encore le portrait de Bergson parlant devant ses yeux ! (Figure 2)

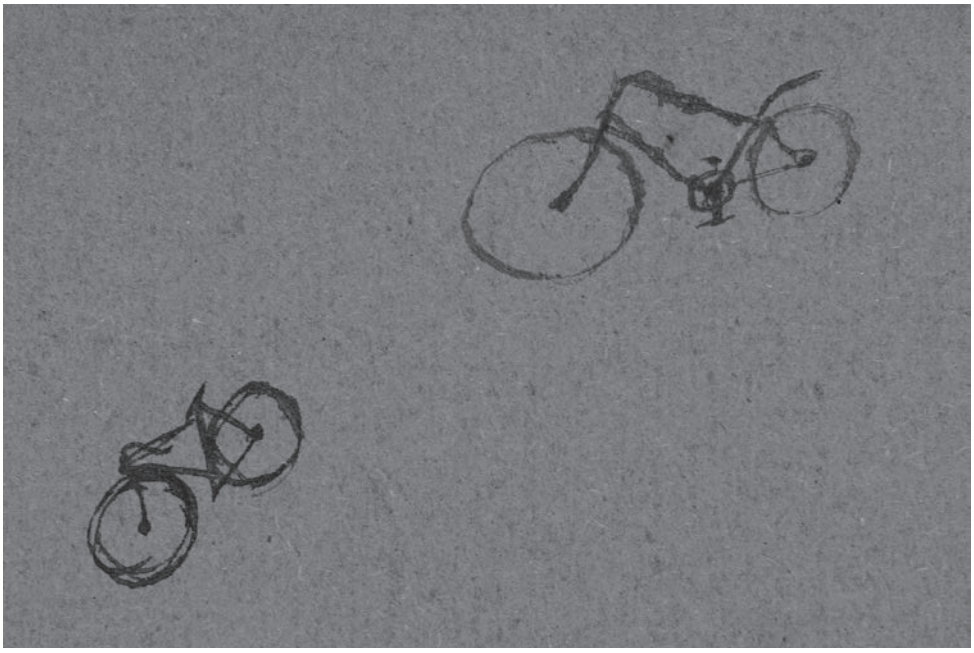


Fig. 1. Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier C, Ms 21132-B'-I-13 (4/6), Fonds Jacques Doucet, p. 159.

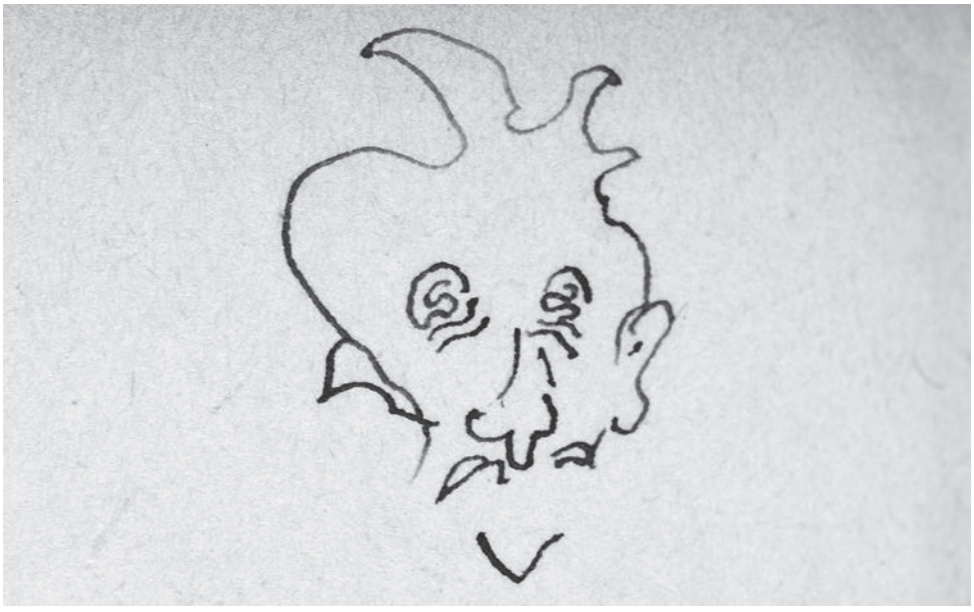


Fig. 2. Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier D, 1892-1893, Ms 21133-B'-I-13 (5/6), Fonds Jacques Doucet, p. 11.

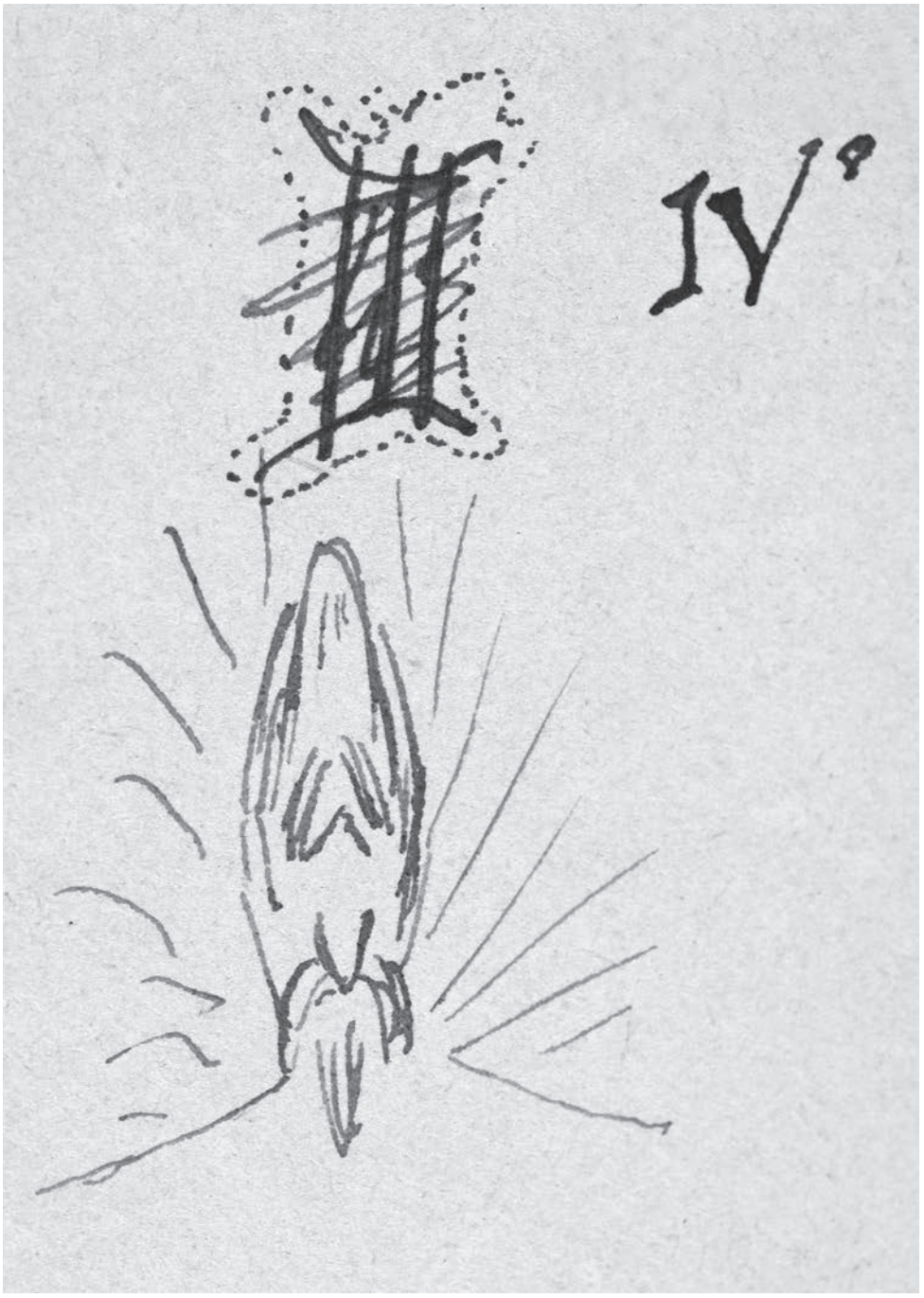


Fig. 3. Alfred Jarry, « Cours Bergson », Cahier α, 1891-1892, Ms 21129-B'-I-13 (1/6), Fonds Jacques Doucet, p. 234.

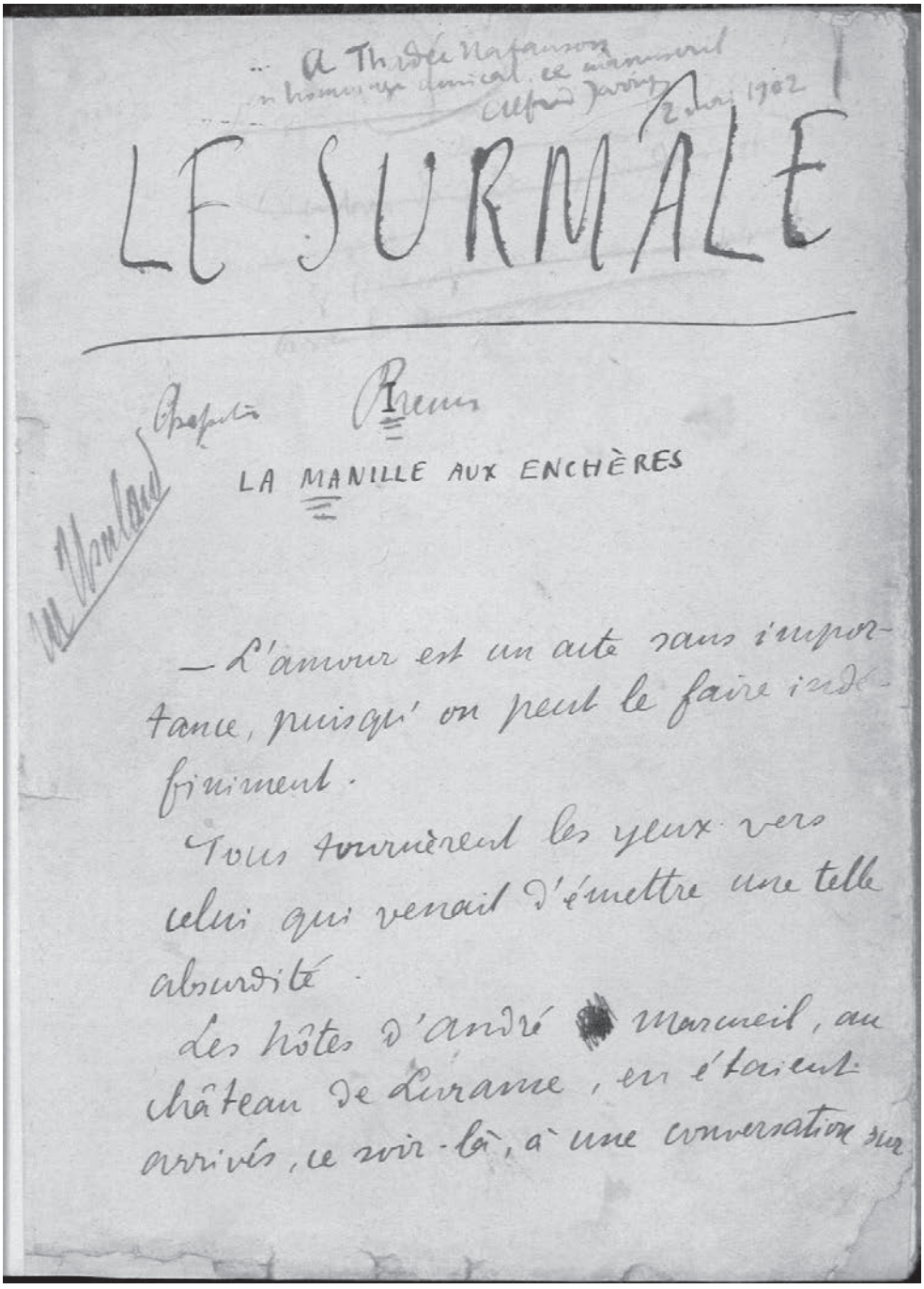


Fig. 1. Alfred Jarry, manuscrit du *Surmâle* (1901), Bibliothèque municipale de Laval, f. 1.

Marcueil dans le texte
Quelques éléments pour une approche nouvelle du *Surmâle*

Henri Bordillon

De loin, *Le Surmâle* reste le roman le plus réédité d'Alfred Jarry. On en connaît deux bonnes éditions critiques ; plus récemment, la préface d'Annie Le Brun à la réédition Pauvert de 1990 a fait date. Nous ne souhaitons pas y revenir, notre propos n'étant pas ici de spéculer sur des annotations ou des interprétations antérieures mais de prendre à bras le corps, pour la première fois semble-t-il, le texte du manuscrit du *Surmâle*, lisant sous les ratures, pointant au besoin les ajouts à une rédaction primitive, pour mieux comprendre peut-être la genèse d'un des plus étonnants romans « d'amour et de mort » de la littérature française.

Patrick Besnier après Thieri Foulc ont repris la description du manuscrit qu'en donne le n° 10 des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique* ; ils ne semblent pas plus l'un que l'autre y avoir eu accès. Ce manuscrit, qui figure aujourd'hui dans les collections de la bibliothèque municipale de Laval, forme un ensemble relié de 337 feuillets d'un format presque uniforme (20x15 cm). Sauf deux notables exceptions, le texte de Jarry ne se trouve qu'au recto des feuillets.

Le manuscrit s'ouvre et se ferme par deux dates : sur le feuillet 1, une dédicace de Jarry, à l'encre rouge apâlie, datée du 2 mai 1902, offre le manuscrit à Thadée Natanson (figure 1). À la toute fin du feuillet 337, après sa signature, Jarry mentionne d'une petite écriture : 18 X^{bre} 1901, date qui est rayée au crayon à la mine de plomb.

On n'ignore pas que la première mention imprimée du roman figure dans *La Revue blanche* du 15 novembre 1901 : « En 1902 : *Le Surmâle* ». Le volume, lui, parut à la fin de la première quinzaine de mai 1902, après que Jarry aura proposé à Natanson, le 10, un

« prière d'insérer » pour son livre. Ainsi, les deux dates ouvrant et fermant le manuscrit du *Surmâle* possèdent un sens : le 18 décembre 1901 correspond à la fin de l'écriture corrigée de ce qu'on appellera désormais le « premier état corrigé » du *Surmâle*, dont l'état « non corrigé » est sans doute quasi-achevé un mois auparavant. L'état final, que nous appellerons « second état », et qui est à de menus changements près celui que nous connaissons, est au mieux contemporain de décembre 1901 ; il pourrait dater aussi bien des premiers mois de 1902, lorsque la version initiale, même corrigée, semble appeler différents développements, sur lesquels nous reviendrons. L'ensemble, paginé une ultime fois, est mis à la composition. Le manuscrit est constellé d'indications au crayon indiquant qui a composé, et à partir de quelle ligne…

À coup sûr, l'ensemble est achevé à la fin d'avril – si bien que Jarry peut offrir son manuscrit à Thadée le 2 mai, et se préoccuper, dans les jours qui suivent, du lancement de son roman.

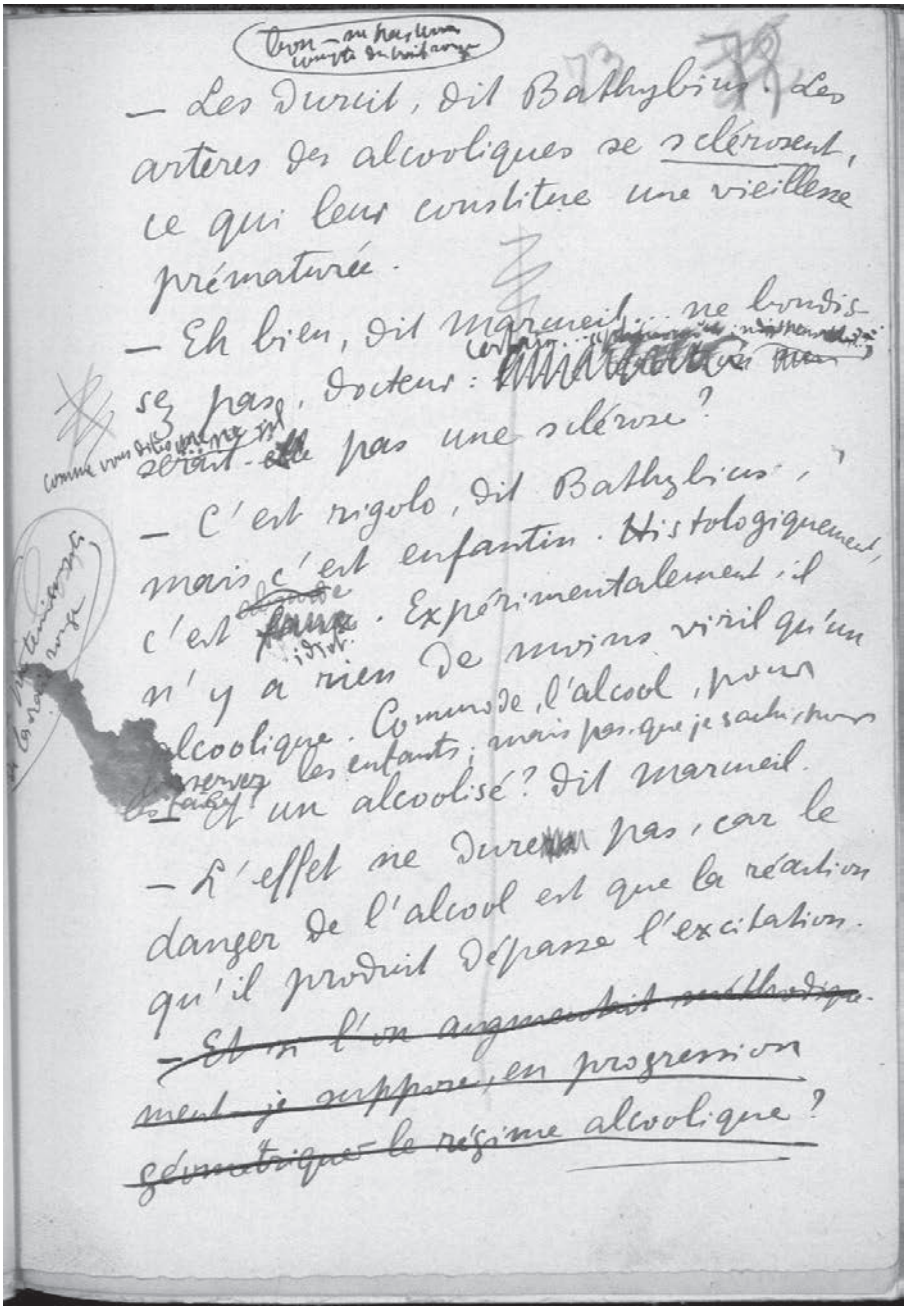
Ce rapide historique peut se déduire de la composition objective des feuillets qui constituent le manuscrit du *Surmâle*. Pour faire simple : deux types de papiers alternent dans le manuscrit, et au moins trois – probablement quatre – manières différentes de rédiger le texte, toujours à l'encre noire. En outre, ici et là, on note des interventions au crayon à la mine de plomb, au crayon bleu, et pour la pagination : des crayons de couleur rouge ou, presque toujours, bleu. Ces informations succinctes ne seraient de rien, et risquent de le rester avant une édition enfin critique du *Surmâle*, si l'on ne pouvait à coup sûr en tirer d'ores et déjà de notables conclusions.

Le premier état « non corrigé » du *Surmâle* comporte quatorze chapitres, et non quinze comme actuellement. Le chapitre ajouté est le deuxième : « Le cœur ni à gauche ni à droite ». Au vu de l'écriture et de la texture du papier, cet ajout eut lieu *avant* la refonte définitive du roman, au début de 1902. Il s'ensuivit, dans le manuscrit, un décalage qui s'observe entre les chapitres VIII devenant IX et les IX devenant X…

On ne sait à quel moment exact ce chapitre fut ajouté ; c'est en tout cas avant la relecture générale, qui donna lieu à de nombreux passages ajoutés, développés, ou rédigés à la hâte sur un papier de mauvaise texture.

Il paraît, en tout cas, que c'est *avant* cette rédaction que Jarry, relisant quelques pages de son roman au crayon de couleur rouge, en biffa ainsi tout un passage du chapitre II d'alors (aujourd'hui le troisième), et précisément de : « Et l'influence d'excitants » à « La Science a d'autres convictions là-dessus », en indiquant marginalement : « À reporter dans le 1er chap. » De fait, les actuels chapitres I et III se suivant alors, il se pouvait que toute une matière de la discussion roulant sur l'alcool pouvait se trouver dans l'un ou dans l'autre.

Mais, à la relecture, et sans doute puisqu'entretemps a surgi le chapitre II, Jarry répète en marge des passages des feuillets 72, 73 et 76 rayés en rouge : « Bon » ou « Ne pas tenir compte du trait rouge » (figure 2).



— Les Durcit, dit Bathybius, les artères des alcooliques se sclérosent, ce qui leur constitue une vieillesse prématurée.

— Eh bien, dit Marcueil, ne bougeons pas, Docteur : ~~elle~~ ne serait-elle pas une sclérose ?

— C'est rigolo, dit Bathybius, mais c'est enfantin. Histologiquement, c'est ~~flagrant~~. Expérimentalement, il n'y a rien de moins viril qu'un alcoolique. Comme de l'alcool, pour conserver les enfants ; mais pourquoi je sacrifierais un alcoolisé ? dit Marcueil.

— L'effet ne Durera pas, car le danger de l'alcool est que la réaction qu'il produit dépasse l'excitation.

~~— Et si l'on augmentait graduellement je suppose, en progression géométrique le régime alcoolique ?~~

Fig. 2. Alfred Jarry, manuscrit du *Surmâle* (1901), Bibliothèque municipale de Laval, f. 73.

De fait, l'introduction de l'actuel chapitre II renforce la césure introduite dans le mouvement logique qui faisait s'enchaîner les chapitres I et III : on passe de la discussion « en société » aux propos tenus « entre hommes ». Le chapitre II crée une discontinuité qui atténue ce qui, sans lui, aurait pu paraître une redite, ou permettre une plus grande porosité de la matière de la discussion entre l'un et l'autre des chapitres.

En ce qui concerne la structure globale du roman, c'est donc bien cette introduction après coup de l'actuel chapitre II qui est à noter. Lors de sa relecture « au crayon bleu », Alfred Jarry s'interrogea sur les titres définitifs à donner à ses chapitres – parfois, il fait différentes propositions. Pour l'actuel chapitre II, il écrit : « Atavisme et enfance de Marcueil », qu'il raie. Pour le chapitre III (actuellement IV), il propose au crayon à la mine de plomb : « Une petite femme haute comme mon zebb », ce qui reprend une formule du général au chapitre précédent. Cela deviendra, pour ce chapitre IV : « Miss Elson vierge », toujours au crayon, puis en capitales à l'encre : « Une petite femme haute comme mon zebb » puis « Une petite femme… » avant de devenir ce qu'il est aujourd'hui.

Notons encore, comme premier titre du chapitre VI : « La salade de museau de tanche » ; au chapitre X : « La feuille de Bathybius » et, au chapitre XI : « Post coïtum animal triste ». Enfin, mais cela tient moins du titre que de la structure, le chapitre XIV, « La machine amoureuse », ne commence pas comme désormais, mais par : « — Hélène est morte […] », le chapitre précédent se terminant par le dernier vers du poème jouant sur Ellen et Hélène, lequel court du reste sur quatre feuillets qui paraissent indépendants, et sont d'une encre noire plus apâlie que le reste du manuscrit, et d'une écriture plus menue.

Dernier point à noter, concernant la structure du roman. Sur le dernier feuillet avant la Table des matières, on lit une double fin du roman (figure 3). On lit en effet au feuillet 336 :

> Ellen Elson est guérie et mariée.
> Elle a imposé une seule clause à l'acceptation d'un époux : [prétendant] qu'il fût capable de maintenir son amour dans les sages limites des forces humaines…
> [Elle l'a trouvé sans difficulté.]
> Le trouver a été… « à peine un jeu ».
>
> [FIN]
>
> Elle a fait substituer par un joaillier habile, à la grosse perle d'une bague qu'elle porte fidèlement, [la goutte batavique et explosible,] une des larmes solides du Surmâle.
>
> Alfred Jarry
>
> FIN
>
> [18 X^{bre} 1901]

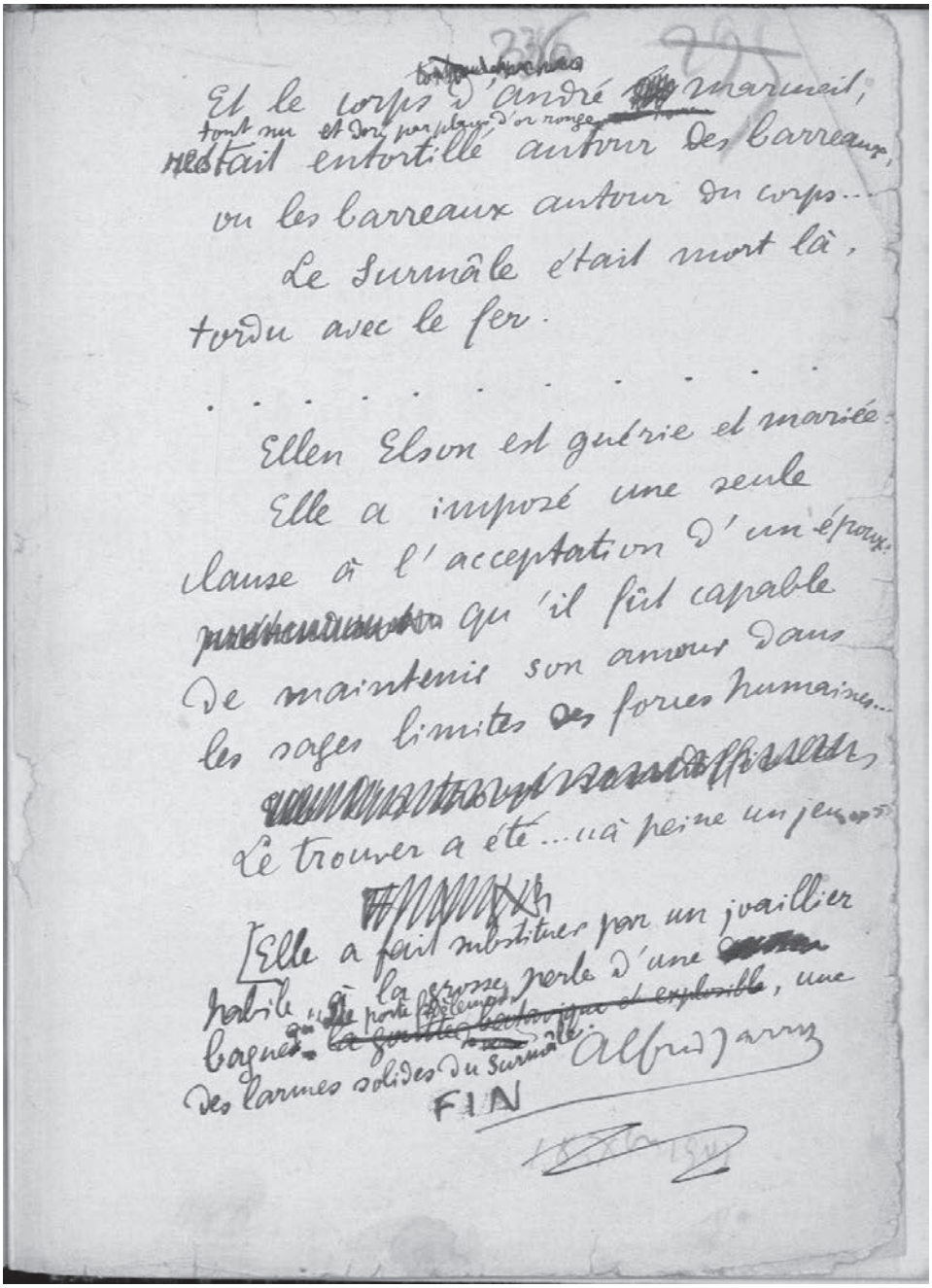


Fig. 3. Alfred Jarry, manuscrit du *Surmâle* (1901), Bibliothèque municipale de Laval, f. 336.

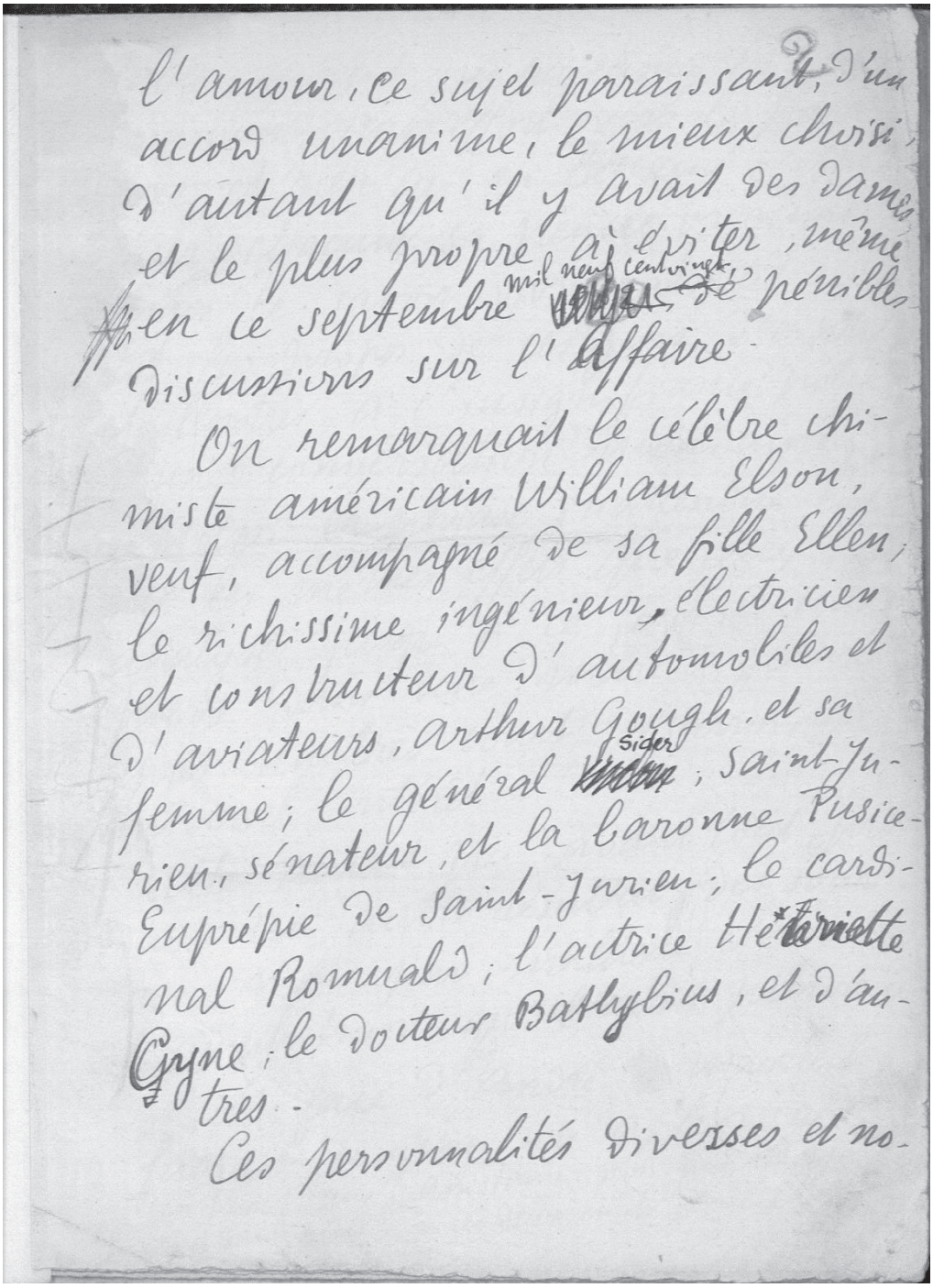
Si ces indications sur les évolutions de la structure du roman et sur le titre des chapitres ne sont pas négligeables, il est au moins deux autres points sur lesquels le manuscrit, lorsqu'on regarde *derrière les ratures*, nous apporte des renseignements intéressants : l'onomastique et la période où se déroule le récit.

En ce qui concerne le nom des personnages, le catalogue de l'Expojarrysition indiquait déjà : « le surmâle, d'abord nommé André **de** Marcueil, s'est vu par la suite rigoureusement privé de sa particule ». De fait, sur tous les feuillets de la version primitive du roman, et jusqu'à la toute fin, on lit : « André de Marcueil », la particule étant à chaque fois biffée à l'encre noire, ce qui n'a plus lieu d'être sur les feuillets ajoutés, qui donnent tous, eux : « André Marcueil ». La noblesse du héros paraissait toutefois au principe du roman. Ainsi, au chapitre VI, pour les propos du gendarme venu rendre visite à Marcueil, Jarry écrit : « — Pardon, M [m] onsieur [le Comte], [dit] reprit le gendarme, coupant la parole au garde particulier […] » et quelques lignes après : « — Excusez, M [m] onsieur [le Comte], fit le gendarme ». Nul doute, donc, que Marcueil est d'abord un noble, et comte de surcroit ! Mais l'abandon du titre et de la particule ne paraît rien devoir à l'expression tardive d'un remords républicain. Le Comte de Marcueil, seigneur de Lurance, s'apparente bien trop aux nobles luxurieux qui hantent les textes de Sade. En même temps qu'il perd la particule, devenant « neutre », il gagne en force et en mystère, et les viols et les assassinats qui ont accompagné son voyage en chemin de fer avec ses amis peuvent surgir alors avec un fantastique renforcé.

Notons deux autres changements notables dans l'onomastique (figure 4). Le général Sider s'appelle plus congrûment, dans les actuels chapitres I et III, le général Velu. Cet ancien des bataillons d'Afrique montre, dans différents passages du texte ou de ses variantes, qu'il tient plus du singe que de l'homme dit civilisé, et s'il est plus disert que le cynocéphale papion Bosse-de-Nage, il lui reste inférieur en sagesse.

Quant à l'actrice Henriette Cyne, qui n'intervient guère que dans le premier chapitre du roman, son nom est d'abord Hélène Gyne, ce qui donne à réfléchir. Cette actrice doublement femme fut-elle là, d'emblée, pour faire un pendant avec la « vierge » Ellen Elson, suggérant alors le poème qui vient terminer le chapitre XIII ? Si c'est le cas, l'idée d'une confrontation entre les deux femmes fit long feu au bout de quelques feuillets, même si le poème resta.

En ce qui concerne l'époque où se déroule l'action de ce « roman moderne », on a beaucoup glosé sur le fait qu'en septembre 1920, on parle toujours de l'Affaire Dreyfus ! S'il y a bien anticipation, elle paraît faible : n'en parle-t-on toujours pas aujourd'hui ? Mais le deuxième feuillet du roman donne à lire : « en ce septembre 1902 », et ces quatre chiffres sont à peine barbouillés à l'encre noire, et surmontés en addition interlinéaire de : « mil neuf cent vingt ». Ainsi, la première rédaction du roman en fait un livre d'anticipation, mais d'une année à peine ! En plaçant finalement son action dans un indéfini futur, Jarry ne daigne pas en gommer les allusions strictement contempo-


l'amour, ce sujet paraissant, d'un accord unanime, le mieux choisi, d'autant qu'il y avait des dames et le plus propre à éviter, même en ce septembre mil neuf cent vingt-deux, de pénibles discussions sur l'affaire.

On remarquait le célèbre chimiste américain William Elson, veuf, accompagné de sa fille Ellen, le richissime ingénieur, électricien et constructeur d'automobiles et d'aviateurs, Arthur Gough, et sa femme; le général Sidersky; Saint-Jurien, sénateur, et la baronne Pusieux Eupépie de Saint-Jurien; le cardinal Romuald; l'actrice Henriette Cyne; le docteur Batylbius, et d'autres.

Ces personnalités diverses et no-

Fig. 4. Alfred Jarry, manuscrit du *Surmâle* (1901), Bibliothèque municipale de Laval, f. 2.

raines. Ce ne semble être que plus tardivement, en retouchant le récit de « La course des Dix Mille Milles », qu'il confirma cette date de 1920, sans changer cette fois la date de 1902, mais en l'introduisant dans une longue addition interlinéaire qui spécule avec une relative timidité sur les bicyclettes « du modèle ordinaire de course 1920 » !

Une autre date est changée dans le manuscrit du *Surmâle*, au chapitre II, lorsqu'est évoqué « Auguste-Louis-Samson de Lurance, mort le 15 avril 1849 ». On a souvent fait remarquer que ce personnage porte les mêmes prénoms qu'un ascendant maternel de Jarry, décédé à Hucqueliers, Pas-de-Calais, en 1831 ! Or, dans son manuscrit, le personnage est d'abord mort en 1829. Si Jarry ajoute vingt ans à sa date de décès, ce ne semble certes pas être pour éviter tout rapprochement avec l'ancêtre Coutouly mais bien pour correspondre, à quelque chose près, au saut de vingt années qu'avait pris la datation du récit passant de 1902 à 1920…

Il ne s'agit pas, pour terminer cette première approche du manuscrit du *Surmâle*, qui attend son édition avec apparat critique complet (annotations du texte et relevé des variantes), de donner ici un florilège de quelques pittoresques aperçus du pré-texte. Nous n'en relèverons que trois, d'inégale longueur, issus de trois chapitres différents, avant de regarder au plus près quelques ajouts significatifs de la course des Dix Mille Milles.

Évoquant la jeunesse d'André Marcueil, au chapitre II, Jarry dit qu'« il eut alors, avec frénésie, des maîtresses » puis, dans le paragraphe suivant, des essais d'une autre nature. Le début de ce paragraphe, soigneusement barré dans le manuscrit, est plus brutal (figure 5) : « Avec logique, il devint pédéraste, et ne le resta toutefois que le temps d'apprendre, par expérience, quel abîme séparait sa force de celle des autres hommes. »

Au chapitre suivant, alors que le général croit que Marcueil s'est reculé parce qu'il a été impressionné par la vigueur de sa poignée de main, la version primitive du manuscrit donne à lire :

> Mais où êtes-vous, mon jeune ami ? la nuit est-elle si noire, ou seriez-vous devenu nègre ?
> Il chantonna, excédé et saisi un peu par l'air froid :
> — Un nègre fort comme un Hercule
> Fut attaqué par un soldat
> Qui lui coupa la peau du…
> Vive l'armée !
> Pour en faire un' blague à tabac.
>
> Chantez donc aussi, vieux frère, ça nous fera un point de ralliement, que je ne vous répande pas en morceaux par mégarde.
> — Nous sommes arrivés, dit Marcueil […].

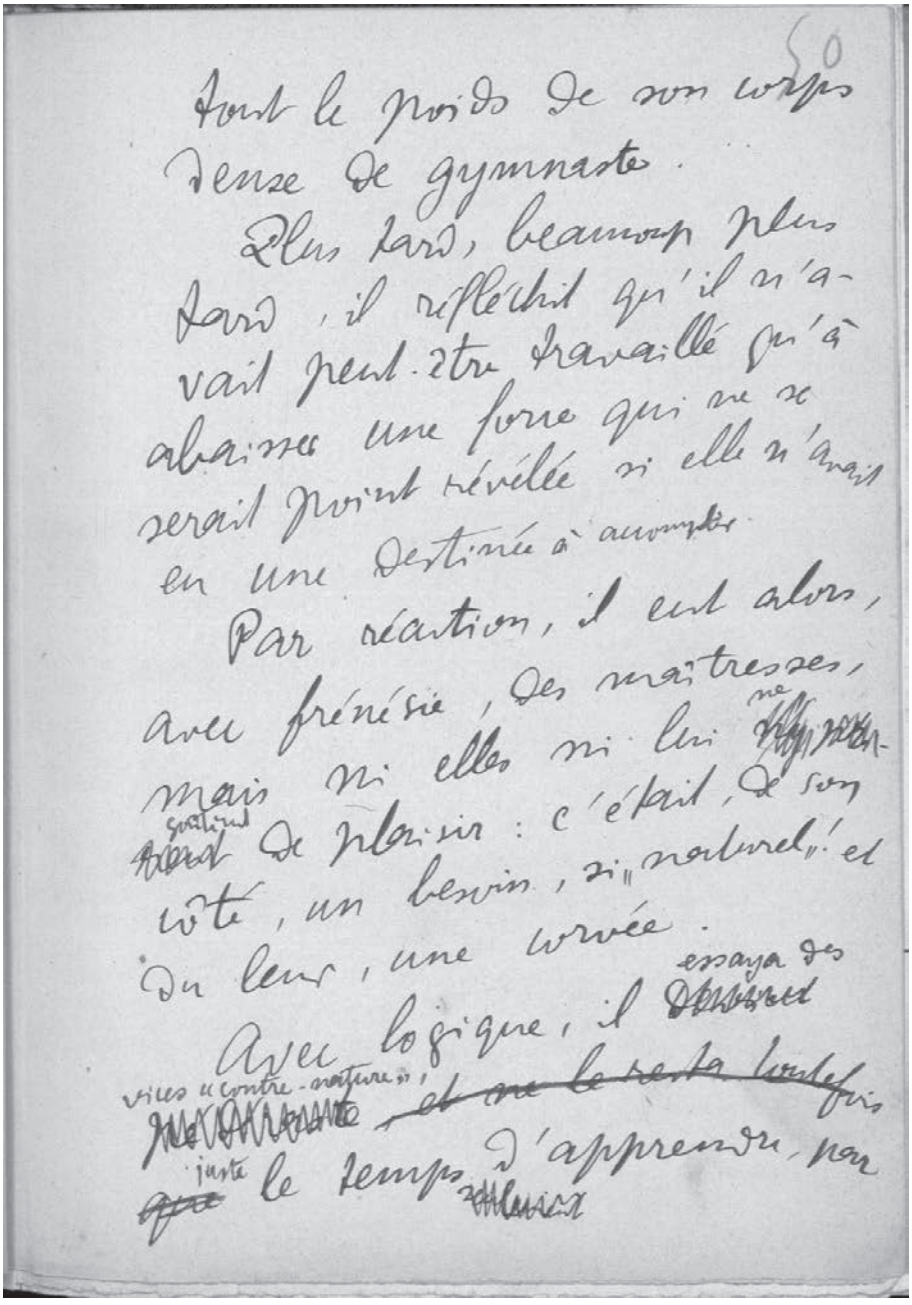

50
Tout le poids de son corps
dense de gymnaste.
Plus tard, beaucoup plus
tard, il réfléchit qu'il n'a-
vait peut-être travaillé qu'à
abaisser une force qui ne se
serait point révélée si elle n'avait
eu une destinée à accomplir.
Par réaction, il eut alors,
avec frénésie, des maîtresses,
mais ni elles ni lui ne
goûtèrent de plaisir : c'était, de son
côté, un besoin, si "naturel" et
du leur, une corvée.
Avec logique, il essaya des
vices "contre-nature",
et ne le sentit [illegible]
juste le temps d'apprendre, par
ailleurs

Fig. 5. Alfred Jarry, manuscrit du *Surmâle* (1901), Bibliothèque municipale de Laval, f. 50.

À la fin de l'antépénultième chapitre, enfin, avant que ne commence le long poème évoquant Hélène, on lit :

> […] comme si le phonographe eût encore fonctionné et imposé son rythme.
> Et comme un potache sentimental, et bien qu'il dédaignât l'exercice de la pensée, à l'égal de tout autre sport, puisqu'il pouvait s'y livrer indéfiniment – il fit des vers : […]

Ces quelques exemples, pris parmi tant d'autres, montrent que le travail d'écriture de Jarry ne va pas toujours dans le sens de la simplification, bien au contraire. Qu'il écourte ou rallonge son texte primitif, Jarry paraît ne penser qu'à mettre en valeur l'ambigüité fantastique du personnage de Marcueil. Qu'il soit devenu pédéraste « avec logique » – et par-delà la brutale franchise autobiographique qu'on pourrait y voir – masquerait ce qu'il y a de nietzschéen dans le personnage : être surmâle est un peu plus qu'être un homme qui épuise sexuellement les hommes comme les femmes !

Quant au sidérant général Velu et son répertoire troupier, il n'est pas nécessaire de le laisser se répandre en rodomontades. Il suffit que sa bêtise s'exprime brièvement : le calme et la force intérieure de Marcueil en ressortent d'autant.

*

La fameuse « Course des Dix Mille Milles », outre les corrections et ajouts qui amendent le texte original, connaît par trois fois des ajouts notables, développés par Jarry d'une écriture hâtive, sur un papier différent du reste du manuscrit, et de bien moindre qualité. Nous donnons ci-après, en les numérotant de 1 à 3, ce qu'on peut lire dans le manuscrit de Jarry, sous ses ratures et ses ajouts.

1

> […] mais le bruit de chute d'eau s'était fait suraigu et, à un millimètre du foyer incandescent de la locomotive, par l'effet de la vitesse, régnait un froid de glace.
> Ce matin du troisième jour se produisit une chose terrible, terrible surtout parce qu'elle aurait pu nous faire perdre la course […].

2

> […] « Hip, hip, hip, hurrah pour Jewey Jacobs !
> L'éducation de Jewey Jacobs nous avait pris tout un jour : c'était le matin du quatrième jour, trois minutes, sept secondes et deux centièmes après neuf heures […].

3

> Comme une lumière d'apothéose parut sur l'horizon, et le pédard // une fiole contenant, ai-je appris depuis, un rhum admirable, qui aurait pu être son aïeul et qu'il avait

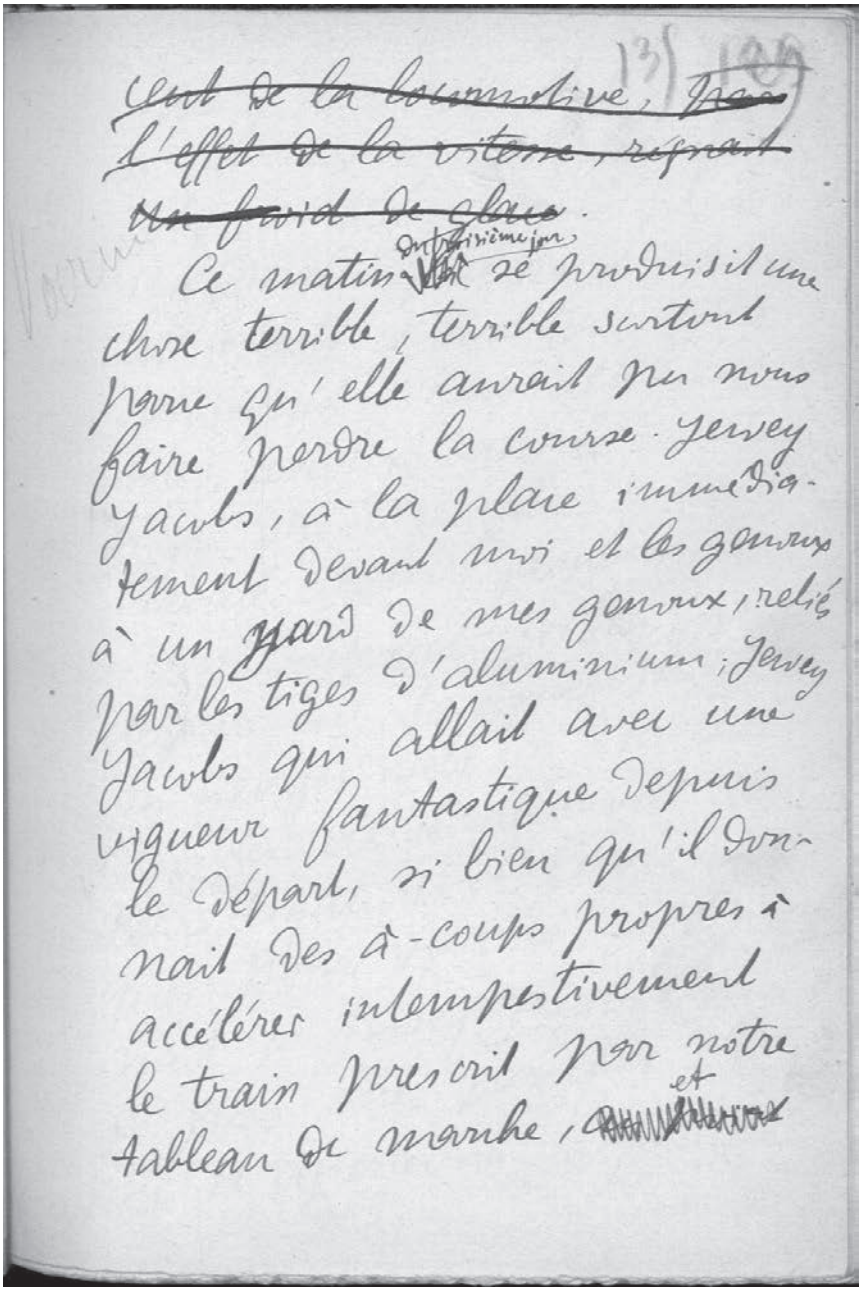


Fig. 6. Alfred Jarry, manuscrit du *Surmâle* (1901), Bibliothèque municipale de Laval, f. 135.

> réservé pour le boire. Avec un geste de sacrifice, il versa ce combustible ultime dans le foyer de la locomotive…

L'exemple 1 montre que, sur feuillets additifs, Jarry ajoute au récit primitif l'épisode des roses rouges. Il a dû être ajouté en même temps que Jarry, sur le dernier feuillet du chapitre IV, ajoutait à son manuscrit, d'une écriture cursive, les six dernières lignes de la version finale (figure 6)…

Les deux autres ajouts concernent directement le « pédard », la première fois pour faire apparaître cette présence fantastique qui rôde autour d'eux, la seconde fois pour développer plus que ne le faisait la version primitive, et insister sur le surnaturel de ce singulier cycliste.

Notons enfin un quatrième ajout, qui correspond au passage de la version finale.

La version primitive donne : « La nuit du quatrième jour tomba. Nous devions être à moins d'un jour de l'arrivée des Dix Mille Milles. Et comme la nuit s'abattait, je donnai / un dernier coup d'œil au cadran indicateur ». Ici, Jarry introduit quatre feuillets qui correspondent très exactement au passage qui, dans le texte définitif, va de « Le virage se dressait à l'horizon » à « aux pneus crevés de nos roues ». La translation de ce passage de la nuit du quatrième jour au crépuscule qui la précède renforce sans doute le côté fantastique de cette scène de la « grande tour à ciel ouvert », ne gardant du coup, pour la nuit qui suit, que ces oiseaux tombant en « pluie d'aérolithes ». Cette translation dut se faire sur épreuves, rien ne l'indiquant dans le manuscrit mais, au-delà de sa place finale, on notera que cet ajout a le mérite d'introduire un « looping-the-loop » singulier et fantastique, entre la quintuplette et la locomotive, et d'introduire une nouvelle fois, *in fine*, la présence des roses rouges…

Ce rapide examen du manuscrit du *Surmâle* n'a d'autre prétention que d'appeler l'attention sur la *fabrique* d'un texte qui mériterait de faire l'objet d'une édition intégrale. Le plus étonnant des romans de Jarry y gagnerait encore, s'il est possible, en force et en beauté.

Paroles dégelées
À propos du manuscrit de *Pantagruel*

Diana Beaume

Introduction : synthèse de « L'interminable histoire de *Pantagruel* »

Le manuscrit conservé aujourd'hui à a bibliothèque d'Austin (collection Carlton Lake, Harry Ransom Center) est un fragment déconcertant de « L'interminable histoire de *Pantagruel* », qu'on peut lire aujourd'hui comme un conte de fées.

Raconté pour la première fois par Jean-Hugues Sainmont en 1954, dans le n° 15 des Cahiers du Collège de Pataphysique de 1954, ce « conte » résume l'abracadabrant projet qui a hanté Jarry pendant à peu près une dizaine d'années. Il est également le résultat d'une tentative de classification des plus de 1000 pages de manuscrit du *Pantagruel* de Jarry — chiffre qui varie de fait entre 1000 et 2000, en fonction du contexte et de l'humeur de l'auteur —, que Sainmont aurait eu le bonheur (ou le malheur) d'avoir à sa disposition.

Selon toutes les sources disponibles, le projet aurait émergé dans l'esprit de Jarry autour de 1897. Claude Terrasse, son grand ami musicien, y est associé dès le début. Certains auteurs conjecturent même que l'idée initiale aurait hanté les deux esprits simultanément. Quoi qu'il en soit, on imagine ce début plein d'enthousiasme et d'ambitions : les deux amis se veulent en quelque sorte des « abstracteurs de quintessence », car le projet vise une synthèse de Tout Rabelais, théâtralisée et mise en musique.

L'entreprise démarre donc joyeusement, mais tarde à venir au jour de manière cohérente. Ensuite elle s'étire, s'étiole, semble aboutir, s'arrête et recommence sans cesse, en traçant la trajectoire d'un labyrinthe sans fin de tâtonnements, recherches, trouvailles, abandons et reprises. À la mort de Jarry *Pantagruel* est toujours en chantier, et ne sera

« achevé » — terme discutable — qu'en 1911, quand il donnera lieu à une représentation au Grand Théâtre de Lyon, précédée d'une partition et d'un livret publiés par Claude Terrasse.

En tout cas, Sainmont et tous les commentateurs qui reprennent ses propos sans pouvoir les vérifier, faute de documents, décrivent trois ou quatre étapes de ce travail gigantesque, qui correspondraient à autant de variantes du *Pantagruel*. Les chiffres sont encore une fois discutables. Car, comme le montre Patrick Besnier dans sa notice au texte publié dans la Pléiade[1], si l'on peut parler de trois ou quatre étapes de travail, il est difficile d'établir quatre variantes cohérentes, et il conviendrait plutôt de parler de cinq, dix ou bien davantage, puisque le projet évolue chaotiquement et ne cesse de se transformer, soumis à des aléas de toutes sortes.

En tout état de cause, quand ils oublient les chiffres, tous les auteurs s'accordent à peu près pour parler des étapes suivantes :

• Une première étape, initiée pendant la période du Théâtre des Pantins, qui concerne le texte rédigé à peu près entre 1897 et 1901 (variante appelée par Patrick Besnier le *Ur Pantagruel*).

Elle est entièrement conforme au projet initial, qui vise la réalisation d'un Tout Rabelais synthétisé par Jarry qui, souhaite conserver la langue du XVIe, avec un arrangement musical polyphonique composé par Claude Terrasse. L'affection de Jarry pour le moyen français (ou un autre élément, nous y reviendrons plus loin) semble décevoir Terrasse, qui y réfléchit beaucoup. Selon Philippe Cathé, le biographe de Claude Terrasse, en 1900 le Journal de ce grand ami de Jarry mentionne *Pantagruel* seize fois[2]. De plus en plus mécontent, le compositeur finit par solliciter la collaboration de Willy, tout en restant en contact amical avec Jarry.

Des raisons occultes déterminent à un certain moment l'abandon de cette variante initiale, qui aurait été pourtant sinon véritablement représentée, au moins interprétée, musicalement, par Terrasse pour son cercle d'amis.

• Une deuxième étape s'étendrait à peu près de 1903 à 1906 : le projet est repensé dans ses fondements et évolue différemment. On renonce au Tout Rabelais, jugé fastidieux et inadéquat, bien que l'œuvre de l'auteur renaissant continue à servir de matière première, dont on s'autorise, désormais, à faire un peu « autre chose ». Dans son long article de 1954, Jean-Hugues Sainmont parle d'un « Rabelais fournisseur », qui remplace le premier « Rabelais collaborateur ».

1. O.C. III, p. 808-809.
2. Philippe Cathé, *Claude Terrasse*, L'Hexaèdre, coll. Ars Gallica, Paris, 2004, p. 137.

Terrasse et Jarry y travaillent beaucoup, surtout au Grand-Lemps, où se trouve la maison familiale de Terrasse, et où Jarry sera « engraissé », comme le montrent des dessins faits à la fin de cette période par Claire Demolder[3]. Les amis y associent assez tôt Eugène Demolder, dont la collaboration contente, paraît-il, plus facilement les exigences de Terrasse, de plus en plus difficiles à satisfaire. Il semble également que Terrasse intervient de plus en plus dans l'établissement du texte et que Jarry s'y intéresse de moins en moins. On parle de l'effilochement de la relation Jarry-Terrasse, bien que ce dernier avance à Jarry, en 1905, 3000 francs pour le compte de *Pantagruel*. Cet argent aurait permis à l'auteur de Faustroll d'acheter le « Tripode » et… d'oublier progressivement le rêve du *Pantagruel*. S'appuyant sur la correspondance Demolder-Terrasse, les biographes notent la décision d'associer au projet Maurice Kufferath, musicographe belge dont les avis influent beaucoup sur les changements opérés.

Le résultat concret de cette période de travail acharné, où la contribution de Jarry commence à s'occulter, serait une quantité gigantesque de textes peu connus ou inconnus, en tout cas inaccessibles, dont il nous est possible d'examiner de nos jours seulement quelques fragments, publiés par Les Cahiers du Collège de Pataphysique et par Patrick Besnier.

Les commentateurs s'accordent à penser, par ailleurs, que pendant cette période de travail les collaborateurs s'éloignent considérablement de Rabelais, et se rapprochent de plus en plus des livrets traditionnels. Philippe Cathé, qui pense, avec son optimisme habituel, que de cette variante il reste au moins cinq versions, affirme : « Par rapport à Jarry, dont l'approche est avant tout littéraire, et mène à l'exploitation des virtualités du texte rabelaisien, l'approche de Kufferath et Demolder est exclusivement théâtrale, d'une théâtralité classique ou romantique, qui vise avant tout à "montrer quelque chose" au spectateur[4]. »

Certes, ses termes sont discutables, puisqu'ils avancent implicitement l'idée que Jarry n'aurait rien voulu « montrer » au public — probablement le texte n'étant pas « montrable », mais seulement « audible » et « pensable », ce qui ne suffit pas pour une représentation scénique. Mais, en l'absence de documents satisfaisants, ils sont également difficiles à contester.

• La dernière version est celle du livret publié en 1911. Après une période de désintéressement total[5] qui suscite la colère de Terrasse, Jarry tombe malade et meurt. À cet événement malheureux succède un deuxième : Demolder tombe malade à son tour, et devient incapable de travailler. Terrasse se retrouve donc tout seul, devant un amas hétéroclite de manuscrits produits par des collaborateurs différents.

3. *Idem*, p. 141.
4. *Id.*, p. 146.
5. Jarry lui-même n'a pas de très bons sentiments envers cette expérience collaborative. Dans une lettre

Mais il veut monter la pièce. Les manuscrits dont il dispose à ce moment-là sont probablement ceux décrits par le catalogue de la vente Drouot 2005[6]. Selon Philippe Cathé, à ce moment Terrasse « n'a pas nécessairement besoin d'un nouveau librettiste pour finir ». Le biographe observe également que « son écriture apparaît presque uniquement dans le troisième acte », sans préciser de quel document ou manuscrit il s'agit, et après avoir noté que le musicologue disposait d'une multitude de papiers assez informe. Pour obtenir le livret final Terrasse se serait donc contenté de supprimer toute la première partie du troisième acte, qui se passait sur le bateau de Picrochole.

à Rachilde il l'évoquera sur un ton plein d'amertume : « Oui, Madame Rachilde, les "épreuves" et autres travaux faits à ses heures sont un calmant et un joujou, les collaborations une duperie… qui nous a fait friser pire, mais nous avons pris nos mesures désormais. Vous me l'aviez dit d'ailleurs au temps du Pantagruel et je suis bien guéri de ce genre… d'excès ». (Alfred Jarry, *Crocodile pliant & Noix phourrées*, Textes réunis et annotés pas Alastair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel et Éric Walbecq, Les éditions du Bouche-Trou, Paris, 2010, p. 38).

6. Ce catalogue nous a été généreusement fourni par Patrick Besnier. Il décrit « un dossier de travail » qui ne nous a pas été accessible : « TROIS SYNOPSIS. Le premier, soigneusement calligraphié par Demolder (chemise-titre, et 30 pages in fol.), est en un prologue et 4 actes ; quelques remarques en marge au crayon ; au dos du feuillet liste des personnages à l'encre rouge. Le second, mis au net par Demolder (27 pages) est plus développé et compte quatre actes ; on relève en marge quelques remarques au crayon, assez critiques. Le troisième synopsis, par Demolder, en 4 actes, reprend le manuscrit précédent (27 pages), mais il est complété par d'importantes additions dans les marges, la plupart de la main de Demolder. On relève une remarque autographe de Jarry (p. 16) concernant une scène entre Dindenault et Picrochole. On joint un synopsis à l'encre violette des actes III à V par Demolder (4 pages in-fol., bords effrangés ; au verso du dernier feuillet, brouillons d'un duo). / VERSION REVUE PAR JARRY, en 4 actes et un tableau final (58 p., pag. 1-29, 1-10, 1-19 ; dont six pages autographes de Jarry). Le manuscrit du livret, écrit par Demolder, est COUVERT DE CORRECTIONS ET D'ADDITIONS DE LA MAIN DE JARRY : il corrige parfois dans le texte des vers, jette des notes en marge, mais ce sont souvent de longs passages de l'acte I qui sont réécrits par Jarry dans les marges, notamment des couplets ou des airs ; ces interventions sont plus réduites dans l'acte II, où Jarry a cependant pris la plume pour écrire lui-même l'air des "3 Prétendants" : "Nous avons mis / Nos beaux habits"… (pages 23-26), ainsi que l'air de Picrochole : "Rois, je dois réparer ce cruel coup du sort"… et le cœur final : "Lances et hallebardes"…, fin qui est ensuite reprise et à nouveau abondamment remaniée ; d'abondantes corrections et additions sont portées au crayon par Jarry dans les marges de l'acte III ; elles sont plus réduites dans l'acte IV, et Jarry ajoute au crayon un couplet final. / MANUSCRIT COMPLET DU LIVRET PAR EUGÈNE DEMOLDER et un Prologue en quatre actes (58 p., pag. 1-7, 1-24, 1-10, 1-17). La plus grande partie du manuscrit est calligraphiée par Demolder ; quelques passages sont d'une écriture cursive, avec quelques rares corrections, certaines sur des becquets collés sur la version ancienne (des notes au crayon sur les deux premiers actes sont en fait la transcription, probablement par Noël Arnaud, des corrections de Jarry dans la version écrite ci-dessus). / MANUSCRIT COMPLET DU LIVRET PAR EUGÈNE DEMOLDER en cinq actes 18, 13, 16, 13 et 8 pages). Le premier acte est calligraphié, les autres d'une écriture cursive ; on relève quelques corrections. Assez proche du texte imprimé, cette version présente encore d'importantes variantes. En tête, une NOTE AUTOGRAPHE DE CLAUDE TERRASSE, datée du Grand Lemps 18 août 1905 (3 pages in-8), indique des remaniements et modifications à apporter au livret. » (*Catalogue PIASA,* Richelieu-Drouot 20-21 juin 2005, Expert Thierry Bodin).

Ces affirmations sont sans doute fondées sur la correspondance de Terrasse, qui manifeste à plusieurs reprises son hostilité envers la reprise fidèle, envisagée par Jarry, du rabelaisien épisode des « moutons de Panurge ». En 1906, Terrasse écrira effectivement à Demolder, après en avoir discuté avec des directeurs de théâtre :

> J'ai vu plusieurs directeurs, un entre autre [sic] qui monterait la pièce dans le courant de l'année prochaine sur un grand théâtre d'une capitale voisine. Le 3e acte p [ou] r lequel, je le reconnais, vous avez toujours eu des craintes (moutons) fait longueur, disperse l'intérêt, et rend la pièce fatigante. […] Mais nous discuterons de la modification du 3. En somme le 1 ; le 2, le 4 et le 5 font un énorme plaisir à tout le monde. Le 3 fait longueur et fatigue, c'est un effet général sur tout le monde[7].

Demolder semble donc partager l'avis de Terrasse, il en est peut-être même l'initiateur. Pourtant il ne modifiera pas l'Acte III, qui est encore intact en 1908, quand Terrasse projette la publication et la représentation de la pièce. En parlant des difficultés rencontrées, ce dernier évoquera de nouveau, dans une lettre à Vallette, la fâcheuse présence des moutons sur scène et l'incomplétude du livret :

> Quand plus tard Demolder ira mieux, nous verrons à terminer la pièce. Il y a un diable de sacré 3[e] acte avec des moutons sur un bateau que nous serons obligés de refaire ou de modifier complètement. Puis nous aviserons, si nous pouvons caser la pièce, à traiter avec un éditeur mieux au goût de la mère Ubu — mais je doute que ce soit bientôt[8].

Sur les délais, Terrasse ne se trompe pas. Mais pour ce qui est de la modification du troisième acte et la disparition des moutons, il n'y a rien de moins sûr. En commentant une autre lettre de Terrasse à Demolder, le n° 10 des Cahiers du Collège de Pataphysique remarque « que la version définitive [de l'acte III] reproduit le texte de Jarry sans grand changement[9] » — ce qui, comme pourrait le montrer facilement une simple comparaison entre le livret publié et la description du manuscrit d'Austin, qui fait suite, est tout à fait juste.

7. Lettre reproduite par Philippe Cathé dans son ouvrage (*op. cit.*, p. 147).
8. Lettre du 6 juin 1908 citée dans le « Catalogue de l'Expojarrysition » des *Cahiers du Collège de Pataphysique* n° 10 (p. 112) et reproduite par J.H. Sainmont (CCP n° 15, 1954, p. 37). La « mère Ubu » est Charlotte Jarry, qui espère que la publication et la représentation de *Pantagruel* seront un grand succès, dont elle pourra tirer quelque bénéfice financier.
9. *Cahiers du Collège de Pataphysique* n° 10/1953, p.112.

En tout cas, cette dernière version est la seule « intégrale » et la seule qui aboutit à une publication — qui seront d'ailleurs deux : une partition avec le texte incomplet (publiée en 1910[10]) et le livret complet (paru en 1911[11]), les deux édités par la Société d'Éditions Musicales, la maison d'édition dont Claude Terrasse est l'actionnaire principal.

Le manuscrit conservé à Austin

L'objet physique : matérialité et description.

Le manuscrit conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Université d'Austin n'est pas de ceux décrits par le catalogue de la vente Drouot 2005. Il est entièrement de la main de Jarry et compte 69 pages[12]. L'écriture, à l'encre noire, est généralement assez lisible, mais le manuscrit comporte un nombre non négligeable de corrections : ratures, mots en surcharge, ajouts, parfois jetés en marge, modifications de phrases, suppression de passages ou de pages entières.

Les corrections sont faites en trois couleurs : à l'encre noire — de la main de Jarry ; au crayon à papier — tantôt la main de Jarry, tantôt celle de Terrasse ; au crayon bleu — main inconnue, qui se contente de rayer certains fragments et de numéroter des pages. Certaines pages sont entièrement rayées, parfois avec deux couleurs différentes et rien ne vient les remplacer par la suite, habituellement la page suivante continuant la scène comme si la précédente n'avait jamais été annulée. En sachant que Jarry rayait au crayon de couleur toutes les pages qu'il recopiait au propre, cet aspect devient compréhensible, comme le devient également le fait que certaines pages sont rayées en X, avec deux couleurs différentes[13] (figure 1). Regardées avec les yeux d'un professeur blasé,

10. Selon la description du « Catalogue de l'Expojarrysition » un bel in-quarto de 249 p., dont nous avons vu un exemplaire exposé à la Devinière, la maison musée de François Rabelais. Les *Cahiers de Pataphysique* commentent : « Cette partition imprimée en fin 1910 constitue la première publication du texte de Jarry, révisée et surtout coupée par Demolder » (CCP n° 10, p. 112).

11. Il s'agit donc enfin de « l'édition originale du texte complet (dans la partition musicale, en effet, manquent *les Ballets*). » (CCP n° 10, p. 112).

12. La variante numérisée du manuscrit en indique 76. La différence est faite de pages de garde et de sommaires, pas toujours exacts, qui ne sont ni de la main de Jarry ni de collaborateurs connus, et de quelques pages interpolées : quelques pages imprimées d'un livre sur Adrienne Monnier, de provenance inconnue ; une page maculée et froissée où Jarry a gribouillé quelques notes sur *Messaline*, avec des références à Mnester et au massacre des galants de Pénélope dans le chant 22 de l'*Odyssée* ; une page marron, froissée, découpée maladroitement (certainement en papier d'emballage), où Jarry a calligraphié sous forme de page de titre « Pantagruel » et « Le Moutardier du Pape ».

13. Observation que nous devons à Julien Schuh, que nous remercions.

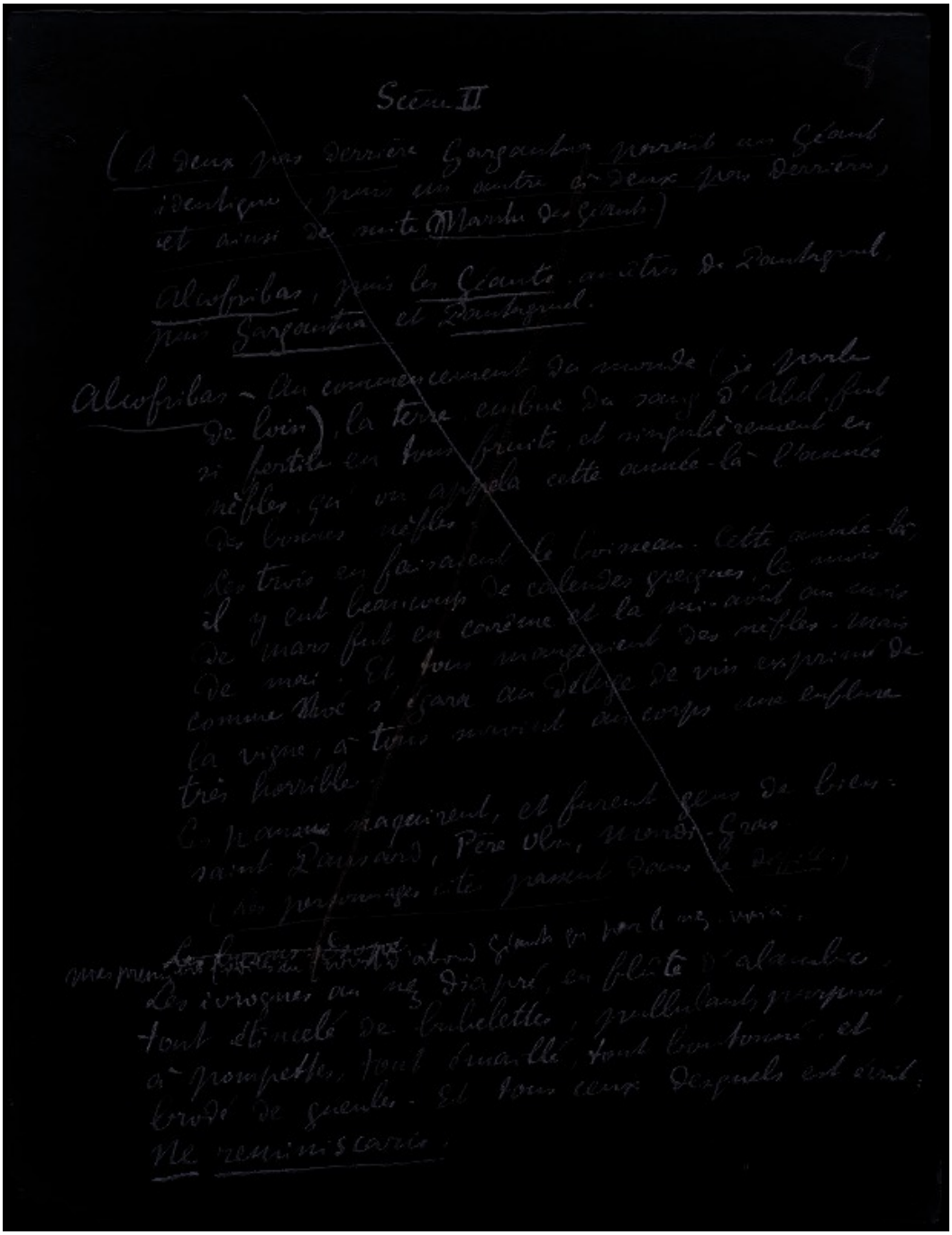


Fig. 1. Alfred Jarry, *Pantagruel*, handwritten manuscript with fragments and drafts, nd - 144.3, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

ces pages offrent parfois l'aspect d'une « copie ratée » qu'un élève en manque de temps n'aurait plus eu le temps de refaire, mais qu'il présente néanmoins, faute de mieux, comme achevée.

De toute manière, il n'est pas possible de parler d'une cohérence de l'ensemble du manuscrit. Il s'agit indubitablement de fragments, d'un travail commencé, ensuite interrompu et inachevé, ou bien d'un manuscrit dont de nombreuses pages sont absentes. Mais il est certain également que l'ensemble du manuscrit comporte une grande fidélité par rapport au texte de Rabelais, dont tous les cinq livres sont exploités. Il est vrai que l'exploitation du canevas rabelaisien se fait dans le plus grand désordre, mais cet aspect est peu éloquent, puisque c'est de cette même façon que Jarry exploite toutes ses sources.

En revanche, **l'extraordinaire fidélité au texte rabelaisien** implique des aspects qui montrent avec évidence que ce manuscrit appartient à la variante primitive du projet pantagruélique. On peut ainsi constater que :

- **Les passages en prose sont majoritaires et correspondent le plus souvent littéralement aux textes rabelaisiens**. Effectivement, les passages en vers sont peu nombreux (la différence des variantes ultérieures est là-dessus écrasante), et la mention « chanté » est fréquemment rajoutée en marge, parfois avec des variantes comme « chanté ou crié sur musique ». Ces rajouts, probablement exigés par Claude Terrasse, prouvent que Jarry se souciait assez peu, au moins au début, du côté musical de son entreprise. À cette époque-là Terrasse est d'ailleurs obligé d'insister pour que les passages musicaux soient clairement indiqués :

> Je vous retourne la dernière page de la tempête. Ça va vous demander 2 heures de me compléter la scène, et ça m'évitera de faire de bourdes et une grosse perte de temps. **Il faut donc que je mesure exactement la durée**. […] **Dépêchons, dépêchons, et indiquez toujours les passages à musique**[14].

Sainmont remarque d'ailleurs que « cette lettre nous signifie bien que la première version, comme cela convenait au Théâtre des Pantins, comporte beaucoup de "parlé[15]" ». Le texte du manuscrit vérifie entièrement cette hypothèse, ce qui montre qu'il appartient, effectivement, à cette première « version ».

- **Une reprise très exacte de nombreux termes de Rabelais** est à l'œuvre dans l'intégralité du manuscrit. Certains sont parfois « corrigés » en surcharge (c'est-à-dire traduits en français moderne), mais beaucoup restent tels quels, ce qui les rendent souvent difficiles à décrypter. Il s'agit surtout de termes qui appartiennent exclusivement

14. Lettre du 17 août 1898 reproduite par Jean-Hugues Sainmont (CCP n° 15, p. 23). Nous soulignons.
15. *Ibidem.*

au moyen français, de termes techniques, ou même de mots inventés par Rabelais qui restent des hapax. Ainsi, pour déchiffrer la graphie de Jarry, souvent très nerveuse et peu lisible, le lecteur du manuscrit doit-il recourir par moments au texte de Rabelais.

L'exemple le plus saisissant est l'épisode de la tempête. Jarry reprend systématiquement et avec obstination tous les termes de navigation employés par Rabelais, comme dans le fragment suivant :

> **Le pilote**
> *(Chanté ou crié sur musique)*
> Courage, enfants, au trinquet de gabie!
> Inse, inse.
> Aux boulingues de contremejane.
> Le câble au cabestan, vire, vire vire.
> La main à l'insail, inse, inse, inse.
> Plante le heaume, tiens fort à garant.
> Pare les écoutes pare les boulines, amure bâbord.
> Le heaume sous le vent. Casse écoute de tribord!
> Viens du lo. Près et plein! Haut la barre!
> Taillevie, le cap au seuil! Malettes haut! Inse, inse![16]

16. Le *trinquet* est un « mât de misaine des bâtiments portant des voiles latines (à antennes) », la *gabie* est une « demi-hune en forme de hotte » (*Grand Robert de la langue française). Inse* est l'impératif de « hisser » (*Robert hiſtorique de la langue française*). Les *boulingues* sont des petites voiles du haut du mât. La *contremejane* est la *contremisaine*, la voile opposée à la misaine, « voile basse du mât de l'avant du navire » (*Grand Robert de la langue française*). *Le cabeſtan* est un « treuil à arbre vertical sur lequel peut s'enrouler un câble, une chaîne, et qui sert à tirer des fardeaux » (*Grand Robert de la langue française).* L'*insel* ou insail est un nom forgé à partir de *inse* et désigne sans doute un cordage qui sert à hisser une voile. Le *garant* est un « cordage employé pour former un palan » (*Grand Robert de la langue française*). Le *heaume*, présent dans les dictionnaires du moyen français uniquement avec le sens de casque de chevalier, doit désigner également un objet nécessaire à la navigation. L'*écoute* est un « cordage servant à orienter une voile et à l'amarrer à son coin inférieur sous le vent qui est le *point d'écoute » (Grand Robert de la langue française*). La *bouline*, est une « manœuvre qui sert à tenir une voile de biais, pour lui faire prendre le vent de côté » (*Grand* Robert de la langue française). L'*amure* est une « manœuvre retenant le point inférieur d'une voile du côté d'où vient le vent » (*Grand Robert de la langue française*). Le *lo* est le *lof*, le point inférieur de la voile, (*Grand Robert de la langue française).* Tous les termes de marine sont dans Rabelais (*Le Quart Livre,* XXII), qui joue sur la concentration de termes techniques et leur rareté pour créer un effet d'obscurité comique. Cette fois-ci Jarry ne reprend plus littéralement le texte entier, bien que l'adaptation ne soit pas non plus intégrale. Il garde certains termes en moyen français, transpose d'autres en français moderne et retient seulement une partie des commandes du pilote, certainement pas les moins absconses. La fin d'*Ubu roi* peut être un écho de ce passage.

Il s'agit donc sans nul doute de l'étape primitive du *Pantagruel,* celle qui devait synthétiser Tout Rabelais dans la langue d'origine. En évoquant Noël Arnaud, Philippe Cathé souligne que cette variante est considérée par de nombreux auteurs comme le texte de référence, l'Eden progressivement abandonné » parce que… « injouable »[17].

Pourtant c'est le même auteur qui observe que c'est bien ce texte qui doit être « le plus exclusivement jarryque » car, à cette époque de l'élaboration du projet, n'ayant pas de « frein de la part du compositeur, le père de Faustroll établit le texte dont il rêve d'après une œuvre et un écrivain qu'il aime entre tous »[18].

Description du manuscrit : structure, contenu, hypothèses interprétatives

Le biographe de Claude Terrasse ne se trompe nullement. Il s'agit du texte le plus exclusivement jarryque et, ajouterions-nous, le plus exclusivement rabelaisien, ce qui ne manque pas de susciter des points d'interrogation.

Effectivement, à l'origine *Pantagruel* est prévu comme « une pièce de grande ampleur, probablement destinée d'abord aux marionnettes », une version qui n'est « pas encore un opéra bouffe, mais plutôt un long mélodrame à plusieurs personnages, dans lequel une musique instrumentale enlumine différents passages de l'œuvre de Rabelais. Cependant, la pièce est déjà partiellement chantée[19]. »

Le titre écrit par la main de Jarry sur la première page du manuscrit d'Austin indique en effet :

PANTAGRUEL
féerie en cinq actes et un prologue
adaptée du texte de Rabelais
par Alfred Jarry
musique de Claude Terrasse

Bien entendu, une « féérie » n'est pas un opéra bouffe, et elle le deviendra seulement dans la version finale publiée en 1911. Mais elle ne lui est pas inférieure non plus. Le terme semble à la fois lié aux ambitions du projet et à un flottement générique qui précède les oscillations ultérieures des collaborateurs. C'est une interprétation confirmée, nous semble-t-il, par la « prophétie » publiée par Jarry dans *l'Almanach du Père*

17. *Op. cit.*, p. 136.
18. *Idem,* p. 137.
19. *Id.*, p. 136.

Ubu, illustré (1899), qui annonce pour l'Exposition universelle de 1900 une « pièce nationale en cinq actes et un prologue que viennent de terminer Alfred Jarry et Claude Terrasse » (O.C. I 569).

Sans nous attarder sur les termes de cette « prophétie », nous pouvons remarquer également que le genre de la « pièce nationale » n'est pas plus précis que celui de la féerie, mais qu'il semble impliquer pareillement le déploiement des grands moyens (difficile à dire, en revanche, de quel type).

Il est certain par ailleurs que Jarry tient à commencer par un prologue, sans doute essentiellement pour rendre hommage à la manie rabelaisienne et renaissante de commencer les grands textes par ce type particulier d'introduction. Ce prologue se conservera sous forme de bribes jusque dans la variante finale, dans laquelle cependant, confondu dans la substance du premier acte, le chœur des buveurs et des ribauds devient pure gaîté bachique, dépourvue des connotations dont le chargeait l'allégorie rabelaisienne — et, par conséquent, le texte initial de Jarry.

Car dans le texte du manuscrit la pièce débute par les prestations conjointes du chœur des buveurs et du chœur funèbre, ce qui n'est ni innocent, ni aléatoire. Par le biais de l'épisode de la mort de Badebec — Babedec dans le texte du manuscrit — emprunté au chapitre II du *Pantagruel* rabelaisien, Jarry reprend un lieu commun renaissant souvent réitéré par Rabelais sous différentes formes, y inclut celle d'une locution latine très présente dans les livres des écrivains et des philosophes renaissants, en rapport direct avec la notion de *cöincidentia oppositorum* : *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*[20]. Rabelais insiste également, à maintes reprises, sur la paradoxale alliance du rire et des larmes, en l'associant parfois à l'opposition emblématique entre le *Heraclitus fluens* et le *Democritus ridens*, d'origine antique, mais très débattue par les philosophes de l'époque. Il en question par exemple dans le chapitre XVII de *Gargantua*, où Rabelais ironise sur la « belle » harangue du Maistre Janotus, « matagrabolisée » pendant dix-huit jours, et dont Jarry se rappellera en rédigeant le procès-verbal de l'huissier Panmuphle[21].

Le *Pantagruel* rabelaisien est d'ailleurs entièrement placé dans une perspective « démocritique », soulignée d'emblée par le *Dizain de M. Hugues Salel* placé en exergue. La réaction de Gargantua à la mort de sa femme n'est donc rien moins qu'une représentation de cette savante vérité et une prise de position philosophique. Car, ayant autant d'« arguments sophistiques » pour rire que pour pleurer, fournis simultanément par

20. Comme nous l'avons noté ailleurs, la maxime figure dans l'exergue du *Chandelier*, la comédie de Giordano Bruno, qui ne fait lui-même qu'exploiter un *topos* contemporain.

21. « Et de tout ce que dessus j'ai rédigé le présent procès-verbal, auquel j'ai vaqué de huit heures du matin à deux heures ¾ de relevée, et dont j'ai laissé copie à la partie saisie […] » (O.C.I 662).

la mort de sa femme et la naissance de son fils, il fait les deux à la fois : « Et ce disant pleurait comme une vache, mais tout soudain riait comme un veau, quand Pantagruel lui venait en mémoire » (*Pantagruel* III).

Or, **Jarry retient cet épisode en ayant pleine conscience de ses à côtés spéculatifs,** et le mélange avec celui de la naissance de Gargantua (*Gargantua* III*),* qui lui inspire à son tour des détails comiques, et dont il exploite tout particulièrement « les propos des bienyvres » ou « menuz propoz de beuverie », prononcés par les convives du festin qui précède la naissance de Gargantua.

Tous les autres choix des épisodes rabelaisiens sont dictés par ce mélange initial de candeur irrespectueuse et d'érudition gratuite.

Le lecteur du manuscrit voit ainsi se déployer, de manière plus ou moins fragmentaire, tous les épisodes rabelaisiens qui suivent :

- **le défilé des géants**, engendré par les fumées du vin de la table de Gargantua, qui n'est que la scène 2 de l'Acte I, et qui commence sur une page entièrement rayée.
- l'épisode des **moutons de Panurge**, premier tableau de l'Acte III, qui, malgré ce que pense Philippe Cathé, ne disparaîtra pas de la variante finale. Jarry le considérait probablement comme indispensable à la quintessence rabelaisienne qu'il préparait, même si sa nature était incompatible, pour Terrasse, avec les exigences de la scène contemporaine.

Certaines notations de Jarry montrent même avec évidence qu'à ce moment de l'élaboration du texte la musique ne le préoccupait que de manière négligeable. Il en est ainsi de la didascalie de la page 22 du manuscrit :

> (Musique, **pour laisser un peu de temps**, car il va se passer une scène célèbre et que l'on attend.) [Nous mettons en gras]

La musique qui accompagne le passage est donc secondaire, alors que la « scène célèbre » (pour les connaisseurs de Rabelais, bien entendu) est primordiale. Certains passages inspireront sans doute la trame centrale du livret final, déployée par les collaborateurs ultérieurs autour de la quête de la toison d'or. Un des plus intéressants fait partie précisément de l'épisode des moutons, pour lequel Jarry veut une musique… mémorable (figure 2) :

DINDENAULT
Comment l'entendez-vous, notre ami, notre voisin ?
Ce sont moutons à la grande laine, Jason y prit la toison d'or.
(*Les deux vers précédents sur une musique qui se retienne bien. Il faudrait que cet air [soit] la chanson de Dindenault à la gloire de ses moutons*).

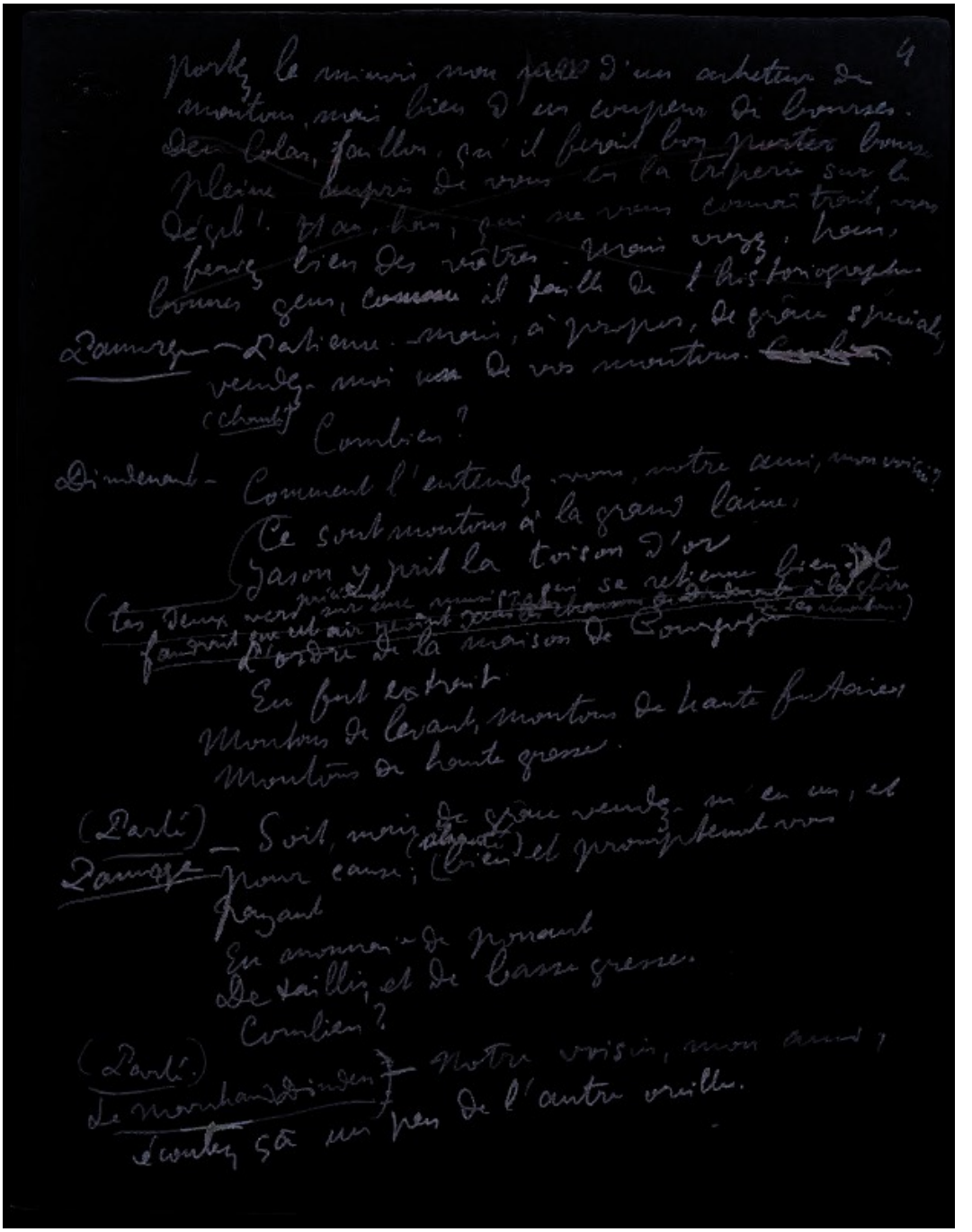


Fig. 2. Alfred Jarry, *Pantagruel*, handwritten manuscript with fragments and drafts, nd - 144.3, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

Dans le manuscrit l'épisode est effectivement très long. Il s'étend sur à peu près douze pages (alors qu'il n'est pas fini !), ce qui démontre son importance pour Jarry, ou du moins le grand plaisir qu'il éprouve à le réécrire.

- **l'épisode de la tempête** est un peu dispersé dans le corpus du manuscrit : on trouve d'abord sa partie finale, à la fin de l'épisode des moutons de Panurge, inachevé. On le retrouve ensuite au début d'un fragment dont le titre annonce, effectivement, la tempête (premier tableau de l'acte III, figure 3), mais qui commence avec l'approche de l'Ile Farouche, autrement dit avec l'épisode du **Physetère** (deuxième tableau de l'acte III après la fin de la tempête). Une autre page est placée encore plus loin, à la fin de l'épisode des paroles gelées. La manifestation caricaturale de la peur de Panurge apparaît par ailleurs trois fois, certaines expressions proverbiales étant reprises entièrement et sans changement.

En sachant, d'une part, que le manuscrit est incomplet, et que, d'autre part, ses parties ont dû être rassemblées et regroupées par des mains inconnues qui ne pouvaient ou ne voulaient pas tenir compte de l'ordre initial de Jarry, on peut se demander sur quoi repose le caractère inachevé de l'épisode de la tempête : s'agit-il de pages à remettre dans l'ordre, de l'exploitation réitérée (et désordonnée !) du même épisode rabelaisien ou bien tout simplement du caractère morcelé du manuscrit, qui mélange des fragments épars, rédigés à des époques différentes ?

- l'épisode **des paroles gelées** est très fragmentaire est très mélangé avec celui du **Physetère**, dont le manuscrit ne contient qu'une page, et avec celui de la **tempête**. La page est par ailleurs placée non pas à l'endroit annoncé par le sommaire du manuscrit, mais bien avant, comme nous l'avons montré plus haut.
- on trouve enfin toute une série d'épisodes très incomplets et généralement très brefs, la plupart puisés dans la substance rabelaisienne, quelques-uns adaptés voire inventés par Jarry : la **rencontre de Panurge avec Pantagruel bébé** sur le parvis de Notre-Dame (qui apparaît deux fois, avec de légères différences), l'apparition de la **sorcière**, la **diseuse de bonne aventure** qui déterminera la quête de Panurge, l'arrivée au **pays de satin**, **la rencontre avec les Andouilles** et « **la fée Bac-buc** », la **Dive Bouteille**, et **le pays des Lanternes**, **l'apparition céleste du Pourceau volant et de Mardigras sous une pluie de moutarde**, le **défilé des officiers de la Quintessence**, décliné à la fin en un **défilé général de monstres rabelaisiens** (auxquels Jarry ajoute quelques-uns d'inédits) sur une prairie du pays de satin.

Cette dernière partie, classée dans le manuscrit sous le sous-titre « Bribes et brouillons », comporte 19 pages d'une écriture extrêmement nerveuse, étalée dans tous les sens de la page et encore moins lisible que celle du reste du manuscrit. Le nombre d'abréviations et de ratures est également sensiblement plus élevé.

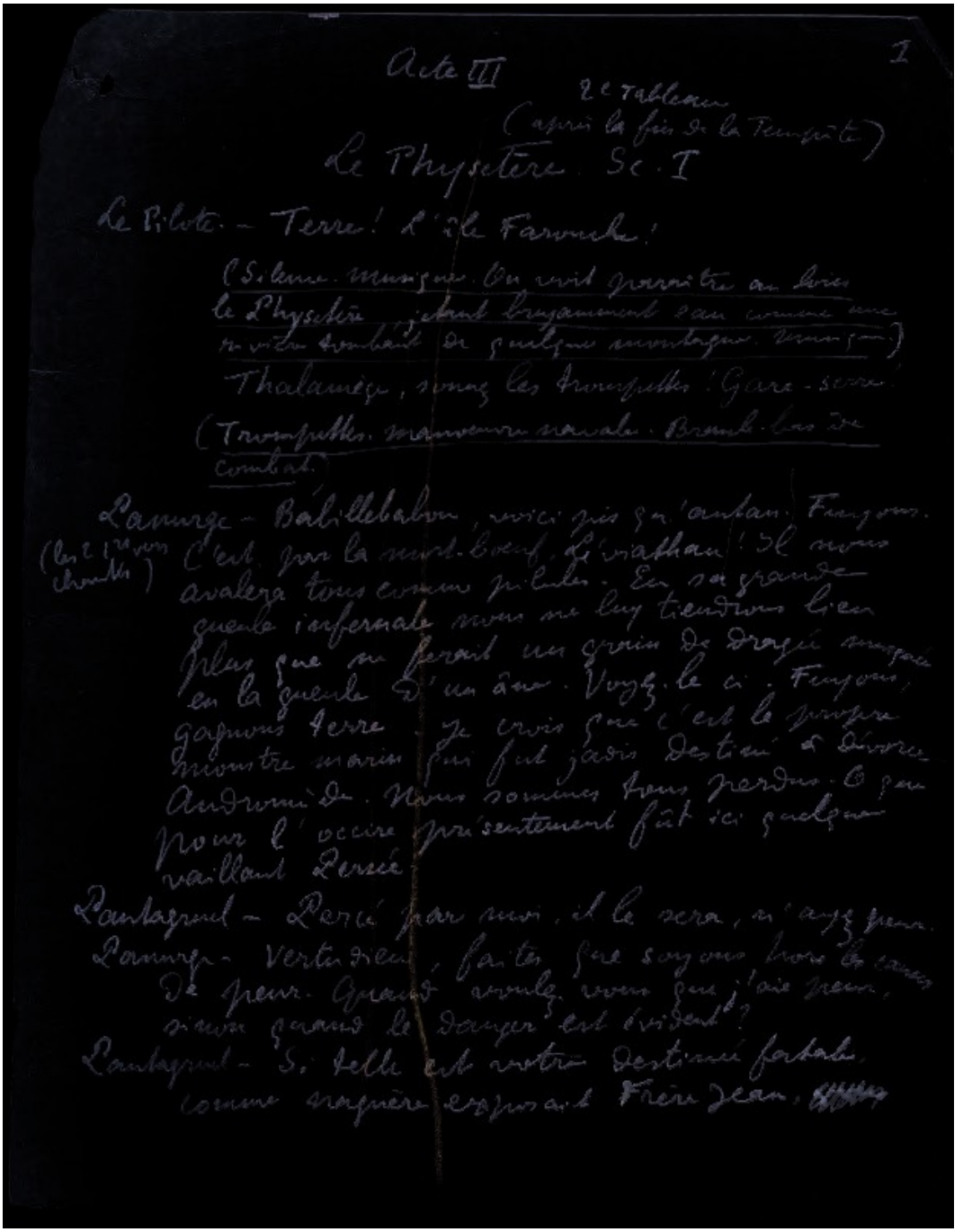

Acte III 1
2e Tableau
(après la fin de la Tempête)
Le Physetère. Sc. I
Le Pilote. – Terre! l'île Farouche!
(Silence. mouvement. On voit apparaître au bord le Physetère jetant bruyamment l'eau comme une mer en tombant de quelque montagne. Rumeur.)
Thalamège, sonnez les trompettes! Gare-serre.
(Trompettes. manœuvre navale. Bruit. Cris de combat.)
Panurge – Bâbillebabon, mici pris ga'antan. Fuyons. (bis et rires) C'est par la mort-bœuf, Diathan! Il nous avalera tous comme pilules. En sa grande gueule infernale nous ne luy tiendrions bien plus que un ferait un grain de dragée empoé en la gueule d'un âne. Voyez-le ci. Fuyons, gagnons terre. Je crois que c'est le grand monstre marin qui fut jadis destiné à dévorer Andromède. Nous sommes tous perdus. C'est pour l'occire présentement fût ici quelque vaillant Persée.
Panlagruel – Persé par moi, il le sera, n'ayez peur.
Panurge – Vertudieu, faites que songe hors de cause de peur. Quand avons-nous eu, j'ai peur, si peu grand le danger est évident?
Panlagruel – Si telle est votre destinée fatale comme craignez-vous ainsi Frère Jean,

Fig. 3. Alfred Jarry, *Pantagruel*, handwritten manuscript with fragments and drafts, nd - 144.3, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

Il est évident, à la lecture de l'ensemble du manuscrit, qu'il est impossible de parler d'une véritable structure narrative, et que le choix des épisodes rabelaisiens est dicté essentiellement par les affinités de Jarry, et très peu guidé par des exigences d'ordre musical — c'est désormais indubitable, pour Jarry c'est le texte de Rabelais qui appelle la musique et pas l'inverse.

En revanche, pour ce qui est de l'adaptation de celui-ci, on peut parler, certes, de fidélité presque parfaite, mais partant, d'une forme de plagiat.

Cette constatation entraîne inévitablement la nécessité d'une discussion intéressante, bien que probablement interminable, et de nombreuses questions. D'abord, pourquoi une telle réécriture, qu'on pourrait nommer à la rigueur, sans trop de risques de se tromper, une **simple copie ?** Car il y a d'innombrables passages (la plupart !) que Jarry semble réécrire en adoptant la philosophie de Bouvard et Pécuchet : il recopie tout, en se contentant de choisir « les bons morceaux ». S'agit-il de fidélité assumée envers la substance rabelaisienne ? De commodité ? Pourquoi exclure, en fin de compte, l'hypothèse d'un Jarry paresseux, lui qui est l'adepte déclaré d'une création-éjaculation comme celle de Sengle ou de la « bête imprévue *Clinamen* » ?

Il faut se rappeler par ailleurs qu'il ne cherchait nullement l'originalité, mais une adaptation pour la scène de l'œuvre rabelaisienne. Or, qu'est-ce qu'une mise en scène d'un texte narratif ? Là-dessus déjà, les avis peuvent être bien divergents, comme c'était sans doute le cas dès le début du projet initié par Jarry et Terrasse. Mais qu'est-ce, de surcroît, qu'une mise en scène de l'œuvre rabelaisienne ? Un scénario adapté à la scène de l'œuvre rabelaisienne suppose-t-il forcément la modification du texte original de Rabelais ? Le manuscrit de Jarry y répond plutôt de manière négative et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles une véritable entente était impossible. Comme nous l'avons vu, pour ses collaborateurs, une telle entreprise était fantasmagorique et complètement inadaptée aux exigences du public.

Ils n'avaient certainement pas complètement tort. Et pourtant, des adaptations toutes récentes, comme celle du *Pantagruel* de Benjamin Lazare, joué en novembre 2013 à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet, tendent à montrer le contraire — et donc donner raison au parti pris de Jarry. Ce metteur en scène n'a pas l'ambition de complétude de l'auteur de Faustroll, mais tient, comme lui, à reprendre fidèlement le texte rabelaisien. Et ce choix, extravagant à première vue, ne l'empêche pas d'obtenir un grand succès…

Le chaos pantagruélique e (s) t des paroles dégelées.

Comment comprendre alors, comment ordonner, si jamais le besoin d'un tel ordre est inévitable, le joyeux désordre du *Pantagruel* de Jarry ?

Plusieurs réponses sont envisageables, mais elles sont toutes étroitement liées au surgissement légitime de quelques autres questionnements, également épineux. Car excepté la mise en scène, d'autres aspects s'avèrent problématiques.

On peut évoquer, par exemple, le rapport entre le caractère « brouillon » de tout manuscrit, et à plus forte raison de ce manuscrit, qui est particulièrement chaotique et inabouti, et le statut d'œuvre littéraire. Nous reprendrions ainsi la question d'Henri Béhar : est-il de la littérature ? Dans cet ordre d'idées, trois types de réponses nous semblent possibles : Non, il s'agit seulement d'une forme de pré-littérature, qui ne mérite donc pas l'attention des spécialistes. Ou bien oui, c'est de la littérature en germe, il faut donc adapter les outils d'analyse et surtout ne pas y associer les attentes qui conviennent à une œuvre achevée. Enfin, le troisième type de réponse, pour lequel nous penchons, prendrait la forme d'un aveu à la Montaigne : ce qui s'y trouve beau, n'a pas besoin d'être compris, en tout cas pas au moyen d'une logique démonstrative. Le manuscrit de *Pantagruel* fut captivant pour nous, « parce que c'était lui, parce que c'était moi ».

On peut se demander également quels seraient les ressorts du besoin impératif d'ordonner ce séduisant désordre, que l'auteur a peut-être laissé intentionnellement en friche, comme le suggère Patrick Besnier.

Comme nous manquons une fois de plus de réponse sage, nous avouons une préférence très subjective pour l'explication qui se trouve dans l'allégorie rabelaisienne des paroles (dé) gelées, que Jarry affectionne également.

Or, cette allégorie a deux volets divergents :

Le premier est néoplatonicien. Nous reprenons là-dessus un passage du manuscrit de Jarry, qui à son tour reprend littéralement Rabelais (*Le Quart Livre*, LV) :

> Encore ne vois-je personne. Et j'entends cent mille alentour. Examinons-y ! J'ai lu qu'un philosophe nommé Petron était en cette opinion que fussent plusieurs mondes se touchant les uns les autres en figure triangulaire équilatérale au centre desquels disait être le manoir de vérité, et là habiter les paroles, les idées, les exemplaires et portraits de toutes choses passées et futures : autour d'elles être le siècle.

Autrement dit, on peut voir dans ces textes manuscrits fragmentaires des espèces de « dragées colorées », dont la fonte « dégèle » partiellement le Tout qu'elles représentent. Et s'en contenter.

Le deuxième volet est celui de l'interprétation des compagnons de Pantagruel, devant lesquels celui-ci jette des poignées de mots de « gueule, de sinople, d'azur, de sable, des mots dorés ». Ils sont fascinés, les « oient » réellement, mais ne les entendent guère,

c'est-à-dire les entendent très bien mais n'y comprennent rien. Par ailleurs Pantagruel refuse d'en faire des conserves (dans de l'huile), selon la demande d'Alcofribas, car, comme il le dit dans le fragment repris par Jarry de Rabelais :

> […] c'est folie faire réserve de ce dont jamais on n'a faute, et que toujours on a en mains, comme sont mots de gueule entre tous bons et joyeux Pantagruelistes.

En d'autres termes, si avec son *Pantagruel* Jarry a voulu en finir avec Rabelais et même avec la littérature tout entière — comme l'avance également Patrick Besnier — que voudrions faire nous autres (en l'occurrence l'auteur de cette intervention), avec nos tentatives sisyphiques d'élucider *Pantagruel,* de fixer, d'ordonner et de comprendre méthodiquement ses fragments ?

En finir peut-être avec Jarry, en rangeant définitivement sur les étagères de ses œuvres complètes ses écrits polyédriques…

Ou bien… finir sans terminer, ce qui semble plus raisonnable. Mais il reste encore à définir la manière.

En guise de conclusions

Les conclusions ainsi déduites sont schématiques et peuvent être ajoutées à la liste non encore exhaustive des solutions imaginaires, tout « en accordant symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité ».

La première serait réductrice, interminable (puisqu'il n'est pas objectivement possible de terminer) et provisoire :

Il existe avec certitude deux *Pantagruels* de Jarry, malgré l'existence virtuelle de bien d'autres : un qui n'est pas « tout Jarry », parce que Jarry n'a fait que le commencer — notre manuscrit ; un deuxième qui n'est pas « tout Jarry » non plus, parce qu'il n'est pas entièrement de Jarry — l'édition originale de 1911, où la collaboration de Jarry subsiste sous forme de bribes et est difficilement reconnaissable. Les deux éclairent de façon partielle, mais captivante, la singularité de notre écrivain.

La deuxième conclusion serait une simple citation, que le manuscrit de Jarry emprunte au rabelaisien épisode des paroles dégelées :

> Bou, bou, bou, bou,
> bou, bou, bou,
> tracc, tracc […]
> […]
> Plût à Dieu qu'ici, sans plus avant procéder, j'eusse le mot de la Dive Bouteille.

La Dragonne
Un « répertoire de l'irréalisé actuel »

Julien Schuh

Lorsqu'il meurt en 1907, Jarry n'a toujours pas achevé son dernier roman. *La Dragonne* devait raconter l'histoire de Jeanne Parangeoux, fille illégitime d'un officier, et d'Erbrand Sacqueville, un jeune polytechnicien. Mais l'état de santé de Jarry, sa consommation d'alcool, la pression d'autres projets (*Pantagruel*, ses collaborations pour diverses opérettes, la traduction de *La Papesse Jeanne*) et surtout ses difficultés à définir la ligne de *La Dragonne* l'empêchent de mener ce projet à bien. Jarry tenta d'y intégrer au fur et à mesure de l'écriture toutes ses expériences : ses spéculations militaires, sa fréquentation des mariniers de la Seine, ses délires dus à une fièvre cérébrale. Dans les scènes achevées, la naissance de Jeanne est précédée par une scène de jeu de cartes du Grand-Lemps. Vient ensuite la « Bataille de Morsang », où Erbrand, trahi par sa fiancée, se place au centre d'un champ de bataille où il défait, seul, toute une armée en se plaçant dans l'œil du cyclone des balles de fusil ; mais la scène n'est qu'un rêve éthylique, et les cadavres des soldats se révèlent être des bouteilles vides jetées dans la Seine, souvenir de soirées avinées auprès des mariniers. La fièvre cérébrale de Jarry, aux prises avec la méningite tuberculeuse qui l'achèvera, détermine elle aussi de nouveaux développements dans le roman : Erbrand retourne dans son pays natal, dans la forêt de Brocéliande où il apprend qu'il doit achever la quête du Graal entamée par ses ancêtres (Jarry lui donne sa propre généalogie sublimée), mais meurt avant de réussir, nouveau Roi pêcheur, dans un combat onirique aux Enfers pour libérer Lucifer.

La masse de documents accumulés entre le début de l'écriture, en 1902, et la mort de Jarry constitue ainsi plutôt *des* projets qu'un projet unique. Jarry, avec l'aide de Charlotte, a monté plusieurs dossiers plus ou moins complets ; on en trouve la trace dans la numérotation des feuillets des rédactions les plus complètes qui nous sont parvenues, qui suggèrent au moins trois manuscrits (dont on ignore l'état de complétude) : un manuscrit de la main de Jarry ; une copie plus complète de la main de Charlotte ; une copie de leurs deux mains, qui a servi pour l'édition posthume de 1943 par le docteur Saltas et qui a réapparu tout dernièrement[1]. Jarry, dans une lettre à Thadée Natanson du 28 août 1907, écrit de Laval qu'il s'apprête à envoyer le manuscrit terminé, mais qu'il prend « hâtivement un double des passages modifiés », peut-être de la main de Charlotte (OC III, p. 686). Ce dernier état avait été étudié par Vallette en 1908, pendant que Charlotte travaillait à finir le roman ; Vallette le lui rend en novembre 1908, elle y fait des ajouts. Il passe ensuite dans les mains de Vallette, puis de Thadée Natanson et de Jean Paulhan en novembre 1942 pour être édité par le docteur Saltas, avant d'être mis en vente en 1945 et de disparaître de la circulation. Pour Sylvain-Christian David, « Le manuscrit "définitif" de *La Dragonne*, dernier roman d'Alfred Jarry, n'est pas connu. Il est même probable qu'il n'existe pas. Cependant la chose n'est pas non plus absolument certaine[2]. »

Le dossier de *La Dragonne*, produit d'une histoire d'écriture mouvementée, met à l'épreuve aussi bien nos notions de « livre » que de « manuscrit » ou d'« auteur » : écrit sur de nombreuses années, selon des projets sans cesse différents, sous l'influence de substances plus ou moins dangereuses et dans des états maladifs ; rédigé, dicté, réécrit, continué par sa sœur ; dispersé dans des lettres, des envois pour prépublications, des dossiers aux éditeurs ; publié sous forme d'un livre achevé en 1943, d'après des manuscrits qui ne sont désormais plus accessibles, il présente un objet auquel aucune édition ne semble pouvoir donner justice. Ayant accepté de manière inconsciente la tâche d'éditer ce roman pour les *Œuvres complètes* de Jarry aux éditions Classiques Garnier, je voudrais exposer les difficultés que j'ai rencontrées, et les solutions que j'ai envisagées, qui sont parfois radicales et qui exigeront sans doute des discussions. Je commencerai par un état des lieux des manuscrits connus, avant d'analyser les éditions successives du roman pour réfléchir enfin à la question de l'autorité de ces textes.

---

1. Manuscrit de 330 p. (253 p. de la main de Jarry, 72 p. de la main de Charlotte, 10 p. de titre au crayon bleu et ajouts au crayon sur le manuscrit d'une autre main), passé par le libraire Maurice Bazy et mis en vente en septembre 2014 par la Librairie Jean-Claude Vrain, qui en fournit un descriptif, aimablement communiqué par Linda Stillman. Le manuscrit, malgré environ 200 variantes et corrections, présente essentiellement le texte publié en 1943.

2. Sylvain-Christian David, « Introduction », *La Dragonne*, dans Alfred Jarry, Œuvres, Bouquins, p. 1133 (désormais Bq).

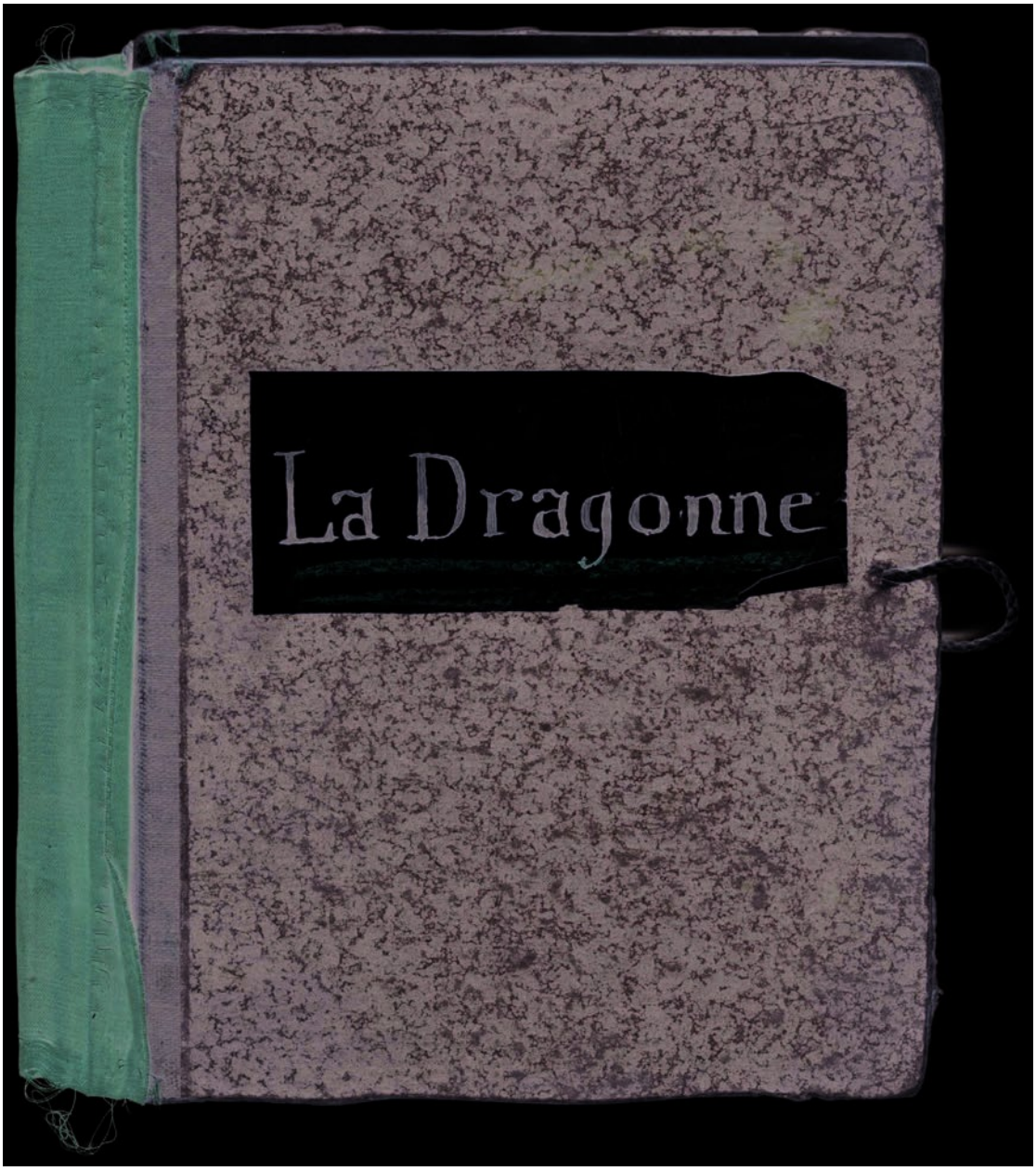


Fig. 1. Couverture en carton fabriquée par Charlotte Jarry, Harry Ransom Center, Carlton Lake Collection of French Manuscripts, University of Texas, Austin, 143.5 (les autres figures sont tirées du même fonds).

État des lieux

Avant toute chose, il paraît nécessaire de faire un état des lieux précis des manuscrits et documents en notre possession. Les éditeurs précédents, s'ils décrivaient en détail ces objets, n'ont pas tenté de les organiser de manière rigoureuse ; je proposerai donc une classification possible des éléments de ce dossier. Je m'appuierai principalement sur le dossier conservé à Austin, au Texas, par le Harry Ransom Center (figure 1). Il s'agit d'un ensemble de documents découvert par Maurice Saillet dans un placard du *Mercure de France*, dossier qui a été en partie décrit et analysé par Maurice Saillet et Emmanuel Peillet dans le *Dossier du Collège de» Pataphysique* n° 27[3].

Il est difficile d'imaginer le caractère chaotique de ces documents sans les avoir sous les yeux. Le format de ces papiers (déchirés, écrits au verso d'anciens manuscrits, de cartes de visite, d'articles de journaux…), leur écriture (au crayon, à l'encre, biffée, réécrite, avec des lignes partant dans toutes les directions), leur transcription (de la main de Jarry, de Charlotte, d'auteurs d'articles divers), leur caractère hétérogène (des manuscrits, des publications en revue annotées, des articles de journaux, des documents divers, des enveloppes, etc.) font de ce dossier un ensemble très difficile à appréhender. La description des documents par Saillet et Peillet est assez réduite ; pour mieux comprendre ce qu'il nous reste de *La Dragonne*, j'ai essayé de proposer une classification simple (mais opératoire) de ces éléments. On trouve d'un côté la *matière créative*, c'est-à-dire les productions originales de Jarry ou de sa sœur, dont on peut hiérarchiser les objets selon leur degré d'achèvement (Plans / Résumés / Notes créatives / Ébauches / Fragments / Rédactions / Épreuves corrigées / Publications) ; de l'autre côté, la *matière documentaire*, qui comprend les éléments réunis par Jarry pour nourrir son écriture, mais aussi les documents qui jettent une lumière sur son processus de création, comme ses explications dans des lettres (Correspondance / Notes documentaires / Documents). Je présenterai quelques exemples de chacun de ces types (en respectant à peu près l'ordre donné au dossier).

Matière créative

Le dossier comporte plusieurs *plans* préparatoires, qui servent à la fois à Jarry à classer les chapitres déjà rédigés (souvent écrits de manière indépendante ou dans un autre contexte) et à préparer les rédactions futures selon le calibrage traditionnel des romans de l'époque (ce qui explique le décompte précis des pages qu'il opère souvent en marge

3. « Dossier de *La Dragonne*, déchiffré et provisoirement commenté par Maurice Saillet avec la collaboration de J. H. Sainmont alors P.G.A.R. », *Dossier du Collège de» Pataphysique*, n° 27, 21 Décervelage XCII [24 janvier 1965].

de ces plans). Une autre chemise utilisée pour ce dossier, fabriquée en réutilisant une couverture de *La Revue blanche*, contient ainsi un plan assez précis de la main de Jarry (figure 2).

Les *résumés*, que Jarry dicte souvent à Charlotte, sont traditionnellement classés avec les plans ; on voit cependant (figure 3) qu'il s'agit d'une élaboration plus complexe qui tente de donner sens à des fragments en les interprétant par une forme de narration. Si les plans constituent le squelette du roman, les résumés en seraient les articulations, permettant de coordonner et de hiérarchiser entre elles les différentes parties qui le constituent.

La distinction peut être difficile à établir entre les notes créatives, les ébauches et les fragments. On considérera comme des *notes créatives* des idées à développer livrées sans syntaxe ou sans mise en forme narrative (figure 4) ; on trouve parfois des objets hybrides, comme des coupures de journaux utilisées à la fois comme documents et comme papier pour noter une idée.

Les ébauches sont des parties rédigées mais dans un état d'inachèvement ; on donnera en exemple le chapitre « Si Monsieur veut », initialement intitulé « Le Dîner », qu'Emmanuel Peillet a réussi à déchiffrer, présentant un dialogue très peu développé (figure 5), ou encore les chansons du Mousse de la Pirrouït.

Les *fragments* sont constitués d'éléments qui peuvent être entièrement rédigés mais pour lesquels aucune forme de transition avec le reste de la matière romanesque n'est indiquée ; il s'agit d'objets textuels très fréquents chez Jarry, qui pratique justement le collage, la réutilisation, la recontextualisation dans son processus créatif. Ainsi de la « Chanson des Corporeaux » (figure 6), qui constitue à la fois un texte complet et un élément en attente d'intégration.

Une *rédaction* constitue l'état finalisé d'un texte manuscrit, avec des marques de codification (titres, numérotation de paragraphes, indications typographiques) qui le préparent à sa transformation en livre. Avec ce type d'objet, on sort d'une certaine manière de l'atelier de l'écrivain pour entrer dans un espace textuel socialement marqué. C'est à ce stade que les contraintes du champ littéraire et surtout du champ éditorial comme conditions d'existence matérielle de production et de diffusion du livre laissent clairement leur marque, infléchissant l'écriture aussi bien au niveau stylistique que dans sa mise en forme manuscrite. Cette étape est la plus propice à une forme de collaboration, ce qui explique qu'en dehors des résumés, il s'agisse du seul type de manuscrit rédigé de la main de Charlotte. Le chapitre « Tout le portrait de son père », dans l'écriture de la sœur de Jarry (figure 7), présente ainsi un ensemble de marques destinées aux typographes (pagination, numérotation du chapitre, soulignements). Certaines pages manuscrites, comme celles du chapitre « Les sidérodromanes », sont

Fig. 2. Plans.

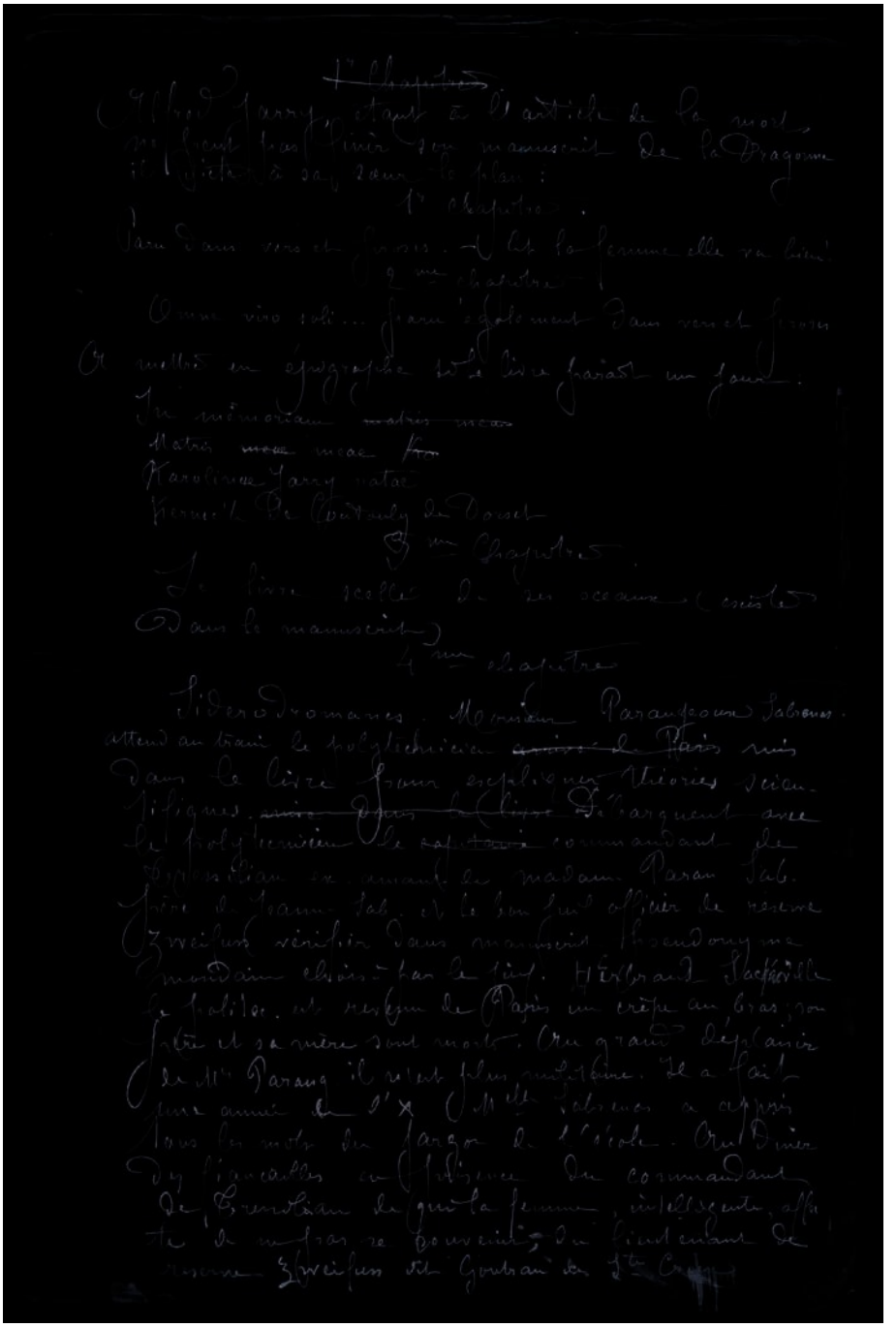


Fig. 3. Résumé dicté à Charlotte.

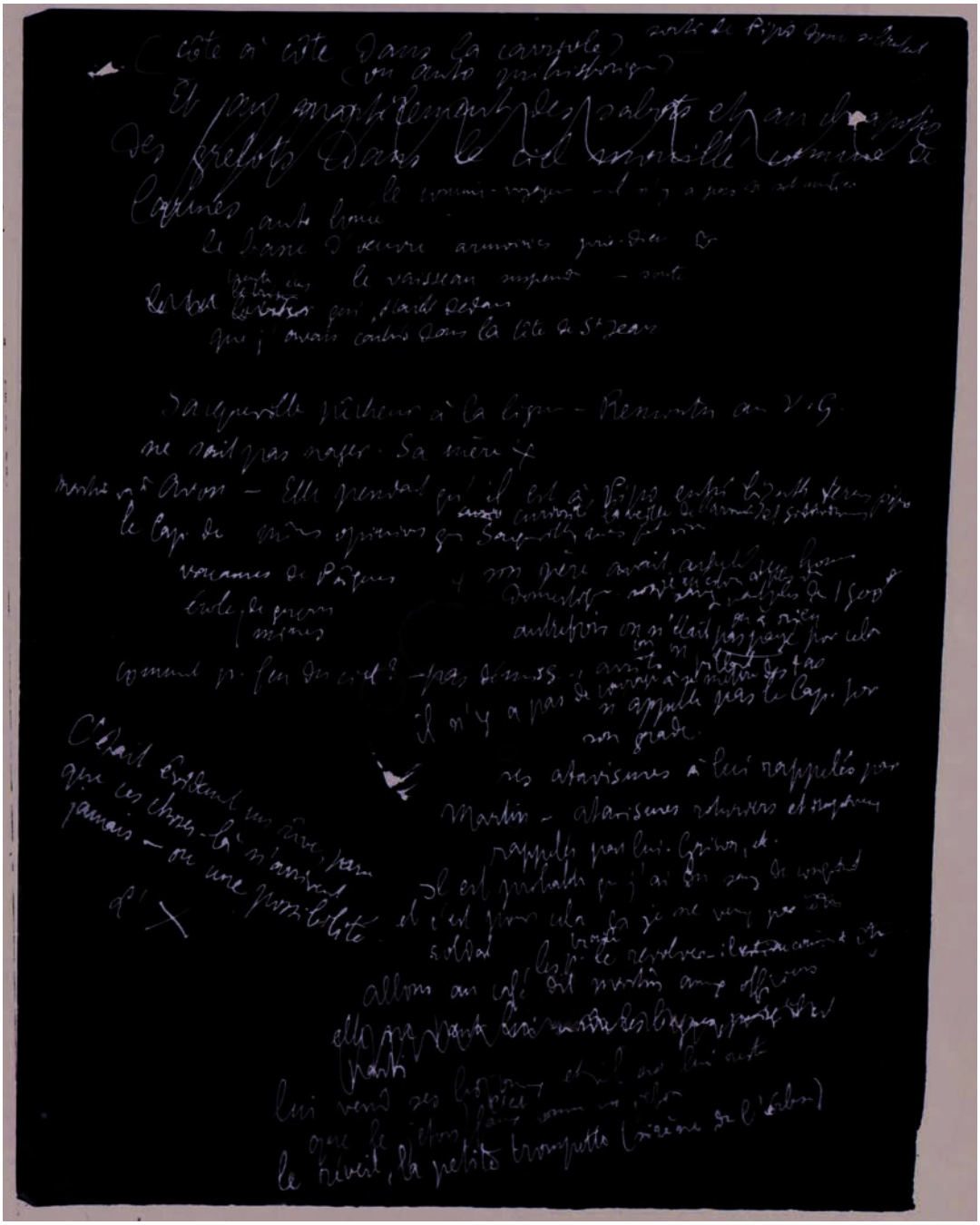


Fig. 4. Notes créatives.

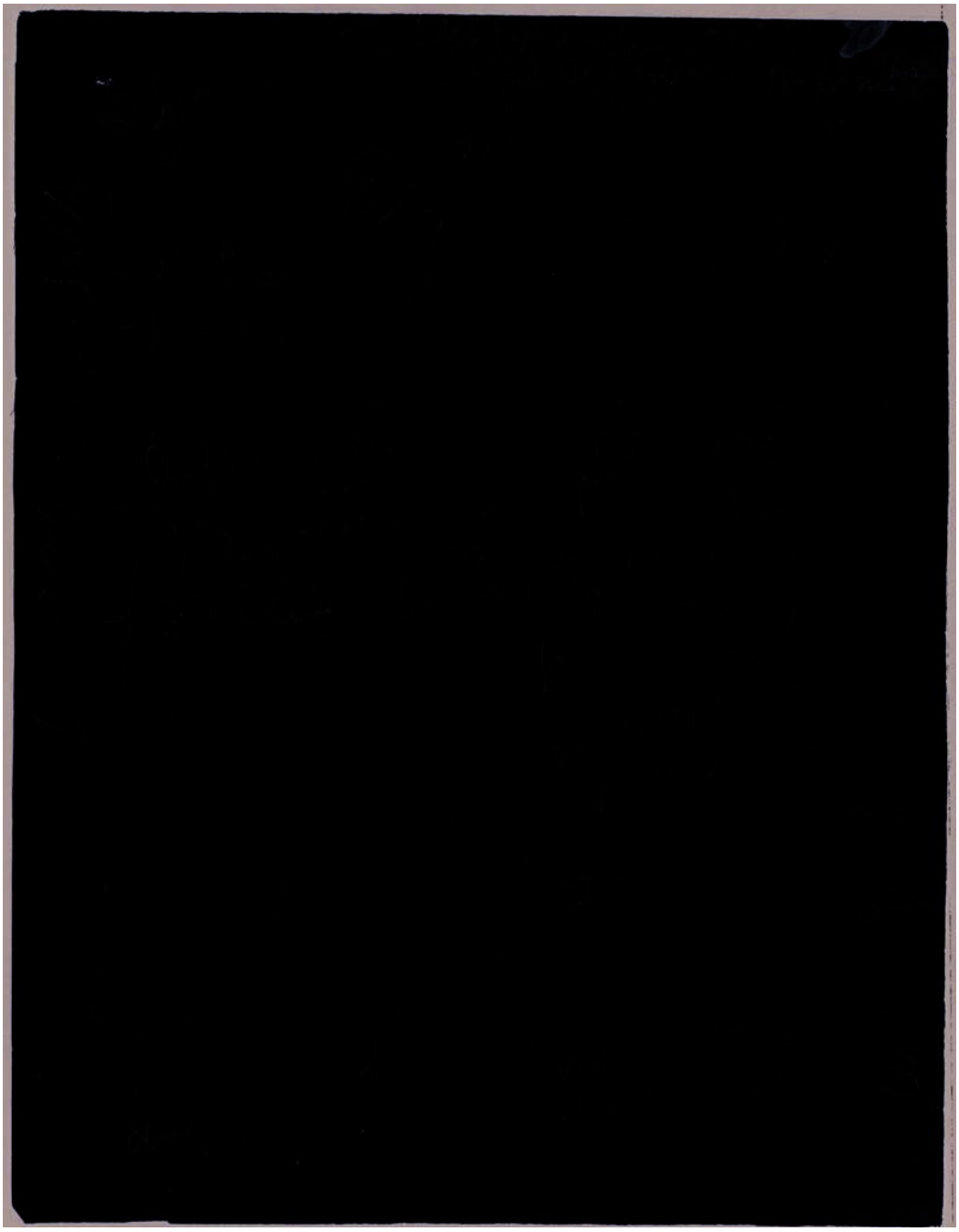


Fig. 5. Ébauche.

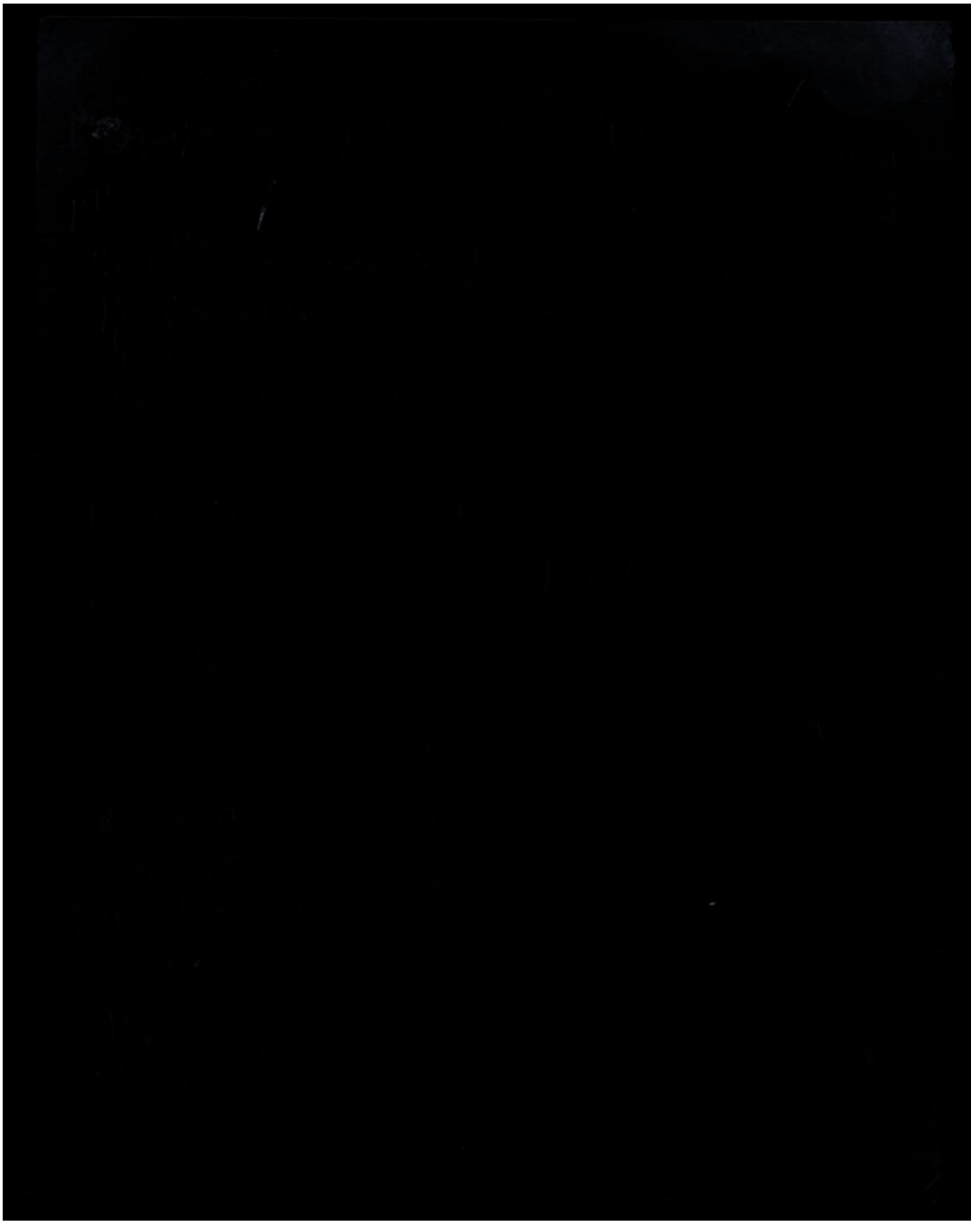


Fig. 6. Fragment.

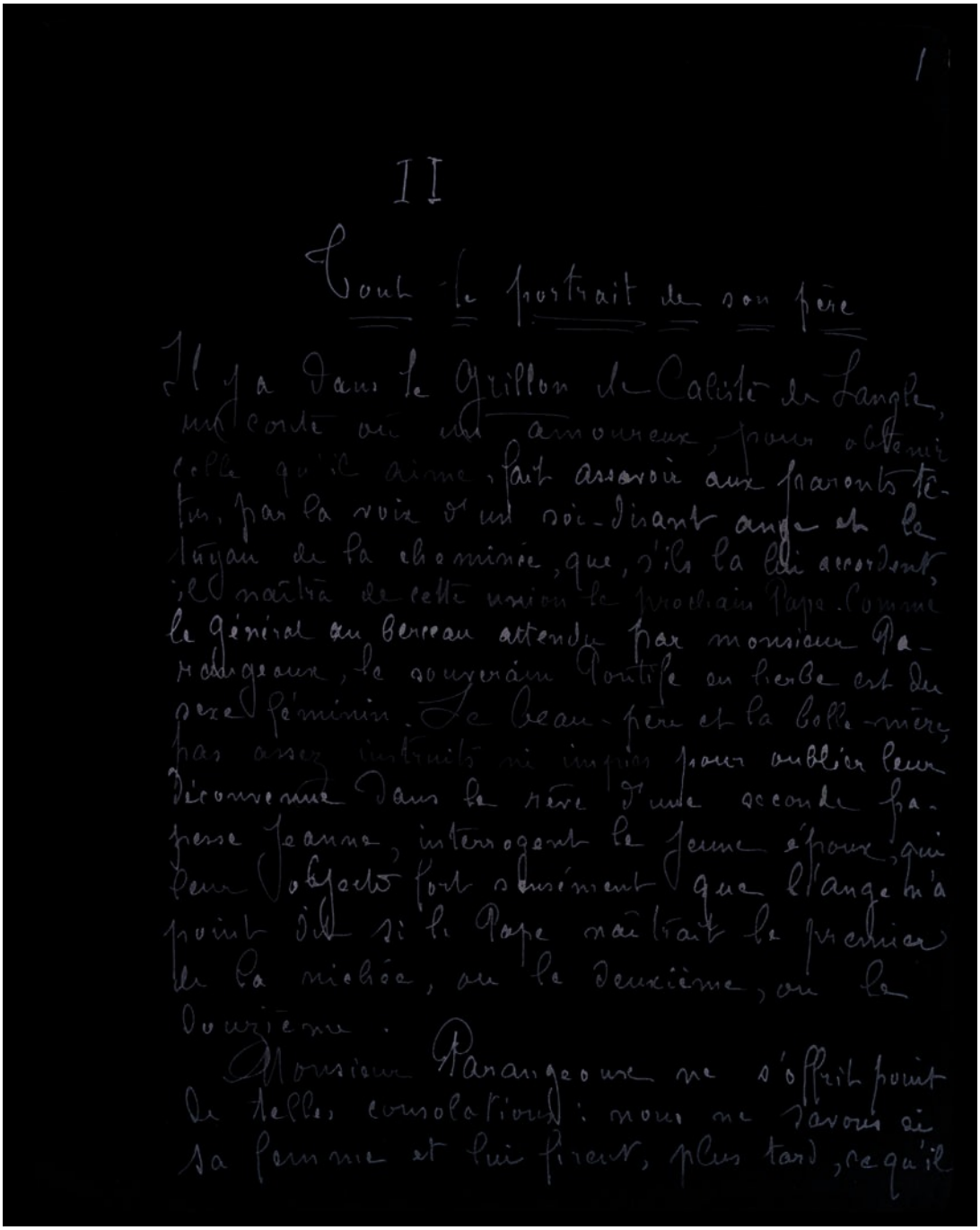


Fig. 7. Rédaction de la main de Charlotte.

biffées au crayon bleu de la main de Jarry, selon son habitude pour marquer qu'un chapitre a été recopié au propre. Il manque dans le dossier cette ultime version recopiée, qui a sans doute servi à l'établissement du texte de *La Dragonne* publié en 1943.

Le dossier comporte enfin des *publications* : des pages typographiées, tirées des prépublications de certains chapitres, comme « Omne viro soli » publié dans le cinquième tome de *Vers et Prose* en mars-avril-mai 1906. Le *Dossier* n° 27 mentionne une version annotée de la version prépubliée dans *La Revue blanche* de « La Bataille de Morsang », sans précision sur son lieu de conservation ; elle ne fait pas partie du dossier conservé au Harry Ransom Center. Comme on le voit pour d'autres manuscrits (comme ceux du théâtre mirlitonesque), Jarry se contentait souvent, pour la composition des épreuves, de confier aux typographes les tirés à part des pages ayant déjà fait l'objet d'une prépublication en revue, annotées au besoin pour assurer les transitions et corriger certains points.

Matière documentaire

En ce qui concerne les documents réunis par Jarry pour construire son roman, la *correspondance* occupe une place intermédiaire entre la matière créative et la matière documentaire. Le dossier comporte quelques fragments d'enveloppe ou des cartes de visite réutilisés pour noter une idée ; leur intérêt est cependant mineur par rapport à celui des lettres dans lesquelles Jarry teste des idées et des passages auprès de ses amis (Rachilde en particulier). Certaines des lettres ayant trait à *La Dragonne* sont conservées au HRC, mais elles ne font pas directement partie du dossier du roman.

Les *notes documentaires* sont parmi les documents les plus intéressants du dossier. Les notes de Jarry sur Merlin l'enchanteur, d'après Villemarqué[4], ou ses dessins héraldiques tirés du *Nobiliaire de Normandie* de Chevillard (figure 8) permettent de voir la manière dont il « se documente […] comme un simple Zola » (OC III, p. 607), comme il l'écrit à l'époque à Rachilde. Si tous les éléments ne sont pas utilisés par la suite dans les rédactions connues, ils dressent un portrait de Jarry lecteur, et autorisent à esquisser les évolutions de sa méthode de création fondée sur la réécriture.

Les *documents*, enfin, forment une masse d'objets aux statuts divers. Certains, comme les nombreuses coupures de journaux du dossier (dont plusieurs, décrites dans les annexes, ne sont plus présentes aujourd'hui), ont été recueillis par Jarry pour nourrir des passages du roman, comme un extrait d'un journal de batellerie de mai 1905 sur la descente et la remontée des embarcations. D'autres relèvent du document biographique, comme le scapulaire de Jarry, ajouté au dossier par Saillet « pour permettre

4. Voir Théodore Hersart La Villemarqué, *Essai sur l'histoire de la langue bretonne, précédé d'une étude comparée des idiomes bretons et gaëls*, Paris, Franck, 1847, p. VI.

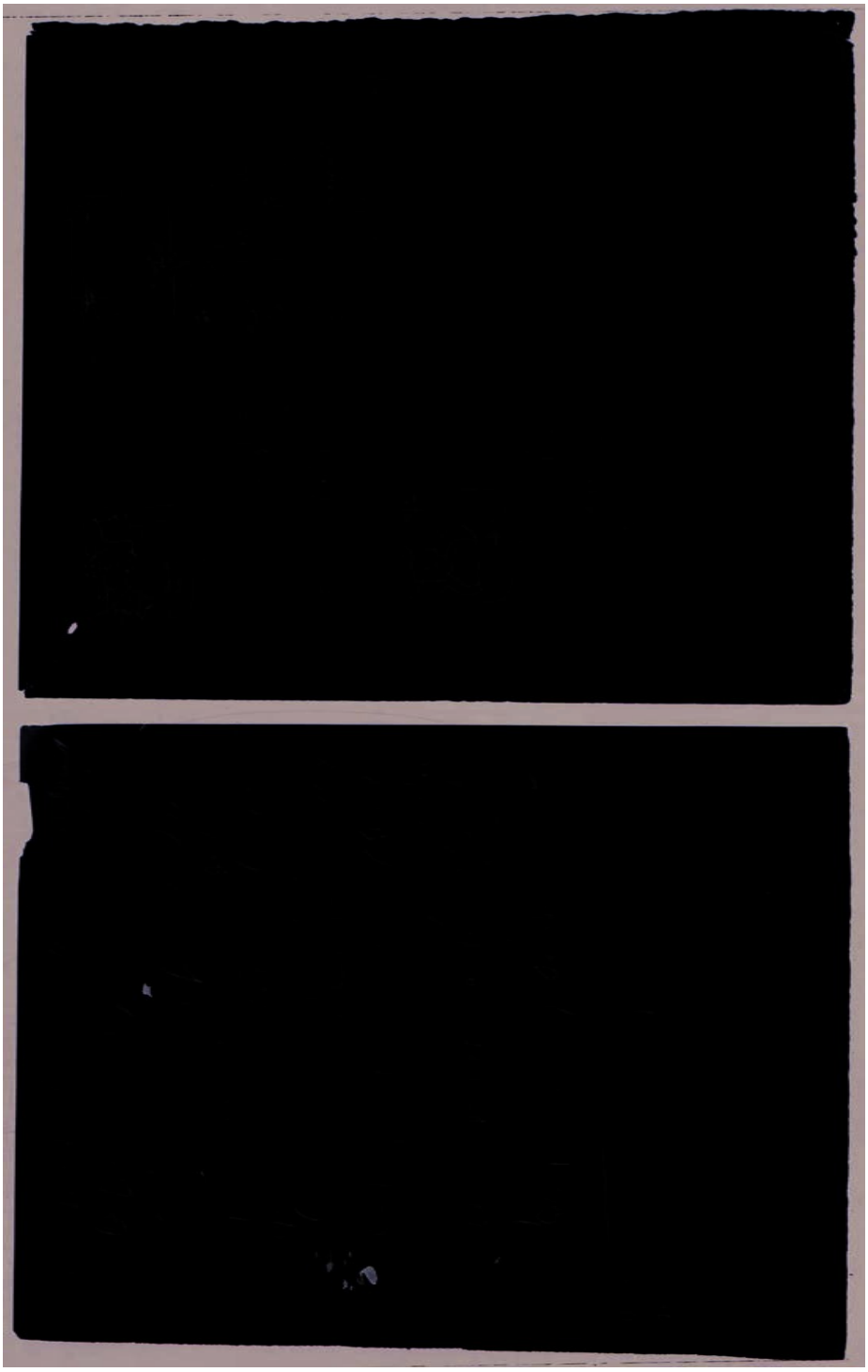


Fig. 8. Notes documentaires sur la Bretagne et notes héraldiques.

à Erbrand Sacqueville de vaincre "Lucifer princ ar Diaolou" », mais dont il ne reste apparemment plus que l'enveloppe dans lequel il était conservé. On peut enfin signaler de nombreux textes au verso des feuillets concernant le roman, Jarry réutilisant le papier de manuscrits anciens ; on reconnaît des fragments du *Manoir enchanté*, de *Pantagruel*, de divers articles de la *Chandelle verte*, comme celui des « Pensées hippiques », parues sans signature (sinon un dessin de canard) dans le deuxième numéro du *Canard sauvage* (28 mars – 3 avril 1903, p. 4). Si ce manuscrit prouve la paternité de Jarry, on notera qu'on n'y trouve pas la fameuse phrase : « La plus noble conquête du cheval, c'est la femme. »

À partir de l'inventaire de ces documents, on peut faire quelques remarques. Si l'on considère le type de documents, on constate que ces fonds recèlent un nombre considérable de rédactions (107 feuillets dans le dossier HRC) ; les documents annexes ou fragmentaires, s'ils sont nombreux, sont finalement minoritaires (13 documents, 10 feuillets d'ébauches, 5 feuillets de fragments, 22 feuillets de notes créatives, 15 feuillets de notes documentaires). Ces rédactions n'ont jamais été publiées en intégralité, le *Dossier* 27 présentant en priorité les éléments fragmentaires inconnus et les éditions ultérieures se fondant principalement sur le texte publié en 1943, quitte à le démembrer. Pour ce qui est des transcripteurs, on constate que la plupart de ces manuscrits sont de la main de Jarry, même les rédactions (Charlotte a rédigé 37 feuillets de rédaction ; 6 feuillets de résumé et 3 feuillets de rédaction portent leurs deux écritures), ce qui réduit la question des problèmes d'attribution du texte. L'état d'inachèvement de *La Dragonne* permet également d'apprécier le mode de constitution des dossiers manuscrits de Jarry ; contrairement au *Surmâle* ou à *Messaline* par exemple, dont il ne subsiste que des rédactions définitives ou dans des états très avancés, le dossier de *La Dragonne* livre une sorte de confirmation matérielle du mode de composition et de création de Jarry, fondé sur le collage et la réutilisation d'éléments fragmentaires, dans un vaste processus de synthétisation.

Ceci devrait permettre de proposer sans grande difficulté un texte lisible aux lecteurs d'aujourd'hui ; mais il faut justement s'interroger sur la manière de présenter ces objets textuels, et sur ce qu'il faut entendre par lisible lorsqu'on parle de manuscrits de ce type.

Les éditions de *La Dragonne*

C'est pourquoi, dans un deuxième temps, j'aimerais examiner rapidement les choix que les différents éditeurs ont opérés à partir de cette masse documentaire.

En 1943, le Docteur Saltas, qui dispose d'un manuscrit complété par Charlotte, présente *La Dragonne* comme un roman achevé ; il décide cependant de noter typographiquement l'opposition entre les textes de la main de Jarry (en romain) et

ceux de la main de Charlotte (en italique), ce qui introduit une hétérogénéité dans la lecture du roman. La réapparition récente des manuscrits ayant servi à l'édition permet d'en mesurer la fidélité ; l'ampleur des choix éditoriaux de Saltas est réduite au chapitrage et à quelques notes, Charlotte étant responsable de l'achèvement de l'ensemble.

La découverte dans un placard du *Mercure de France* d'un dossier de manuscrits du roman et son examen par Emmanuel Peillet ont produit une sorte de retour du pendule en 1965, les éditeurs de ces fragments déclarant : « *la Dragonne*, telle qu'elle nous est parvenue *n'est pas une "œuvre"*. Sa publication sous la forme de roman en 1943, a été l'origine d'une équivoque » ; « La Dragonne *n'a jamais été plus qu'un projet* » ; « ce texte était, pour une part, inintelligible : Jarry n'arrivait pas à orchestrer ni même à exprimer son mythe[5] ».

Dans l'édition de la Pléiade en 1988, Henri Bordillon décide au contraire, comme en 1943 de « proposer au lecteur actuel de *La Dragonne* un texte qui permettrait une lecture continue du roman, et correspondant à ce qui, aujourd'hui, peut être publié de plus jarryque à partir des divers matériaux à notre disposition[6]. » Il reconstruit le roman en suivant deux des plans (qui lui fournissent la structure), en utilisant le texte de l'édition de 1943 mais en l'amendant et en le complétant pour les passages manquants avec les manuscrits du dossier conservé par Maurice Saillet, en rajoutant des chapitres, en harmonisant les noms, les formules[7]…

Enfin, Sylvain-Christian David, qui édite le roman pour l'édition Bouquins en 2004, reprend l'option d'Emmanuel Peillet, et ne publie que des extraits de textes hétérogènes en ne sélectionnant que ceux que l'on peut attribuer de manière certaine à Jarry ; il intitule cet objet « Le projet de *La Dragonne* (Brouillons, fragments, extraits, plans, correspondance et notes diverses ».

Ces choix éditoriaux peuvent être ramenés à deux traditions : la tradition de l'édition commerciale, cherchant à publier des œuvres organisées selon une certaine idée de la littérature (un texte complet, approuvé et signé par son auteur, ayant fait l'objet de choix éditoriaux) et les traditions philologiques et génétiques, qui cherchent à transcrire la variabilité et la matérialité problématique d'objets manuscrits dont la qualité de texte est en débat. La première édition de *La Dragonne* appartient à cette première tradition, comme celle de la Pléiade (qui tend cependant du côté de la philologie) ; les

5. Jean-Hugues Sainmont, « *La Dragonne* n'est pas une œuvre, ce n'est qu'un projet », « Dossier de *La Dragonne*, déchiffré et provisoirement commenté par Maurice Saillet avec la collaboration de J. H. Sainmont alors P.G.A.R. », *Dossier du Collège de» Pataphysique*, n° 27, 21 Décervelage XCII [24 janvier 1965], p. 5.
6. Henri Bordillon, « Notice », dans OC III, p. 832.
7. *Idem*, p. 871.

autres éditions ont cherché à rendre le caractère singulier de cet ensemble de manuscrits et de documents en le décrivant comme un projet et en lui dénuant ainsi le statut de texte.

Or les objets que l'on construit selon chacune de ces traditions, commerciale ou philologique et génétique, obéissent à des régimes d'intentionnalité et de signification très différents. Avec l'édition commerciale, la codification des aspects typographiques, historique et bien connue, permet de faire facilement la part entre les éléments intentionnels ou non dans l'agencement des pages ; le texte obéit à un ensemble de codes qui facilité sa réception. Avec l'édition philologique et génétique, l'absence de codification ou son manque de systématisation (chaque écrivain obéissant à ses propres habitudes, souvent imposées par l'édition ultérieure mais à des degrés très variés) rend problématique le repérage de ce qui est signifiant. De peur de passer à côté d'un aspect important des manuscrits, la totalité de leurs spécificités matérielles est prise en compte. Surtout, l'abondance de la matière et l'impossibilité de choisir entre plusieurs versions possibles remettent en cause le caractère linéaire du livre traditionnel.

Les éléments du dossier, on l'a vu, oscillent entre ces deux pôles : on y retrouve aussi bien des notes créatives au statut incertain que des manuscrits mis au propre et numérotés prêts à l'édition, dont le texte est très proche de celui publié en 1943. Or c'est cette proximité qui conduit à faire disparaître l'édition du Docteur Saltas, accusée d'infidélité du fait de ses conditions de production obscures et destituée de son statut de texte pour devenir une source dans laquelle puiser pour en tirer des variantes significatives. La radicalité de l'approche du roman dans le *Dossier* n° 27 a conduit à tirer tous les textes connus liés à *La Dragonne* du côté de l'œuvre en cours, comme s'il n'était pas possible de distinguer des états d'achèvements différents dans cet ensemble, et comme si l'édition de 1943 n'existait pas. C'est cette radicalité qu'il faut interroger, en se demandant si tous les éléments connus doivent être abordés de la même manière.

Plutôt que de chercher l'unité et la cohérence, en publiant la reconstruction éditoriale d'un roman inexistant, ou l'objectivité scientifique à travers la pure description de documents manuscrits hétéroclites, il faut accepter l'idée qu'il n'existe pas une, mais *des Dragonnes*, oscillant entre un pôle de potentialité (les éléments du dossier retrouvé par Saillet), relevant d'une édition génétique, et un pôle d'actualisation (le texte édité en 1943), relevant d'une édition traditionnelle. Chacune de ces *Dragonnes* pose des problèmes d'édition spécifique, et il faut trouver des manières différentes d'aborder ces objets, en choisissant délibérément de séparer le dossier manuscrit et l'édition de 1943, comme s'il ne s'agissait pas du même livre.

Fixer le mouvement : éditer le dossier de *La Dragonne*

Aucune tradition de l'édition de manuscrits ne semble à même d'appréhender l'ensemble des documents qui constitue le dossier de *La Dragonne*. La philologie ne peut seule en rendre raison : en reconstruisant un texte idéal qui synthétise le roman que Jarry aurait pu écrire, certains éditeurs ont travaillé comme si une version originale du roman, cohérente et complète, existait indépendamment des fragments qui subsistent aujourd'hui, et qu'ils pouvaient tenter, comme pour un texte antique dont une partie seulement est parvenue jusqu'à nous par des biais divers et des leçons variées, de reconstruire cet objet fantasmatique. La génétique, dans son acception la plus courante, ne permet pas non plus d'éditer l'ensemble des documents connus autour de *La Dragonne*, dans la mesure où le texte édité en 1943 n'est pas la version définitive dont les manuscrits connus seraient des ébauches, mais un objet hybride, produit à la fois par Jarry, sa sœur, le Docteur Saltas et les éditions Gallimard. Comment rendre lisibles les éléments du dossier manuscrit de *La Dragonne* sans trahir leur hétérogénéité ? Peut-être en s'interrogeant sur le *genre* de ces textes, afin de proposer une autre manière de les lire.

Sylvain-Christian David a montré comment *La Dragonne* s'inscrivait simultanément dans les genres du roman militaire, religieux, historique (Bq, p. 1140), tout en précisant que ce qu'il présentait dans son édition n'était qu'un projet. Ni roman, ni projet, on pourrait utiliser pour décrire le dossier de *La Dragonne*, de manière anachronique, un terme emprunté à Francis Ponge, celui de « moviment[8] », décrivant sa propre pratique de publication d'œuvres en mouvement, de textes en train de se faire, qui place le lecteur dans l'atelier de l'écrivain. On sait que pour Jarry le meilleur (ou le seul) lecteur est lui-même un créateur, celui qui connaît le « plaisir actif de créer aussi un peu à mesure et de prévoir » (OC I, p. 406). Les bribes d'œuvres inachevées n'étaient pas des objets éditoriaux très prisés dans la grande édition, mais le *Mercure de France* publiait, de temps à autre, des fragments d'œuvres ou des manuscrits incomplets, comme les notes du projet du *Vieux de la Montagne* envisagé par Villiers de l'Isle-Adam[9]. Le fait que Jarry cite des fragments de Villiers en exergue de sa version du « Vieux de la Montagne », et que ces fragments aient été publiés par un de ses mentors, Gourmont, tendrait à faire accepter l'idée que pour lui, le brouillon pouvait avoir quelque chose de l'œuvre publiée ; il écrit d'ailleurs que l'« impression d'inachevé existe pour le lecteur de qui les jarrets ne comprennent pas le tremplin » (OC II, p. 434). L'esthétique symboliste de la suggestion, plaçant le virtuel au-dessus du réel, rend ces objets manuscrits lisibles, leur confère une dignité éditoriale. Mais cet intérêt pour l'atelier de l'écriture

8. Francis Ponge, *L'Écrit-Beaubourg*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.
9. Remy de Gourmont, « Notes sur Villiers de l'Isle-Adam (Pages inédites ; — "Le Vieux de la Montagne" ; — L'Art idéaliste) », *Mercure de France*, n° 8, août 1890, p. 257-266.

est loin d'être partagé par tous les lecteurs de l'époque ; souvenons-nous des réactions des éditeurs devant les expérimentations textuelles de Jarry, Natanson demandant ce qu'il faut faire de ce qui a été envoyé de *Faustroll* et Vallette notant lors de la succession de Jarry : « Il ne semble pas que *La Dragonne* puisse être terminée. Toute la partie qui suit "La Bataille de Morsang" est informe[10]. » Jarry lui-même insiste dans toutes ses lettres sur sa volonté de voir publier son « in-18 » ; il n'est pas question pour lui de laisser *La Dragonne* dans un état d'inachèvement volontaire.

Alors quel genre pour ces textes ? Jarry semble précisément jouer sur cette question du possible, sur l'idée d'un roman aux bifurcations simultanées, refusant la narration linéaire – roman qui pourrait avoir une représentation assez simple aujourd'hui par le biais de divers artifices techniques, mais qui n'existait pas conceptuellement à son époque (il faudrait en rapprocher les recherches de Mallarmé sur le Livre). L'auteur ne choisit plus : chaque carrefour sur la route de la vie d'Erbrand est emprunté simultanément. Il tue sa fiancée qui l'a trahi lors de la Bataille de Morsang et l'épouse, fidèle, en Bretagne. À côté du « Présent » coexiste le « Possible » (OC III, p. 856) ; la troisième partie projetée est un « retour dans le passé *par le train* », et dans le plan dicté à Charlotte le 27 mai 1906, il écrit : « faire comprendre que tout le passage de la bataille était non pas un rêve, chose usée en littérature mais la possibilité » (OC III, p. 850).

Un genre que Jarry affectionne et qu'il théorise en 1903 intègre justement cette question du possible : celui du roman de science-fiction, que Jarry appelle selon l'usage de l'époque « roman scientifique » ou « roman hypothétique » (OC II, p. 519) :

> La lecture du roman scientifique, ce répertoire de l'irréalisé actuel, est exactement un voyage, vers l'avenir, dans *La Machine à explorer le temps* de H.-G. Wells, le maître aujourd'hui, et de par les créations les plus imprévues, de cette littérature.
> On comprend mieux Wells et son admirable sang-froid dans la description non pas de l'absurde, mais du *possible* au sens mathématique, si l'on réfléchit qu'il écrit dans la langue où professa Lord Kelvin. [OC II, p. 520]

Jarry demande ailleurs : « Et ce qui se passe dans un autre monde, *si l'on y est* ? » (OC II, p. 434). Comme *Faustroll*, comme *L'Amour absolu* (qui met aussi en scène des événements possibles et non réalisés), *La Dragonne* est une forme de roman néo-scientifique, dont la structure pourrait être comparée à celle de l'espace feuilleté non euclidien décrit dans *Faustroll* (OC I, p. 665).

On pourrait préciser encore, en gardant à l'esprit que la définition du « roman scientifique » selon Jarry inclut les *Mille et Une Nuits* et le *Cabinet des fées* (OC II, p. 519), et en tenant compte du genre dans lequel il inscrit lui-même son livre en cours

10. Note du 17 novembre 1907, citée par Sylvain-Christian David, « Introduction », Bq, p. 1134.

d'écriture dans une lettre à Rachilde : « au lieu de faire un roman, nous avons fait un poème épique en prose : il y a de tout[11] ». Si on considère les différents éléments du texte (le début, que Jarry qualifie de « grotesque » par opposition au « lyrique » de la fin ; le passage « vulgaire à dessein » du café ou la scène des mariniers, apparentés au genre de l'opérette ; le caractère féerique de la dernière partie de *La Dragonne* ; le voyage dans « la nuit des temps », où Erbrand apprend que sa famille descend de l'enchanteur Merlin, et qu'il est destiné à achever la quête des chevaliers de la Table Ronde [OC III, p. 507], ses délires fiévreux où, « oint du Seigneur », il vainc Satan en Enfer avec l'aide de Saint Michel), on pourrait donner une cohérence à leur réunion en les inscrivant dans un genre que l'on pourrait appeler la « féérie romanesque », sur le modèle de la féérie théâtrale : un genre romanesque à grand spectacle, mêlant science-fiction et merveilleux, grotesque et lyrique, un genre où coexisteraient poésie mathématique du possible et rêverie mythologique. Pris à cette époque par le théâtre mirlitonesque, *Pantagruel* et les opérettes écrites en collaboration avec Demolder, l'écriture de Jarry se fait sur le mode du spectacle, ce qui peut aussi expliquer la difficulté à terminer ce qui n'est pas un roman (Sylvain-Christian David remarque par ailleurs que Jarry « joue » son roman en le mettant en scène dans sa correspondance). En inscrivant *La Dragonne* dans ce genre nouveau, on peut donner à lire sans contradiction ces manuscrits refusant le caractère linéaire du livre.

Qui a écrit *La Dragonne* publiée en 1943 ?

Une dernière question demeure pour déterminer ce qu'il faudrait faire de l'édition du Dr Saltas, seule source pour certaines parties du texte connu et qu'on ne peut continuer d'ignorer. Est-il licite de sélectionner certains passages, attribués de manière certaine à Jarry, et d'éliminer ou de renvoyer en annexe le reste du contenu du volume, comme l'ont fait les éditeurs après 1943 ?

L'histoire de l'écriture de *La Dragonne* montre que Jarry tend à considérer ce roman comme une forme d'œuvre collective. Dans sa correspondance avec Rachilde, il ne cesse de lui envoyer des plans et des détails sur l'avancée du roman pour avoir son avis, et finit par lui demander, le 28 mai 1906, lorsqu'il se croit mourant, de finir son roman dans une forme de « collaboration posthume » :

> À propos… j'ai dicté hier à ma sœur le plan détaillé de *La Dragonne*. C'est sûrement un beau livre. L'écrivain que j'admire le plus au monde voudrait-il le reprendre, utiliser à son gré ce qu'il y aura de fait, et le finir, soit pour lui, soit en collaboration posthume ?

11. Lettre à Rachilde, 30 juin 1907, dans OC III, p. 665.

> Elle vous enverra, *s'il y a lieu*, le manuscrit, aux ¾ écrit, un gros carton de notes et ledit plan. [OC III, p. 616, lettre à Rachilde du 28 mai 1906, Laval]

Des souvenirs sur le dessinateur humoristique Théobald Charly publiés dans le *Gil Blas* en 1913 le présentent également comme un « collaborateur discret » de Jarry pour l'écriture de son roman :

> Le pauvre Charly, le peintre militaire qui s'est récemment tiré un coup de revolver fut, et on l'ignore généralement, le collaborateur discret d'Alfred Jarry, père du Père Ubu.
> Alfred Jarry n'ayant jamais été soldat, adorait conter des histoires militaires. Il publia un livre portant ce titre : La Dragonne.
> Ancien enfant de troupe, Charly documentait Alfred Jarry et revoyait toujours les épreuves de sa copie belliqueuse. Les deux amis devaient publier un album illustré. Mais Alfred Jarry s'en alla le premier[12].

Mais la première interlocutrice de Jarry est sa sœur, à laquelle le livre récent de Marianne Bourgeois tente de rendre une place[13]. Toutes les éditions de *La Dragonne* tendent pourtant à minimiser et à ridiculiser son apport. On marque en italique les passages de sa main, on les supprime, on la critique, parlant d'un texte « manipulé par une secrétaire douteuse[14] », « charlottisé[15] », d'un « fatras d'inventions personnelles[16] ».

On peut mesurer le manque de considération envers le travail de Charlotte dans la manière dont sont traités ses manuscrits ; les éditeurs modernes n'ont pas hésité à rajouter au stylo à bille, sur les pages mêmes des manuscrits, des indications de chapitrage (figure 9). On imagine mal ce genre de traitement envers une page de la main de Jarry.

Mais pourquoi vouloir à tout prix conserver la pureté d'un texte issu de telles circonstances, que Jarry imaginait voir terminé par Rachilde ? Pourquoi continuer à sacrifier cet être déjà marginal : femme dans un monde d'homme, célibataire, restant volontairement dans l'ombre de son frère, l'aidant à faire son œuvre, mourant dans la vraie misère, oubliée, sans personne pour suivre son cercueil, pour recueillir ses

12. « Souvenirs sur Charly », *Gil Blas*, n° 13278, 29 juin 1913, p. 4 (ce qui aurait tendance à confirmer les souvenirs de Salmon sur Jarry et « Charley » publiés dans *Souvenirs sans fin*, t. I, Gallimard, 1955, p. 152 et cités dans OC III, p. 842).
13. Marianne Bourgeois, *Alfred Jarry avait une sœur*, L'Hexaèdre, 2014.
14. « *La Dragonne* n'est pas une œuvre, ce n'est qu'un projet », *Dossier du Collège de» Pataphysique*, n° 27, 21 Décervelage XCII [24 janvier 1965], p. 6.
15. « Brève étude sur les Plans de *la Dragonne* », *Dossier du Collège de» Pataphysique*, n° 27, 21 Décervelage XCII [24 janvier 1965], p. 9.
16. Sylvain-Christian David, « Introduction », Bq, p. 1134.

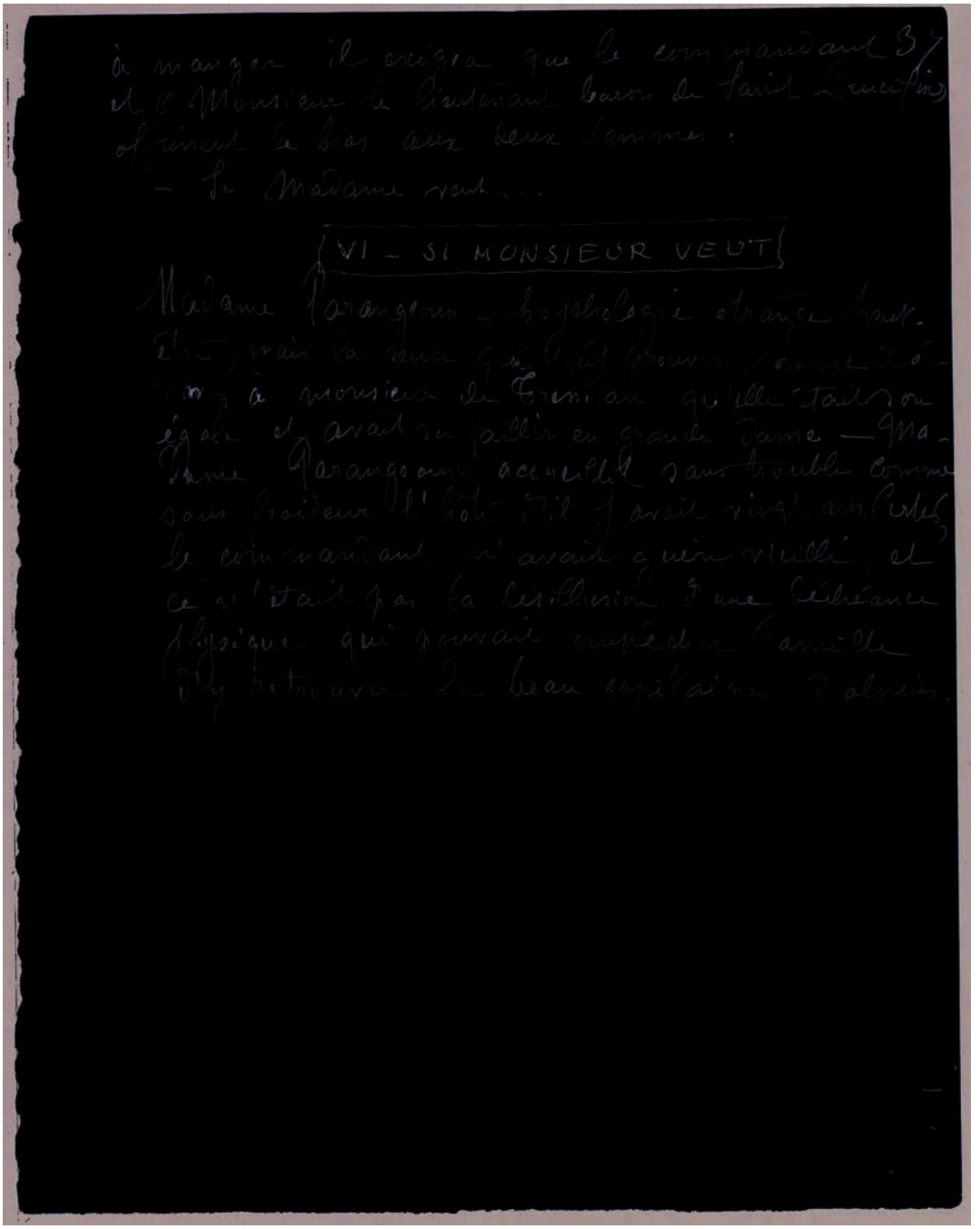


Fig. 9. Rédaction de la main de Charlotte avec ajout ultérieur par un commentateur du dossier.

papiers ? Le rôle de Charlotte ne se réduit pas à celui d'une aide-soignante secrétaire ou d'une documentaliste ; le projet de *La Dragonne* tel qu'on le connaît aujourd'hui n'existerait pas sans elle.

Rappelons rapidement (même s'il faut prendre en compte la part d'exagération) la manière dont Jarry vante à Marinetti deux poèmes de sa sœur à placer dans *Poesia*, parlant d'une « œuvre considérable » :

> À vous qui avez su découvrir un grand poète italien il serait tout réservé, je pense, de révéler au public une poétesse de valeur. Il n'en surgit plus depuis la comtesse de Noailles et Mme Delarue-Mardrus, Charlotte J. Kernec'h de Coutouly Dorset est une jeune encore, mais mon aînée pourtant et très proche parente à moi en Bretagne (son nom est le même que celui de ma mère). Depuis des années elle a écrit beaucoup de vers, qu'elle n'avait jamais voulu publier, sauf, étant toute petite fille, une pièce ou deux dans des feuilles bretonnes[17].

Après la mort de son frère, Charlotte obtient de Rachilde l'envoi du manuscrit que conservait Vallette pour le terminer ; elle continue à considérer son rôle comme celui d'une sorte de vestale de l'œuvre d'Alfred : « J'ai creusé la question… toute seule… et notre caractère… l'existence qu'on fait en pur don et qui tient du miracle me poussent à risquer *La Dragonne* ! […] Je ne m'appuie que sur votre parole Madame Rachilde, si vous croyez que je puis risquer de refaire le livre pour que toutes les parties soient dans le même ton, envoyez-moi le manuscrit… » (lettre à Rachilde, 29 septembre 1908, OC III, p. 865). Dans une carte postale non datée mais jointe à cette lettre, Charlotte imagine la manière dont on pourrait présenter *La Dragonne* comme une œuvre co-écrite avec son frère : « J'ai moi alors, encore envie d'essayer le manuscrit pour que le nom d'Ubu reste… il aimait tant son livre… J'ai vu chez une dame tantôt un bel ouvrage avec en tête : commencé par… et fini par[18]… » Le texte publié en 1943 précise cette collaboration en page de titre : « Dernier livre d'Alfred Jarry […] Terminé en Bretagne d'après ces [sic] notes verbales par la sœur / Charlotte Jarry Kerdec'h [sic, pour Kernec'h] » (OC III, p. 874, variante).

Pour pouvoir republier le texte de 1943, il faudrait accepter la solution que les éditeurs ultérieurs ont refusé d'envisager : celle d'une œuvre en collaboration écrite par Alfred et Charlotte Jarry. Il me semble nécessaire de réinscrire cette indication en tête du texte de cette édition, et de le publier sans maintenir l'italique pour différencier les pages de la main de Charlotte, le frère et la sœur ayant construit cet objet littéraire

17. OC III, p. 636, lettre à F.-T. Marinetti du 31 juillet 1906). Les deux poèmes sont publiés dans *Poesia*, n° 9-12, octobre 1906-janvier 1907, avec la lettre de Jarry.
18. Michel Arrivé, « Charlotte aux prises avec *la Dragonne* », *Dossier du Collège de » Pataphysique*, n° 27, 21 Décervelage XCII [24 janvier 1965], p. 120.

de concert, enfermés dans une chambre, les délires de l'un étant continués par les recherches de l'autre. C'est la seule solution qui permette de ne pas procéder à un nouveau découpage de la matière contenue dans ce volume, découpage par lequel l'éditeur se substitue à l'auteur pour produire sa version du roman. Plutôt que de considérer le dossier de *La Dragonne* comme une série de variantes au texte de 1943, il doit être publié comme un objet textuel en lui-même, une œuvre potentielle, entre le roman scientifique et la féérie romanesque, dont le livre publié par le Dr Saltas, co-écrit par Alfred et Charlotte Jarry, représente une des actualisations possibles.

Collections et crocodiles
Sur les mots qui voyagent sur des tapis volants de papier

Paul Edwards

Une nouvelle ère de travail d'édition a commencé pour Jarry dans les années 2000. Avec en ligne de mire les Classiques Garnier, l'équipe est allée à la collecte des manuscrits, épreuves corrigées et éditions originales afin d'établir le texte et ses variantes. En tandem avec ce travail, la SAAJ publie en fac-similé les éditions anthumes, du moins celles qui sont typographiquement ou picturalement intéressantes : *César-Antechrist*, les deux *Ubu roi*, *Ubu sur la Butte*, *Par la taille*, *L'Amour absolu*, *Le Moutardier du Pape,* travail déjà entamé avec la sortie des *Minutes de sable mémorial* et du petit *Almanach*. Puis, comme pour Rimbaud et Apollinaire, il faudrait songer à reproduire les manuscrits, comme cela s'est déjà fait pour l'édition séparée de *M. Jabot* (cinq pages de manuscrit[1]). Les dix mille pages de brouillon pour *Pantagruel* poseront problème, surtout depuis que le monde des finances a fait de la cote des manuscrits une bulle spéculative, de l'éclatement de laquelle on attend patiemment les retombées. La mise en ligne par la Bibliothèque de Laval de nombreux manuscrits importants constitue une avancée majeure, sinon la plus significative, dans la mise à disposition des textes de Jarry dans tous leurs états. Parallèlement, une équipe a commencé le recensement et la transcription de toutes les lettres adressées à Jarry. Bien plus modestement, s'avance le projet « À Jarry » : tous les textes dédicacés à Jarry, de son vivant, ont été réunis en une anthologie qui sortira prochainement.

1.. Alfred Jarry, *Monsieur Jabot*, Ouphopo Éditeur, Paris, 2011.

Le premier tome des Classiques Garnier a suivi de peu la publication d'une trentaine de lettres inédites de Jarry, sous le titre *Crocodile pliant*. L'histoire de leur découverte est la suivante. Ces lettres qui lui étaient adressées (ainsi qu'à Vallette) ont été vendues par Rachilde à la fin des années trente au libraire Le Bodo. Elles ont été achetées par Georges Hugnet, qui, bien plus tard, a commencé à les vendre au libraire Marc Loliée. En 1968, le collectionneur Carlton Lake acheta quelques-unes des cartes postales au libraire, avant de pouvoir remonter à la source hugnetienne, et de vider cette source d'un trait. Lake le dit dans ses mémoires, parus en 1990 sous le titre *Confessions of a Literary Archaeologist*[2]. Il y reproduit une lettre inédite, qu'aucun jarryste ne lira avant quinze ans. Si Alastair Brotchie est allé lire cet ouvrage, c'est parce qu'il savait que Lake était chargé d'acheter à Paris des manuscrits et archives littéraires pour le compte de Léo et Gertrude Stein, et Alastair pensait que les mémoires de Lake pouvaient en dire plus sur les relations entre les Stein et Jarry, ayant découvert au préalable qu'Henri-Pierre Roché avait présenté Leo Stein à Jarry en 1907. Au lieu de trouver des informations sur les relations Jarry-Stein, Alastair trouva la lettre – ou plutôt, Stanley Chapman trouva la lettre, car c'était lui la tête chercheuse des opérations menées à la British Library. Or, on sait que la collection Lake se trouve depuis plus de quarante ans au Centre de Recherche Harry Ransom (HRHRC) à l'Université du Texas. La description sommaire du catalogue ne permettait pas de deviner qu'il contenait trente-trois lettres inédites. De cette même université proviennent un très grand nombre de manuscrits qui ont servi à l'édition des Classiques Garnier.

Alastair m'a envoyé tous les scans et j'ai transcrit toutes les lettres, malgré le tracé pas toujours très sobre de Jarry. Son destinataire, Rachilde, lui reproche d'ailleurs d'écrire « comme un sagouin… ouin… ouin… ouin[3] ». En outre, il écrit des deux côtés des cartes postales, ce qui rend son écriture peu lisible lorsque ses mots se trouvent sur fond sombre, mais présente l'avantage de constituer de charmants petits objets photolittéraires. Une flèche et une légende intempestives viennent parfois interrompre le cheminement de l'écriture et rappeler au lecteur que le papier n'est pas un fond blanc, mais un décor photographique. Parfois, le message est tout entier une légende, d'où l'importance pour nous de reproduire les images avec le texte. Le tout a alors été entièrement vérifié par Barbara Pascarel et Éric Walbecq, qui ont relevé, entre autres, deux erreurs dans ma transcription qui prouvent que la transcription n'est pas une opération

2.. Carlton Lake, *Confessions of a Literary Archaeologist*, New Directions, New York, 1990, p. 85-87.

3.. Carte postale de Rachilde à Jarry, envoyée de la Villa Vallette et tamponnée 22 6 07 par la poste, reproduite dans *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n^os^ 22-23 (22 Palotin 83 E.P. [1^er^ mai 1956]), p. 89 ; reprise et annotée dans *Crocodile pliant et noix phourrées. Lettres et documents rassemblés et annotés par Alastair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel et Eric Walbecq*, Éditions du Bouche-Trou, Paris, 2010, p. 56.

neutre. Elle dépend souvent des a priori inconscients du transcripteur. Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple, j'ai cru lire « Monsieuye Verdier a dû dilapider en *cierges* le timbre pour réponse[4] »… *cierges* pour *orgies*.

La plupart de ces missives ne sont pas datées (pas plus que les autres lettres de la même époque déjà dans la Pléiade), et mes premières tentatives de datation ont été confrontées par toute l'équipe à tous les documents possibles, surtout lors de leur intégration dans la biographie d'Alastair Brotchie. C'était le travail le plus long, et les dates proposées restent sujettes à caution.

Venons-en à la fabrication du livre. Puisque Jarry envoyait à Rachilde des lettres accompagnées très souvent de menues friandises, noix fourrées, pipes en sucre, et autres babioles et crocodiles pliants, il fallait que l'édition de tête, sur papier vert crocodile, contienne quelque cadeau : en l'occurrence, une création crocodilienne en origami de Michel Bridenne, et un crocodile imprimé à partir de onze tampons spécialement conçus par le Tampographe Sardon (figure 1).

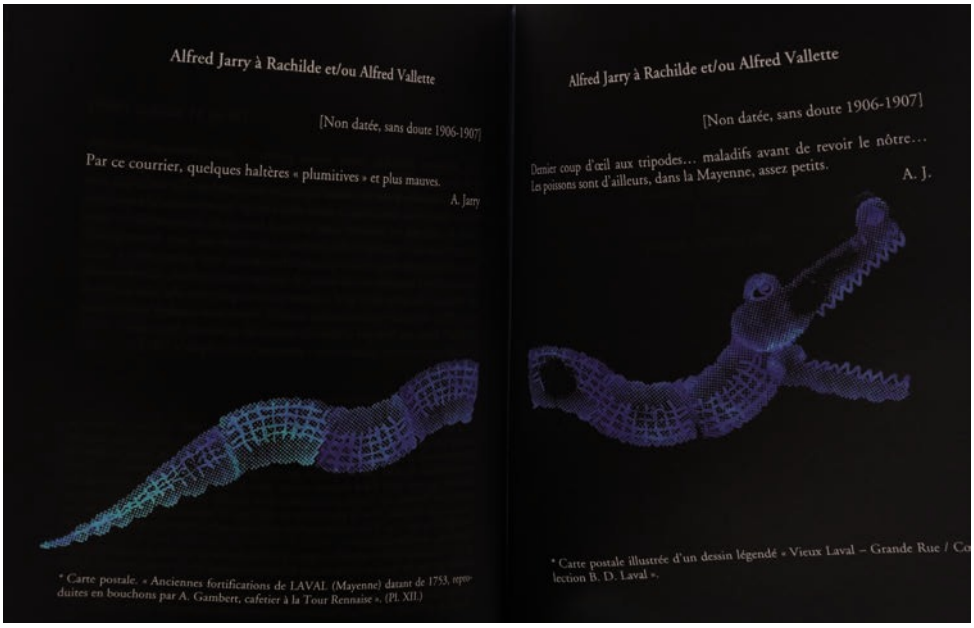


Fig. 1. Exercice d'illustration en utilisant les tampons du Tampographe Sardon. Ces coups de tampon ne figurent pas sur tous les exemplaires. Cliché P.Ed.

4.. *Crocodile pliant*, *op. cit.*, p. 35. C'est moi qui souligne. Pour « cierges », lire « orgies ».

Pour l'édition des *Minutes de sable mémorial*, le manuscrit et les épreuves corrigées auraient été d'un précieux secours, mais rien n'a survécu, sinon le manuscrit d'« Haldernablou », passé en vente avec la bibliothèque de Pierre Dauze en 1914, mais jamais revu depuis. Un recopiage avec variantes de « La Régularité de la châsse » première partie, qui semble bien être de la main de Jarry à cette époque, a été trouvé glissé dans une édition moderne achetée dans une brocante par un marchand pour sa collection personnelle – dans des conditions qui écartent donc toute possibilité d'un faux. Rappelons que les manuscrits de Jarry ont la cote depuis peu, et que les envois contrefaits offerts à la vente se multiplient actuellement (il s'agit souvent d'envois rédigés par Alfred Vallette à la demande de Jarry).

J'ai parlé brièvement de typographie et de papier imagé. Je parlerai maintenant du travail d'annotation, et le fait qu'un texte imprimé contient d'autres textes, comme un crocodile sa victime, et un mot « polyèdre », plusieurs facettes virtuelles.

La mémoire du sable : sur les lectures possibles de Jarry

Plus on lit d'ouvrages parus avant 1894, plus les *Minutes de sable mémorial* gagnent en clarté. Jarry est un de ces auteurs qui dialoguent avec ses contemporains par poèmes interposés. De manière générale, il est évident que tout ce que lit un écrivain et ce qu'il trouve mémorable, ne serait-ce qu'à cause d'une situation dramatique particulière, ou d'un mot bien choisi, tout ce qui force son admiration, ou tout ce qui lui paraît insuffisamment développé, forme la tradition littéraire dans laquelle il cherche à s'insérer. Tradition composée autant de textes classiques que de littérature légère ou moins accomplie, car la lecture est toujours une affaire de résonance personnelle. Un écrivain qui lit, est un écrivain qui cherche des jalons, et qui trouve des voix qu'il peut emprunter, comme un acteur qui se transforme en se costumant. Jarry rédige poèmes et proses qui répondent à des mises en scène, des faits de langue, des hardiesses déjà établis. Il est donc bien de connaître la littérature contemporaine à Jarry pour sentir comment les différentes parties des *Minutes* contrastent avec les textes qui les ont inspirées. Imaginez, si vous voulez bien, que les mots imprimés sur la page soient des liens hypertextes.

Se trouver face à face avec l'édition originale des *Minutes* (à la Bibliothèque nationale, par exemple, où l'on doit mettre des gants de coton), ne va pas sans l'expérience d'un grand vide. En tant que lecteur, vous revivez quelque chose de l'épreuve de l'écrivain face à la page blanche. Par cela je veux dire que vous n'avez que les mots, que la belle typographie sur beau papier, que les images ; vous n'avez pas la voix de l'auteur, ni aucune manière de dialoguer avec lui. S'il y a quelque chose que vous ne comprenez

pas, comme le mot « lanques », ou le mot « piaudes », ou si la ponctuation manque, ou si la syntaxe est ambiguë, les lettres sur la page vous dévisagent. Mais le lecteur n'est pas seul. Une communauté de lecteurs existe.

Dans son édition annotée de 1975, Hunter Kevil propose un très grand nombre d'intertextes, d'échos, de parallèles et de lectures de Jarry. Aujourd'hui je souhaiterais étoffer un peu l'hypothèse que j'avais émise dans la préface de l'édition des Classiques Garnier, où, en tentant de dégager une méthode de travail propre à Jarry, je signale que les sources d'un texte donné sont souvent doubles – elles vont par deux – et a priori incompatibles. Jarry mélange des genres et des registres que l'on aurait cru impossibles à croiser. Ce n'est pas simplement de l'hétérogène.

Aujourd'hui, le temps manque afin de faire le point sur les lectures possibles de Jarry pour chaque texte des *Minutes*, même en montrant simplement des tableaux. Mais en voici un seul exemple, pour l'« Acte prologal », qui donne une idée du nombre d'œuvres référencées en note :

César-Antechrist. Acte Prologal. Intertextes possibles :

Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Les Noms Divins*.
S.T. Coleridge, « La Ballade du vieux marin » (1798).
Victor Hugo, « L'Épopée du ver », *La Légende des siècles*, nouvelle série, t. 2, Calmann-Lévy, 1877.
Baudelaire, « Le Reniement de Saint Pierre », *Les Fleurs du mal*, 1857.
Éliphas Lévi, *Histoire de la magie*, Baillière, 1860.
Anon., *La Grande Danse macabre* (1486), 1862.
Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, t. 2, Dentu, 1864.
Félix-Archimède Pouchet, *L'Univers des infiniment grands et des infiniment petits*, 2e édition, Hachette 1868
Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror*, 1869.
Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, édition définitive, Charpentier, 1890.
Stanislas de Guaïta, *Essais de sciences maudites I. Au Seuil du mystère*, nouvelle édition, Georges Carré, 1890.
Stanislas de Guaïta, *Essais de sciences maudites II. le Serpent de la Genèse. Première Septaine (Livre I) : Le Temple de Satan*, Librairie du Merveilleux, 1891.
W.G.C. Byvnck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, Perrin, 1892.
Rachilde, « Parade impie », *Mercure de France* (février 1892) p. 111-117 ; *Contes et nouvelles suivis de Théâtre*, Mercure, 1900, p. 137-147.
C.V. Boys, *Bulles de savon*, Gauthier-Villars, 1892.
Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la procession*, Mercure, 1893, p. 26-27.
Saint-Pol-Roux, *L'Épilogue des saisons humaines*, Mercure, 1893.
Péladan, *Babylone*, montée en 1893.
Max Elskamp, *Salutations, dont d'angéliques*, Lacomblez, Bruxelles, 1893.

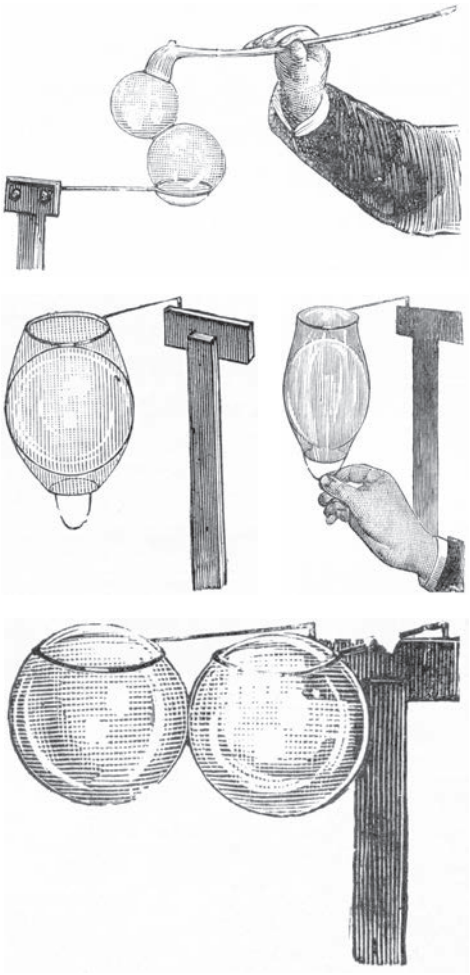


Fig. 2. C.V. Boys, *Bulles de savon*, Gauthier-Villars et fils, 1892, fig. 48, 50, 51, 57. Clichés P.Ed.

Remy de Gourmont, « Dernière conséquence de l'idéalisme », *Mercure de France*, nº 51 (mars 1894).

Je me bornerai à rappeler quelques sources qui, faute de place, n'ont pu figurer dans l'appareil critique des Classiques Garnier sans l'alourdir d'une soixantaine de pages.

Sources scientifiques d'abord. Paradoxalement, Jarry se souvient de lectures scientifiques lorsqu'il rédige les parties les plus ésotériques de l'« Acte prologal » de *César-Antechrist*, qui sont aussi à lire comme un manifeste littéraire. Il trouve de nombreuses manières d'affirmer *l'identité des contraires* – principe cher à certains philosophes –, ou plutôt leur rapprochement, leur alternance, leur identité en miroir, pendant qu'il oppose sur scène Christ et Antéchrist. Entre les deux extrêmes se trouvent l'homme et la littérature. Voici un échantillon des mots de César-Antechrist (figure 2) :

> Et avec ma ruse perverse je te dis, te tenant renfermé en moi : c'est toi qui est mon contraire et qui me réfléchis. […] L'homme est la ligne d'écrasement entre nous deux, le plan nul où s'embrassent deux bulles de savon jumelées[5].

La source scientifique est l'ouvrage de C.V. Boys, *Bulles de savon*, en traduction française[6], qui sera utile à Jarry lors de la rédaction des *Gestes et opinions du Dr Faustroll*. On y découvre plusieurs gravures où le stand, qu'utilise le savant anglais pour attacher ses bulles de savon, a la forme d'un Tau. Avec les deux bulles jumelées, on peut s'imaginer voir un sablier sur un crucifix. Iconographie incongrue pour un texte métaphysique où

5.. Alfred Jarry, « Acte prologal », *Les Minutes de sable mémorial*, *Œuvres complètes*, Classiques Garnier, t. II, 2012, p. 190.

6.. C.V. Boys, *Bulles de savon*, Gauthier-Villars et fils, 1892, p. 92, fig. 57, et voir les figures 48-59.

il est question d'Ormutz Ahriman, les principes du bien et du mal dans le dualisme mazdéen des Perses.

De même, il est original de combiner, dans cette même scène vi, l'occultisme avec l'entomologie. Le Christ d'or dit de César-Antechrist qu'il est « Symétrique au-dessous de mon grand méridien[7] », comme dans une image occulte (figure 3-6), mais rappelant aussi Satan, pincé au milieu de la terre selon l'*Enfer* de Dante. César-Antechrist réplique aussi sec le traitant de fourmilion, tapi au fond de son entonnoir : « Fourmilion sous la double voûte de mes pieds, nuages de l'ascension de ton sable […] Je suis le souverain miroir qui te réfléchit […][8] ». Les deux images se valent, surtout iconographiquement, et tous deux renvoient à l'image du sablier, annoncé dans le titre du recueil. Jarry met en pratique son manifeste littéraire, qui est de combiner les extrêmes, de les superposer. L'infiniment grand et l'infiniment petit, le Bien et le Mal, l'occulte et les bulles de savon, le Christ sur la Croix et l'insecte avec ses deux pinces en l'air. Rapprochements visuels, synthèses opérées par la magie des méta-







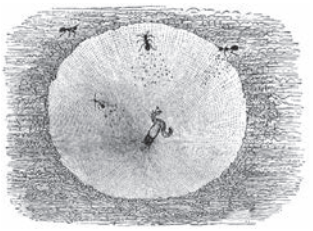


Fig. 3. « Le grand symbole kabbalistique du Sohar », *in* Éliphas Lévi [Alphonse Constant, 1810-1875], *Histoire de la magie*, Baillière, 1860, planche 3, en regard de la page 53. Fig. 4. « La tête magique du Sohar », *in* Éliphas Lévi, *op. cit.*, planche 2, en regard de la page 41. Fig. 5. « Lucifer », gravure de Cornellis Galle The Elder, vers 1600. Fig. 6. Gravure, « Entonnoir du fourmilion », *in* Félix-Archimède Pouchet, *L'Univers des infiniment grands et des infiniment petits*, deuxième édition, Hachette 1868, p. 150. Cliché P.Ed.

7.. Alfred Jarry, « Acte prologal », *Les Minutes de sable mémorial*, *Œuvres complètes*, Classiques Garnier, t. II, 2012, p. 189.
8.. *Idem*, p. 189-190.

phores, en puisant dans des cultures et des lectures les plus éloignées, dans un processus qui relève de la condensation, pour employer un terme freudien devenu populaire et simple à comprendre.

Une fois que l'on a compris que le rapprochement des contraires se fait à l'*intérieur* du texte, le manifeste littéraire devient assez facile à suivre :

> La Fleur de Lys. – L'homme ne naîtra plus, ni du sperme ni du sang ; par scissiparité nous multiplierons les cadavres, qui font belles les plantes à l'envol symétriquement infernal et céleste. Les hommes sont le Milieu, entre l'Infini et Rien tiraillés par les anses d'un zéro[9].

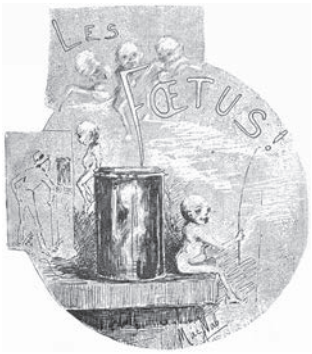
Comme le dit Julien Schuh dans sa thèse (p. 385), ce « zéro » n'est pas un rien négatif, une nullité à dédaigner, mais le trou entre les deux hémisphères d'un sablier. Ce zéro est donc un cercle, le cercle infiniment petit par où passe le flux et le reflux de l'infini, réduit à des grains de sable.

Ce zéro, tiraillé par deux extrêmes, ce cercle, rejoint tous les cercles et sphères qui reviennent régulièrement dans l'œuvre de Jarry, dont le plus simple à interpréter est l'embryon sphérique. Pour citer le manifeste de Jarry le plus connu, son article sur « Filiger » : « l'embryon non gravé irradie dans toutes directions […] biotermon de l'œuvre […] sera génie […][10] ». Le fœtus, chez Jarry, est sa métaphore pour l'œuvre littéraire. Le fœtus est signe de potentiel, l'œuvre qui condense les lectures synthétisées par Jarry, et qui se livre au lecteur. On retrouve cette idée dans une fable qui s'appelle « Les Cinq Sens ».

Pour ce petit texte en cinq chapitres, Jarry combine une contrainte littéraire de connotation religieuse avec la description d'un musée d'histoire naturelle (la Galerie d'anatomie et de paléontologie au Jardin des Plantes à Paris, ou la collection Dupuytren), superposant ainsi à un exercice de prière chrétienne l'immersion d'un fœtus humain dans un bocal. Encore une fois, les deux éléments principaux, les deux « sources », sont contradictoires, car on sait la sensibilité de la doctrine catholique pour le fœtus, d'autant plus qu'il est décrit par Jarry comme « un hors-d'œuvre » pour le « prochain sabbat » des squelettes et momies[11]. Aussi l'insémination artificielle de la femme était-elle, à partir des années 1880, un sujet de vulgarisation scientifique et de controverse. Ici, la fable se termine avec un simili-miracle : le fœtus, une fois dans l'alcool, « s'épanouit[12] »

9.. *Id.*, p. 188.
10.. Alfred Jarry, « Filiger », *Mercure de France* (septembre 1894) ; *Œuvres complètes*, Classiques Garnier, t. I, 2012, p. 459.
11.. Alfred Jarry, « Les Cinq Sens », *Les Minutes de sable mémorial*, *Œuvres complètes*, Classiques Garnier, t. II, 2012, p. 119.
12.. *Ibidem*.

(figure 7-9). L'histoire d'apparence insensée peut au moins s'interpréter comme une répétition de son manifeste littéraire : l'œuvre s'épanouit lorsque les contraires sont réunis, et synthétisés, resserrés dans quelque cristal, « polyèdres d'idées ». Jarry dira de même lorsqu'il parlera du temps dans l'art[13] : une œuvre qui rend simultanés deux moments historiques séparés dans le temps, s'inscrit hors du temps, dans l'éternel, dans le potentiel, dans le virtuel.





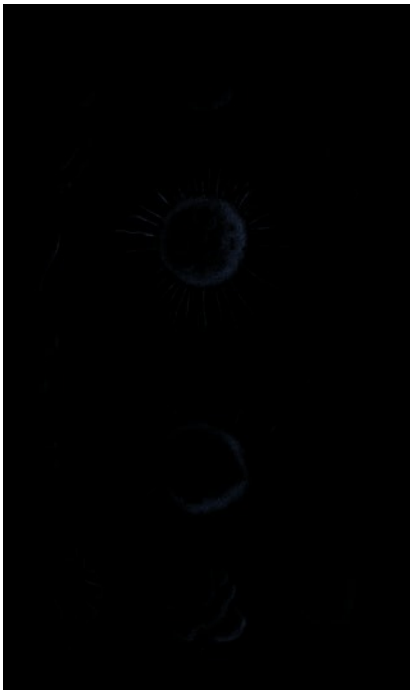


Fig. 7. Mac-Nab, *Poèmes Mobiles. Monologues de Mac-Nab avec illustrations de l'auteur*, Vanier, 1890, p. 15. Cliché P.Ed.] Fig. 8. Illustration de Tony Johannot dans Nodier, *Les sept châteaux*, Victor Lecou, 1852, p. 253. Cliché P.Ed. Fig. 9. Lithographie couleur, « Évolution d'un organisme élémentaire, d'une monère (Protomyxa aurantiaca) », *in* Ernest Haeckel, *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*, deuxième édition, tr. de l'allemand par Ch. Letourneau, C. Reinwald & Cie., 1877, planche 1, en regard de la page 168. Cliché P.Ed.

Pour vivre la méthode de Jarry, il faudrait lire ses sources, mémoriser leur atmosphère, et sentir, en connaissance de cause, le trouble qu'apporte l'élément discordant surajouté. Essayez avec « Les Cinq Sens ». L'exercice des cinq sens fait partie des techniques de prière promues par l'éducation jésuite et les *Exercices spirituels* de saint Ignace de Loyola, l'idée étant de méditer sur les scènes de la vie du Christ et de les rendre plus réelles en s'imaginant présent :

> […] il est bon d'exercer les cinq sens imaginaires sur [la nativité, etc.]. Le premier point sera de regarder par l'imagination toutes les personnes […] Le deuxième est comme

13.. Alfred Jarry, « Le Temps dans l'art », conférence prononcée le 8 avril 1902 ; OC II, p. 637-641.

> d'entendre ce qu'elles disent […] Le troisième, par une sorte de goût et d'odorat intérieurs, de sentir combien grande est la suavité et la douceur d'une âme imprégnée des dons et des vertus divines […] Le quatrième, de toucher par le tact intérieur et d'embrasser les vêtements, les lieux, les traces de pas […][14]

L'extrême limite semble avoir été atteinte par Loyola dans son suggestif encouragement à se représenter l'enfer :

> Le premier point est de regarder par l'imagination les feux immenses des enfers et les âmes prisonnières dans des sortes de corps enflammés comme dans des prisons. Le deuxième : écouter par l'imagination les lamentations, les cris, les vociférations et blasphèmes qui en sortent contre le Christ et ses saints. Le troisième : par l'odorat imaginaire, bien sentir la fumée, le soufre et la mauvaise odeur comme de sentine ou d'excréments et de pourriture. Le quatrième : goûter de la même façon les choses très amères, comme les larmes, l'aigreur et le ver de la conscience. Le cinquième : toucher en quelque sorte ces flammes dont le contact brûle même les âmes[15].

La technique de Loyola peut s'appliquer à tout et s'apparente à une procédure littéraire, dont divers critiques ont senti l'influence chez James Joyce, Huysmans… on pense à Émile Zola aussi, tant les cinq sens sont mis à contribution, comme l'ont rappelé avec raison ses détracteurs[16]. Jarry reprend à son compte un « exercice » qui avait servi autant au réalisme des naturalistes qu'au symbolisme décadent d'*À rebours*, dont Marc Fumaroli se demandait « si le personnage de des Esseintes [n'avait] pas été pour Huysmans un "exercice spirituel" littéraire […][17] ».

Dans un prochain épisode, je vous conterai comment trois poèmes de Jarry (« Berceuse du mort pour s'endormir », « L'Incube » et « Au repaire des géants ») réécrivent très précisément leurs sources, comment il inverse leur prémisse et leur conclusion, et le fait trois fois au détriment de ce qu'on pourrait appeler une poésie de consolation chrétienne, préférant une poésie de doute plus radicale, qui n'a rien de blasphématrice, sinon dans le sens baudelairien. Je vous parlerai de comment il figure le poète comme « pèlerin » et comme « Juif Errant ». Les annotations qui renvoient à ses sources ont dû être coupées, comme je l'ai déjà dit, faute de place, tout comme la quasi-totalité des citations que j'aurai voulu voir imprimées dans les notes, afin que le lecteur puisse

14.. Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, traduction de Jean-Claude Guy, Seuil, 1982, « Deuxième Semaine, cinquième contemplation : Application des sens », p. 88.
15.. *Ibid.*, « Première Semaine, cinquième exercice : contemplation de l'enfer », p. 75.
16.. Par exemple, dans le *Petit Traité de littérature naturaliſte* de Camille B. & Albert H. (Vanier, 1880), qui inventent le terme d'« odorographie » qui vient couronner l'hypotypose naturaliste.
17.. Marc Fumaroli, Préface à J.K. Huysmans, *À Rebours*, Folio, 1977, p. 17.

comparer aisément les écritures et les lectures de Jarry. Pour ces citations, les références sont bien présentes en notes de bas de page, et le lecteur peut faire sa petite chasse au trésor.

Conclusion

J'ai commencé avec un crocodile et je terminerai avec un crocodile. Jarry dit que « L'objet d'art, par définition, est le crocodile empaillé[18] » : cet objet admirable, mieux suspendu au plafond, selon Molière, démontre la supériorité de goût du bourgeois qui le possède, la supériorité de l'homme sur le règne animal, et la collectionnite qui accompagne l'entreprise coloniale. Mais avec quoi est-il empaillé ? Réponse, avec des papyrus ou parchemins anciens. Du moins pour ce qui est des crocodiles momifiés, dont les entrailles, déroulées précisément à la fin du dix-neuvième siècle, portaient des recopiages de textes grecs anciens. Les *Odes* de Bachylides, découvertes en Égypte en 1896, la *Constitution d'Athènes* d'Aristote, tout Ménandre, tout Hérodas, la majeure partie d'Archilochus et la moitié de Sapho proviennent de fragments réemployés – réemployés à farcir, par exemple, tel ou tel saurien ou ancêtre momifié[19]. Jarry pensait-il à un crocodile ainsi empaillé lorsqu'il cherchait à définir l'œuvre d'art ? Attention, une œuvre d'art peut en cacher une autre.

18.. Alfred Jarry, « Prix divers », *Canard sauvage* (2-8 août 1903) ; OC II, p. 495.
19.. Voir Hugh Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1971, p. 50-51.

Jarry en toute lettre

Éric Walbecq

Le projet de rassembler l'ensemble des lettres connues adressées à Jarry remonte à quelques années. Constatant l'éparpillement des lettres publiées ou inédites, il nous a semblé intéressant de les réunir. Ces lettres sont en effet difficilement accessibles. Souvent publiées dans des « petites » revues, dans des numéros spéciaux ou au hasard des biographies ou articles sur l'écrivain, elles reflètent le large réseau de connaissance de Jarry aussi bien dans le monde des lettres que dans le monde de l'art. À ces deux pans entiers de la correspondance, il faut ajouter d'autres correspondants, que ce soit ses éditeurs, ou ses débiteurs, nombreux et dont les lettres nous montrent, si cela était utile, leur grande patience envers Jarry… Mais rassembler ces lettres va mettre en lumière des lacunes incroyables dans cet ensemble, et nous y reviendrons. Une chose est déjà confirmée : Jarry sera au cœur de la vie artistique et littéraire de son temps, et ce jusqu'à sa mort en 1907. Si nous n'avons pas la chance d'avoir un fonds Jarry comme nous avons un fonds Schwob, Goncourt ou Montesquiou pour n'en citer que 3, nous avons la chance d'avoir des « jarrystes » convaincus qui toute leur vie ont rassemblé les documents autour de Jarry, et ce depuis sa mort, avec il est vrai des périodes plus ou moins riches. Il faut donc avoir recours à de nombreuses bibliothèques ou collections privées pour pouvoir mettre en place un corpus qui, bien qu'incomplet, reflète la vie de Jarry au quotidien, ou pour le moins ce que nous pouvons en déduire en fonction des lettres que nous connaissons.

La Correspondance complète de Jarry est à présent à peu près connue, avec cependant des lacunes importantes et de belles surprises comme ces lettres à Vallette et Rachilde que nous avions publiées il y 3 ans[1], et nous espérons en voir surgir d'autres dans les années à venir…. Les lettres rassemblées dans les volumes de la Pleiade nous révèlent un nombre important de destinataires et il faudra bien un jour prochain prévoir de les rassembler elles aussi en volume séparé, elles font après tout partie des œuvres complètes, et depuis le dernier volume de la Pleiade de nombreuses lettres ont fait surface… Ces lettres nous révèlent donc un nombre très important de correspondants ; Jarry est au cœur de la vie artistique et littéraire, et dans ce monde il est très actif. Que ce soit avec ses amis peintres, écrivains ou éditeur, il n'a de cesse d'écrire. Cassant souvent l'image de solitaire que l'on pourrait parfois avoir de l'exilé de Laval, Jarry se tient informé de tout, publications, volumes, revues ou expositions. De l'ensemble de ces correspondants, peu de lettres sont publiées. Quelques fragments nous donnent certains détails dans les notes de la Pléiade par exemple, quelques extraits de lettres de Vallette ou d'autres offrent des éclairages souvent intéressants, et la plupart du temps inédits. Mais dans la majorité des cas nous ne connaissons pas ces lettres reçues dans leur totalité. Noël Arnaud est sans doute un des premiers à donner des lettres intégralement dans sa biographie ; le second volume n'a jamais paru. Les dossiers préparatoires à présent conservés à la bibliothèque de l'Arsenal sont très riches, avec la plupart du temps des photographies de lettres adressées à Jarry et c'est une mine pour la recherche. On regrettera toujours que Noël Arnaud n'ait pas terminé son travail mais on ne saura jamais assez le remercier pour le long travail d'enquête qu'il a entrepris ainsi que la conservation de ses sources et documents à présent à la disposition de tout le monde.

Il faut cependant souligner qu'il fut en son temps, et ce dès la création du collège de 'Pataphysique, un des rares à s'intéresser à la correspondance reçue par Jarry. Il est vrai qu'à l'époque, dans l'immédiat après-guerre, l'accent était mis sur les lettres de Jarry lui-même, chaque découverte étant publiée aussi rapidement que possible en une succession d'articles, de plaquettes voire même de publications secrètes ou pirates. Gabrielle Fort-Vallette avait pourtant chez elle des trésors qui furent peu exploités et on ne peut que vivement le regretter…

Une des premières lettres adressées à Jarry publiée, et sans doute la première, est la belle lettre que lui a fait parvenir Jean de Tinan en juillet 1896. Publiée après la mort des deux écrivains, elle apparait dans un numéro de *Vers et Prose*, volume 16 daté de décembre 1908 – mars 1909. Elle est suivie d'une petite note signée André de Bersaucourt dont nous reprenons ces quelques lignes. Bersaucourt fait allusion à la chronique de Tinan publiée dans le *Centaure* dans laquelle il fait allusion à *Ubu*, puis continue :

1. Alfred Jarry, *Crocodile pliant & noix phourrées,* Textes réunis et annotés par Alastair Brotchie, Paul Edwards, Barbara Pascarel et Éric Walbecq, Paris, Les Éditions du Bouche-Trou, 2010.

> « Ah que nous avons ri, au *Mercure de France*, dit Jean de Tinan, toutes les fois que la voix spéciale de Jarry disait les forfaits du "maître des phynances" ». Il y avait là, quelque fois des gens qui ne sont pas tous fous, quoiqu'on dise – Mme Rachilde et Mme Moreno, Alfred Vallette, Henri de Régnier, Henri Albert, Pierre Louÿs, Marcel Schwob à qui Ubu est dédié, André Lebey, Léon-Paul Fargue, Robert de Souza, Miss Fanny Zaessinger, Ferdinand Herold, votre serviteur, j'en passe et des pires… Eh bien, lorsque Jarry lisait :
> « Eh bien capitaine, avez-vous bien dîné ? » — « Fort bien, monsieur, sauf la merdre. » — « Eh ! la merdre n'était pas mauvaise. » – « Chacun son goût » »
> Je vous assure que nous nous tordions, et la danseuse de Clesinger applaudissait. Jean de Tinan n'a fait que développer dans son petit article ce qu'il avait écrit à Jarry.

Cette lettre est un peu une exception, aussi bien pour Tinan que pour Jarry d'ailleurs. Il faudra attendre pas mal de temps pour en voir apparaître d'autres et pourtant, l'intérêt de la correspondance de Jarry n'échappe pas à ses contemporains.

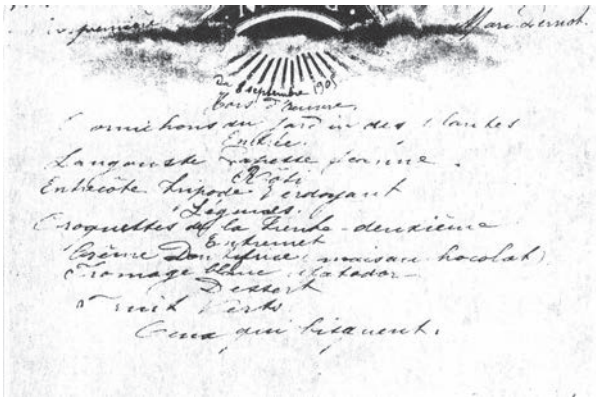
Ainsi, dès 1914, nous assistons à la publication de nombreuses lettres de Jarry. Dans *Les Soirées de Paris*, par exemple, première longue série, avec des lettres à Saltas et Fénéon en particulier. Mais personne ne se préoccupe de savoir si leurs propres lettres furent conservées par Jarry. Pourtant Jarry avait conservé les rares lettres de Fénéon qu'il avait reçues, elles ne seront d'ailleurs publiées que bien plus tard.

C'est vraiment l'immédiat après-guerre qui nous permet de découvrir les premières lettres adressées à Jarry. Près de 40 ans se sont écoulés après la mort de Jarry pour voir des lettres publiées alors qu'à peine 7 ans après sa mort de grandes séries sont publiées dans des revues.

Évoquons Auriant tout d'abord. Très proche de Rachilde, cette dernière lui avait demandé d'écrire une histoire du Mercure de France, histoire qui ne verra d'ailleurs jamais le jour. Pour ce faire, Auriant avait besoin de documentation, l'histoire orale ne suffisant pas et Rachilde vieillissante n'étant pas toujours fiable. Cette dernière lui confia alors un nombre important de documents relatifs au Mercure de France, et parmi ces derniers, la place de Jarry était bien sûr au premier plan. C'est donc grâce à Auriant que nous connaissons quelques lettres de Rachilde adressées à Jarry et publiées par ses soins. Ainsi dans un numéro de la revue *Le Bayou* en 1956 il donne un article intitulé *Neuf lettres inédites de Madame Rachilde au père Ubu*. C'est la première fois qu'un important ensemble de lettres de Rachilde est publié. On peut cependant se poser la question du choix. Auriant avait à sa disposition de nombreuses lettres de Rachilde à Jarry et il ne donne que 9 d'entre elles. Son choix s'est apparemment effectué en fonction de la taille des lettres et non forcément en fonction de l'intérêt ou du contenu de ces dernières. On peut regretter également qu'elles ne soient pas annotées, Auriant ayant sans doute fait parler Rachilde sur Jarry. Il faudra attendre 1989 et les

efforts soutenus de William Théry pour qu'Auriant nous livre en un fort joli volume publié aux Éditions à l'Écart ses *Souvenirs sur madame Rachilde*. Malheureusement rien dans ce volume richement illustré sur les lettres de Rachilde à Jarry…

Sur les destins de ces lettres, nous y reviendrons plus tard… Auriant a donc à sa disposition de nombreux documents inédits et souvent passionnants. S'il rendit à Rachilde la plupart de ces papiers, il en garda aussi par-devers lui. Grâce à un de nos amis sévillan proche d'Auriant, nous avons pu obtenir des copies de quelques lettres et documents inconnus, copies qu'il avait faites chez Auriant au début des années 70. C'est une chance que d'avoir pu faire ces photocopies il y a plus de 40 ans car nous savons que les papiers d'Auriant furent, après sa mort, mis à la benne par son héritier fort inculte, même si ce dernier les avait proposés à la Bibliothèque littéraire Doucet qui les refusa tout de go! Précisons que parmi cet héritage figurait aussi le bureau d'Auriant, qui n'était autre que le bureau qu'il avait hérité de Remy de Gourmont, lequel bureau finit sa vie sur le trottoir comme nous l'avait raconté William Théry, lui aussi proche d'Auriant. Bref, Auriant a sauvé des documents, les a publiés, mais nous restons sur notre faim même si nous avons quelques copies de lettres dont les originaux sont irrémédiablement perdus. Parmi ces documents, je voudrais en citer trois particulièrement émouvants et inédits. Pour le premier il s'agit du menu pour l'anniversaire de Jarry le 8 septembre 1905. Nous n'avons pas réussi à identifier l'écriture, mais à n'en pas douter, c'était un proche de la fine équipe du Mercure et des weekends aux Bas Vignons…



Voici ce menu inédit :

Ubu menu du 8 septembre 1905

En haut à gauche :

Vin de première qualité,

et à droite :

liqueurs, Cassis violent, Marc, Pernod.

Vient ensuite le menu dont voici les détails. Nous n'avons pas élucidé la teneur de certains ingrédients…

Hors d'œuvre
Cornichons du Jardin des Plantes
Entrée
Langouste Papesse Jeanne
Rôti
Entrecôte tripode verdoyant
Légumes
Croquettes de la trente deuxième
Entremet
Crème dentifrice maison chocolat
Fromage blanc Matador
Desserts
Fruits verts
Ceux qui bisquent

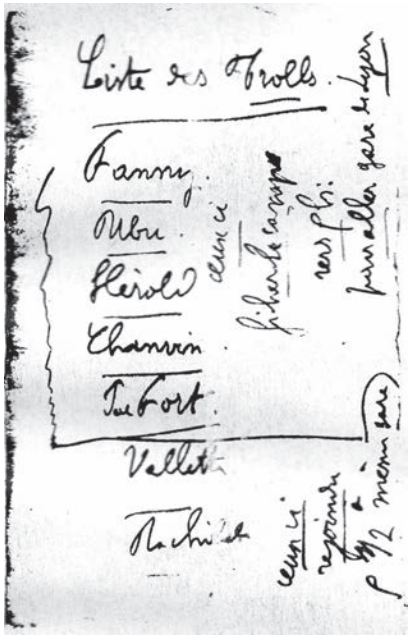
Puis le second, voici une petite note de Rachilde, elle aussi inédite et très émouvante :

Liste des Trolls

Fanny
Ubu
Hérold
Chanvin
Paul Fort

Ceux-ci ficher le camp vers 9 h pour aller Gare de Lyon

Vallette
Rachilde
Ceux-ci rejoindre à 9 ½ même gare



Rachilde était prévoyante en laissant à Jarry, Fanny et les autres une demie-heure d'avance sur elle-même et Vallette….

Citons ensuite ce petit quatrain inédit de Rachilde et envoyé à Jarry, avec une allusion sous forme de jeu de mot à l'escrime pratiquée assidument par Jarry :

Souffrez, Jarry, que, sans détours,
J'envoie des fleuret… tes mouchetées.
Nos malveillances, dépistées,
Rendant les armes tour à tour.

À partir de 1948 et de la création du Collège de 'Pataphysique les choses vont changer rapidement. Si la priorité est toujours donnée aux inédits de Jarry, que ce soient des lettres ou des manuscrits, les publications vont elles, aller bon train. Les *Cahiers* en effet sont une mine inépuisable. S'attachant aux menus faits de la vie de Jarry, ils nous permettent de découvrir un grand nombre de lettres adressées à Jarry. S'il faut en retenir quelques exemples, nous pourrions citer cette incroyable correspondance autour de l'éditeur Pierre Fort, avec ces lettres pleines de fautes d'orthographe aux en-têtes merveilleux pour l'édition de *L'Amour en visite.* Je voudrais juste citer cet en-tête qui figure sur une lettre de l'imprimeur Charles Lépice sur une lettre adressée à Jarry :

Imprimerie Ch. Lépice à Maisons-Laffitte

Publications périodiques qui s'impriment dans la maison
Annuaire des châteaux
Annuaire du Tout Paris
Annuaire des cuirs, peaux et chaussures
Annuaire des vétérinaires
Le livre des nouveaux mariés
Le Journal des travaux publics
Les Affiches de la location
Dictionnaire de la noblesse

Et cerise sur le gâteau, je n'invente rien, Lépice était également l'imprimeur de cette revue :

Les Petits trous pas chers

Que *L'Amour en visite* sorte des presses de l'imprimeur des *Petits trous pas chers* et que cet imprimeur s'appelle Lépice nous laisse amplement songeur… À titre indicatif, ce volume était sous-titré *Guide pratique des familles aux bains de mer*, a été publié très régulièrement de 1895 à 1910 et le directeur de la publication était Maxime Serpeille, né en 1858 et mort en 1931.

Ces lettres sont passées en vente en novembre 2013, nous avons pu en obtenir une copie et vérifier que la publication dans les *Cahiers* était parfaite, la transcription ayant sans doute été faite à l'époque d'après les originaux. À signaler également dans la riche

livraison 22/23 des *Cahiers du Collège* le bel ensemble de lettres de Charles Filiger. À cette date on ne sait que très peu de choses sur ce peintre et la publication de ces lettres permettra d'en connaître plus et sur le peintre lui-même et sur ses rapports avec Jarry. Ces lettres sont passionnantes et nous donnent de magnifiques détails sur les séjours de Filiger au Pouldu et surtout sur ses rapports avec Jarry ou Gourmont en 1894. Là encore, nous avons pu avoir copie des originaux, qui figuraient pour la plupart dans la collection de Noël Arnaud, lequel se servira amplement de ces lettres dans sa biographie. Les *Cahiers du collège de 'Pataphysique* vont continuer à publier des lettres, souvent en fac-similé, comme la belle lettre du Douanier Rousseau, ou celle de Thadée Natanson par exemple. La livraison 26/27 nous donnera une belle lettre de Rachilde au père Ubu, une des toutes premières publiées d'ailleurs.

L'expojarrysition chez Loize en mai-juin 1953 va ouvrir les portes des collectionneurs. Curieusement, peu de lettres adressées à Jarry sont présentes dans cette exposition ; notons toutefois la présence de la belle et amusante lettre de Levey, lettre qui fera sa réapparition dans la vitrine d'un célèbre libraire de la rue Saint-Sulpice il y a une dizaine d'années, ce qui nous a permis d'en prendre copie. Comme elle est très courte, je ne résiste pas au plaisir de vous la citer en entier. C'est une simple carte postale, dont le texte n'est connu que par un court extrait dans le catalogue de Loize, datée de Biskra le 27 février 1901 :

> Henry Jean Marie Levey croit devoir prévenir M. Alfred Jarry qu'il vient d'acquérir d'un arabe nomade pour la somme de 1 f 30 – un franc trente centimes – le véritable bâton à phynances et qu'il ne le cédera pas pour tout l'or de la Pologne et de l'Aragon.
> L.

Décidément Levey est vraiment un maître de la carte postale…

Notons également dans le catalogue de l'Expojarrysition la présence de nombreuses factures, et d'une belle lettre de Demolder à Jarry. À cette date l'ensemble de ces lettres était inédit, et cela représentait souvent une nouvelle approche de la vie de Jarry, au travers de ses correspondants. Autour de Jarry, signalons également la présence à l'exposition du beau dossier autour d'Henri Fouquier et Henry Bauer sur la première d'*Ubu* et des polémiques qui s'en suivirent.

Lorsqu'à l'automne 1982 Jean-Paul Goujon publia dans *Littératures* la série extraordinaire des lettres de Fargue à Jarrry, ce fut une révélation. Elles furent ensuite reprises dans un numéro de *L'Étoile-Absinthe*. Comment ces lettres restèrent-elles inédites pendant presque un siècle ? Les rapports entre Jarry et Fargue étant tellement curieux, il est intéressant de constater que Jarry conserva toute sa vie ces lettres de jeunesse, même

après leur brouille. Fargue publia lui-même une lettre de Jarry à lui adressée, mais des soupçons pèsent fortement sur son authenticité. Ces lettres de Fargue sont un document tout à fait passionnant.

Abordons maintenant le sort des papiers de Jarry laissé après sa mort dans son appartement.

On imagine Vallette, Rachilde ou le docteur Saltas vidant début novembre 1907 le 7 de la rue Cassette. Ou peut-être était-ce Charlotte qui s'occupa de cette besogne *post mortem* ? Mais nous ne savons même pas si cette dernière était aux obsèques de son frère… Nous n'avons pas de renseignements sur ce dernier acte de la « vie » de Jarry… En tout cas, le sujet qui nous intéresse aujourd'hui, les lettres adressées à Jarry, devaient se trouver pour la plus grande partie rue Cassette, même si nous soupçonnons d'autres endroits de « conservation », que ce soit au Tripode ou rue de Bootz par exemple. L'existence attestée d'un volume ou d'un dossier de lettres adressées à Jarry et conservé par Rachilde puis par sa fille ensuite nous laisse pencher sur le fait que les époux Vallette aient dû se servir rue Cassette, au moins pour la bonne cause, en prenant des courriers. Et nous pouvons tout à fait imaginer que les époux Vallette aient repris en premier lieu leurs propres lettres, la plus grande série de lettres connues de Vallette à Jarry datant justement de 1906 et 1907. Lettres récentes donc et conservées par Jarry, contrairement à des lettres plus anciennes, sans doute perdues au cours de voyages ou de déménagements divers et successifs. Mais tout ceci n'est que supposition. Nous ignorons si Jarry gardait toute sa correspondance, ou un choix. Si après sa mort Charlotte restitua des lettres, comme celles des époux Vallette par exemple. Et comment Rachilde était-elle en possession de nombreuses lettres adressées à Jarry ? En 1908 Charlotte vend la rue de Bootz et ne va pas tarder à sombrer plus ou moins dans la misère. A-t-elle vendu ou détruit des lettres lorsqu'elle a été dans l'obligation de vendre la maison ? Nous pouvons en douter, elle qui s'occupera des affaires littéraires de son frère après sa mort, il serait bien étonnant qu'elle mît à la poubelle un ensemble de lettres ou simplement de s'en séparer. Nous n'avons pas trouvé non plus pas de trace de vente sur des catalogues de libraires ou de marchands d'autographes. Elle aurait pu gagner quelques phynances dont elle avait grand besoin ne serait-ce qu'en vendant les lettres de Mallarmé par exemple, ou d'autres correspondants alors célèbres… Celle qui sauva certains manuscrits de son frère, n'avait aucune raison de détruire une partie de sa correspondance. Nous sommes donc devant un mystère et voir tant de lettres ressurgir au cours des années est tout aussi mystérieux… Pour nous, et c'est une supposition, Vallette mais surtout Rachilde, sont à l'origine d'une partie de la sauvegarde des lettres adressées à Jarry, et non Charlotte, et, seconde supposition, les lettres proviennent pour la plupart de la rue Cassette et non d'ailleurs.

Lors de la vente des lettres de Jarry à Rachilde, vente par le libraire Le Bodo, nous ne trouvons aucune trace de lettres adressées à Jarry, alors que l'on sait que Rachilde avait en sa possession ses propres lettres et celles de son époux. Mais c'était sans doute moins intéressant pour un marchand d'autographes de vendre ces dernières. Ou tout simplement Rachilde considérait-elle que ses lettres ainsi que celles de Vallette ressortaient du domaine privé et ne pouvait de son vivant être diffusées au public.

Il reste un autre mystère autour d'une grande série de lettres de Vallette à Jarry. Noël Arnaud possédait 19 lettres inédites de Vallette. Quelques extraits sont connus par des notes dans la Pleiade. Les lettres originales furent vendues par Patrick Fréchet sur un catalogue, avec un fort ensemble de documents concernant Jarry, provenant également de chez Noël Arnaud. Elles sont maintenant dans une collection privée dont nous ignorons tout. Deux copies existent cependant, l'une, tapuscrite, conservée dans les papiers de Noël Arnaud à l'Arsenal et l'autre dans une collection privée. Ces lettres sont très intéressantes et montre bien le rapport presque paternel qu'avait Vallette auprès de Jarry. Elles sont d'un ton tout à fait différent que les lettres de Rachilde. Noël Arnaud ne s'en est jamais servi, mais curieusement, personne non plus ne s'est servi de cette série ! Noël Arnaud était généreux et communiquait volontiers ces documents. On peut donc se demander pourquoi cette série de lettres est restée inexploitée alors qu'elle est connue depuis très longtemps et maintenant accessible à tous en allant à la bibliothèque de l'Arsenal.

Nous ne connaissons aucune lettre de Charlotte à son frère, ce qui est incroyable, tout comme nous ne connaissons maintenant qu'une seule lettre de Jarry à sa sœur. Que sont devenues ces lettres ? Des lettres existent forcément, lorsque Jarry était à Paris et sa sœur en Bretagne, ils devaient s'écrire, ne serait-ce que pour des histoires de phynances entre eux ? On connaît à présent grâce à Marianne Bourgeois dans son volume qui vient de sortir, *Alfred Jarry avait une sœur* (L'Héxaèdre, 2014), un ensemble de lettres assez étonnantes de Charlotte aux Vallette et aux Terrasse, et ce jusqu'en 1923 au moins. Qu'en est-il des lettres échangées entre le frère et sa sœur ? Noël Arnaud avait pour habitude de dire qu'après la guerre il avait pris un verre en terrasse avec une personne qui savait où étaient les papiers de Charlotte Jarry, mais qu'il avait perdu le numéro de téléphone de cette personne. Faut-il le croire ? Mystification ? Toujours est-il que ces papiers n'ont jamais fait surface et qu'il y a peu d'espoir de les voir surgir un jour ou l'autre d'un grenier provincial…

Dans le même genre de quête, on peut aussi se demander ce que sont devenues les lettres de Terrasse ou du docteur Saltas adressées à Jarry ? Et je ne cite que deux correspondants, mais nous pourrions en citer bon nombre d'autres. Les lettres de Gourmont à Jarry sont attestées dans une note de la Pleiade, comme ayant figurées sur un catalogue de libraire. Que sont-elles devenues ? Elles sont au nombre de 8 ou 9 et semblent du plus haut intérêt.

Autre destin mystérieux. Les lettres de Mallarmé sont connues grâce à une copie qu'en a prise Henri Mondor chez Mlle Georgette Lebey au milieu des années 50. Ces lettres sont très belles et publiées avec soin dans la *Correspondance Générale* de Mallarmé. Mais que diable faisaient-elles chez la descendante d'André Lebey ? Par quel chemin tordu se sont-elles retrouvées là-bas ? Et où sont-elles aujourd'hui ? On parle d'une commode remplie de papiers de Lebey chez sa descendante, cette commode semble avoir disparue corps et bien…

Nous ne connaissons que deux lettres de Natanson à Jarry, et encore l'une d'entre elles est une lettre circulaire sur l'arrêt de la *Revue blanche*. Où sont les autres ? Il devait forcément y avoir des échanges entre Natanson et Jarry, tout ne se passant pas par l'oral, de surcroit lorsque Jarry est absent de Paris. Il doit bien y a voir des échanges d'épreuves, accompagnées de petits mots. Faut-il croire que Jarry ne conservait pas ces lettres ? Ce serait bien étonnant, lui qui avait tendance à garder le moindre bout de papier… Et la correspondance autour de *L'Ymagier* ou du *Perhinderion* ? Nous n'en avons aucune trace, mis à part les rares allusions dans les lettres de Filiger. Jarry commande de nombreux bois chez Pellerin, les lettres sont connues à présent et publiées, mais nous n'avons aucun retour de l'imprimeur par exemple. Faut-il croire que Gourmont gardait la correspondance par-devers lui ? Mais les lettres à Pellerin sont signées de la main de Jarry, ce sont presque des commandes personnelles. Tout ceci est bien mystérieux…

Autre curiosité, Jarry garde presque toutes ses factures, on pense au vélo bien sûr, mais nous connaissons bon nombre de factures de marchands de vin, de commandes diverses de Jarry. Nous connaissons aussi pas mal de lettres de ses différents débiteurs, ou de son propriétaire de la rue Cassette. Nous avons également des lettres des vendeurs des terrains pour le Tripode. Comment se fait-il que Jarry gardât ses lettres, qu'elles nous soient parvenues, alors que d'autres correspondances plus importantes ont complètement disparu ? Cette conservation nous semble assez illogique, une facture de Trochon est-elle plus importante que des lettres de confrère ou d'amis ?

Autre curiosité, très peu de lettres à Jarry passent en ventes publiques, ou sur des catalogues à prix marqués. Signalons cependant une belle surprise sur un catalogue à prix marqués de la librairie Les Autographes, n° 114 de juillet 2005. Nous y trouvons une lettre de Heredia demandant de la part de Jean de Tinan à assister à une représentation d'*Ubu*. Heredia voulant voir *Ubu* ? Si nous ne connaissions pas cette lettre, jamais nous n'aurions imaginé Heredia se rendant à la première d'*Ubu*. En voici un court extrait :

> Je serai très heureux d'assister à la déjà mémorable représentation de votre Ubu Roi que j'ai lu avec un si étonnant plaisir. Mon jeune ami M. de Tinan m'assure que ma présence ne vous déplairait point ». Il demande ensuite « un fauteuil assez proche de la scène pour que je ne perde pas un mot… »

On imagine Heredia assis au premier rang lors de la première… Et pourtant, un passage du journal inédit d'Isabelle de Régnier nous confirme bien l'influence d'Ubu sur la famille Heredia et de ses proches. Je ne résiste pas au plaisir de vous lire ce passage inconnu assez touchant… Nous sommes fin décembre 1896 :

> Le souper de Noel avait si bien réussi qu'on en organisa un second pour le lundi gras ; Hélène [de Heredia] et Louise [de Heredia] désiraient qu'il soit costumé, ou pour le moins en têtes, mais nous nous révoltons à cause de la dépense et on convint que les costumes seraient facultatifs. Nous comptions bien nous priver de nippes mais Catherine alla dans la journée rue Balzac et on nous fit dire que nous aurions des regrets si nous n'avions rien, alors nous prîmes notre parti : Marie [de Regnier] roula sa robe dans une serviette et revetit le costume d'Henri [de Regnier] qui lui allait fort bien, je mis son chapeau 1830, lui un bonnet avec tresse de chinois et nous fîmes notre entrée ; lui deux minutes avant nous qui nous donnions le bras ! La porte s'ouvrit et nous vîmes le père Ubu dans une robe d'étoffe argentée avec collerette et couronne de lauriers attachée par un immense nœud rouge (St Pierre ouvrant le paradis dans les contes de Grimm) Mme Ubu en robe japonaise avec des éventails à la main…

Un autre exemple peu connu. Dans une exposition à la galerie de la Seita, *Ubu cent ans de règne* en 1989, on trouve trace d'une lettre de Jules Renard, reproduite en fac-similé dans le catalogue. Jamais cette lettre bien courte n'avait fait surface avant cette exposition, et a d'ailleurs depuis regagné les oubliettes de l'histoire littéraire. Datée par erreur par Renard du 16 janvier 1896, elle est en fait de 1897, et le romancier remercie Jarry pour « *le burlesque lumineux d'Ubu* ».

On pourrait continuer à évoquer d'autres correspondances disparues. Rassembler celle de Jarry relève du défi, tant ces lettres sont dispersées dans la nature… Mais il en est souvent ainsi pour toute correspondance. En guise de conclusion, citons une carte postale inédite de Rachilde adressée à *Mr Ubu-Jarry* à Laval. Elle est très courte, mais elle aussi très émouvante et surtout très lucide… Jarry avait envoyé début février 1907 du raisin à Rachilde, comme en témoigne une lettre de Jarry (*Nous vous faisons venir par le courrier, Madame Rachilde, du raisin*) que nous avions publié dans *Crocodile pliant*, elle le remercie donc en ces termes : « Reçu raisins… merci, c'est toujours ça que vous ne boirez pas. »

Petit à petit le puzzle se reconstitue…

Corner les pages

L'acte par quoi se déploie entièrement la genèse des critiques littéraires, ou Le livre-source *accaparé* comme manuscrit

Matthieu Gosztola

Genèse d'un compte rendu

À partir de quelle forme de lecture naît le compte rendu ? Jarry indique dans son compte rendu de *Le Dimanche en famille* de Franc-Nohain : « Nous avons corné les pages qui nous parurent notables à commenter, et voici le volume deux fois plus gros[1] ». Cela nous donne une piste ; une seule piste malheureusement, car il ne nous a pas été possible, les documents faisant défaut, de rassembler « un ensemble de références intertextuelles attestées dans les documents de genèse (carnets, notes, registres, cahiers d'extraits […]) », qui aurait dessiné « en creux [le] corpus de [s] titres dont » Jarry rend compte et dont on aurait pu essayer « d'opérer une reconstruction dynamique[2] », quant à l'acte singulier qu'est lire, en ce qui concerne Jarry.

Qu'est-ce qui prend le relais de l'acte de corner ? Est-ce la rédaction de la note, ce qui semble être le prélude indispensable à toute modalité d'une assertion critique ? En vérité, rien n'est moins sûr, les comptes rendus de Jarry consistant le plus souvent en un savant montage de citations dissimulées, la note, qui demeure la modalité assertive par quoi, le plus souvent, le critique aborde l'œuvre au cours de sa lecture, ou immédiatement à sa suite, étant, si elle « se réfère sans doute au présent intemporel du texte

1. OC II, p. 681.
2. Daniel Ferrer, « Un imperceptible trait de gomme de Tragacanthe… », Dir. Paolo D'Iorio et Daniel Ferrer, *Bibliothèques d'écrivains*, CNRS éditions, collection Textes et Manuscrits, 2001, p. 15.

lu » – « point de repère censément immuable auquel on pourra se référer au moment de la consultation des notes » –, « bien davantage orientée, d'une part, vers un présent ponctuel de la lecture, qui aura glissé dans le passé lors de la relecture, et, d'autre part », et c'est là le point le plus important, « vers le futur de l'écriture : la note sert à fixer ce passé et à préparer cet avenir. Elle est le mémorial d'une rencontre entre le texte et une disposition d'esprit mais aussi l'épure embryonnaire d'un nouvel événement de pensée – et en dernier ressort d'un nouveau texte qui sera dérivé du premier[3] ».

Or, chez Jarry, il ne s'agit, à l'évidence, jamais de la constitution d'un « nouveau texte ». Bien au contraire, il y a (presque) toujours retour, grâce au compte rendu, au texte source – retour à la matrice originelle.

Après avoir été tenté par une formulation qui puisse lui être propre, il n'est ainsi pas rare que l'auteur des *Minutes* revienne au texte de l'auteur chroniqué, voulant s'effacer le plus possible derrière lui. Un seul exemple : dans son compte rendu de *L'Esthétique de la rue* de Gustave Kahn inséré dans *La Revue blanche* du 1er avril 1901, Jarry veut d'abord écrire « transforment les arbres », puis corrige, écrivant « font des arbres », le terme « font » étant présent dans l'ouvrage de Kahn, dans une expression qu'il cite.

Et cela est également vrai des chroniques. Dans « L'Homme au sable » inséré dans *La Revue blanche* du 1er mai 1901, Jarry écrit : « La société des Connaisseurs en assassinat, imaginée par Thomas de Quincey, a, sans aucun doute, et de nos jours encore, une existence réelle, car on ne peut s'expliquer l'acte de Henry Gilmour, le pseudo James Smith, qu'en reconnaissant en lui un amateur désireux de mériter les suffrages de ces dilettanti. » Jarry emprunte le terme « dilettanti » à sa lecture de Thomas de Quincey : « On y fait profession d'être curieux en matière d'homicide, ce sont amateurs et dilettanti dans les modes divers du carnage, ou, en un mot, des amateurs de meurtre[4]. » Dans ses « Visions actuelles et futures » publiées dans *L'Art littéraire* en mai-juin 1894, Jarry citait déjà ce terme, mais en français cette fois : « Avec T. de Quincey est mort le club des dilettantes du meurtre parfait (Society for the propagation of great Ideas[5]). » Aussi, si Jarry cherche d'abord à réutiliser le terme tel qu'employé dans ses « Visions actuelles et futures », il précise ensuite son propos *dans le sens* de la traduction de Fontainas, se reportant probablement à l'ouvrage.

3. *Idem*, p. 21.
4. Thomas de Quincey, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, traduit de l'Anglais par André Fontainas, Mercure de France, 1901, p. 8.
5. OC I, p. 338.

L'épreuve du soulignement

À l'opposé de la rédaction de la note, corner les pages est une manifestation du lecteur – donnant également mémoire à sa lecture (ce peut être, ainsi, l'étape préliminaire de la rédaction de la note) – qui s'apparente au soulignement. Or, « [l] e soulignement en lecture est l'épreuve préliminaire de la citation (et de l'écriture), un repérage visuel, matériel, qui institue mon droit de regard sur le texte. Telle une reconnaissance militaire, il pose des jalons, des repaires surchargés de sens, ou de valeur ; il surimpose une nouvelle ponctuation au texte, faite au rythme de ma lecture : ce sont les pointillés suivant lesquels je découperai plus tard[6] », comme le remarque Antoine Compagnon. « Le marquage postule [ainsi] que la rencontre ne restera pas unique : il est une pierre d'attente pour une nouvelle lecture, lecture qui portera non plus sur le texte originel, mais sur le texte marqué, voire sur la seule marque[7]. »

Sauf que dans le cas de Jarry (c'est là toute son originalité) bien souvent la lecture du texte marqué est verbalisée telle quelle (avec globalement des changements qui restent minimes) par l'écrit. L'écrit devient le relais (le plus souvent) brut du marquage opéré sur le texte, que celui-ci naisse du seul acte de corner les pages ou du soulignement qui en serait le complément (en outre les pages peuvent-elles être, suivant cette même logique, « gribouillées, griffées, découpées, déchirées », les « volumes [peuvent-ils être] démembrés[8] » – peut-être faut-il lire aussi en ce sens la mention concernant la bibliothèque de Faustroll comme quoi les ouvrages sont dépareillés), ou qu'il soit simplement mental (bien qu'il ne nous soit pas possible de dire que Jarry donne libre cours à sa mémoire, les passages cités l'étant trop précisément, jusque dans la restitution des signes typographiques, pour que son écriture puisse résulter d'une lecture assimilée).

Comment s'opère le choix des citations indirectes ?

Le travail de critique littéraire qu'effectue Jarry à *La Revue blanche* lui permet de « vérifier matériellement […] la possibilité pour un énoncé de fonctionner hors du contexte où il a pris naissance, d'être greffé dans un environnement étranger[9] ».

Aussi peut-on avoir parfois l'impression, plus d'un siècle après, de surprendre Jarry « la main dans le sac », en délit de vol de texte (il y a une forme très forte de « bluff[10] » affiché chez Jarry), quand bien même il ne s'agit pas de plagiat puisqu'il s'agit pour

6. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, 1979, p. 21.
7. Daniel Ferrer, *op. cit.*, p. 21.
8. *Idem*, p. 12.
9. *Ibidem*.
10. Paul Edwards, « Jarry et William Thomson. La construction visuelle de la Machine à Explorer le Temps », *L'Etoile-Absinthe*, tournées 95-96, « Jarry Beardsley Kelvin », Les Cahiers iconographiques de la société des amis d'Alfred Jarry, Penne-du-Tarn, 2002, p. 69.

Jarry de porter la parole du livre dont il rend compte jusqu'aux yeux et aux oreilles du lecteur, afin de remplacer tout commentaire possible – toute exégèse faisant figure *de facto* d'obstacle indéracinable entre le lecteur et le texte qu'il croit, en tant que lecteur soucieux des nouveautés, s'approprier, ne fût-ce que légèrement, par le biais de sa lecture, fût-elle non complète et/ou épisodique, de la partie de *La Revue blanche* dévolue aux comptes rendus – au moyen d'un seul écho précis de la parole de l'auteur, cherchant ainsi à offrir une passerelle directe entre l'auteur et le lecteur, ce qui doit être pour Jarry, peut-on penser, la visée première du compte rendu, l'auteur de *Messaline* tenant à supprimer, pour ce qui est tout du moins de la plupart de ses comptes rendus, toute médiation critique, ce qui est bien évidemment un fantasme de critique car le découpage qu'opère Jarry – prélevant au sein du texte des passages qu'il juge significatifs en cherchant, semble-t-il, au moyen du montage qu'il opère ensuite avec ceux-ci, à donner une image fidèle de la totalité de l'ouvrage (l'exemple circonscrit vaut ainsi, peut-on penser, surtout en tant qu'image fantasmée de la totalité) – ne peut que parvenir en définitive à offrir une lecture qui restitue de façon parcellaire l'ouvrage en prenant le détail pour l'ensemble, le regard du critique se déployant en épousant le mécanisme propre à la synecdoque, se focalisant sur l'un (ou quelques-uns) des aspects du propos de l'ouvrage pour le (ou les) grandir afin de lui (ou leur) donner toute l'importance du développement (en ce qui concerne les ouvrages scientifiques) qui se déploie à partir de la problématique affichée jusque fréquemment dans le titre, alors qu'au contraire il semble que ce qui peut être détaché de l'ouvrage est justement ce qui est suffisamment hétérogène par rapport à l'ensemble, par rapport aux structures qui le parsèment, pour pouvoir être retiré et acquérir une autonomie, étant décontextualisé.

Peut-on aller pour autant jusqu'à dire que c'est ce qui fait exception par rapport à l'ensemble ? En réalité, ce semble être ce qui fait figure de singularité (de l'avis du critique bien évidemment), ce terme devant être pris ici dans le sens d'intéressante dissonance (eu égard à la platitude, dans le sens de non relief, de la totalité) entrant en résonance avec les préoccupations du critique, exogènes à la vision qu'il porte sur l'ouvrage ou plus fréquemment lui étant endogènes : « "extraire" suppose [toujours] au minimum une analyse qui repérera les linéaments de ce qui est détachable, et qui peut donc être considéré, sinon comme un corps étranger, au moins comme un élément hétérogène, d'un certain point de vue, à son environnement puisqu'il est, selon ce point de vue, viable de manière autonome[11] ».

En outre, le choix même des citations oriente inévitablement le regard du lecteur, celui-ci n'accordant d'attention, bien évidemment, qu'à ce qui est retenu tout en voyant son attention grandie par le présupposé inaltérable comme quoi si tel passage se voit retenu au détriment de tous les autres, c'est du fait de son importance, présupposé

11. Daniel Ferrer, *op. cit.*, p. 16.

justifiant ainsi la force de l'attention du lecteur (et, sinon la redoublant, du moins la confortant dans sa durée, dans son déploiement), et cela bien sûr quand la citation n'a pas uniquement valeur d'illustration, mais alors présente-t-elle du reste encore de la valeur, même si celle-ci est bien moindre, justement en tant que bonne illustration : ce point de vue électif – qui anime en tout point le regard du critique – porté sur l'œuvre témoigne du fait qu'« avant de découper, il faut avoir décidé qu'il y avait dans [l'] œuvre quelque chose à retenir, au nom d'un système de valeur ou d'un dessein », ce « système de valeur ou ce dessein (qu'ils préexistent ou émergent à l'occasion de la lecture) p [o] uv [a] nt être [du reste] plus ou moins définis, plus ou moins discriminants[12] ».

12. *Idem*, p. 17.

« Il n'y a que la lettre
qui soit littérature »
L'Imaginaire graphique

Lettre, sens, littérature
Convergences et divergences littérales entre Jarry et Saussure

Michel Arrivé

« Manuscrit », « Typographie » : ce sont les deux termes qui donnent son beau titre au colloque Jarry de Reims. Ils impliquent l'un et l'autre, de façon évidente, la notion de *lettre.* Notion fondamentale dans la réflexion théorique de Jarry, et, indissolublement, dans sa pratique de la création précisément dite *littéraire*. C'est pour cette raison que j'ai entrepris de jeter un regard sur la forme que prend cette notion chez Jarry. Il m'a semblé utile d'enrichir cette étude par une comparaison entre les positions de Jarry et celles d'un illustre contemporain : Ferdinand de Saussure.

Il est peu évitable, quand on se pose la question des relations entre deux textes, de s'interroger sur les rapports entre les deux auteurs. Je ne me suis pas épargné cette petite recherche érudite et anecdotique pour Jarry et Saussure. C'est qu'ils furent des contemporains absolus : la brève vie de Jarry (1873-1907) s'est entièrement déroulée pendant la durée, pourtant elle-même assez courte, de celle de Saussure (1857-1913). Se sont-ils rencontrés ? C'est très peu vraisemblable : Jarry, alors âgé de 18 ans, ne faisait, en octobre 1891, qu'arriver à Paris, à la khâgne du lycée Henri IV, au moment où Saussure venait, à 34 ans, d'en repartir pour Genève. Se sont-ils connus, ne serait-ce que de nom ? L'impossibilité est moindre : Marcel Schwob et Pierre Quillard, qui devaient devenir des amis de Jarry, ont suivi, en leur jeune temps, l'enseignement de Saussure à l'École Pratique des Hautes Études (Fleury, Michel 1964 : 50, 59 et 67) et peuvent avoir, quelques années plus tard, évoqué cet enseignement devant Jarry, dont les curiosités linguistiques étaient évidentes. John E. Joseph, excellent biographe de Saussure, signale la présence des deux auteurs aux cours du jeune professeur. À propos

du second, qui suivit les leçons du maître genevois jusqu'en 1891, il remarque qu'il a été le « pont principal entre la conception du langage de Saussure et les écrits linguistiques de Mallarmé, Remy de Gourmont et autres symbolistes » (2012 : 332). Il ne cite pas Jarry, soit qu'il l'ignore, soit qu'il l'inclue parmi les « autres symbolistes ». Quant à Saussure, il peut avoir, même de Genève où il était revenu, entendu le vacarme de la première d'*Ubu roi* et retenu le nom de son auteur.

Se sont-ils réciproquement lus ? On retombe dans le très peu vraisemblable. Jarry, quoique excellent latiniste et helléniste, n'avait cependant pas les compétences techniques nécessaires pour lire les travaux de Saussure publiés de son vivant : c'est qu'ils sont d'une extrême difficulté. Et de surcroît d'accès malcommode. Quant à Saussure, sa culture de type traditionnel lui donnait sans doute assez peu de goût pour les publications de Jarry, d'ailleurs à l'époque fort discrètes, à la seule réserve d'*Ubu roi*. En tout cas, il est assuré, au moins par les index, qu'aucun des deux auteurs ne cite l'autre dans aucun de ses écrits.

Mais il va sans dire que l'absence de relations entre les auteurs n'empêche en rien la confrontation de leurs textes. C'est à cette confrontation que j'arrive sans plus tarder, à propos de la notion de lettre.

Le champ d'intervention de cette notion chez les deux auteurs est étendu. Il ne comporte en effet pas moins de trois secteurs. Ils sont nécessairement proches, mais propres toutefois à être distingués.

Les deux premiers sont ceux de la lettre au sens, si j'ose dire, littéral du terme : j'entends son sens alphabétique. En ce sens, la lettre est d'abord l'unité minimale non de la langue, mais de « cet autre système de signes qu'est l'écriture » (Saussure, 1985[1] : 165). Elle intéresse au plus haut point tant Saussure que Jarry. Mais la lettre est aussi un élément fondamental de cette écriture normée qu'est l'orthographe. Sujet d'actualité dans les dernières années du XIX^e^ siècle et les premières du XX^e^. Cette lettre-là détermine aussi un vif intérêt de la part de nos deux auteurs.

En dépit de l'intérêt intrinsèque des problèmes posés par ces deux premiers sens de la notion de lettre, j'ai jugé utile de n'en dire que quelques mots. J'ai abordé le premier dans différentes publications, anciennes ou récentes. Et le second, dont j'ai également parlé – notamment en 1993 dans *Réformer l'orthographe ?* – est l'objet d'une communication de Marc Décimo. Je me contente donc d'un constat apparemment facile à établir. Il consiste à remarquer l'opposition totale qui, à première vue, se manifeste entre les deux auteurs. Saussure n'envisage la lettre que dans sa fonction distinctive. D'une façon qui a parfois étonné, c'est la lettre qu'il utilise, de façon plus explicite et plus détaillée que le phonème, pour illustrer la notion centrale de « valeur négative » (1985 :

1. Je donne les références des pages selon l'édition de 1985, conforme à celle de 1922, qui, seconde manifestation du texte, ne diffère guère de l'édition originale de 1916 que par la pagination.

165-166). Et il pose que « le signe graphique étant arbitraire, sa forme [comprendre : le dessin de la lettre, MA] importe peu, ou plutôt n'a d'importance que dans les limites imposées par le système » (1985 : 165). Jarry au contraire ne s'intéresse explicitement à la lettre que comme « forme », c'est-à-dire comme dessin. C'est ce qui s'observe dans deux fragments de l'*Almanach illustré du Père Ubu.* Les lettres, à vrai dire seulement les voyelles, sont, dans l'« Alphabet du Père Ubu », des tracés émanant de la physionomie ou de la silhouette du Maître des Phynances. Dans le segment « Philologie », les lettres, cette fois consonnes aussi bien que voyelles, ne sont que les dessins réalisés à grand peine par un jeune négrillon qui suit laborieusement les subtiles consignes combinatoires des Frères bien injustement qualifiés d'Ignorantins (Œ.C. I : 584-585 et 612-615)[2].

Quant à l'orthographe traditionnelle du Français, Saussure l'accable de sarcasmes. Certains phénomènes sont qualifiés par lui de « pathologiques », certains autres de « monstruosités » ou de « cas tératologiques » (1985 : 53-54). À l'inverse Jarry ne tarit pas d'éloges à son égard, par exemple dans la « Spéculation » « Hannetons, hameçons et Hanotaux » (Œ.C. *II* : 290). Il considère comme une « utopie inquiétante » le projet de réforme de Jean S. Barès (Œ.C. *II* : 590).

Cependant le doute point parfois sur certaines des positions prises par Jarry. Les dessins et les dialogues de l'*Almanach illustré du Père Ubu* ont un aspect très fortement ludique et caricatural. Quant aux considérations sur l'orthographe, elles s'accompagnent de remarques théoriques qui marquent une assez bonne connaissance des données phonologiques et une assez juste compréhension des problèmes de leur notation : Jarry apprécie à peu près exactement le nombre des voyelles françaises et des signes que devrait comporter pour les noter un « alphabet universel » : « il y en aurait au moins quinze » (Œ.C. *II* : 300). Le compte rendu des propositions de Jean S. Barès comporte des remarques sur l'histoire de l'orthographe qui ne me paraissent pas très lointaines des analyses saussuriennes (Œ.C. *II* : 589). Elles apportent un bémol aux positions farouchement conservatrices qui s'affichent dans le reste du texte. On sait que dans ses chroniques et comptes rendus donnés aux revues, Jarry s'efforce à tout instant à maintenir des points de vue extrémistes qui donnent parfois l'impression d'être systématiquement forcés.

Faut-il enfin ajouter que je ne soufflerai mot de la fonction affectée à la lettre dans les modifications graphiques des mots tels que *phynance, oneille* ou même *merdre* qui s'observent dans le cycle ubuesque ? Bien qu'elles concernent, au moins pour les deux dernières, aussi bien l'oral que l'écrit, elles ont pour support non dit des positions théo-

2. Les références Œ.C. *I, II* et *III* suivies de numéros de pages renvoient aux trois volumes des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade. Voir les Références bibliographiques.

riques qui ne se confondent pas avec les propos explicites qui viennent d'être allégués. Je me contente, indiscrètement, de renvoyer par exemple à mes très anciens *Langages de Jarry* (Arrivé 1972).

Un seul problème fera donc l'objet de ma communication. C'est celui de la lettre telle qu'elle est mise en scène dans l'illustre « Spéculation » intitulée « L'aiguillage du chameau » (Œ.C. *II* : 376-378). Évoquant la dramatique erreur d'aiguillage qui a provoqué la catastrophe ferroviaire d'Arleux – pas moins de 23 morts, 18 jours avant la publication de l'article – Jarry fait allusion à l'illustre « histoire » – c'est le terme qu'il emploie – du chameau passant au travers du chas d'une aiguille, telle qu'elle est rapportée dans les Évangiles :

> Dans des antiquités vénérables, il paraît qu'un chameau traversait cette minuscule chose de métal – avec difficulté d'ailleurs, la tradition, en sa bonne foi, ne nous l'a point dissimulé. [*Œ. C. II* : 377]

Le texte biblique allégué par Jarry est bien connu. Je le cite d'après Saint Matthieu, qui, dans les mêmes termes que les autres évangélistes, rapporte les propos de Jésus :

> Il est plus facile à un chameau de passer par le chas d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume des cieux. [XIX, 24]

Jarry prend ce texte « à la lettre », et même « au pied de la lettre ». Il rejette avec mépris les interprétations qui rendent compte de l'invraisemblance de l'« histoire » par « la "vraie" signification, architecturale et géographique[3], de "l'aiguille" ». Et il conclut avec une détermination sans faille :

> Nous nous en tenons, et avec raison, à la lettre de l'histoire, car il n'y a que la lettre qui soit littérature. [*Œ. C. II* : 377]

C'est précisément pour procéder à cette interprétation exclusivement littérale que Jarry récuse l'habituelle désignation de parabole, et lui substitue celle d'*hiſtoire*. Transformation non innocente : l'allusion biblique, présentée comme une *métaphore négative* – car le chameau ne passe pas par l'aiguille – est donnée comme une *hiſtoire positive* – il finit par y passer – propre à être prise « à la lettre ».

3. Il existe en effet plusieurs traditions qui confèrent par exemple à l'expression « trou de l'aiguille » le sens « figuré », jugé moins « invraisemblable », de « porte basse et étroite ». Jarry a pris scrupuleusement connaissance de ces traditions.

La lettre, c'est ici, de toute évidence, celle qui détermine et même qui constitue le « sens littéral », puisque « lettre » et « sens littéral » sont équivalents. Car c'est bien du sens qu'il est question dans la spéculation : le mot *aiguille* signifie ici, aussi « littéralement » que possible, le petit instrument de couture dont l'une des extrémités fait place à l'ouverture du chas. Il n'a pas, comme certains commentateurs ont essayé de nous le faire croire, un sens « figuré », *architectural* ou *géographique*. C'est bien par le chas de cette « simple aiguille » – à comprendre comme « aiguille à la lettre, ou au sens littéral » – que finit par passer le chameau, à force de difficiles contorsions. Il en va de même pour « la locomotive et le convoi d'Arleux ». L'exercice « littéraire » fort laborieux auquel se livre Jarry dans sa « Spéculation » consiste à essayer de donner une ombre de fallacieuse vraisemblance verbale à l'*aiguillage*. Pris lui aussi « à la lettre », ce suffixé en *-age* n'est pas, comme un vain peuple le pense, le système permettant d'opérer des changements de voie à l'aide d'« aiguilles » mobiles : c'est nécessairement le nom, scrupuleusement signalé par les guillemets, de la périlleuse traversée de l'*aiguille* :

> L'« aiguillage » des chemins de fer a, paraît-il, réussi jusqu'à ce jour : le mot est courant et la pratique, dit-on, courante. [*Œ. C. II* : 377]

C'est une notion très ancienne, mais toujours vivante, que celle de *sens littéral*. Aujourd'hui cependant elle est totalement occultée dans le discours des linguistes : aucun dictionnaire récent de linguistique ni de sémiotique ne lui donne place. C'est qu'elle s'enracine dans une théorie de la détermination du sens par le signifiant : le sens littéral est celui qui est déterminé par la lettre, c'est-à-dire le signifiant, pris sous sa forme graphique. De quelle façon s'exerce cette détermination ? La notion en elle-même ne le dit pas. Elle se contente de présupposer la détermination par sa forme même, qui qualifie le terme à valeur conceptuelle de *sens* par l'adjectif à valeur matérielle qu'est *littéral*. Le « sens littéral », c'est donc le sens enraciné dans la matérialité de la lettre, en sorte qu'on ne peut le détacher de la matière littérale qui, non content de le manifester, lui confère son existence et sa spécificité.

Jarry, on le sait, a une sympathie marquée, même si elle se manifeste souvent sous une forme ironiquement détachée, à l'égard de ce genre de spéculation, très fréquente à l'époque. Certes, il a une culture linguistique telle qu'il n'ignore rien de l'imprudence des rêveries de Victor Fournié et de ses pareils : il ne s'interdit pas d'en marquer, non sans quelque ambiguïté soigneusement ménagée, les difficultés. Mais il n'est sans doute pas loin de penser que quand, « dans plusieurs mots, il y a une même syllabe, il y a un point commun » (« Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », Œ.C. *II* : 443). C'est que l'identité du signifiant, c'est-à-dire de la lettre, implique nécessairement l'identité du signifié. Ce qui justifie sur le plan théorique sa belle formule « quand les mots *jouent* entre eux, c'est qu'ils reconnaissent leur cousinage » (Œ.C. *II* : 441). Elle n'a à mon

sens rien d'ironique. Les italiques qui affectent le verbe *jouer* manifestent l'actualisation simultanée de ses deux sens : celui, d'une part, des mots qui se ressemblent et, de ce fait, s'assemblent ; celui, d'autre part, des jeunes cousins qui s'adonnent ensemble aux jeux de l'enfance. On en retrouve l'équivalent, sous une forme stylistiquement moins achevée, mais linguistiquement plus précise, dans *La Dragonne*, où l'auteur ne recule pas devant le terme technique :

> Les paronymes ont un sens mystérieux et clair pour qui sait lire, et les jeux de mots ne sont pas un jeu. [Œ.C. *III* : 496]

Mais ces considérations constituent des développements de la mise en place de la notion de sens littéral. Restons-en pour l'instant à cette mise en place, et contentons-nous de constater les deux données suivantes :

Au moins dans son discours d'apparence théorique, Jarry tient fortement pour une conception du signe linguistique qui lui affecte un sens « littéral ». Le sens du mot est attaché de façon indissoluble, permanente et universelle à son signifiant tel qu'il est manifesté par la lettre.

C'est ce sens « littéral » qui intervient de façon exclusive en « littérature » : ce constat n'est à vrai dire que la mise en œuvre de la paronymie qui s'observe entre *lettre* et *littérature*. La ressemblance des deux mots, plus accusée encore dans leurs étymons latins *littera* et *litteratura* – Jarry, excellent latiniste, les a évidemment en tête – détermine leur parenté. En somme, *lettre* et *littérature* « reconnaissent leur cousinage » et, de ce fait, *jouent* entre eux. Éléments du métalangage, ces termes obéissent nécessairement aux règles qu'ils imposent au langage objet qu'ils régissent.

Cette théorie est-elle constante chez Jarry ? Et est-elle constamment mise en œuvre, comme il le prétend dans ce texte, dans sa pratique littéraire ? La question se pose, de façon insistante. Mais il n'est pas encore temps de la traiter. Pour l'instant, nous prenons la théorie telle qu'elle se manifeste dans « L'aiguillage du chameau ».

Elle est à l'opposé exact du discours saussurien. Saussure, si je l'ai bien lu, et si les différents index qui ont été compilés pour ses travaux sont bien complets, n'utilise jamais l'expression *sens littéral*. Elle s'intégrerait en effet à la conception du signifié motivé par le signifiant que Saussure récuse en tout point de sa réflexion : l'arbitraire du signe est l'une des pièces centrales de sa théorie, car il rend possible la mise en place de la *valeur négative.* Reste la notion de *sens propre*. Elle a des traits communs avec celle de *sens littéral,* au point de se confondre souvent avec elle, notamment quand elles s'opposent l'une et l'autre au *sens figuré*. Aux yeux de Saussure, elle est cependant un peu moins suspecte : elle peut rester indemne de tout soupçon de motivation. C'est pourquoi il consent, parfois, à l'utiliser. Mais ce n'est que pour l'éliminer, dans le même geste négatif que son opposé, le *sens figuré :*

> Il n'y a pas de différence entre le sens propre et le sens figuré des mots (ou : les mots n'ont pas plus de sens figuré que de sens propre) parce que leur sens est éminemment négatif. [2011 : 206]

L'opération de la figure, celle qui fait passer un mot de son sens *propre* (ou *littéral*) à un sens *figuré* se trouve nécessairement éliminée. Ainsi à propos du nom *lumière* :

> Le nom du même objet servira pour beaucoup d'autres : ainsi la lumière de l'histoire, les lumières d'une assemblée de savants. Dans ce dernier cas, on se persuade qu'un nouveau sens (dit *figuré*) est intervenu : cette conviction part purement de la supposition traditionnelle que le mot possède une signification absolue s'appliquant à un objet déterminé ; c'est cette présomption que nous combattons. [2011 : 202]

« Sens propre » et « sens figuré » se trouvent l'un et l'autre évacués, et remplacés par la notion de « sens général, qui n'est pas autre chose que la délimitation quelconque qui résulte de la présence d'autres termes au même moment » (2011 : 203).

On ne saurait penser opposition aussi ferme entre deux positions : Jarry pose l'existence d'un « sens littéral ». Il le donne comme fondement exclusif de la « littérature ». Saussure ne consent même pas à nommer le « sens littéral ». Il évacue dans le même geste son parent proche, le sens propre et son opposé, le sens figuré. Il les remplace par le « sens général », caractérisé par la négativité. C'est précisément cette négativité qui permet au mot de prendre des sens différents :

> Il n'y a jamais rien *dans un mot* que ce qui n'était pas d'avance *hors de lui* ; et ce mot peut contenir, et enferme en germe, tout ce qui n'est pas hors de lui. [2011 : 206]

On l'a aperçu plus haut : il arrive à Jarry de forcer, toujours adroitement et élégamment, ses positions théoriques, de façon à se permettre de présenter ses « Spéculations » et ses « Gestes » sous l'aspect spectaculaire qu'il juge nécessaire. Est-il possible que dans sa pratique « littéraire » effective il s'écarte des positions théoriques qu'on lui a vu prendre dans « L'aiguillage du chameau ? » C'est la question que je me suis posée. Je précise que j'ai limité mon enquête à l'ensemble des textes réunis sous le titre de *La chandelle verte.*

Même ainsi réduite, la recherche est difficile. Les résultats en sont approximatifs et douteux. C'est avec de lourdes hésitations que je propose quelques remarques.

La première est de caractère négatif. Dans le vaste corpus envisagé, je n'ai pas réussi à repérer clairement un seul autre exemple de prise au pied de la lettre que celui de « L'aiguillage du chameau ». L'exercice, incontestablement réussi dans ce texte, n'a apparemment pas été renouvelé, sans doute en raison de son extrême difficulté.

Inversement, un grand nombre de textes sont fondés sur une pratique exacerbée de la figure, notamment sous les espèces de la métaphore. Mais une métaphore spécifique : les deux sens qu'elle permet de confier au même signifiant sont, dans l'usage ordinaire, à ce point éloignés qu'aucun sujet parlant ne songe généralement à effectuer cette opération. C'est pourtant ce que fait Jarry. Non sans efforts.

L'exercice se révèle sous une forme particulièrement évidente dans « Cynégétique de l'omnibus » (*Œ. C. II* : 328-330). Comme l'annonce le titre, il consiste à déplacer le sens du nom *omnibus* de façon à lui permettre de signifier l'une des espèces de « grands fauves et pachydermes non encore éteintes sur le territoire parisien ». S'ensuit nécessairement une série de déplacements secondaires : le *cornac* est le nom du conducteur quand l'animal a été domestiqué, la *piste* est celui de son itinéraire, l'omnibus animalisé se trouve revêtu d'un *pelage* diversement coloré selon la « variété » à laquelle il appartient, etc.

C'est un déplacement du même type qu'on observe dans « Le tir dans Paris » (*Œ. C. II* : 338-341). Le texte réussit ici à faire prendre, par un déplacement métaphorique forcené, le surnom féminin *Casque-d'Or* pour celui d'une compétition « au couteau et au revolver ». L'opération est rendue possible par les données linguistiques : les deux sens du mot *poule,* « femme facile » et « épreuve sportive », *jouent* entre eux, au même titre que les deux « paronymes » *Bol d'Or,* nom, à l'époque, d'une course cycliste et *Casque-d'Or,* nom de la « jeune femme choisie pour sa beauté et le précieux éclat fauve de sa chevelure » (*Œ. C. II* : 339).

Et je ne ferai qu'une brève allusion, parce qu'elle a été trop souvent étudiée, à « La passion considérée comme course de côte[4] » (*Œ. C. II* : 420-422). La « Spéculation » affiche par son titre même le déplacement figural qui est à l'origine du texte : il s'agit de faire en sorte que le signifiant *croix* puisse convenir au signifié « cadre de bicyclette », puis « bicyclette » :

> Jésus, après l'accident de pneumatiques, monta la côte à pied, portant sur son épaule son cadre ou si l'on veut sa croix. [p. 421]

4. Je pense notamment au bref commentaire de Gérard Genette dans « Travestissements modernes », *Palimpsestes* (1982 : 92-93) qui examine le texte sous l'aspect, évidemment présent, de la parodie, mais sans s'interroger de façon assez explicite sur les procédés de transposition. Une brève allusion à la *métaphore* n'intervient qu'à l'extrême fin de l'analyse.

J'insiste sur le *si l'on veut* : il constitue la trace explicite, dans le texte, de l'opération, effectivement au plus haut point intentionnelle et volontaire, de métaphorisation. Elle fonctionne d'ailleurs aussi de façon inversée, conférant par exemple au signifié « croix » le signifiant *draisienne.*

Le déplacement de sens a parfois un effet sur le signifiant, et précisément sur le signifiant littéral des mots déplacés. C'est ce qui s'observe dans les nombreuses mises en scène du *drapaud*, résultat de la mutation métaphorique du *drapeau* en animal, gibier de la « chasse du drapaud » (*Œ. C. II* : 353). Est-ce un hasard si, précisément dans ce texte, Jarry fait allusion à « la plus grossière linguistique » – l'un des assez rares emplois qu'il fait de ce mot comme nom – pour expliquer le sens du cri « Au drapaud ! » ? Le *drapaud* en vient même à prendre la forme du *porc-drapaud*, mutation, sans doute, de *porte-drapeau*

Ces manipulations métaphoriques entrent en contradiction avec la théorie posée dans « L'aiguillage du chameau » : il n'y a pas que la lettre qui soit littérature. C'est au contraire la figure, et même la figure exacerbée, qui, dans les exemples cités et dans de nombreux autres, donne lieu au texte littéraire. Rien d'étonnant dans cette apparente contradiction : Jarry fait feu de tout bois pour donner à ses « Spéculations » leur aspect paradoxal et provocateur. Il se trouve que dans le cas de la catastrophe d'Arleux, c'était la lettre qui pouvait donner lieu au texte. Dans les autres cas, c'est au contraire la figure.

Reste que l'autre point de la doctrine semble rester intact : la lettre, autre nom du « sens littéral », persiste dans son existence. Elle semble même consolidée dans son statut théorique par l'existence même du sens figuré : car on ne peut poser le sens littéral que dans son opposition à un autre sens. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre la formule de Jarry, où la restriction *ne… que* affectant la lettre présuppose l'existence d'un opposé, quel qu'il soit, à la lettre. Même s'il est, en ce point, totalement écarté.

Qu'en est-il au juste ? Il convient maintenant de se tourner vers des aspects moins spectaculaires du texte de Jarry. Des tics, si on veut : on se souvient que Jarry a de l'intérêt pour le tic, au point de le donner comme définition de l'âme : « l'âme est un tic » (à propos des « Personnages d'Henri de Régnier », *Œ. C. II* : 416). Aucune critique, si j'ose dire, dans cette constatation, qui va même jusqu'à donner lieu à une flatteuse comparaison de l'auteur à Homère et à ses constantes épithètes, précisément dites homériques. C'est que Jarry aime les tics. Constamment attentif à ses modes d'écriture, il n'ignore sans doute pas qu'il est sujet à certains tics d'expression. L'un d'eux me paraît remarquable. Il se présente sous des formes diverses, mais toujours très voisines du célèbre « puisqu'il faut l'appeler par son nom ». C'est d'abord le souvenir d'une fable de La Fontaine que Jarry connaît bien : « Les animaux malades de la peste ». Il lui donne, de façon extrêmement insolite, le double statut d'épigraphe et d'incipit de la « Spéculation » « Le nouveau microbe » : « *un mal qui répand la terreur,* mais dont il n'est point si déplorable que souffrent quelques milliers de Français (…) » (*Œ. C. II* :

304). Mais en ce point il ne cite pas la recommandation langagière du fabuliste. C'est sans doute qu'elle a chez La Fontaine une autre valeur que celle qu'il se dispose à lui donner. Pour le fabuliste, il s'agit de se résoudre à énoncer un nom à ce point redouté que la prononciation en est généralement évitée. Chez Jarry, les faits sont différents : il n'y a rien, absolument rien d'effrayant dans les mots qu'il faut bien en venir à employer. Il s'agit, si j'ai fait un relevé exhaustif, des termes suivants : « les timbres, pour les appeler par leur nom » (p. 275), dès la première manifestation, le 15 janvier 1901, des « Spéculations » dans *La revue blanche* ; « l'être humain en bas âge, l'enfant, puisqu'il faut l'appeler par son nom », p. 306 ; « un médecin, puisqu'il faut l'appeler par son nom » (p. 363), puis, p. 374, « le soldat, en un mot, puisqu'il faut l'appeler par son nom ». On découvre encore des formules assez voisines qui signalent l'appellation exacte des bourreaux (p. 311), des parents (p. 312), des douaniers (p. 388), etc. Un cas particulier : « L'aumônier du métro ». C'est, « puisqu'il faut l'appeler par son nom, le métropolite » (p. 505). Comme on sait, le nom *métropolite* n'a à voir avec le métro parisien qu'une lointaine étymologie commune. Mais qu'à cela ne tienne : c'est vraiment le nom de l'aumônier du métro, puisqu'on dit que c'est son nom.

Quel est le statut de ce tic de langage ? Il convient, à mon sens, de l'interpréter à la lettre : c'est par contrainte – oui, « il le faut » – qu'on donne aux objets leurs noms. Pourquoi ? Parce que leur nom ne s'impose pas de lui-même. On en connaît le sens : les textes que je viens de citer explicitent clairement, avant qu'ils soient nommés, ce que sont les objets désignés. Mais leur nom reste longtemps masqué. Il sera révélé plus tard, précisément à l'aide de l'expression « puisqu'il faut l'appeler par son nom ». C'est que leur sens ne nous dit rien sur leur signifiant. Ni leur signifiant sur leur sens. Les mots sont arbitraires. Jarry nous le dit même explicitement lorsqu'il évoque « ce qu'on est convenu de dire l'âge de raison », p. 306. C'est bien une « convention » qui est établie entre signifiant et signifié. C'est cette convention qu'*il faut* appliquer. Il n'y a pas de sens littéral.

On le voit : par cette attitude, marquée, de façon répétitive par l'expression que je viens d'étudier, Jarry se rapproche de la conception saussurienne. Sans, peut-être, s'en aviser très clairement, il récuse la notion de « sens littéral ». Et la pratique constante de la figure, sous les formes qu'on vient d'apercevoir et sous d'autres, de statut comparable, se laisse aisément expliquer par les analyses saussuriennes. Si le nom *croix* peut en venir à signifier une bicyclette, n'est-ce pas parce que, je cite de nouveau Saussure, « ce mot peut contenir, et enferme en germe, tout ce qui n'est pas hors de lui » ?

Je m'avise, au moment où j'atteins le terme de mon intervention, que je risque de donner lieu à un horrible soupçon : j'accuserais Jarry de contradiction. Tantôt il poserait la notion de sens littéral, tantôt il la récuserait. Il fonderait la littérature tantôt sur la lettre, tantôt sur la figure. Ma foi, j'accepte de donner lieu à ce soupçon. Je l'accepte d'autant mieux qu'à mes yeux la contradiction n'est en rien condamnable. Même pas

dans le texte scientifique : Saussure, pour ne parler que de lui, ne se l'interdit pas. Sur les points que j'ai étudiés aujourd'hui, il n'y échappe sans doute pas complètement. On s'en aviserait en étudiant la démonstration, fort douteuse, qu'il fournit pour l'axiome de l'arbitraire du signe. C'est que le langage, comme il le répète à tout instant, est « substance glissante » : la cohérence des propos du linguiste a à tenir compte de ces glissements incessants de l'objet qu'il décrit. Quant à l'auteur littéraire, l'auteur de « fiction », comme il est devenu habituel de dire, même si la notion de fiction est entre toutes obscure, il n'a pas à observer les impératifs de cohérence de l'auteur de théorie. Sur le langage, à la fois objet et matière de sa réflexion et de sa création, les allers et retours les plus inattendus lui sont, par définition, autorisés. Est-ce une règle ? Si c'en est une, c'est bien celle à laquelle Jarry obéit.

Références bibliographiques.

Arrivé, Michel, 1972, *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck.

Arrivé, Michel, 1993, *Réformer l'orthographe ?* Paris, PUF.

Fleury, Michel, 1964, « Notes et documents sur Ferdinand de Saussure (1880-1891 », *Annuaire 1964-1965, École pratique des Hautes Études*, *IV^e Section*, Paris, à la Sorbonne : 35-67.

Genette, Gérard, 1982, « Travestissements modernes », *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil : 88-96.

Jarry, Alfred, 1972 ; 1987 ; 1988, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Volume I ; Volume II ; Volume III. Ici : *Œ. C.* I, II et *III.*

Joseph, John E., 2012, *Saussure,* Oxford, OXFORD University Press.

Saussure, Ferdinand de, [1916-1922] 1985, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, puis Paris, Payot.

Saussure, Ferdinand de, 2011, *Science du langage. De la double essence du langage.* Édition des Écrits de linguistique générale établie par René Amacker, Genève, Librairie Droz S.A.

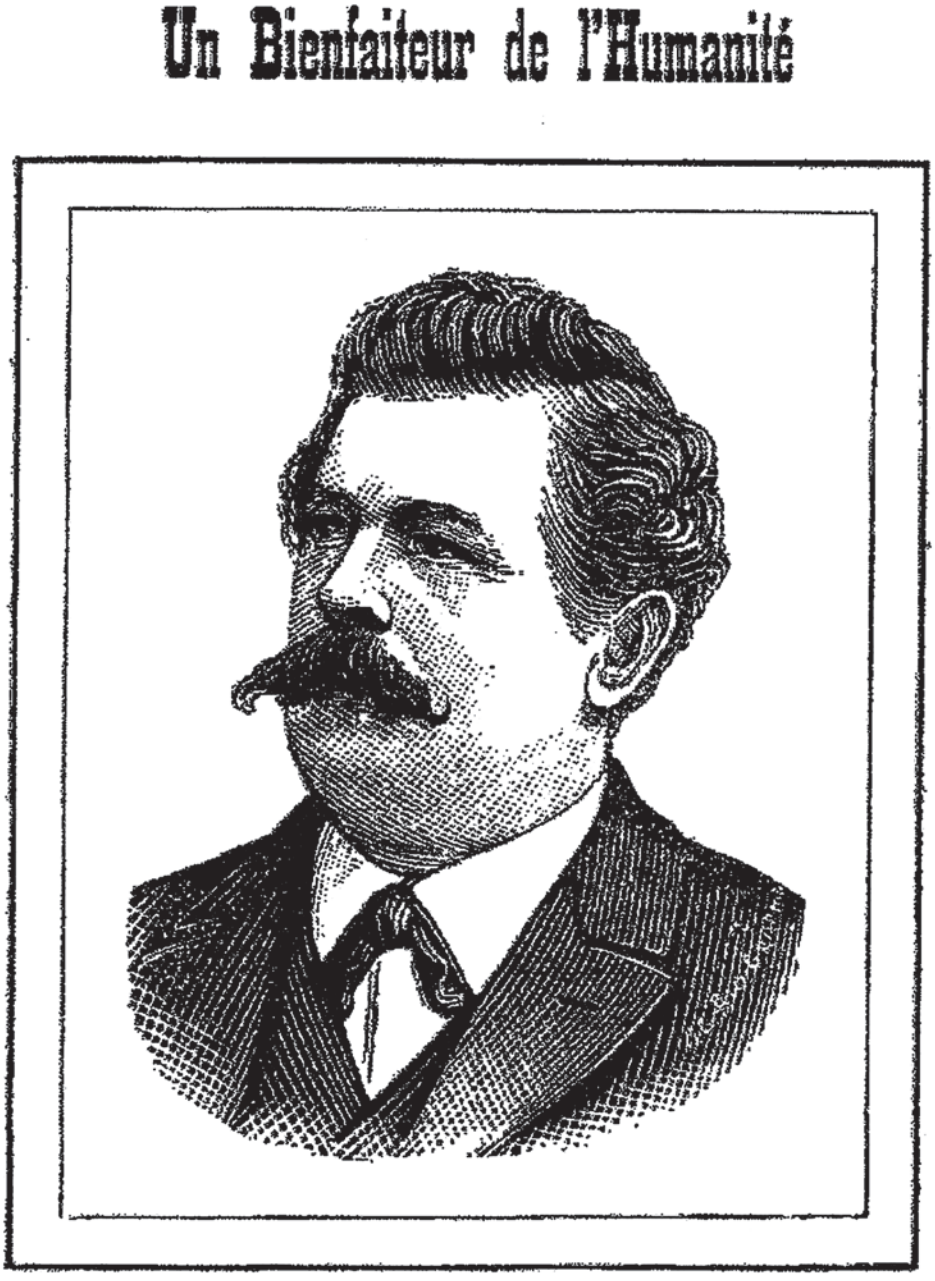


Fig. 1. Portrait de Jean-Marie Chappaz.

Alfred Jarry face à un régent
Jean-Marie Chappaz et le « Langage Instantané »

Marc Décimo

> Les députés de la Haute-Savoie pétitionnent, ce mois, au bureau de la Chambre pour l'organisation, à Paris, d'une première école modèle du « langage instantané ».
> Il s'agit d'un alphabet universel qui résumerait tous les alphabets du monde en 45 lettres ordinaires, et inaugurerait pour toutes les langues une orthographe unique de la dernière simplicité. Les principes, non moins universels, du langage instantané, sont :
> « *Une seule lettre pour chaque son* ;
> « *Le même son reproduit par la même lettre dans toutes les langues où il se rencontre.* »
> « Une seule lettre pour chaque son » implique, si nous comprenons bien, autant de lettres que de sons ; d'après cette méthode, en français, au lieu de cinq voyelles simples, de leur combinaison en diphtongues, et de leurs accents longs ou brefs, il y en aurait au moins quinze. Un très petit nombre de ces quinze lettres (qu'il faudrait inventer, puisqu'on veut des lettres isolées) pourrait resservir à orthographier d'autres langues. On aurait besoin, au lieu de l'*i* et de l'*u*, actuellement communs à plusieurs idiomes, de caractères nouveaux pour l'*aï*, l'*iou* et l'*eu* des Anglais, l'*ou* ou l'*u* des Allemands…
> Millions et milliards d'économie, disent les prospectus : oui, il faudrait bien un milliard de lettres.
> [Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien : roman néo-scientifique* ; suivi de *Spéculations*, Paris, E. Fasquelle, p. 171-172.]

L'ennemi, c'est le surmenage intellectuel qui, tôt, dès l'école primaire, assaille les élèves, les maîtres et les maîtresses. C'est apprendre l'orthographe de la langue française. Aussi, pour libérer de l'étouffement l'intelligence des enfants et celle des instituteurs, nombre de réformateurs se sont érigés. Deux d'entre eux sont pour Jarry l'objet

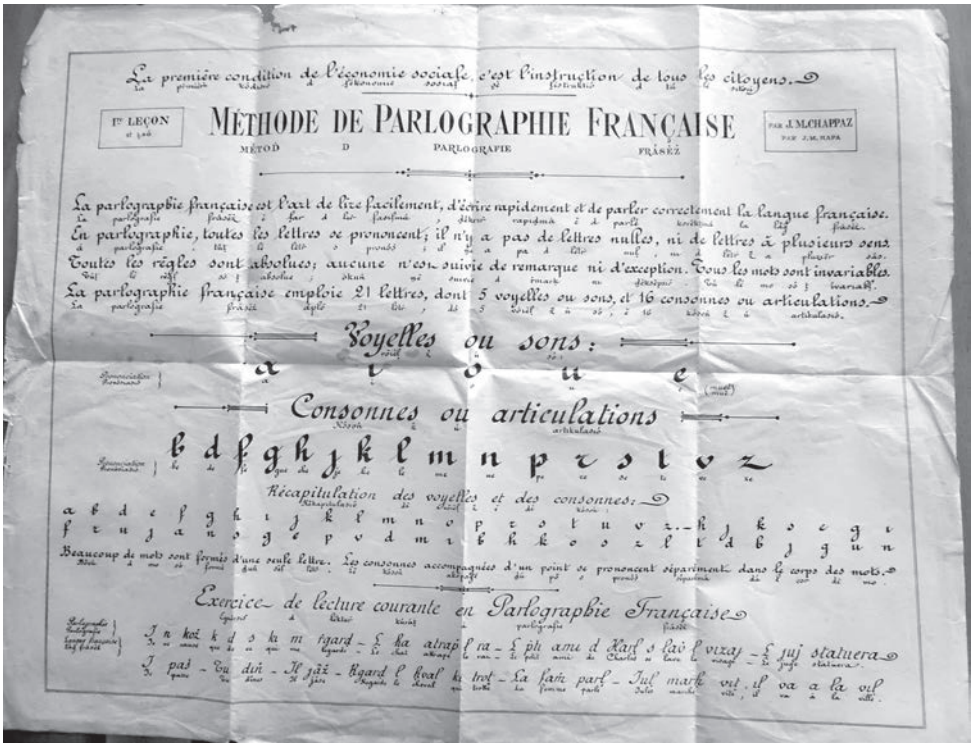


Fig. 2. J.-M. Chappaz, *Méthode de Parlographie*, tract.

de spéculations : le richissime mécène Jean S. Barès (1847-1923), qui avait fait fortune en Argentine dans l'élevage et phynanca le journal *Le Réformiſte*[1], et un Savoyard, Jean-Marie Chappaz.

> « *Plus d'illettrés dans le monde, dans les pays sauvages !* »
> « *Partout des polyglottes !* »
> « *Le Langage Inſtantané [le Làgaje îſtàtané] eſt le triomphe de la Raison, du Progrès intérieur et de la Pédagogie moderne.* »

1. *Cf. Monitoires* n° 18, Cymbalum pataphysicum, p. 6-7. et M. Décimo, *Science et pataphysique*, t. I *Origines en tout genre. Savants reconnus, érudits aberrés, fous littéraires, hétéroclites et celtomanes en quête d'ancêtres hébreux, troyens, gaulois, francs, atlantes, animaux, végétaux, aryens, extraterreſtres et autres ?,* Dijon, Les presses du réel, 2014, chapitre VII « Occidentaliades ».

Jarry publie dans la *Revue blanche* du 1er juin 1901 un article intitulé « Le Langage Instantané » ; les éditeurs de la Pléiade avouent n'avoir pas réussi en 1987 à identifier exactement la source[2]. Jarry rend en fait compte d'un des nombreux opuscules de Jean-Marie Chappaz : *Pétition à la Chambre pour l'organisation à Paris d'une première école modèle du Langage Instantané*, Annemasse (Haute-Savoie), 1901, in-8°[3]. L'auteur n'en était pas à sa première publication. On connaît de lui :

— une *Pétition à l'Académie française concernant la simplification de l'orthographe, que résout d'une manière complète la Méthode de Parlographie française* (1889) ;

— une brochure intitulée *La Sténographie populaire* : très utile, puisque cette « demi-sténographie à l'usage et à la portée de tout le monde, très expéditive pour les greffiers, secrétaires et reporters permet de sténographier en toutes langues ». Il n'est pas indifférent que Chappaz s'y présente comme membre de l'Alliance française, de l'Association phonétique des professeurs de langues vivantes et de la Société de réforme orthographique. Ainsi avantageusement armé d'un alphabet parlographique adéquat, le sténographe n'a plus besoin de connaître une langue pour en transcrire les sons. Il lui suffit d'écouter attentivement. Par la même occasion, Chappaz annonce la création d'une Académie de Parlographie et la publication prochaine d'un hebdomadaire, *La Tribune savoisienne*[4], auquel fera suite *L'Avant-garde : Journal républicain progressiste et indépendant des deux Savoies et du Pays de Gex*[5], rédigé en français et en parlographie pour s'initier à sa méthode. En 48 heures passées chez lui en Haute-Savoie, à Contamine-sur-Arve, on sera initié.

— En 1892, il publie *La parlographie française : Simplification complète de l'orthographie. Méthode pour apprendre sans maître, en quatre leçons de chacune une demi-heure à lire et à écrire couramment la langue française indispensable aux enfants, aux illettrés, aux colons, aux étrangers qui désirent apprendre le français rapidement et sans dépense ; la plus simple, la plus courte, en même temps que la plus complète de toutes les méthodes de lecture et d'orthographe, la plus pratique pour les relations internationales. Demi-Sténographie à l'usage et à la portée de tout le monde. Sur les questions scolaires et philanthropiques,* W. Kundis & fils, 28 p., in-8°[6]. De cette brochure, Chappaz attendait beaucoup, comme

2. A. Jarry, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1987, p. 832. Le texte même se trouve p. 300.
3. La chose est signalée par le *Journal des économistes*, société d'économie politique de Paris, société de statistique de Paris, Paris, Guillaumin, 1901, p. 151.
4. Annemasse, 1891-1896 (B.N.F. JO-90835).
5. Annemasse, 1896-1898 (B.N.F. JO-11430).
6. « Nous avons reçu une brochure intitulée : *La Parlographie française, simplification complète de l'orthographe*, par J.-M. Chappaz, instituteur à Contamine-sur-Arve (Haute-Savoie). La brochure, accompagnée de quatre tableaux ou leçons, se vent 2 fr. chez l'auteur ou chez Georg, libraire à Lyon. Le système de graphie proposé par M. Chappaz se rapproche sensiblement de celui de M. Durand ; on peut lui reprocher aussi d'employer trop de signes diacritiques. En tout cas, il s'agit là d'une écriture accessoire, d'une

en témoigne une correspondance privée entre lui et le mari de sa nièce, Louis Morand[7], auprès duquel il fut de très longues années débiteur. « C'est, écrit-il, le plus intéressant de mes ouvrages, celui qui fera connaître tous les autres ensuite ; j'espère qu'il fera le tour du monde, surtout des colonies, et qu'il me dédommagera l'argent de mes peines passées et présentes, tout en me procurant un fort bénéfice, car je suis déjà assuré d'une bonne vente. […] C'est le livre qui peut apprendre le plus vite la langue française aux étrangers[8]. » Dès qu'il doit faire face aux échéances de ses dettes, Chappaz ne cesse de le lui répéter : « C'est dans ces livres que se trouve ma fortune, et peut-être la vôtre, car ils se vendront pendant un demi-siècle aux millions d'enfants de la France, de vos colonies et de l'étranger ; partout où l'on enseigne la langue française[9]. » La moindre feuille, le moindre tract, la plus petite brochure lui est l'occasion d'affirmer sa conviction.

Autre compensation qu'il fait valoir à son bailleur, c'est de lui assurer « avant peu de mois », qu'il va lui donner « l'occasion de lire, d'écrire et de parler toutes ces langues étrangères[10]. » Mais au cas où il n'y suffirait point, Chappaz souhaite à l'avenir associer son petit-neveu sur « le chemin de l'honneur » et sur « le chemin de la recette » :

> Je vous mettrai au courant de mes affaires et vous arrangerai un titre en règle pour vous confier après moi le soin de faire marcher commercialement « Le Langage Instantané » avec votre fils. Il y a là la source de plusieurs fortunes, mais bien sûr qu'il faut savoir prendre son temps et attendre sans précipitation. C'est ce que tout le monde ne sait pas faire.
> Vous en voyez beaucoup qui voudraient courir de suite sur des bourses pleines d'or. Tous les inventeurs ont été persévérants et c'est ce qui les a sauvés, souvent de leur propre vivant[11].

---

demi-sténographie, comme dit M. Chappaz ; ce n'est pas un projet de réforme de l'orthographe usuelle. » *Revue de philologie et de littérature*, t. VI, 1892, p. 239. Le terme de « parlographie » est repris en 1912 par Johann Adam Zimmermann, *Entwurf und Anleitung zu einer National-Kurzschrift. System : Parlographie*, Duisburg, Selbstverlag O. J.

7. Cette correspondance a été retrouvée dans une maison qu'avait habitée ce Louis Morand ; la nouvelle propriétaire, madame Thérèse de Nomazy, a eu la bonne idée de la conserver et de la verser aux archives départementales de Haute-Savoie. Cet article lui doit beaucoup. *Cf.* Jean-Louis Chappaz (fabrique et écoles). – Capital en argent : correspondance, extrait du registre des délibérations du conseil municipal, avis du préfet, avis de l'évêché, 1887, 4 O 1308 ; exemplaire de la *Revue universelle du langage instantané* dirigée par J.-M. Chappaz, 1913, 1 J 677 ; archives privées, n° 4, juin 1914.

8. Lettre du 13 mai 1892.

9. Lettre du 10 août 1893.

10. Lettre du 19 décembre 1892.

11. Lettre du 13 mai 1893.



Fig. 3. J.-M. Chappaz, *Le Langage Instantané*, affichette.

Ledit petit-neveu n'a pas 18 ans. « S'il devient bon traducteur, préconise-t-il, il aura du travail lucratif pour sa vie, dès que mes ouvrages seront parus. Cependant, il ne faudrait pas le détourner de la Douane s'il en a le goût, les vocations librement consenties étant souvent les meilleures[12]. » Comme pour l'encourager, il en fait non seulement « le représentant général des phonographistes » mais il lui réserve 2 % de la vente totale qui se fera en France et en tous pays. Chappaz est un convaincu. Il ne doute de rien. Jamais. « Nous allons commencer, lui affirme-t-il, par des brochures ou livraisons à un franc, dont une pour chaque langue, en commençant par le français et en continuant sur les langues les plus utiles en France, c'est-à-dire l'anglais, l'allemand, le russe, etc. de manière à se servir instantanément de ces langues sans les avoir étudiées. Comme cela semble tenir du miracle et que cependant c'est la pure vérité, vous pouvez juger du colossal succès qui attend en France et à l'étranger cette invention si utile et si facile à répandre. Nous croyons vendre plus d'un million de ces livraisons de

12. Lettre du 12 décembre 1894.

"Langage Instantané" la première année et davantage les années suivantes. Toutes nos dispositions sont prises sur Paris et ailleurs pour cela. Sur un million d'exemplaires à un franc, il reviendrait à votre fils [François, Félix Morand] vingt mille francs. Je n'ai pas besoin d'en dire davantage pour croire que lui et vous serez empressés d'accueillir mes propositions[13]. »

L'enthousiasme familial n'est toutefois pas partagé avec autant d'entrain ; aussi, dans la lettre suivante, le dividende passe-t-il à 4 %[14].

> Je serais heureux d'associer mon petit-neveu à cette belle affaire des Phonographies qui peut facilement lui ouvrir une magnifique carrière dans laquelle il jouira de la liberté entière qu'on ne rencontre dans aucune administration de l'État et des grandes compagnies. Quant à se jeter dans la douane comme gratte-papier pendant plusieurs années, puis comme employé logeant à la belle étoile pour arriver péniblement à des grades qui sont généralement réservés à des bourgeois pistonnés de tous côtés, c'est une carrière ingrate et obscure qu'il faut laisser à ceux qui n'en trouvent pas d'autres. La position que je lui offre vaut dix fois, cent fois celle-là et je serais maintenant étonné si vous ne vous empressiez pas d'accepter[15].

— L'opuscule tant attendu finit par échoir. *La plus grande Révolution scientifique et pacifique du XIX^e^ siècle, la science des polyglottes mise à la portée de tout le monde : les Phonographies européennes*, *Langage Instantané ou l'art de prononcer, lire et écrire toutes les langues à première vue avec leur véritable accent et de les comprendre, parler, imprimer, sténographier, télégraphier et téléphoner avec la plus grande facilité, à l'usage de toutes les familles et de toutes les écoles de l'univers, par un groupe de professeurs français et étrangers* paraît en 1895 (Paris, imp. Paul Dupont, 4 rue du Bouloi, in-8°, VIII-4 p., 1 franc 20). Il est précisé qu'il est en vente chez M. Morand, « représentant général des Phonographistes à Contamine-sur-Arve près Genève, France (Haute-Savoie) ». Pour la Suisse, l'adresse dudit représentant est à Genève, rue de Rives, n° 3[16]. Pour 80 centimes, les douze auteurs supposés – les douze apôtres de la Langage Instantané – [en fait Chappaz] mettent neuf magnifiques spécimens en plusieurs Langues Instantanées à la disposition du public. Chappaz s'empresse d'insister auprès de son petit-neveu : « Comme vous en jugerez par l'ouvrage définitif que je vous adresse par ce même courrier, voilà votre nom mêlé bien jeune à l'une des plus belles inventions du monde et de ce siècle[17]. » La chose est tirée à cinq mille exemplaires.

13. Lettre du 9 mai 1895.
14. Lettre du 13 juin 1895.
15. Lettre du 18 juin 1895.
16. B.N.F. Gr. in-8°, B.N.F. 4-X-715 ; 4-X-477 ; Bibliothèque de l'Institut de France, 8° NS129 g.
17. Lettre du 16 juillet 1895.

Hélas, plutôt que des bénéfices c'est un déficit. Chappaz, très clairvoyant, en attribue la cause au retard d'impression. On a raté la saison… On aurait pu en vendre aux étrangers italiens, allemands, aux Anglais de passage, aux Baigneurs d'Aix, aux promeneurs du Mont-Blanc qui ainsi apprendraient plus vite le français. Moins clairvoyant, il découvre aussi qu'il faut « distribuer gratuitement en très grande partie pour la faire connaître[18] ». Si le journaliste du chemin de fer de Bellegarde s'en fait l'écho, cela porterait ; la criée sur les trottoirs ne permettrait-il pas d'en vendre beaucoup ? « S'il en est ainsi, ma fortune est faite car c'est la méthode qui se répandra par millions d'exemplaires en France, aux colonies et à l'étranger si l'on désire apprendre notre langue. » Enfin – il ne faut rien négliger – il se décide à confier la propagande à une maison de Paris. Ainsi en vendra-t-il deux cents mille exemplaires en cinq à six mois : « C'est donc le succès complet qui attend cette grandiose entreprise si pénible et si coûteuse pour moi[19]. »

Chappaz multiplie les feuilles « pour frapper l'opinion publique et la forcer à sortir de la routine pour voir clair dans l'immense progrès que nous réalisons pour la civilisation […] tout dépenser maintenant pour récolter ensuite. Je vois clair dans cette affaire comme dans un verre d'eau[20]. » On ne compte plus les tracts qu'il fait imprimer aux frais de sa nièce, *via* son mari et dont le remboursement s'effectue toujours bien péniblement : « Le Langage Universel et Instantané. Immense publicité internationale pour les grands industriels et commerçants » ; « Le Langage Instantané dans les écoles primaires » ; « Deux Inventions populaires faisant ensemble le tour du monde éclairant les corps l'Acétylène avec les derniers perfectionnements comme clarté, durée, sécurité, bon marché et fonctionnement de la Maison Quillot Frères & Cie, à Collonges (Ain) inventeur et constructeur diplômés. Eclairant les esprits le Langage Instantané éclairant les esprits [*sic*]. Nouvelle méthode pour prononcer, lire et orthographier instantanément toutes les langues et tous les patois du monde, avec leur pur accent puis pour les comprendre et les parler mille fois au moins plus vite et plus correctement qu'avec les méthodes ordinaires, par une Société de Professeurs », etc. Ladite société, c'est toujours… lui.

18. Lettre du 29 juillet 1895.
19. Lettre du 7 décembre 1895.
20. Lettre du 11 juillet 1896.



Fig. 4. J.-M. Chappaz, *Le Langage Universel et Instantané*, affichette.

Contamine sur Arve, le 28 janvier 1899.
Mon cher Louis,
Je viens t'entretenir de grandes choses, de ta fortune et de la mienne. Je viens de recevoir tous les renseignements d'imprimeur nécessaires et je puis parler maintenant avec certitude des avantages prochains et presque immédiats du Langage Instantané.
D'abord il faut bien croire que rien n'est perdu de tous mes efforts de ces quatre années écoulées. Il fallait cela pour commencer l'affaire, pour tâter tous les terrains et obtenir les perfectionnements nécessaires.
Les premiers ouvrages n'ont pas produit de grosses recettes parce qu'il a fallu en distribuer gratuitement un bon nombre, que leur prix était faible et qu'ils s'adressaient seulement aux amateurs, aux savants. Mais ceux-là mêmes nous ont conseillé de les tourner du côté des écoles c'est à dire d'en faire des ouvrages classiques et populaires pour les millions d'enfants qui fréquentent les écoles et les cours de français dans notre pays, aux Colonies et à l'étranger. C'est ce que nous venons de faire en préparant depuis

plus d'un an les cinq magnifiques ouvrages pointés en bleu dans le document imprimé ci-joint et dont la valeur totale sera de onze francs, ce qui fera de magnifiques recettes.
La seule difficulté qui reste en ce moment c'est d'imprimer les quatre premiers de ces ouvrages dont la valeur est de six francs. En les imprimant tous les quatre à la fois nous avons espéré gagner une forte partie de la dépense, un tiers au moins à cause des passages et des gravures qu'ils s'empruntent réciproquement. Ayant payé tous les concours que j'ai demandés et obtenus chez mes savants collaborateurs, ces ouvrages m'appartiennent totalement au point de vue commercial.
Tu comprends donc quel grand intérêt j'ai à mener bien l'impression et la vente. Je redoutais une dépense de dix à douze mille francs pour une première édition à cinq mille exemplaires des quatre premiers (car le manuscrit du cinquième, le Dictionnaire, n'est pas terminé et je travaille après pour mettre le tout en vente huit ou dix mois avant l'exposition).
Ayant consulté plusieurs imprimeurs parisiens j'ai fini par m'arrêter au plus raisonnable ; c'est un savant allemand [H.-C. Wolf] qui trouve là une excellente occasion de s'occuper longtemps, de faire lui même sa fortune tout en créant de nombreuses relations commerciales et autres en Allemagne, ce qui est très important pour nous.
Il s'offre à imprimer cinq mille exemplaires de chacun des quatre premiers ouvrages et cinq mille prospectus très complets…
… Mon bénéfice assuré est de sept mille cinq cents francs avec lesquels il me serait facile de partir seul après, pour des éditions plus fortes et d'autres ouvrages. On m'assure qu'il sera possible de vendre plus de cent mille exemplaires des quatre premiers ouvrages avant l'exposition, et peut-être plusieurs millions d'exemplaires d'ici à la fin de 1900 en continuant cette vente pour le monde entier pendant un quart ou une moitié de siècle, ce qui me ferait plusieurs fois millionnaire de mon vivant.
Des amis et connaisseurs m'ont dit que l'inventeur du cinématographe, Monsieur Lumière, n'avait pas un sou il y a dix ans et que maintenant il est riche à vingt sept millions. Cependant, son œuvre est peu connue du public et peu utile tandis que la mienne est nécessaire à tout le monde et beaucoup plus facile à exploiter. Je crois vraiment tout cela, d'autant que la Chambre Française est saisie de cette œuvre humanitaire, qu'elle en parlera, qu'elle la recommandera au gouvernement dès que nos susdits ouvrages seront publiés, car je viens de la prier d'attendre que je les lui ai fournis avant de prendre des décisions.
[…]
S'il s'agissait d'une grosse dépense de dix ou vingt ou cinquante mille francs, comme il en faut dans toutes les entreprises, je la proposerais à quelques industriels ou commerçants savoisiens afin de laisser devant l'histoire le mérite complet de l'œuvre à notre département ou province.
Mais avant de faire la proposition à des compatriotes inconnus je préfère de beaucoup la faire à un proche parent, afin que tous les bénéfices et tout l'honneur restent dans ma famille. Voilà pourquoi, cher Louis, je viens te faire l'offre très avantageuse d'avancer en trois termes de mille cinq cent francs chacun, les quatre mille cinq cents francs destinés



Fig. 5. J.-M. Chappaz, *Alphabet musical de la Parlographie française.*

à mon imprimeur. Pour te couvrir en toute sûreté, tu toucheras avant moi ton remboursement chez le libraire, c'est à dire que tu auras ma part de douze mille francs pour garantir tes quatre mille cinq cents francs. Bien plus, nous partagerons ces douze mille francs pour la première édition, c'est à dire que tu toucheras six mille francs nets, pour les quatre mille cinq cents avancés : bénéfice mille cinq cents francs. Après cette édition, et en cas de succès, tu pourras te retirer ou continuer avec moi pour des éditions plus fortes et plus avantageuses, car plus on tire de livres à la fois moins ils coûtent.
[…]
Ce n'est pas moi qui te donnerai jamais un mauvais conseil, si je doutais du succès je proposerais l'opération à quelqu'un d'autre.
Si je t'offre la préférence, c'est parce qu'il y a longtemps que je t'entretiens de mes travaux et qu'il me paraît impossible que tu fasses meilleur placement d'une partie de ton argent.
Examine bien l'affaire en famille et répondez-moi tous les deux dans la huitaine en me renvoyant mon croquis en cas de refus.
Nous avons l'un et l'autre l'occasion de nous resserrer, de nous aimer et de nous aider pour relever le petit nom de notre famille et pour faire rapidement la fortune de tes enfants. Je crois que tu n'hésiteras pas à saisir joyeusement cette occasion unique qui jamais ne se représentera. Peut-être que ta femme comprendra moins bien que toi cette affaire en pensant que c'est une nouvelle promesse ajoutée aux précédentes ; mais elle est assez clairvoyante pour comprendre qu'on ne mène pas à bon port d'un seul jour ni d'une année une œuvre aussi grandiose et aussi universelle. En tout cas, il ne faudrait pas vous brouiller sur cette question. Si je vous la pose franchement c'est pour vous être hautement agréable et surtout utile, n'ayant pas d'autres parents d'ailleurs à même d'avancer quatre mille cinq cents francs en cinq ou six mois.
[…]
Je ne suis pas fanatique et toi non plus. Je n'en crois pas moins cependant que Dieu arrangerait joliment les choses s'il permettait à deux prolétaires comme nous de bouleverser l'univers et de civiliser prochainement un milliard d'illettrés avec l'œuvre imposante et non encore critiquée, sortie de leur cerveau.
Ainsi soit-il.
Pour les douze auteurs du Langage Instantané.
Chappaz

PS : Quant aux palmes académiques, j'ai fait savoir nettement en haut lieu que je ne les voulais plus, et que je ne m'occupais pas de si grandes choses pour si peu.

Donc paraît ce dont il attend toujours et encore :

— *Le Langage Instantané, nouvelle méthode pour prononcer, lire, écrire et orthographier instantanément toutes les langues et tous les patois du monde, sans les avoir étudiés… L'hôtel national de retraites du corps enseignant… et l'organisation générale des cours d'adultes dans toutes les écoles, dans les collèges et lycées…* 3e édition, revue et augmentée, Paris, H.-C. Wolf, 110 boulevard Saint-Germain, 6 rue Serpente, Paris, s.d., gr. in-8°, 18 p.[21]

Puis, pour pousser la brochure :

— un *Résumé en français, anglais, allemand, italien, russe, arabe et patois* (30 centimes) ;

— un *Résumé de la nouvelle méthode du Langage Universel Instantané (20 cts)* ;

— le *Projet d'Asile-Hôtel de retraite du corps enseignant…* mais réimprimé cette fois en L.I. pour le Congrès scolaire international de Paris de 1900, avec le rapport sur l'*Organisation générale des cours pour les adultes dans toutes les écoles, dans les collèges et lycées, sans surmenage pour les maîtres et maîtresses, sans nouvelle dépense pour le pays, à la satisfaction de certaines familles.* Puis *Le nouveau livre des écoles primaires, secondaires, commerciales, coloniales et étrangères pour prononcer, lire, écrire, orthographier, comprendre et parler la langue française et toutes les autres langues, mille fois plus vite et plus correctement qu'avec les méthodes ordinaires* (Gr. in 8°, 1fr.50) ;

— un *Manuel pratique des débutants pour prononcer, parler rapidement la langue française, d'après la méthode instantanée et les méthodes ordinaires* (0fr.60) ; un *Résumé de la nouvelle Méthode du Langage Instantané en plusieurs langues* (0fr.30) ;

— une carte postale illustrée du Langage Instantané pour toutes les langues (2 cartes 10cts ; 10, 40 cts ; 100 3 fr.) ;

— toutes les langues pour rien par les couvertures phonographiques de cahiers, albums, registres, sans augmentation du prix des cahiers [sur chaque couverture illustrée, s'affichent en deux langues textes instantanés et officiels] ;

— une *Biographie et portrait* du principal auteur du Langage Instantané par un journal illustré de Paris (30 cts) ;

— un Hymne universel du Langage Instantané et du XXe siècle, musique très simple, sept strophes intéressant toutes les classes de la société, illustré, texte instantané et texte ordinaire avec toutes les explications nécessaires sur le Langage Instantané ;

— *Papier à tout faire du Langage Instantané par une société universelle de professeurs*, etc.

Pour assurer la promotion de ses idées linguistiques, il fait insérer des annonces dans la presse et dans le *Journal des Instituteurs*[22] dont il est le secrétaire du comité de correction :

21. B.N.F. : NUMM-930025.
22. Dimanche 24 mai 1896, n° 21. p. 488.

> *Le Langage Instantané.* Ce n'est point une plaisanterie : les phonographies européennes, dont nous avons parlé dans notre revue du 21, sont appelées à un grand succès. La méthode est des plus pratiques et accessible à tous ; sans doute elle ne supprimera pas tout effort (elle cesserait alors d'être une bonne méthode), mais elle permettra de ménager le temps : c'est là l'utile avantage que ne présente aucune des méthodes actuellement en usage.
> Tous les éducateurs voudront connaître le mécanisme du *Langage Instantané*[23].

Le concurrent, *Le Réformiste* de J. S. Barès, rend compte en sa façon :

> La concepcion du Langaje Instantané est simple et logique : on écrit tous les mots, dans toutes les langues, come ils se prononcent. Un Français, un Italien peut lire instantanément de l'anglais ortografié come il se prononce. Les signes sont les mêmes pour les mêmes sons dans toutes les langues ; plus de gotique allemand, par exemple ; un enfant de sis ans qui sait lire sa langue sait lire toutes les langues ; on est obligé de convenir qu'il y a là une vraie simplificacion car la première dificulté qui arête dans l'étude des langues, c'est la prononciacion si dificile de la reprézentacion.

Il apparaît que Jarry n'a pas su rendre raison d'un projet dont, de fait, lui échappent passablement les enjeux. Depuis déjà longtemps pourtant, l'idée est dans les esprits d'inventer un alphabet propre à la transcription des sons qu'utiliseraient toutes les langues. Les tentatives se multiplient durant les années 1850-1860, notamment au sein de la première « Société de linguistique de Paris » entraînée par un ex-matelot aventurier écrivain et futur communard, Casimir Henricy (1814-1901)[24]. Bien que prétendant à l'universalité, ces tentatives restent ethnocentrées pour ne pas dire patriotiquement focalisées. On ne raisonne qu'à partir des sons de la langue française et on va augmentant le corpus en s'éloignant du pays. L'aboutissement de cette quête ambiante est en 1888 la mise au point de l'alphabet phonétique international (toujours en service et

23. Dimanche 5 juillet 1896, n° 27.

24. Un certain nombre de ces cas, souvent classés parmi les « fous littéraires », sont dénoncés dans *Science et pataphysique*, t. I *Origines en tout genre…, op. cit.*, chapitre III « L'aventure de la *Tribune des linguistes* », Dijon, Les presses du réel, collection Hétéroclites, 2014. Mario Pei, qui est l'un des rares linguistes à signaler Chappaz, le rapproche du curieux *Palais de soixante-quatre fenêtres… ces fenêtres éclairent un dictionnaire universel qui est à la suite de ce magnifique palais, ou l'art d'écrire toutes les langues du monde, comme on les parle*, de J. P. de Ria (de Baulmes en Suisse), Saint-Pétersbourg, 1788, II-111 p., in-4 (*One Language for the World*, New York, Biblo and Tannen, 1968, p. 121). Signalons, suite à sa thèse, que Matthieu Gosztola l'évoque dans *Alfred Jarry à* La Revue blanche : *l'intense originalité d'une critique littéraire*, Paris, l'Harmattan, collection Espaces littéraires, 2013, p. 514-520.

connu sous l'acronyme d'A.P.I.) par un professeur à l'Ecole des hautes études, Paul Passy (1859-1940[25]). Le principe en est simple : *un signe note un son* (relation qualifiée de bi-univoque).

En réduisant la tentative de Chappaz à une volonté de simplifier l'orthographe, Jarry rate, il faut bien le reconnaître, la spécificité de l'entreprise. Dans ces temps de navigation, de colonisation, d'exposition universelle et de phonétique expérimentale (un laboratoire entraîné par l'abbé Rousselot (1846-1924) sera même rattaché en 1907 à la chaire de grammaire comparée au Collège de France par Michel Bréal [1832-1915]), le besoin se fait sentir de transcrire tous les sons qu'on entend, ceux du français comme ceux de toutes les langues. Il s'agirait en gommant le système idéographique d'une langue que tente de cristalliser l'orthographe de se doter non plus seulement d'un moyen universel de transcription des sons mais (quasi) d'une langue universelle. Ce serait en quelque sorte extraire, comme le prône Chappaz, « le volapuk du français ». Pour nombre de ces enthousiastes, l'orthographe est un oripeau qui habille les langues ; s'en débarrasser permettrait d'enfin rapprocher les peuples. Transcrire par un « alphabet télégraphique ou sténographique universel » les sons de toutes les langues équivaudrait à inventer une orthographe unique pour toutes les langues. Chappaz, pour des raisons de commodité patriotique et d'économie sur les coûts d'impression, choisit d'aller puiser parmi la typographie des imprimeurs français les signes nécessaires. Dès lors, nul besoin de caractères spéciaux, coûteux ! Il suffit d'attribuer certaines valeurs à certains signes, par exemple « à = an » pour éviter ne serait-ce qu'en français la multiplication des graphies : « an, am, en, em, han, ham, oan, ant, ent, ants, ents, amp, emp, etc. »

Ainsi de suite : « î = in ; ɔ̃ = on ; ù = ou ; œ = eu (doux) ; ə = eu (dur) ; ɲ = gne ; h = che ; etc. » ; et d'inverser certains corps d'imprimerie pour se doter de signes qui font défaut : « ə, ɘ , ɪ, ɔ , ɲ, ɹ »

Devant tant de merveilles, les ouvriers typographes lui envoient une lettre admirative toute rédigée en Làgaje îstàtané.

Exercices d'application

Le pain> le pî. La viande> la vɪ̀ade. Le pɪ̀aniste. La skittùra fonografica : en lisant, on se fait comprendre (ce qui ne signifie pas qu'on comprend). Mais c'est déjà ça de pris.

Vî volər se sôvè devà katre jàdarme> vingt voleurs se sauvaient devant quatre gendarmes. On remarquera à propos de cette phrase l'économie réalisée : on utilise 19 caractères au lieu de 44, soit un tiers de moins. C'est un argument économique de

25. On aura toutes sortes de détails dans *Science et pataphysique*, t. II, *Comment la linguiſtique vint à Paris. De Michel Bréal à Ferdinand de Saussure, op. cit.*

vente. De même fait-on selon Chappaz l'économie des 2 999 alphabets qui décrivent les 3 000 langues, patois, baragouins inventoriés ! Il n'en resterait qu'une et ce serait celle-là :

> La Sigale è ⁞ à hàté tù l'été, se trùva for dépùrvue kà la bize fu venue…

Une telle œuvre procède d'un désir philanthropique et pacifiste fort ancré en ces temps de tensions internationales, d'un désir de faire fortune et de rendre son nom illustre. Il se décrit volontiers comme « un bienfaiteur de l'humanité ». Pour les amateurs d'explications, le système Chappaz doit être situé dans l'influence des langues universelles qui, à l'époque, sont multipliées, allant du volapuk à l'esperanto en passant par la « langue bleue » de Léon Bollack[26]. Cette tendance elle-même résulte d'un changement de paradigme, une laïcisation qui n'abandonne toutefois pas le modèle universaliste chrétien.

L'attitude délibérément phonocentrique se fait résolument plus virulente autour de 1900 ; on entend se défaire des graphies à visée idéographique, par exemple les lettres non sonorisées qui, en français, sont des traces étymologiques lesquelles aident parfois à trouver des mots dérivés ou servent, dit-on, à différencier des homophones (si six scies scient six cyprès, six cents scies scient six cents cyprès). Le public lettré suit dans la presse les débats passionnés qui dès lors agitent quand il s'agit de réformer l'orthographe, ce à quoi Jarry n'est point du tout favorable, ni son ami Remy de Gourmont qui craint qu'on n'imprimât désormais plus qu'en… coquilles. Jarry y préfère la norme et cette orthographe d'apparat qui ajoute un univers supplémentaire à celui déjà existant et dont les pataphysiciens font bon usage. Jarry ne se satisfait pas d'une telle prétendue épuration – bien que, remarquons-le tout de même au passage, cette solution imaginaire à la question de l'orthographe vaille bien l'autre. J'en veux pour preuve l'expérience qui consiste à lire les deux romans que Paul Passy a pris la précaution de publier à ses frais dans une orthographe réformée comme sa religion : *Au Bois Dormant*, roman social (Paris, Librairie de l'Humanité-La Chaux-de-Fonds, Librairie coopérative, Bruxelles, Van der Haeghen, 1914, 266 p., illustrations de Joël Thézard[27]) et *Après le rêve* (Paris, P.U.F., 1925). Ils ouvrent très vite des horizons illisibles

26. Chappaz paraît avoir été l'auteur d'une *Méthode de volapuk universel basée sur le volapuk français pour apprendre, en un an, un nouveau langage commun à tous les pays* (Soudan, p. 278.) La *Revue franco-allemande. Deutsch-französische Rundschau*, n° 37, dans sa « revue des livres », traite simultanément de Jean S. Barès, de Chappaz, de Bollack et ajoute d'E. Defontenay, un autre instituteur de Puteaux, la *Graphométrie*, méthode nouvelle et préventive d'enseignement en général, ou l'Art d'apprendre et de se souvenir (10 juillet 1900, Münich, p. 312-313).

27. Dans *Au Bois Dormant*, le héros s'endort dans une grotte du Bois Dormant et il se réveille en 2057 : tout est merveilleux dans un monde de naturistes, sans argent. « Un des effets les plus funestes du régime

aux yeux du lecteur contraint trop contraint par la façon normative et scolaire de procéder. C'est heureux : simplification et complexification s'équivalent. Aussi, pour Jarry, autant rester sur-place et même en rajouter un peu comme une pincée de sel attique relève le goût.

Un alphabet phonétique international ou le Langage Instantané ne rend compte que de l'oralité des langues, à aucun moment de la complexité du système d'une langue, des traces de son historicité, puisque, au contraire, il choisit de les abandonner. Enfin, et surtout, la lecture d'une transcription phonétique, du « Langage Instantané » – « phonographique » – n'a cette ambition que de « prononcer, lire, écrire et orthographier instantanément toutes les langues et tous les patois du monde sans les avoir étudiés ». Dans *L'Allobroge* du 24 mai 1902, Chappaz fait preuve de lucidité :

> Puisse l'esperanto propagé par de généreux esprits faire son chemin ; malheureusement il est certain de voir qu'elle ne peut guère viser l'élite des lettrés et des polyglottes. Le Langage Instantané sans changer un mot aux langues nationales se borne à les habiller de la même orthographe au moyen d'un alphabet unique.

Toutefois Chappaz laisse entendre souvent que la méthode permet de comprendre ce que l'on énonce – ce qui reste désespérément à prouver.

Instituteur de son état, véritable « hussard noir de la République[28] », organisant des cours du soir pour adultes parmi une population patoisante, des sociétés de secours mutuels pour ses collègues de Haute-Savoie et d'ailleurs, proposant sa « candidature ouvrière et révisionniste » à quelques élections législative et sénatoriale dans l'arrondissement de Thonon[29], J.-L. Chappaz est si engagé sur les questions sociales et politiques[30] qu'il a souvent des ennuis avec les forces réactionnaires locales. En 1872,

---

capitaliste était précisément de déraciner les populations et de ne leur laisser aucune attache avec le sol nourricier. » Dans le chapitre : « Histoire de la Révolution », on apprend que la mesure décisive prise par le Conseil fédéral – le sol et tous les moyens de productions naturels, dans toute l'Internationale, sont propriété collective de tous les citoyens – date de 1968. Au dénouement le héros se réveille dans un monde moins idyllique : « … Si la guerre est déclarée, nous devons la faire. Ce ne sera pas une guerre de défense, mais d'affranchissement. Vive la bataille. Ensuite nous porterons le flambeau de la révolution de l'autre côté du Rhin, nous appellerons les peuples à la liberté, et l'Internationale deviendra la Mondiale ! »

28. Dans *En Haute-Savoie au tournant de l'autre siècle*, au chapitre « L'instituteur Jean-Marie Chappaz, "bienfaiteur de l'humanité" », Pierre Soudan donne une biographie très complète de son héros régional (Annecy, Académie salésienne, 1996, p. 257-293).

29. 1892. Tract : *Elections sénatoriales de la Haute-Savoie. Candidature radicale démocrate indépendante*, 1909, 4 p. [il y est question du « Langage instantané »].

30. Il publia, entre autres, deux opuscules : en 1886, *Projet d'organisation, à l'occasion du centenaire et de l'Exposition universelle de 1889, d'un asile-hôtel du corps enseignant. Exposé et projet de statuts*, Grenoble, imp. de Gabriel Dupont, in-18°, 64 p. [B.N.F. MFICHE 8-R-8097 ; c.r. *Petit Journal*, 9 nov. 1886], suivi



Fig. 6. J.-M. Chappaz, carte postale.

Chappaz fait partie de la Société de guerre à l'ignorance ; en 1873, il a l'initiative d'un « Projet d'organisation de bibliothèques pédagogique et populaire circulantes » ; en 1874, il rédige un « Projet complet de loi organique sur l'instruction primaire » ; en 1885, il lance une pétition « pour assurer la stabilité aux instituteurs en les soustrayant aux dénonciations occultes et anonymes » (il savait de quoi il parlait pour avoir lutté pour la laïcisation contre les congréganistes) ; etc., etc., etc. On ne s'étonnera point que le Maitron (*Dictionnaire du mouvement ouvrier*) lui consacre une entrée. Hommage lui

d'une édition raccourcie l'année d'après, 38 p. [B.N.F. : 8-R-PIECE-4283] ; en 1887, *Projet d'organisation, à l'occasion du centenaire et de l'Exposition universelle de 1889, d'asiles-hôtels pour tous les corps de métiers*, Grenoble, imp. de G. Dupont, in-18°, 38 p. ; *Fédération philanthropique et pédagogique des instituteurs français*, 1887 ; *Monument commémoratif ouvrier de la Révolution française, déposé à la Chambre des députés, avec 17 plans à l'appui*, 1888 ; *L'Union viticole et ouvrière de la Haute-Savoie*, 1889 ; *La Misère, la mendicité, le paupérisme et le vagabondage progressivement détruits par la prévoyance mutuelle*, 1890 ; etc. ; *Réponses à MM. E. Favre et F. David… et tragi-comédie en 29 actes ou tableaux sur les déplacements d'office d'instituteurs et d'institutrices en France : grève générale des instituteurs et des institutrices, par un vrai démocrate*, Genève, imp. Chaulmontet, 1907.

fut aussi rendu par un publiciste en 1900, Antoine Ricard, qui n'y va pas par quatre chemins : *Un bienfaiteur de l'humanité : M. Chappaz, auteur du « Langage Instantané » et de nombreux ouvrages philanthropiques*[31].

En 1905, Chappaz, « Instituteur de 1e classe et 2nd de la liste départementale de classement depuis 1889, le 1er de cette liste au moment de sa disgrâce ; ex-directeur du Cours complémentaire de la ville d'Annecy ; médaille officielle d'argent et médaille d'or Goddet depuis 1889 ; ex-délégué à cinq congrès nationaux », écrit une « Lettre ouverte au Ministre de l'Instruction publique ». Elle porte sur les abus de pouvoir. Il l'intitule « L'instituteur mendiant » et elle est publiée dans la *Tribune de l'enseignement primaire* (juin 1905, n° 6, p. 95-96). En 1908, c'est un tract de deux pages : *L'Arbitraire administratif* « destiné à provoquer une bonne loi sur le statut des fonctionnaires »… Et sa vie durant, Chappaz n'a de cesse de solliciter les quatre députés de la Haute-Savoie pour promouvoir son œuvre linguistique, Émile Chautemps, Berthet, David, Mercier de telle sorte qu'on expose son projet à l'Assemblée.

Souhaitant attirer l'attention sur ses travaux, il s'adresse aussi aux présidents, à Fallières qui passe par la Savoie comme à Loubet qui ne passe pas par là.

> A mos Ieœ Emile Lùbè, prézidà de la Républike fràsêze…
>
> Monsieur Loubet, Président de la République française, le 12 mars 1902
>
> Par le moyen de la nouvelle méthode du Langage Instantané qui permet de prononcer, de lire et d'écrire sur le champ toutes les langues du monde avec leur accent, j'ai l'honneur de m'offrir à vous pour vous initier correctement en moins d'une heure, à débiter en bonne langue russe tout ce que vous aurez à dire dans votre prochain et triomphal voyage en Russie.
> Je fais la même offre gratuite aux éminents personnages et à tous les marins qui formeront votre escorte, avec la certitude de leur être agréable et utile.
> Je peux de même obtenir que les Russes qui ne connaissent pas notre langue vous parlent correctement en français.
> Tout ceci arrive au moment opportun où deux commissions compétentes de la Chambre française des députés viennent de demander l'expérimentation du « Langage Instantané » dans les établissements scolaires de la métropole et des colonies, avec l'érection

31. A. Ricard, 2e éd., s.l.s.n., circa 1900, Bergues, Devey-Decriem, 32 p., couv. ill. ; 18 cm (B.N. MFICHE LN27-48240). L'article a paru dans *Le Progrès* du 15 décembre 1900, pour coïncider avec le « programme biographique » du journal.

> à Paris d'une « Ecole Modèle » dont les effets civilisateurs se feront vite sentir dans l'univers entier.
> Veuillez agréer, Monsieur le Président, mon offre patriotique et l'hommage de mon très respectueux dévouement.
> Pour la Société des Auteurs du Langage Instantané
> L'Administrateur J. M. Chappaz.

Il crée encore un périodique, certes éphémère, *L'Instruction nouvelle*, « organe mensuel et international des phonographies européennes ou Langage Instantané », qui paraît à Paris le 15 de chaque mois avec suppléments. Le numéro 1, en date du 15 mars 1896, est un numéro Programme ; il est assorti d'une promesse : « à partir du n° 6, le journal sera presqu'entièrement publié en Phonographies dans toutes les langues du monde » ; le numéro d'avril portera, est-il annoncé, sur la tâche impossible de l'instituteur : trente heures par jour de travail imposé ! » Tout cela n'est toutefois pas sans effet puisque *Le Petit Bengali* [puis *Organe des intérêts coloniaux de l'Inde*] du lundi 18 mai 1896 (n° 21, Chandernagor, p. 66) non seulement évoque les travaux de Chappaz mais relate que plus de 130 journaux français, suisses, allemands, anglais, espagnols, russes, polonais, italiens, etc. en ont parlés. L'auteur de l'article dit avoir expérimenté la méthode avec succès. La *Revue diplomatique*[32], elle, prétend que la Société des auteurs et propagateurs du Langage Instantané compte… 50 000 membres et qu'au Congrès de la paix ouvert par Frédéric Passy (le père de Paul) et premier prix Nobel de la paix, 2 000 personnes ont écouté le délégué de Haute-Savoie. Malheureusement pour sa fortune et celle de sa famille, notamment pour « le représentant général des phonographistes », Chappaz entre en concurrence avec d'autres : comme en fait la remarque la *Revue de philologie française et de littérature*[33], « M. Chappaz a imaginé un système graphique rigoureusement phonétique, et s'appliquant à toutes les langues. L'idée est excellente, mais le système, bien conçu d'ailleurs, ne vaut évidemment pas celui du *Maître phonétique* [il s'agit du bulletin de l'Association phonétique internationale des professeurs de langues vivantes dont Passy est le secrétaire à vie], si bien adapté à l'usage international [et élaboré par un certain nombre de linguistes]. Notons au passage que, dans ses transcriptions, M. Chappaz abuse des liaisons. » Et même son projet d'une école modèle du Langage Instantané, qu'on aurait installée à Paris au collège Stanislas qu'on est en train de laïciser, n'aboutit pas.

Et de déplorer les « paresseux et jouisseurs routiniers qui nous gouvernent ».

Hélas.

32. *Revue diplomatique, scientifique, littéraire* n° 41, dimanche 7 octobre 1900, Paris, p. 8-9.
33. T. XIV, 1900, p. 78.

Jean-Louis Chappaz est né le 9 avril 1844 à Argonay (Haute-Savoie). Agriculteur, il prépare contre le gré de ses parents l'école normale où il entre major comme régent à Albertville en 1864. Il achète un piano en 1865 et il se marie en 1866 ; il aura deux enfants qu'il perdra prématurément. On dit aussi qu'il est un organiste de talent. Il meurt en 1917.

Le 18 février 1914, il adresse encore à Poincaré la lettre suivante :

> J'ai l'honneur et la satisfaction de vous envoyer le premier exemplaire paru du Langage instantané ou Phonographique, qui vous est patriotiquement offert à l'occasion de votre élection au Septennat et de votre installation à l'Élysée.
> Simple, pratique et non coûteux, le Langage Instantané est considéré par ses auteurs d'une vingtaine de grands pays comme le principal remède contre l'ignorance populaire, source toujours vive de tant de guerres, de révolutions, de misères privées et de malheurs publics. Il instaure une profonde révolution économique dans le double art de reproduire graphiquement et oralement toutes les langues avec une seule clé alphabétique à la portée directe de toutes les intelligences.
> Magnifique invention française d'une incalculable portée sociale, scolaire, militaire, commerciale, etc. Vous pourrez vous en servir pour prononcer vos discours aux chefs d'État, aux Ambassadeurs étrangers, dans leurs langues respectives, ce qui ne manquera pas de les charmer par votre bouche d'Académicien, et de les porter à vous imiter.
> Sous vos précieux auspices, j'espère qu'il rencontrera l'appui empressé du Gouvernement et du Parlement français, et qu'il attirera vite l'attention de la presse universelle et de toute l'industrie du livre…
> Avec mes félicitations, etc[34].

Un tract daté de 1909 propose en prévision du cinquantenaire de l'annexion de la Savoie de commémorer l'événement en élevant « un monument intellectuel non vulgaire, digne de l'administration nationale et de l'attention universelle. Il le décrit. Ce serait une femme auréolée tenant d'une main un flambeau éclairant fortement le monde et, de l'autre, un livre polyglotte à la portée de toutes les intelligences, les pieds posés sur un globe terrestre pour refouler la séculaire ignorance des cinq parties du monde… » Ce symbole du Langage Instantané pourrait trouver place « à la frontière des deux départements, dans la belle ville d'Aix-les-Bains… ou, à défaut, dans une autre ville attirant les étrangers, à Nice tout particulièrement qui a le même cinquantenaire à célébrer, ou à Annecy, Évian… »

34. P. Soudan, *op. cit.*, p. 279-280.

Silences de *L'Amour absolu* : blancs et ponctuation

Aurélie Briquet

Il peut y avoir un certain paradoxe à évoquer *L'Amour absolu*[1] dans un colloque consacré à « Alfred Jarry, du manuscrit à la typographie » : en effet, ce court roman de 1899 ne fut publié qu'en fac-similé autographique, ce qui, comme Édouard Graham l'a montré ici même, n'était pas une pratique isolée en cette fin de siècle. Elle témoigne néanmoins chez Jarry d'une volonté de braver les réticences d'Alfred Vallette et les obstacles financiers pour diffuser son petit roman hermétique, quoi qu'il en coûte et sans rien y changer, comme il le revendique lui-même dans une lettre au directeur du *Mercure de France*[2]. Si *L'Amour absolu* frappe en effet par l'ordre des chapitres, qui bouleverse la chronologie conventionnelle, ou encore par la manière dont il superpose différentes sphères de référence, comme les souvenirs personnels, les phénomènes liés à l'hystérie et le grand récit biblique, c'est enfin par sa disposition graphique qu'il interpelle son lecteur.

Plutôt que d'un travail sur la typographie cependant, c'est en réalité d'un soin apporté à la mise en page qu'il faudrait parler ici. Il s'avère que Jarry y applique une règle simple : après chaque point, chaque phrase complète, du moins si l'on attribue à la phrase la définition minimale de segment textuel commençant par une majuscule

1. Notre édition de référence pour ce roman est celle de la Pléiade, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Michel Arrivé éd., 1972. Nous renvoyons à chaque fois aux pages concernées dans le corps du texte, entre parenthèses. Toutes les citations d'autres œuvres de Jarry renvoient à cette même édition en trois volumes (sigle O.C., suivi du numéro du volume en chiffres romains, et de celui des pages en chiffres arabes).

2. « (…) il est bien entendu que même s'il [mon in-18] paraît invendable au Mercure, je n'y change rien du tout dans l'ordre des chapitres ni en rien » (A. Jarry, lettre à Alfred Vallette [1899 ?], OC I, p. 1075).

et se terminant par une ponctuation forte, le texte marque un alinéa – une pratique qui s'avère, du moins à ma connaissance, un hapax dans la production romanesque de l'époque. Le texte qui naît de ce principe apparaît ainsi fragmenté, morcelé, avec de multiples effets : visuels d'abord, mais aussi sonores et même sémantiques[3].

L'effort que Jarry fait porter sur la mise en page de son roman est d'ailleurs attesté par le seul manuscrit antérieur à celui qui servit pour l'édition originale dont les éditeurs et commentateurs ont disposé. Malheureusement impossible à localiser aujourd'hui, ce manuscrit fut néanmoins montré à l'Expojarrysition de 1953 et donna lieu à une description assez précise. L'édition du roman par Michel Arrivé en Bibliothèque de La Pléiade signale ainsi en notes les modifications observées entre ces deux états connus du texte. Or, il apparaît qu'un certain nombre de ces variantes touchent à la distribution du texte sur la page, jouant sur les alinéas. Jarry a en réalité supprimé un certain nombre de ces retours à la ligne dans la version définitive de son roman : les corrections apportées à son texte font donc apparaître des exceptions, toutefois peu nombreuses, à la règle formulée plus haut. Leur examen montre par ailleurs que Jarry déroge à ses propres principes d'écriture en vue d'obtenir des effets précis. Sont concernés deux passages brefs de récit hétérodiégétique : « Sous le manteau. Il est le feu » (p. 936) et « Paris. L'hiver » (p. 937) où le rapprochement des phrases sur une même ligne fait émerger un jeu de polysémie, comme avec le mot « manteau », ou bien traduit la fulgurance du souvenir, tout en créant à chaque fois une harmonie rythmique qui peut se noter 4/4 et 2/2. Les autres modifications lisibles dans le fac-similé par rapport au premier manuscrit affectent les passages de discours rapporté, qu'il s'agisse du monologue d'Emmanuel au deuxième chapitre ou des dialogues entre ce personnage et sa mère adoptive. Les phrases se succèdent alors sans retour à la ligne, par exemple dans la réplique à Miriam/Varia : « Tu peux la décider à rester. Et lui dire en même temps que je lui défends ses blagues grotesques avec des douaniers… » (p. 927). En présentant dans leur continuité les deux phrases sur la même ligne, alors qu'elles étaient disjointes par un alinéa dans le premier manuscrit du roman, Jarry semble retourner à une pratique plus conventionnelle de la mise en page.

Ainsi, l'auteur appliquerait à la typographie du texte romanesque une distinction entre la reproduction d'une oralité vouée à une certaine simplicité du langage, dont la spontanéité est signalée par un usage relativement classique de l'alinéa, et le récit hétérodiégétique, soumis au morcellement. On voit donc se mettre en place un choix d'écriture au premier abord paradoxal : c'est dans la reproduction du langage oral que le texte est le plus respectueux des normes de l'écrit. À l'inverse, c'est dans le récit à

3. Selon Yosuké Goda, un tel dispositif aurait peut-être simplement été choisi par Jarry afin de rallonger matériellement un texte plutôt mince. Mais le soin accordé par Jarry aux détails de sa mise en page semblerait jouer contre cette hypothèse.

la troisième personne que le texte est le plus bousculé, fragmenté. Une telle pratique trahit une volonté évidente de travail sur la langue poétique au sens large – celui de création – dans ses rythmes essentiels. Or dans *L'Amour en visites*, dont *L'Amour absolu* devait initialement constituer l'un des chapitres, sous le titre « Chez Ma Dame Jocaste », le personnage de Lucien proclame : « Il est temps d'inventer de nouveaux rythmes[4] » et s'interroge ensuite en ces termes : « est-ce que détruire l'ancien rythme ne va pas faire culbuter les étoiles ? », une image qui renvoie à l'Apocalypse sous le signe de laquelle est écrit *L'Amour absolu*. Lorsque plus loin ce même Lucien déclare : « Le Silence est un fracas horrible. Ce sont les étoiles qui tombent[5] », l'on peut y reconnaître l'épigraphe du treizième chapitre de ce dernier roman, elle-même déjà tirée du *César-Antechrist* de Jarry et empruntée à l'Apocalypse de Saint Jean. *L'Amour absolu* serait donc le lieu de la fin des anciens rythmes, fin d'un monde scriptural qui fait entrer le silence au cœur de la prose et ouvre sur une renaissance poétique.

La mise en page caractéristique de ce roman n'est cependant pas qu'un phénomène rythmique. On sait grâce à l'article très éclairant de Michel Sandras sur « Le blanc, l'alinéa[6] » qu'en cette seconde moitié du XIX^e^ siècle, la tendance est à une extension de l'alinéa dans la prose romanesque. De la sorte, à l'encontre du discours prescriptif des grammaires et manuels scolaires, les écrivains de cette époque introduisent de plus en plus souvent le retour à la ligne dans leurs écrits, indépendamment de l'articulation sémantico-logique de leur discours. Il s'agit pour eux d'inscrire leur subjectivité dans l'écriture, sans plus se soucier des impératifs de la langue. Chez Jarry, la multiplication de l'alinéa fait naître de larges plages de blanc typographique qui donnent corps aux lacunes d'un texte envahi par le silence, celui que le roman laisse planer sur son action et les motivations de ses personnages, celui de l'écriture, peu bavarde, qui procède par ellipses et raccourcis, et ceux du texte dans sa matérialité de création graphique.

On sait par ailleurs que le blanc était devenu, avec l'émergence du poème en prose, puis du vers libre et du verset, un marqueur de poéticité. Pour son *Gaspard de la nuit* déjà, Aloysius Bertrand demandait à « M. le metteur en page » de « blanchir comme si le texte était de la poésie », et ainsi de « je[ter] de *larges blancs* entre [*l*]*es couplets* comme si c'étaient des strophes en vers[7] ». La prose se muait ainsi en poésie notamment par son exploitation du blanc typographique, par une magie visuelle et sonore sur laquelle il faudra revenir. Avec le vers libre ensuite, le blanc devient un critère définitoire ambigu : les nombreuses définitions de cette forme neuve doivent en effet combattre

4. A. Jarry, *L'Amour en visites*, OCI, p. 890, pour cette citation et la suivante.
5. *Ibid.*, p. 891.
6. M Sandras, « Le blanc, l'alinéa », *Communications* n° 19, 1972, p. 105-114.
7. Aloysius Bertrand, « Instructions à M. le metteur en pages », *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot* (posth. 1842), Jacques Bony éd., G.F. Flammarion, 2005, p. 329.

une accusation récurrente portée par les Parnassiens et autres opposants à l'innovation poétique, celle qui lui reprochait de n'être que de la prose arbitrairement hachée par les blancs. Et en effet, si le vers libre répond à des exigences de rythme personnel voire s'organise de l'intérieur selon des règles apparemment strictes, comme y insiste son inventeur autoproclamé, Gustave Kahn[8], sa fin, le moment où il est interrompu par un alinéa, demeure soumise à des critères pour le moins flous. Remy de Gourmont aura raison d'alerter contre les dangers du recours trop généralisé à la typographie dans la réflexion sur les formes poétiques en affirmant : « (…) il faut nous méfier de la typographie ; elle joue dans l'histoire du vers libre un rôle trop souvent prépondérant[9]. » Cette dimension ne posera pourtant aucun problème lorsqu'il s'agira du verset poétique : son émergence se déroule sans polémique, alors même qu'il ne s'agit de rien d'autre que, selon Édouard Dujardin, d'une « sorte de vers libre élargi, le plus souvent composé lui-même de plusieurs vers libres étroitement associés, à l'exemple du verset biblique[10] ». Sa construction paraît ainsi encore plus subjective et libre.

Jarry n'a quant à lui quasiment pas pratiqué ces formes nouvelles dans ses productions poétiques, leur préférant le vers libéré, c'est-à-dire un vers affranchi des impératifs de la rime et des règles strictes du décompte des syllabes. Ce type de vers, qui selon ses propres mots « ne sont ni des vers réguliers, ni des vers libres », et qu'il désignait lui-même comme des « vers lâchés[11] » lui permettait en effet d'exercer sa liberté créatrice tout en conservant un certain nombre de contraintes stimulantes. De même qu'il choisit à partir de 1897 de se consacrer presque entièrement, à côté de son activité journalistique, à l'écriture de romans, de même c'est l'une de ses œuvres romanesques qu'il va élire pour déployer son inventivité formelle. *L'Amour absolu* peut en effet apparaître comme le laboratoire d'une création inédite : la prose qui s'y élabore, ainsi morcelée par le blanc, s'avère proche du verset poétique par ses paragraphes irréguliers. La thématique biblique qui lui est propre nous invite d'ailleurs à l'identifier comme telle, et Sylvain-Christian David s'y était déjà risqué en parlant d'« alignement en versets d'images[12] ». Jarry y associe en effet le blanc, devenu signe démarcateur en poésie, à la ponctuation, qui joue ce rôle dans la prose. Son usage de la typographie apparaît donc totalement redondant, puisque le point y est systématiquement redoublé par un alinéa.

8. Gustave Kahn, *Premiers poèmes,* avec une préface sur le vers libre, Mercure de France, 3e édition, 1897, p. 1-38.

9. Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française : la déformation, la métaphore, le cliché, le vers libre, le vers populaire*, Mercure de France, deuxième édition, 1899, p. 226.

10. Édouard Dujardin, « Les Premiers poètes du vers libre » (1922), dans *Mallarmé par un des siens*, suivi de *Les Premiers poètes du vers libre*, Messein, 1936, p. 126.

11. A. Jarry, « Odéon : *Le Dernier Rêve*, de M. Maurice Magre ; *La Rabouilleuse*, de M. Émile Fabre. – Trianon : *Le Cochon*, de MM. Raoul et Ralph Émile Codey. », OC II, p. 677.

12. Sylvain-Christian David, « Pataphysique et psychanalyse », *Europe*, nos 623-624, « Alfred Jarry », mars-

Cette pratique produit ainsi un effet sonore qui s'éveille lors du déchiffrage. Le lecteur est contraint de suivre une inflexion descendante de la voix et de marquer une pause à chaque fois que survient l'une de ces ponctuations doubles. Son parcours se fait ainsi par bonds et par arrêts, par élans et suspensions qui le confrontent à une surprise sans cesse renouvelée et l'enrôlent déjà dans une participation active, pour un roman qui, on le sait, en demande beaucoup. Lorsque se développe une phrase complète et d'une certaine ampleur, elle sera elle-même fréquemment morcelée de l'intérieur, par l'intervention d'incises et d'incidentes, suivant le dessin d'une arabesque. C'est ce qui se produit par exemple dans un passage du roman rapportant une entrevue entre Emmanuel et Varia dans le cabinet du notaire après le rendez-vous manqué de la cabane du douanier :

> Et le soir, le notaire berçant ses heures digestives, selon sa coutume, en son étude écartée, jusqu'à l'aube, avitaillé d'une topette d'alcool blond, au ramage de la scie parmi les arabesques de la forêt d'acajou qu'il assassine et ressuscite, Emmanuel et Varia, sans un mot de transition ni d'explication, se revirent. [p. 941]

Le lecteur, déjà frustré de tout éclaircissement puisque ce passage survient après une ellipse narrative, doit attendre la fin de la phrase pour découvrir la substance réelle de cet épisode. La révélation essentielle, soit le récit de la deuxième rencontre entre les amants, est retardée par l'accumulation des compléments circonstanciels qui semblent l'éloigner, avant de nous y ramener finalement, au terme d'une longue réticence : le verbe « se revirent », rejeté en fin de phrase et isolé par une dernière virgule, apparaît alors chargé d'une intensité particulière.

L'extension de cette pratique dans le roman révèle cependant que, bien au-delà de cette fonction de retardement qui dramatise le récit, il s'agit plus généralement d'un travail sur le rythme de la langue. La phrase ainsi ciselée n'est en effet pas sans évoquer « l'emploi d'incidentes multiples[13] » prôné par Mallarmé dans « Le Mystère dans les lettres » pour vaincre le hasard de la prose et l'égaler au vers. On y retrouve le goût partagé par tous les symbolistes pour le travail du rythme, un aspect qui doit conférer au texte en prose une envergure poétique. L'intérêt spécifique que Jarry accordait à ce rythme de la prose se manifeste d'ailleurs dans son commentaire de la traduction des *Mille Nuits et Une nuit* par Charles Mardrus : la désignant comme un « poème en

avril 1981, p. 57.

13. Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, dans *Igitur, Divagations. Un coup de dés*, Poésie/Gallimard, 1976, p. 278.

prose », il en précise « par des tirets les coupes naturelles » et loue l'habileté avec laquelle le traducteur a su « conserve[r] le rythme musical de l'original[14] ». On n'est pas loin ici de la proclamation de Gustave Kahn dans sa « Réponse des symbolistes » de 1886 :

> Nous revendiquons pour le roman le droit de rythmer la phrase, d'en accentuer la déclamation ; la tendance est vers un poème en prose très mobile et rythmé différemment suivant les allures, les oscillations, les contournements et les simplicités de l'Idée[15].

Pourtant, la phrase pratiquée par Jarry dans son roman demeure bien distincte de la prose poétique contournée et maniérée de ses camarades symbolistes. L'une des particularités majeures du dispositif de *L'Amour absolu* tient à ce que ses phrases sont fréquemment réduites à de simples propositions ou des segments isolés, évitant la phrase complète telle qu'elle est définie par les grammaires contemporaines et qui devait présenter une pensée pleine et achevée. L'usage récurrent de l'alinéa apparaît dès lors comme une radicalisation du morcellement de la phrase dans le sens d'une décomposition du texte en lambeaux épars, accordant à chacun un poids inattendu. Ainsi invité à marquer des respirations autour de ces « fragments arrachés à la nuit du passé », pour reprendre l'expression de Patrick Besnier[16], le lecteur doit sans cesse accommoder sa course à un texte imprévisible, irrégulier, qui lui impose un rythme singulier et se réalise comme un chant syncopé, « ordonnant une prosodie[17] » selon les termes de Stéphane Mallarmé.

Ce fait est particulièrement sensible lorsque le texte s'articule en segments très brefs entrecoupés de blancs. La description du paysage dans lequel se déplace Varia pour rejoindre Emmanuel semble ainsi se construire entièrement sous la forme de versets poétiques, énumérant les différentes plantes rencontrées avec une régularité incantatoire :

> Sur le plateau, avant le versant, les janiques dont les fleurs d'or sont montées, pierre pour métal, en épingles d'émeraudes.
> Les genêts plus bénins, mais artificiellement fortifiés d'abeilles.
> Les épines émoussées par le soleil renouvelées par les grandes lances des feux aux cendres d'engrais.

14. A. Jarry, « J. C. Mardrus, trad. : *Le Livre des Milles Nuits et Une Nuit*, tome XII », *La Plume*, fin 1902, OC II, p. 649.
15. G. Kahn, « Réponse des symbolistes », *L'Événement*, quinzième année, n° 5301, mardi 28 septembre 1886, non paginé.
16. Patrick Besnier, « Le coffre à diorne », postface à *L'Amour absolu*, Mille et une nuits, 2001, p. 88.
17. Mallarmé, « Bibliographie », *Divagations*, éd. cit., p. 340.

> Les cloportes méticuleusement cuirassés.
> Les escarbots de deuil crachaient le sang, comme une cervelle fraîche s'éclabousse. [p. 935]

Cet enchaînement de phrases nominales évoque clairement la prose descriptive des « impressions » ou « choses vues » qui font les délices des revues aux premiers temps du symbolisme[18]. Dans l'intervalle des « versets », la peur de Varia peut émerger et se répandre autour de ces éclats d'une nature offensive et inquiétante où se retrouvent des échos des *Minutes de sable mémorial*[19]. La forme descriptive se prête particulièrement bien à de tels aspects de nature transfigurée.

Cette tendance à l'étiolement de la syntaxe s'accroît encore lorsque nous nous trouvons en présence d'un rêve à l'intérieur de cette vaste fantasmagorie onirique qu'est le roman dans son ensemble. Or c'est bien à un rêve que l'on peut assimiler la séquence où Emmanuel, plongeant dans les tréfonds de sa mémoire en attendant sa mère adoptive près de la cabane du douanier, « repasse par tous les points du voyage vers lui de Varia » et « les traduit (…) *en absolu* » (p. 951) : cette traduction se réalise par le biais d'une condensation, où le souvenir du personnage se réduit à quelques mots symboliques. Jarry se montre en cela conforme à l'enseignement de Bergson, qu'il suivit lors de ses années de khâgne et selon lequel « pour la commodité de la mémoire nous substituons à l'état antérieur un symbole, un signe qui en devient pour nous l'équivalent[20] ». Du cheminement de Varia ne subsistent plus dès lors que des traces suggestives :

> Le bois de châtaigniers.
> Épines, flammes, glaïeuls.
> Les sept glaives de fougères au cœur de Miriam. [p. 952]

Le texte se réduit, laissant le blanc envahir la page en proportion de cet effacement. Ailleurs, au cours de ce même épisode, le discours n'est plus qu'un cri ou qu'une interrogation angoissée : « L'hermine ! », « M'aime-t-elle ? » (p. 953) figurent bien ce dépouillement. Le paragraphe se dissout dans l'espace de la page, ne laissant subsister que quelques caractères.

18. Voir en particulier Yves Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Belin, coll. Lettres sup, 1996, p. 67-69.
19. L'image de la cervelle écrasée apparaît déjà dans « Haldernablou » (OC I, p. 226). Une faune et une flore étranges et inquiétantes hantent plus généralement l'ensemble des *Minutes*.
20. Cours Bergson, « La Mémoire », Cahier A, 1892-1893, Ms 21130-B » -I -13 (2/6), Fonds Jacques Doucet, p. 128. Bergson en donne comme exemple le souvenir d'un examen qui se réduit à l'image de la table de l'examinateur.

Cette mise en exergue de quelques mots est en outre favorisée chez Jarry par une tendance nette à la dislocation ou à l'hyperbate. Le texte naît ainsi par ajouts successifs, selon une succession ouverte, indéfinie, entrecoupée de points et d'alinéas. Un adjectif, une proposition, une précision quelconque peuvent donc être apportés dans une suite qui se lit dès lors verticalement :

> Et comme le gant tout en muscles qui est la pieuvre, fourrée de pustules.
> Qui ne sont pas des pustules, mais des spores : techniquement des sores indusiés.
> Inoffensives.
> Mais visibles. [p. 935]

C'est alors, outre l'effet sonore, vers un effet visuel que cette écriture nous oriente, transmuant le texte en dessin graphique. Environné de blanc, un seul syntagme voire un seul mot peuvent faire irruption sur une ligne. Il peut s'agir d'un simple nom : « Ahasvérus », « Mme Venelle », « Mélusine », ou d'un substantif précédé ou non de son déterminant, comme « L'hermine », « LOUPS », « Statue », « Amandes ». De manière plus surprenante encore, le contenu du paragraphe peut se limiter à un verbe comme « Se contemplent », un adjectif comme « Inoffensives », ou même un adverbe : « Complémentairement », « Analytiquement », et, bien sûr, « Absolu-ment », où le mot se scinde même en syllabes. Arraché au flux ininterrompu de la prose, ce *prorsus* qui va sans cesse de l'avant, le mot s'érige en noyau irradiant. Nulle part mieux qu'ici ne se réalise ce que Paul Bourget identifiait comme une caractéristique majeure du style de décadence, c'est-à-dire un style où

> l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot[21].

La disposition verticale appliquée par Jarry à son écriture fait cependant naître une nouvelle composante essentielle du texte de prose : le blanc typographique, qui prend alors toute son envergure.

Non plus seulement phénomène de mise en page ou pure négativité, il endosse une valeur sémantique qui véhicule la charge poétique du roman. L'écriture de Jarry nous enseigne d'abord, comme le vers libre et le verset, qu'il y a un rythme visuel, pour reprendre l'expression de Gérard Dessons et Henri Meschonnic dans leur *Traité du rythme*[22]. Surtout, elle accorde au blanc une valeur enfin signifiante. Si l'on en croit

21. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Gallimard, coll. tel, 1993, p. 14.
22. Gérard Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, coll. Lettres sup 1998, p. 109.

Paul Claudel, auquel on rattache généralement l'usage du verset en poésie mais qui refusa toujours cette attribution en persistant à désigner la forme qu'il emploie comme un « vers », « il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence[23]. » Mallarmé ne disait pas autre chose en affirmant à propos de son grand poème typographique, le *Coup de dés* : « Les "blancs", en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement (…) : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse[24]. » Le dispositif singulier du *Coup de dés* ne serait ainsi qu'une redistribution sur la page d'un rapport préexistant en poésie entre la parole et ce que l'auteur désigne ailleurs comme un « significatif silence[25] ». En effet, pour citer ici Gérard Dessons dans son « Espace du poème », « dans le langage, le silence est toujours du langage, c'est-à-dire de la signification. Comme il y a des silences "lourds de sens", il y a des blancs qui font entendre des paroles[26]. »

Dans « La philosophie du livre », Claudel soulignera plus nettement encore que son prédécesseur ce potentiel de signification du blanc et du silence, en reprenant l'idée de la page comme support du rapport entre l'écrit et le blanc :

> La page consiste essentiellement en un certain rapport du bloc imprimé ou *justification*, et du blanc, ou *marge*. Ce rapport n'est pas purement matériel, il est l'image de ce que tout mouvement de la pensée, quand il est arrivé à se traduire par un bruit et une parole, laisse autour de lui d'inexprimé, mais non pas d'inerte, mais non pas d'incorporel, le silence environnant d'où cette voix est issue et qu'elle imprègne à son tour, quelque chose comme son champ magnétique. Ce rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc, est la ressource particulière de la poésie […][27]

Loin de se limiter au rôle séparateur et organisateur auquel on a souvent voulu cantonner la ponctuation dans la prose, ou même à une composante des règles métriques en poésie, le blanc se voit doté de pouvoirs plus mystérieux : le « silence environnant » chez Claudel, autrement désigné comme « silence alentour » chez Mallarmé, fonctionne comme une sorte de caisse de résonance muette mais remplie de tous les échos sonores et imaginaires dont le texte s'est fait le déclencheur, tremplin ou initiateur. Devenu « champ magnétique », le blanc de la page porte en lui un écho du texte avec lequel il

23. Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Réflexions sur la poésie*, Gallimard (1963), coll. Folio essais, 1993, p. 8.
24. Mallarmé, « Préface » à *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, éd. cit., p. 405.
25. Mallarmé, « Sur Poe », « Réponses à des enquêtes », dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. cit., p. 396.
26. Gérard Dessons, « L'espace du poème », dans Michel Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie : de Baudelaire à nos jours*, P.U.F., 2001, p. 246.
27. Claudel, « La philosophie du livre », *Réflexions sur la poésie*, éd. cit., p. 118-119.

fonctionne en synergie : car c'est bien le rapport du texte au blanc qui s'avère en réalité signifiant, et non le blanc seul. Maeterlinck le confirmera, en affirmant que « les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent[28] », tandis que, simultanément, le silence, ce « fond de notre vie sous-entendu[29] », révèle « une vérité qui n'est pas dite[30] ». Le silence donne son sens à la parole poétique, et en retire le sien, en retour : c'est dans son repos que pourra se faire entendre le « suspens vibratoire[31] » du mot. Ainsi compris, le silence dont rend compte le blanc en poésie participe de l'esthétique de la suggestion chère aux symbolistes. C'est dans le non-dit, dans le mystère du blanc, que se déploie tout l'imaginaire suscité par le discours poétique.

Le lecteur de Jarry est ainsi invité à une sorte de rêverie qui accompagne celle d'Emmanuel : si l'on s'en tient ici aux mots isolés relevés il y a un instant, on peut en effet imaginer que le nom de « Mme Venelle » évoque tous les souvenirs de classe du jeune garçon, toutes ces réminiscences des Minimes dont le roman se fait partiellement le dépositaire, et que le lecteur peut compléter à sa guise d'après ce qu'il sait du protagoniste et ses propres souvenirs intimes. Le verbe « se contemplent » convoque la mémoire de toutes les œuvres littéraires empruntant le *topos* de la rencontre amoureuse, mais suggère aussi la contemplation poétique, dans cette scène qui semble arrêter le temps. Les adverbes et adjectifs engagent quant à eux à une rêverie autour du mot[32], dont peuvent se déployer toutes les significations, explicites et implicites, patentes et virtuelles, y compris celles qui ont trait à son étymologie, par exemple : la décomposition de l'adverbe « absolument » et son commentaire dans la suite du texte illustrent ces potentialités. Dans un exemple légèrement plus long, « Perles mortes… » (p. 942), les points de suspension suivis d'un alinéa préparent la phrase suivante, « Monsieur Dieu renouvelle le collier », mais suscitent aussi l'image du Gulf-Stream mentionné plus haut, des décors exotiques, des paysages marins et leurs trésors cachés. Accompagné d'un silence, le mot se révèle comme un réservoir de méditations.

Claudel identifie clairement ces potentialités suggestives du blanc à la poésie en commentant le vers des derniers drames shakespeariens, ce vers

28. Maurice Maeterlinck, « Le Silence », *Le Trésor des humbles*, préface de Patrick McGuinness, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 2008, p. 26.
29. *Ibid.*, p. 23.
30. *Ibid.*, p. 26.
31. Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », éd cit., p. 279.
32. Gérard Genette voit dans « l'imagination linguistique » l'une des forces à l'œuvre en poésie, « car les hommes ne rêvent pas seulement avec les mots, ils rêvent aussi, même les plus frustes, sur les mots, et sur toutes les manifestations du langage » (Genette, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Seuil, coll. Points Essais, 1979, p. 146).

> dont l'élément prosodique principal paraît être l'enjambement, *the break*, le heurt, la cassure aux endroits les plus illogiques, comme pour laisser entrer l'air et la poésie par tous les bouts[33].

L'emploi récurrent du blanc dans *L'Amour absolu* serait donc la brèche qui permet l'envahissement de la poésie, ici conçue comme propension au rêve et à la divagation verbale, spirituelle et mémorielle. En brisant la continuité discursive du texte, l'alinéa autorise toutes les échappées oniriques.

Ce constat serait confirmé par la présence du silence, au sens littéral cette fois, dans la fiction romanesque. En état d'hypnose, Miriam répond à Emmanuel avec « un temps très long entre chaque syllabe de ses paroles » (p. 924). Mais outre le souci d'authenticité dont témoignent ces remarques directement inspirées par l'observation des états de conscience modifiés, de tels silences apportent un surcroît de sens à l'épisode. En effet, les interruptions du discours de Miriam font s'élever tout l'arrière-plan mythique du roman : « son silence laisse retomber l'or fabuleux de toutes les traînes » (p. 925). C'est donc dans les intervalles créés par les silences de Miriam que peut se développer tout l'imaginaire biblique, avec ses « fables » – il faudrait prendre ici l'adjectif « fabuleux » dans son sens originel – et sa somptuosité. Lorsqu'enfin s'est accompli le meurtre de Varia, c'est sur le silence que se termine encore l'œuvre d'Emmanuel, de même qu'il avait commencé puisque le premier chapitre rapporte la confession du personnage au Silence (p. 922). Mais il s'agit ici encore d'un silence peuplé d'une rêverie merveilleuse :

> De sa fenêtre ouverte au silence jaune, par-dessus les platanes et l'amphithéâtre des maisons de Lampaul, il contempla, sur la colline au-dessus de tout, la statue de l'Itron-Varia. [p. 957]

Le blanc dans *L'Amour absolu*, doté ici d'une couleur, et même d'une couleur lumineuse pour signaler l'irruption de l'aube tant attendue, prend une consistance inédite et apparaît de même comme une « fenêtre ouverte » sur la poésie. La contemplation que l'on retrouve dans cet épilogue, devant une statue symbolique à plus d'un titre et avec un regard qui semble résolument s'élever au-dessus de la réalité prosaïque du paysage de Lampaul où se joue la comédie des « petits faits » – le terme d'« amphithéâtre » suggère ce rapprochement – amorce la rêverie poétique. Silences de la fiction et silences du texte graphique se répondent dès lors pour élaborer une œuvre faite de clairs-obscurs, où le fil de l'action est si mince qu'il tend à s'effacer pour laisser place au rythme muet des mots et des blancs écrits.

33. Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », éd. cit., p. 13.

L'emploi singulier fait par Jarry de la ponctuation et de l'alinéa dans son roman révèle ainsi toute sa puissance d'envoûtement : créant un rythme sonore mais aussi visuel, participant à l'élaboration d'un espace pour ainsi dire pictural, le blanc qui en émerge se manifeste comme un mot absent mais dont l'absence même fait naître la suggestion poétique. À l'opposé de ce que le travail de Jean de Palacio sur le *Silence du texte* décadent laissait entendre, le silence n'est plus, dans *L'Amour absolu*, une force de déréliction et de chaos, mais bien le signe d'un affleurement de la poésie au cœur de la prose romanesque. Il fait enfin entendre le « fracas » assourdissant tant redouté par Lucien dans *L'Amour en visites*.

« Rapide il imprime, il imprime, l'imprimeur »
Édition et Typographie

Sur la présentation typographique des poèmes de Jarry

Alain Chevrier

La présentation typographique des poèmes est déterminée par leur forme métrique, mais elle est également fonction de normes variables selon les époques.

Cette étude de morphologie poétique couplée à celle de la typographie concernera avant tout la présentation des vers et des strophes[1]. Nous ne parlerons donc pas de la forme des lettres, ni de leur valeur expressive.

Les poèmes de Jarry soulèvent de nombreux problèmes d'intermétricité, qu'il s'agisse de leur origine, ou des échanges qu'il effectue entre les formes.

Nous parcourrons successivement trois domaines : les poèmes de jeunesse, le premier grand poème qu'est *La Ballade du Vieux Marin,* et les formes multiples et variées présentes dans son premier et unique recueil *Les Minutes de sable mémorial*, et ses alentours. Les chansons de ses pièces de théâtre et les poèmes inclus dans ses romans ne seront pas abordés, d'autant que leurs présentations sont moins problématiques.

Nous relèveront les présentations typographiques contradictoires d'un même poème dans les éditions de référence les plus récentes (La Pléiade, Bouquins, Classiques Garnier), en essayant de comprendre à quel niveau de la chaîne éditoriale les décisions ont été prises.

---

1. Voir Gérald Purnelle, « Pour une description typographique du poème », *Degrés, revue de Synthèse à orientation sémiologique*, n° 121-122, printemps-été 2005, « Genèse et constitution du texte », actes du colloque « Éditer la poésie », Bruxelles, 11-13 septembre 2003, p. 1-14.

Les premiers poèmes en vers réguliers

Le jeune Jarry joue avec deux types de poèmes remarquables par le nombre de syllabes de leurs vers : les poèmes en vers et strophes progressives, et les poèmes en vers courts et en strophes isométriques étroites. Il s'appuie sur la versification la plus singulière de Hugo dans les *Odes et Ballades* et dans *Les Orientales.*

Aeson rajeuni par Médée (17 février 1887) comporte des strophes hugoliennes en vers courts de 5 syllabes.

Le Déluge (20 février 1887) est un sonnet prolongé en aval, non par des tercets, quatrains, ou monostiques, mais par un poème d'une autre forme, à strophes progressives, ici croissantes : la montée du Déluge est figurée par des onzains en vers mêlés de 3, 4, 6 syllabes, et un quatrain d'alexandrins figure l'étendue d'eau. Jarry détruit en même temps le sonnet, comme Péguy quand il prolongera *ad libitum* le sonnet inaugural d'*Ève*.

L'Albatros (mars 1887), résumant *Le dit du Vieux Marin* de Coleridge, commence par deux dizains étroits en trisyllabes, amplifie ses strophes à dominante d'alexandrins, puis se termine sur un sixain de 4 syllabes.

Le Simoun (avril 1887) esquisse une progression, mimant celle du vent : un sizain de vers de 4 syllabes, puis 3 sixains de 6 syllabes.

La progression est perfectionnée avec *L'Avalanche* (1 février 1888) : vers de 3, 4, 5, 6, 12 syllabes sur la strophe des *Djinns* (*ababcccb*). L'Oulipo inventera en matière de jeux de lettres, la boule de neige, puis la boule de neige fondante, puis l'avalanche : ce dernier terme vient-il de Jarry par quelque biais pataphysique ?

La Danse macabre (30 mars 1888) est une forme croissante et décroissante, en vers de 3, 4, 5, 6, 7, 8, 7, 6, 5, 4, 3 syllabes.

La Menée de Hennequin, le même jour, est sur thème voisin, avec des vers de 3 syllabes dans de strophes étroites en 6.6.6.6.3.3.5.3.3.5.

Le Sabbat (30 juin 1888), comporte une séquence en vers de 3 syllabes, eux aussi hugoliens (*Le Pas d'armes du roi Jean).* L'emploi de monosyllabes, « Ronde / De la Mort, / Gronde / Quand tout dort[2] ») vient de *La Chasse du Burgrave* et des poèmes apparentés[3].

L'Incendie (8 septembre 1888) est en deux mouvements croissant et décroissant, en quatrains en rimes mêlées, en vers de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 syllabes.

Dans *Ontogénie* le poète reprend ces suites de vers courts (5, 3), et même de 2 syllabes dans *Les Alcoolisés*. On les retrouvera dans son théâtre et ses opérettes.

---

2. Alfred Jarry, *Œuvres complètes* (*OC*), éd. Henri Béhar, Classiques Garnier, 2012, t. 1, p. 236.
3. Voir Alain Chevrier, *La Syllabe et l'Écho*. *Histoire de la contrainte monosyllabique,* Les Belles Lettres, coll. Architecture du verbe, 2002, p. 292-302.

Il a voulu reproduire par sa versification des phénomènes naturels (météores, catastrophes) ou surnaturels (météores spirituels) croissant et décroissants, ou catastrophiques. Et sur ses manuscrits, il décale les vers selon leur longueur, comme il se doit.

Or l'édition des Classiques Garnier ne respecte pas les indentations des vers hétérométriques dans les pièces *Les Brigands de la Calabre (1885)* et *La Clochette ou Shadow's Home et Death Castle* (1886), ni les décrochages des portions de vers dans leurs dialogues. Les poèmes *Aeson rajeuni par Médée, L'Avalanche* (partiellement), *L'Albatros, Le Simoun*, sont justifiés à gauche, sans indentation. Pour les poèmes des *Antliaclastes*, il existe des esquisses d'indentation. Il en va de même pour *La Danse macabre, L'Incendie.* L'éditeur scientifique de ces textes nous a confirmé que ces fautes, qui ne sont même pas systématiques, mais chaotiques, sont à imputer à la fabrication.

La Ballade du Vieux Marin

Le premier grand poème de Jarry est une traduction très singulière, qui est le contraire d'une traduction en vers blancs isométriques.

Dans une lettre à Alfred Vallette, qui ne publiera pas sa traduction, il écrit : « Si ces vers courts tiennent trop de lignes, il serait facile de les composer comme prose, séparés par des traits[4] » (4 mars 1894). Ce serait alors une prose rimée non rythmée. Ce compromis n'a pas marché. Jarry a expérimenté ailleurs cette forme, et ces vers sont issus de la prose rimée : de la prose d'Auguste Barbier qu'il a découpée selon les rimes présentes qu'il a choisies ou ajoutées.

Il traduit moins en français le texte anglais, qu'il ne retravaille la traduction française en prose, pour ce poème « d'après Samuel Taylor Coleridge ». Thieri Foulc[5] a montré que Jarry était parti de la première et seule traduction française, par Auguste Barbier (Hachette 1877), avec des illustrations de Gustave Doré[6]. Le texte anglais étant dans la marge gauche comme une glose marginale, le nouveau traducteur pouvait s'y référer.

Il s'est livré à un travail d'intermétricité original[7]. Les strophes étaient à dominante de quatrains, mais pouvaient être de 5 ou de 6 vers : il les transpose en strophes de longueur variable. Les vers alternaient des tétramètres et des trimètres iambiques : ils deviennent des vers de longueur variables. Les vers pairs des quatrains étaient seuls rimés : leur transposition en fait des vers toujours rimés, aux rimes variables.

---

4. Alfred Jarry, *OC*, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Michel Arrivé, 1972, t. I, p. 1035.
5. Thieri Foulc, « Jarry et le Cinquième Livre Pair », *Subsidia Pataphysica,* 22 sable 101 E. P. [vulg. 22 déc. 1973], n° 22, p. 15-18.
6. Samuel Taylor Coleridge, *La Chanson du Vieux Marin*, trad. Auguste Barbier, illustrée par Gustave Doré, Librairie Hachette et Cie, 1877.
7. Alain Chevrier, Des vers cachés dans *L'Amour en visites*. Prose rythmée et prose rimée chez Jarry, *L'Étoile-Absinthe*, tournées 119-120, « 1907 Centenaire Alfred Jarry 2007 », SAAJ (Paris) & Du Lérot éditeur (Tus-

La typographie de ces vers libres avec majuscule en début de vers a été respectée sans peine dans les différentes éditions. Il n'en va pas de même des gloses marginales, introduites dans l'édition anglaise de 1817. (Leur traduction française nous semble le fait du jeune Jarry précisément à cause de sa platitude et de ses erreurs).

La première édition, posthume, de Ronald Davis (1921) ne mentionne pas ces gloses car il n'y en avait probablement pas dans le manuscrit de 1893 qu'elle transpose.

L'édition de Henri Parisot qui suit le second manuscrit, rejette ces gloses marginales à la fin du texte[8]. Le commentaire du manuscrit de 1893 dans le n° 10 des *Cahiers du collège de 'Pataphysique* sur l'Expojarrysition remarque très justement : « En outre les commentaires intercalés entre les strophes et rédigés en retrait d'une écriture menue, ont été rejetés à la fin du poème sous forme de notes, l'effet littéraire et typographique recherché s'est ainsi trouvé annulé[9] ». Thieri Foulc rapporte que Jean Loize affirmait que Parisot n'avait pas eu entre les mains le manuscrit de 1894, mais une copie, où les gloses interstrophiques auraient été relevées à part, ce qui expliquerait leur absurde disposition sous forme de notes groupées après le poème[10]. Pour des raisons techniques d'un autre ordre, Jarry n'avait pas non plus eu la possibilité de les écrire complètement dans la marge.

Les gloses sont dans la marge gauche dans La Pléiade, de façon correcte et élégante, comme le modèle anglais (et celui de Barbier, où le texte anglais est dans cette position).

Mais les gloses interlinéaires et préalables au texte de l'édition des Classiques Garnier rompent la lecture et la régularité des strophes, au lieu d'être une lecture optionnelle parallèle. L'éditrice scientifique, Isabelle Krzywkowski, éclaire notre lanterne : « Pour des raisons techniques, les "didascalies" sont placées en tête des strophes concernées, et non en marge comme Jarry l'eût souhaité[11] ».

Pour les dialogues, « guillemets et tirets alternent sans cohérence dans les différentes versions[12] » écrit Patrick Besnier, qui a employé les guillemets en suivant l'usage de Coleridge et unifié les majuscules dans « Bouquins », et qui a persévéré dans l'édition Classiques-Garnier.

---

son), 2008, p. 63-74.

8. Alfred Jarry, *Œuvres poétiques* complètes, éd. Henri Parisot, préface d'André Frédérique, Gallimard, 1945.

9. *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, 15 clinamen 80 E. P. [vulg. 6 avril 1953], n° 20, p. 58.

10. Thieri Foulc, « Jarry et le Cinquième Livre Pair », *op. cit.*, p. 18.

11. Alfred Jarry, *OC*, Classiques Garnier, *op. cit.*, t. 1, p. 324.

12. Alfred Jarry, *OC*, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, éd. Henri Bordillon, 1987, t. 2, p. 690.

Proses rimées et proses rythmées

Nous allons parcourir les formes poétiques et typographiques de son premier et unique recueil de poésie.

Les deux premiers paragraphes du premier des *Lieds funèbres*, *Le Miracle de Saint Accroupi* peuvent se lire comme une suite de vers rimés :

> Sur l'écran tout blanc (1) du grand ciel tragique (2), les mille-pieds noirs des enterrements (1) passent, tels les verres d'une monotone (3) lanterne magique (2). La Famine sonne (3) aux oreilles vides, si vides et folles, ses bourdonnements[13].

Si l'on s'en tient à la rime comme fin de vers, ces vers sont de différentes longueurs et certains peuvent être d'une longueur démesurée. Ce texte peut se lire simultanément comme un texte rythmé, en unités de 5 syllabes. Les terminaisons féminines ne sont pas prononcées :

> Sur l'écran tout blanc / du grand ciel tragique, / les mille-pieds noirs / des enterrements / passent, tels les verres / d'une monotone / lanterne magique. / La Famine sonne / aux oreilles vides, / si vides et folles, / ses bourdonnements.

Par la suite seul le rythme est maintenu au long des paragraphes, qui sont réguliers, puisque de 11 unités rythmiques, et ils sont au nombre de 11 + 1.

Le deuxième lied, *La plainte de la Mandragore*, est pareillement composé de paragraphes rythmés en 5 syllabes. Certains présentent plus ou moins de rimes. Ces paragraphes sont au nombre de 8 : ce ne sont pas des poèmes carrés. Le dernier lied est de même en 8 paragraphes.

Jarry a pu lire chez Bonaventure des Périers un texte rythmé et rimé en unités de 5 syllabes, et un autre non rimé, en unités de 8 syllabes[14]. La traduction des psaumes par Blaise de Vigenère est aussi en unités de 8 syllabes.

Catulle Mendès avait republié en 1892 deux pièces de prose rythmée en 5 syllabes dans ses *Lieds de France*. Un poème semblable avait été publié en 1889 dans les *Poésies complètes* de Charles Monselet.

Paul Edwards[15] mentionne comme antécédents une berceuse de Georges Auriol dans *Le Chat Noir* (1890) et un poème de Laurent Tailhade, *Menuet d'automne*, dans *Vitraux* (1891), en octosyllabes (non rimés, avec parfois un alexandrin)[16].

---

13. *Les Minutes de sable m*émorial par Alfred Jarry, édition du Mercure de France, 1894, p. 5.
14. Alain Chevrier, « Des vers cachés dans *L'Amour en visites*. Prose rythmée et prose rimée chez Jarry », *op. cit.*, 2008, p. 70-71.
15. Alfred Jarry, *OC*, *op. cit.*, Classiques Garnier, t. 2, p. 48.
16. Laurent Tailhade, *Vitraux*, Léon Vanier, 1891, p. 24.

Surtout, un modèle récent était expérimenté par Paul Fort, dont le recueil inaugural des *Ballades françaises* sera publié au Mercure en 1897. Catulle Mendès le présentera ainsi :

> Dans les *Ballades* de M. Paul Fort, les vers sont écrits comme s'ils étaient de la prose ; pourtant ce sont non des vers libres, mais de véritables vers, assez correctement nombrés, et qui riment tant bien que mal. Cette « façon » ne laisse pas d'avoir d'abord quelque agrément de surprise. Elle est fort propre à *imiter* les abandons et les simplesses de la Chanson populaire. C'est dans ce but que j'en ai usé, le premier, je crois, dans les « Lieds de France ». Mais en somme, ce n'est qu'une amusette, dont j'avais, — dès 1868, hélas ! — donné l'exemple ; et il me semble que M. Paul Fort a tort d'y persister, surtout quand, en des paragraphes de prose, qui ne sont pas autre chose que des strophes formées de quatrains régulier ou à peu près réguliers, il veut se hausser, et, ma foi, se hausse à de véritables poèmes, descriptifs, lyriques, épiques. Pense-t-il, par ce procédé qui vous a un petit air de négligence naïve, être simple en effet[17] !

Pierre Louÿs, dans sa préface aux *Ballades françaises* (1897) rapprochera la forme de Paul Fort avec les lieds de Catulle Mendès et la prose de Péladan. Péladan avait en effet donné, sous le titre *La Queste du Graal*, des « proses lyriques », extraites de *La Décadence latine* et de « L'Amphithéâtre des sciences mortes », à base d'alexandrins. Il avait commencé cette forme en 1886-1887.

Enfin Saint-Pol-Roux, le grand aîné, « celui qui magnifique », avait aussi écrit de la prose rimée non rythmée. Julien Schuh a signalé *Le Pélerinage de Sainte-Anne* dans *Les Reposoirs de la Procession* (*Le Mercure de France*, 1893). En voici le début (et l'on peut y pêcher quelques alexandrins) :

> Les cinq Gars de faïence, à la peau de falaise (1) aux yeux couleur d'océan qui s'apaise (1), vont, bras dessus, vers la chapelle peinte (2) où, vieillement jolie, sourit la bonne sainte (2).
> Mises (1) dimanchement, emparfumées de marjolaine (2), bras dessous les accompagnent les cinq Promises (1) de porcelaine (2) mignonnes (3) comme des joujoux (4) et dont la joue (4) rayonne (3) ainsi (5) qu'une pomme (3 ?) d'api (5), — car ils reviennent (2) des baleines (2), des lugubres baleines aux vilaines (2) bouches (6), les salubres marins destinés à leurs couches (6)[18].

17. Catulle Mendès, *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900…*, Imprimerie Nationale, 1902, p. 182.
18. Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la Procession*, 1893, tome premier, p. 46, cité dans Julien Schuh, « Les œuvres en miroir de Jarry et de Saint-Pol-Roux », *L'Étoile-Absinthe*, n° 111-112, 2006, p. 41. Et « Les Féeries intérieures », dans Ad. Van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui, op. cit.,* p. 152.

Gourmont dans *Le Livre des Masques* dit de ce poème, à propos de ses images : « c'est le type de la merveille du poème en prose rimée et assonancée[19] ». D'autres exemples pourraient être cités, comme *Le Cimetière qui a des ailes* (*Les Reposoirs de la Procession*, t. II, à paraître), « dédié à Madame Sarah Bernhardt ». Saint-Pol-Roux a écrit en même temps des vers rimés non comptés, plutôt courts, en typographie centrée, qui sont analogues, mais où il va à la ligne, comme *Heures grises* (le *Mercure de France* de mai 1891), *Sous le glas* (juillet 1891), ou dans *Le Colloque silencieux* (décembre 1891).

Toujours dans les *Minutes*, *Phonographe*, la seconde partie de *Guignol*, est une mise en paragraphes des vers, comme dans les chansons, quand on veut gagner de la place. Les vers blancs, avec assonances, sont séparés par un tiret.

> « O ma tête, ma têt(e), ma tête — Toute blanch(e) sous le ciel de soie ! — Ils ont pris ma tête, ma tête — Et l'ont mis(e) dans un(e) boîte à thé !
>
> « O la canicule des laques ! — le caramel de mes bras flasques — Qui montent, mont(ent) hors des draps moites. — O me plonger dans la chair fraîche[20] ! »

Ces vers sont uniques dans l'œuvre de Jarry : ce sont des octosyllabes à condition d'effectuer des élisions (marquées par des parenthèses) — un type de versification « orale » défendue et illustrée par Remy de Gourmont. Ces élisions sont au gré de l'oreille du poète. Il y a peu de rimes, mais des assonances, et des vers blancs.

À noter qu'au chapitre XXXI de *Faustroll*, « Du jet musical », Jarry aplatira une chanson de Loti (comme il avait haché un texte en prose lu aux toilettes) : les vers gardent leurs majuscule mais il sont mis en ligne et interrompus par les notes de musique écrites en lettres.

L'« Hymne » qui commence la partie III, scène 1 de *Guignol* débute par des unités de 5 syllabes, mais ne continue pas sur ce rythme.

Dans la scène III en revanche, les répliques de Barbapoux et d'Ubu sont en unités de 6 syllabes, des demi alexandrins. Surnagent quelques rimes.

> Barbapoux. — O suis-moi dans ces lieux, / où sur les murs blanchis / des paumes ont gravé / pour chasser les esprits / de brunis pentagrammes ; / vient dans cet atelier / où j'exerçai mon art ; / aux dalles de tombeau, / où le crâne se creuse / avec ses deux fémurs ; / qui nous promet l'oubli, / le silence et l'oubli ; / où la rouille qui ronge / a rampé sur les murs / et souillé les grimoires[21] !

19. Ad. Van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui*, Mercure de France, 1942, t. 3, p. 145.
20. *Les Minutes de sable mémorial* par Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 39.
21. *Ibid.*, p. 45.

Dans la suite, les « Voix aigrelettes » des palotins chantent des paroles en vers de longueurs variables, mais rimés, mis en prose, et sans tirets :

> Éclairez, frères (1), la route (2) de notre maître, gros pélerin (3). Nous le suivons joyeux sans doute (2) : dans de grandes caisses en fer-blanc (4) empilés la semaine entière (1), c'est le dimanche seulement (4) que l'on peut respirer le libre air (1). Palefreniers des Serpents d'Airain (3), c'est nous les Pa, c'est nous les Pa, c'est nous les Palotins (3)[22].

Les vers sont de longueurs variables et peu césurés, et les rimes sont enchevêtrées. Ce sont des vers de mirliton.

Le couplet des Palotins à la fin de la scène VII (l'apothéose), est en unités de 6 syllabes (la forme du début), avec de nombreuses rimes, parfois répétées, et des refrains : c'est une élégie.

> Brûlez, torches de mort (1) ! Pleurez de vos yeux verts (2) ! Ce que l'homme dévore (1), il lui donne la vie (3) et l'unit à son corps (1). Ce qu'il rend à la terre, il le rend à la nuit (3). Pleurez, torches de mort (1)[23] !

On voit que toutes ces formes de vers mis en prose diffèrent les unes des autres, comme nous l'avons relevé dans notre analyse de la prose rimée recyclée dans le chapitre IX, « Chez la Muse », de *L'Amour en visites* (1897)[24]. Les différentes éditions reproduisent sans peine cette typographie.

Les poèmes en vers réguliers des *Minutes*

Le poème *Berceuse du mort pour s'endormir* est en distiques. Ces vers se distinguent typographiquement des précédents (les sonnets des *Trois meubles du mage surannés*) en ce qu'ils n'ont pas la capitale en début de vers systématique, mais seulement en début de phrase.

L'Opium garde des traces de ce rythme en 5 syllabes, à commencer par le premier paragraphe : « Suçant de mes lèvres / brûlantes de fièvre… »

22. *Ibid.*, p. 47.
23. *Ibid.*, p. 74.
24. Alain Chevrier, « Des vers cachés dans *L'Amour en visites*. Prose rythmée et prose rimée chez Jarry », *op. cit.,* p. 63-74.

La Régularité de la châsse oppose deux volets : l'un en quatrains d'alexandrins réguliers, et l'autre en une forme hétérométrique singulière avec des vers monosyllabiques et des rimes coupées[25]. Pour le premier, au plan de la ponctuation, on note la surabondance des points de suspension : un par strophe, et six fois sur sept en fin de vers. Leur rôle est de suggestion…

Le second poème rappelle l'hétérométrie à grands écarts de *La Ballade du vieux Marin.* Les vers sont alignés à droite avec les décalages respectifs dans une strophe en 1.2.8.10.8.1.1., sauf pour les deux derniers vers (monosyllabiques), qui sont centrés. Les deux dernières strophes témoignent peut-être d'un relâchement du prote : il ne centre pas les deux derniers vers (pleurs / graves), mais les aligne l'un sur l'autre ! Le premier vers de chaque strophe a un renfoncement.

L'édition Fasquelle avait centré toutes les strophes, par bévue ou facilité. Les éditions de La Pléiade, Poésie / Gallimard, Bouquins, Classiques Garnier, sont plus fidèles au manuscrit, avec de petites variations.

Il existe une rime coupée à la fin de l'antépénultième strophe :

La
gondole spectre que hala
la mort sous les ponts de pierre en ogive,
illuminant son bord brodé
dé-
rive[26].

Après le trait d'union, le bas de casse en début du vers suivant s'imposait et l'on peut penser que le procédé a été diffusé au reste des débuts de vers. Jarry reprend les rimes coupées des vaudevilles des parades du XVIII^e^ siècle, et les adapte à un contexte tragique. De telles rimes, hardies, se rencontrent également dans les pièces poétiques écrites exclusivement en vers monosyllabiques du XIX^e^ siècle, comme les sonnets monosyllabiques[27].

Les *Tapisseries* sont très régulières, avec une isométrie en 8 syllabes, et des rimes mêlées, comme au XVIII^e^ siècle, et elles miment leurs modèles.

25. Alain Chevrier, « Les Énervés de Jumièges au fil des *Minutes de sable mémorial* », *L'Étoile-Absinthe,* tournées 126-127, 2011, p. 119-133.
26. Alfred Jarry, *OC*, Classiques Garnier, *op. cit*, t. 2, p. 105.
27. Voir Alain Chevrier, *La Syllabe et l'Écho*, *op. cit.,* p. 347-361.

Les poèmes d'*Haldernablou*

Dans le Prologue, le chœur commence par des tercets *aab ccb* aux vers en italique. Leur dernier vers est très long, avec les derniers mots en suscription après un crochet. Ce nouveau mode de présentation des vers plus longs que la ligne a été suivi par Fasquelle et La Pléiade, tandis que Bouquins et Classiques Garnier n'ont pas eu à le faire, ayant suffisamment d'espace.

La scène IV de l'acte I est tout entière un poème, constitué de deux triades, chacune comportant une strophe, une antistrophe et une épode. Mais ces strophes ne sont pas du même nombre de vers, et l'antistrophe n'est pas égale à la moitié d'une strophe, comme elles le sont dans le modèle de l'ode. Dans le théâtre grec, ces strophes sont elles-mêmes divisées en périodes avec des mètres différents, d'où l'hétérométrie, mais cette hétérométrie est périodique. Ce poème présente trois traits originaux.

— une hétérostrophie : strophes de 8, 7, et 3 vers, puis de 2, 7, et 7 vers (l'épode étant ici plus longue que la strophe).

— une hétérométrie, non périodique, avec des écarts de grande amplitude : du vers de 1 syllabe, « double », « blute », à celui de 17 syllabes : « Et les bagues aux doigts de la nuit de l'or de vos yeux de tromblon ». Ces vers sesquipédaliens, typiques du vers-librisme, obligent à une suscription des derniers mots.

— une hétérorimie : ce sont des vers mêlés, rimés ou assonancés, aux rimes parfois enchevêtrées, respectant cependant l'alternance en genre. On note des rimes enchevêtrées *ababccb — aabcdbd — aaa,* une rime orpheline *aa — a[b]bacddc — aaaaabb,* mais celle-ci peut répondre à une rime interne (du c*ou* du hib*ou*), et des rimes redoublées (cinq de suite).

De plus il y a des rimes répétées (*volute, hibou*) ou même de vers répétés (courts : « la volute », « son biniou », ou long « Des éventails des pleurs mordorés de son cou »), et un refrain de deux vers dans l'épode II. Les anaphores ou les refrains sont typiques du vers-librisme.

Ce sont des vers nouveaux sur des strophes antiques. Ce poème rappelle les traductions des tragédies grecques du collège. L'ode pindarique chez Ronsard est de 12 octosyllabes + 12 octosyllabes + 10 heptasyllabes (égalité des deux strophes, et épode plus courte et en vers plus courts). Le poème de Jarry est plus proche du poème d'André Chénier, la pièce V de ses *Hymnes et Odes*, en deux triades, où les vers sont des octosyllabes (O) et des alexandrins (A), avec une strophe et une antistrophe de 13 vers (OAOOAAAOAOAAO, *ababccddeffef*, et une épode de 9 vers (OAOAOAAOA, *ababbcddc*)[28].

28. André Chénier, *Poésies*, éd. L. Becq de Fouquières, Charpentier et Cie, 1872, réed. Poésie / Gallimard, 1993, p. 448-451.

Ce poème au désordre ordonné est proche également du descort médiéval, et surtout des deux dithyrambes de Ronsard et de Baïf[29]. Nous ne savons pas s'il connaissait ces antécédents, mais il en retrouve l'esprit. Quoiqu'il en soit, il poursuit l'emploi des strophes et les vers hétéromorphes de la *Ballade du Vieux Marin.*

À propos d'*Haldernablou* (l'acte unique, qui deviendra prologal en volume, qui allait être publié dans le *Mercure* juillet 1894), Jarry fait de nombreuses remarques typographiques dans ses lettres à Valette : « J'indiquerai aussi en italique tous les vers sauf les trois sonnets réguliers ; en italique la petite strophe qui suit chacun[30] » (le 27 mai 1894). Il écrit à Valette le 30 mai :

> J'aime beaucoup mieux — non par paresse cette fois, mais parce que ce sera mieux fait — que vous décidiez vous-mêmes des indications typographiques. Je me suis permis seulement de souligner les vers que seuls je voudrais voir en italique, ou s'ils sont trop longs, en caractères, quelqu'ils soient, différents des autres[31]. » [Entendre : de corps plus petit].

Et en (juin) 1894, il feint tactiquement l'inexpérience :

> À propos des épreuves, j'ai comparé avec effroi la longueur des vers des Chœurs avec le format du *Mercure*. Je crois qu'il faudra du sept romain, et au surplus j'aime mieux vous laisser carte blanche pour les caractères, je reconnais que je suis encore d'une assez grande inexpérience typographique[32].

Dans l'acte I, scène VI, le chœur reprend la structure du poème grec, mais ici, exemple de transgénéricité (et d'anachronisme voulu), des sonnets sont intégrés dans la strophe, et dans l'antistrophe. Ils sont irréguliers, le premier par ses quatrains birimes non parallèles et ses tercets en rimes enchevêtrées, et le second par ses strophes monorimes, postverlainiennes.

L'épode, un bloc de 9 vers de 11 syllabes avec un vers final de 5 syllabes, est « le troisième sonnet ». Jacques Jouet y voit même un sonnet court, le *curtal sonnet* de Gerald Manley Hopkins (en 11 vers : 6 + 4 vers ½) d'autant qu'il présente aussi un hémivers[33]. Mais sa vision nous paraît déformée par la lecture des sonnets de Jacques Roubaud, qui fut le premier auteur français à avoir repris cette forme (avec Jean Quéval). Quand

29. Voir Alain Chevrier, *Le décasyllabe à césure médiane Hišloire du taratantara*, Éditions Classiques Garnier, 2001, p. 105-110.
30. Alfred Jarry, *OC*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, t. 1, p. 1037.
31. *Ibid.*, p. 1037.
32. *Ibid.*, p. 1039.
33. Jacques Jouet « À propos du vers (de Mallarmirliton) d'Alfred Jarry », *La Licorne*, « Jarry. Monstres et merveilles, n° 80, 2007, p. 93.

Hopkins avait publié ce sonnet, il était à l'époque encore plus inconnu en France qu'il ne l'était Grande-Bretagne. Jarry n'a donc pu le connaître. Et il devait ignorer des curiosités anciennes comme les demi-sonnets de Jean de Baubreuil ou ceux de Pierre de Laudun d'Aigaliers.

Jarry invente donc. Ce qu'il qualifie de troisième sonnet est un sonnet monstrueux, affligé de nanisme et en vers impairs de 11 syllabes. Les divisions du sonnet par 2 ou 3 /4 ne débouchent pas sur cette forme. Notre hypothèse est que l'épode devant être plus courte que la strophe, le poète a enlevé 5 vers au milieu du sonnet, ce qui est compatible avec le schéma de rimes : *aabb a[~~abb cc~~]d eed*. De même, le vers devant être plus court, il a enlevé une syllabe à l'alexandrin. Quant au vers court de la pointe, il s'observait dans les madrigaux, et c'est un hémistiche de l'endécasyllabe en 5 + 6.

Paul Edwards[34] a remarqué que ce sonnet n'est pas en petits caractères comme les deux précédents. La cause nous paraît purement technique : la relative brièveté de ses vers n'imposait pas d'en diminuer la taille des caractères, comme pour toutes les autres strophes de ces odes.

« Poésie / Gallimard » est la seule édition à avoir repris cette distinction entre les strophes en petits caractères et l'épode en caractères normaux[35]. La Pléiade met les deux premiers poèmes du second chœur en caractères normaux, et, curieusement, le premier chœur en petits caractères. Bouquins et les Classiques Garnier unifient les deux chœurs en caractères normaux.

Chacune des strophes de cette triade se termine par une strophe de longueur variable en vers libres (de 1 à 14 syllabes) présentés avec les indentations, en italique, comme indiqué dans la première lettre.

Nous passons sur l'homogénéisation, commune aux différentes éditions, des titres des poèmes ou de certaines didascalies, qui a l'inconvénient d'effacer la différentiation originelle des petites capitales en majuscules et minuscules.

Dans l'Acte II, scène I, le chœur dit de la prose maldororienne mise en italique, et la vieille gardienne (d'un water-closet !) une chanson ou une comptine. Dans la scène III, le chœur chante un quatrain d'alexandrins à césure variable. Dans la scène IV, une comptine est précédée d'un x entre deux lignes de trois points avec une accolade, qui représente le phonographe[36].

34. Alfred Jarry, *OC*, Classiques Garnier, *op. cit.*, t. 2, p. 154, n. 1.
35. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, éd. Philippe Audouin, NRF, « Poésie / Gallimard », 1977, p. 95.
36. Voir Julien Schuh, *Alfred Jarry — Le colin-maillard cérébral. Étude des dispositifs de diffraction du sens*, Thèse de Doctorat, Université Paris-IV, 2008, p. 299.

Dans cette scène IV, Ablou lit un passage de la Bible, qui est en caractères romains gras (figurant l'intensité de la parole) : « Les portes de la maison seront consumées par le feu[37]… » Les caractères ne subissent pas de modification de face dans Fasquelle et dans Bouquins. Ils sont transposés en capitales d'un corps plus petit dans La Pléiade, par homogénéisation. Seule l'édition des Classiques Garnier les mets en gras.

La scène VI est un poème en prose, sur le mode des litanies de Remy de Gourmont, dérivées de la poésie latine sacrée, avec le mot démarreur mis en italique. Les alinéas, terminés par un point virgule, un point virgule-tiret, ou une virgule, sont suivis de refrains refrains-variantes.

> *Chauve-souris*, doublure du sexe tentaculaire retourné, fourré de chevreuil, déssèchant dans un grimoire sa main de gloire ; voile d'artimon aux quotidiennes tempêtes crépusculaires ; ourson ou oursin, buis bénit, laurier aux murailles ;
> Arrête tes zig-zags d'éclair dont l'une aile soudain se casse[38].

Dans l'épilogue le chœur reprend le même type de tercets à troisième vers très long du prologue, en petits caractères et en italique également.

Les Paralipomènes

La première partie est composée de 4 sonnets aux quatrains birimes séparés par plusieurs lignes de blanc[39]. Comme l'a remarqué Jacques Jouet, le premier sonnet est « rallongé par la tête[40] » d'un quatrain en octosyllabes. Ce quatrain surnuméraire se poursuit syntaxiquement dans le premier quatrain birime. Un sonnet « prolongé » l'a toujours été par la fin, avec des quatrains ou des tercets ou un monostique. Cette coiffure est originale.

Dans la seconde partie, en prose, et en petits caractères, Jarry a mis en grandes capitales (romaines, c'est le cas de le dire), et en gras, « AU NOM DV PERE[41] », repris plus loin en petites capitales : c'est une parole échappée au sommeil, assimilée à de la coprolalie (« Le borborygme s'arrache de ses lèvres comme de l'anus d'un chien »). Voilà qui est bien gras. Seules les éditions Poésie / Gallimard et Classiques Garnier reprennent cette graisse.

37. *Les Minutes de sable mémorial*, par Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 131.
38. *Ibid.*, p. 133-134.
39. *Ibid.*, p. 146.
40. Jacques Jouet « À propos du vers (de Mallarmirliton) d'Alfred Jarry », *La Licorne*, *op. cit.*, p. 93.
41. *Les Minutes de sable mémorial*, par Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 162.

César-Antechrist

Il existe à la fin de la scène III, dans *La Corne du Hérault,* une singularité typographique consistant en un décrochage du dernier vers après un article :

> Bergère d'Ammon, d'en haut tonne et bruit
> Sur le vent, la mer et la nuit
> Le
> Pouls[42].

C'est un refrain sur poème en vers libres rimés. Cet emploi du blanc et du décrochage comme marqueur de pause s'observera aussi dans une chanson des Palotins dans *Ubu intime ou les polyèdres* (sc. XII)[43], reprise dans *Ubu cocu ou l'Archéoptérix* (III, IV).

Le « Prologue de conclusion » est un poème dont la première strophe est en vers libres 2.5.7.14.12 en alinéas, en romain. Elle est reprise à la fin. Les suivantes, en alinéas, sont des vers réguliers en rimes mêlées de 14 syllabes (sauf l'avant dernier, une erreur), deux distiques en italiques, le reste en refrain.

Le poème final, *Le Sablier*, présente deux distiques à type de refrain-variante en italique, et un troisième en capitales, ce qui lui donne un aspect polygraphique, sinon polyphonique.

Les 3 palotins dans la scène IX (De sable aux trois Palotins d'argent) de *César-Antechrist, l'Acte héraldique* (paru dans le *Mercure de France*, en mars 1895) disent un texte non pas d'une seule, mais de plusieurs voix :

> Giron : Hon ! Monsieuye, nous sommes les seuls
> Pile : Parfaits pour qui veut que sa Volonté s'érige loi souveraine, les Palotins, qui sont
> Cotice : Mécaniques et pourtant ne se remontent que par le repos, comme
> Giron : Des êtres animés, dans d'ophidiennes caisses en fer blanc, dominicalement
> Pile : Ouvertes
> Cotice : Une volonté propre, parallèle plus loin prolongée
> Giron : De la volonté de leur maître. Ils ont
> Pile : Au moins quatre oneilles, sur lesquelles le pôle
> Cotice : Exerce diverses influences
> Giron : De déclinaison, et autant d'inclinaison. Ils n'ont
> Pile : Que des petits ailerons, et de grands
> Cotice : Pieds plats sonores…

42. *Ibid.*, p. 183.
43. Alfred Jarry, *Ubu intime*, éd. Henri Bordillon, Romillé, Éditions Folle Avoine, 1895, p. 133-134.

Les personnages se succèdent dans l'ordre : ils sont tous égaux. Le découpage de leur discours commun ne suit pas les articulations syntaxico-sémantiques, et les fragments sont découpés de façon aléatoire.

L'éditeur de La Pléiade[44] écrit que ce dialogue des Palotins est emprunté aux *Visions actuelles et futures* (parues dans *l'Art littéraire*, nouvelle série, n° 5-6, mai-juin 1894, p. 77-82). Le contraire n'est-il pas plus plausible ? La pièce des collégiens devait être prête. Il lui a suffi d'enlever les noms des personnages et de découper leurs propos en respectant les bords pour les coller tels quels, de leur donner des majuscules initiales, et d'ajouter quelques lignes :

> Sur un principe tout différent, la locomotion de ces serviteurs caoutchoutés, génériquement PALOTINS, les seuls
> Parfaits pour qui veut que sa Volonté s'érige loi souveraine, les Palotins, qui sont
> Mécaniques et pourtant ne se remontent que par le repos, comme
> Des êtres animés, dans d'ophidiennes caisses en fer blanc, dominicalement
> Ouvertes
> Une volonté propre, parallèle plus loin prolongée
> De la volonté de leur maître. Ils ont
> Au moins quatre oneilles, sur lesquelles le pôle
> Exerce diverses influences
> De déclinaison, et autant d'inclinaison. Ils n'ont
> Que des petits ailerons, et de grands
> Pieds plats sonores. Dans la foule on les reconnaît à la prononciation : le vocable
> Souvent proféré : *Hon, monsieuye*! et la transition
> *Par conséquent de quoye*. Bien avant Ravachol il en existait d'Explosifs par leur seul vouloir[45]. […]

La Pléiade met ces lignes en italiques. Ces lignes évoquent les vers libres à enjambements de l'avant garde des années 1960-70.

Autres poèmes

Les trois poèmes, écrits sur un album (juillet 1894), « d'après et pour Paul Gauguin » présentent des capitales initiales uniquement en début de phrase, probablement en accord avec la naïveté recherchée des tableaux qu'il décrit. Cette option était courante à l'époque.

44. Alfred Jarry, *OC*, Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, t. 1, p. 1136, n. 1.
45. Alfred Jarry, *OC*, Classiques Garnier, *op. cit.,* t. 1, p. 430.

La Orana Maria, un cantique à refrain encadrant en 5.5.5.5. (5-5).5.5, que Maurice Saillet donne en typologie centrée[46], ce que reprend La Pléiade, est publiée dans les Classiques Garnier avec des indentations correctes, qui suivent le manuscrit :

> Et la Vierge fauve
> et Jésus aussi.
> Regardez : voici
> qu'albe souris-chauve
> vole un ange dont l'enfer vert se sauve
> vers la Vierge fauve
> et Jésus aussi[47].

Dans *L'Homme à la Hache,* un sonnet en vers de 8 syllabes, des majuscules systématiques ont été introduites par Jarry dans l'édition des *Minutes*, sauf au quatrième vers, par erreur probablement, mais cette singularité a été reconduite par Bouquins et les Classiques Garnier[48].

Les Pataphysiques de Sophrotatos l'Arménien, qui est en versets, de longs vers non comptés non rimés, est présenté en alinéas dans La Pléiade, en sommaire dans Bouquins. *Idem* pour sa version latine.

Dans la chambre, poème en prose, est en alinéa dans La Pléiade, en drapeau dans les Classiques Garnier.

Le temps vanne mes heures est en sommaire chez Maurice Saillet, en alinéas dans Bouquins, et en drapeau dans les Classiques Garnier. Cette dernière interprétation nous paraît discutable. Il est vrai que le manuscrit comporte des ambiguités.

La fable non datée, mais ancienne, *Le Haricot et le Pêcheur,* en vers libres classiques, voit ses vers justifiés à gauche sans les décalages dans les Classiques Garnier, ce qui est encore une erreur imputable à la fabrication[49].

Récapitulation

Jarry connaissait bien la typographie, et livrait à l'impression des manuscrits très soignés. Les éditeurs (au sens scientifique) en ont tenu compte dans des limites prescrites par les éditeurs (au sens commercial).

Collégien, le poète en herbe a manifesté son goût des formes singulières de la versification classique : vers très courts, poèmes en strophes progressives.

---

46. Alfred Jarry, *La Revanche de la Nuit, poèmes retrouvés*, éd. Maurice Saillet, Mercure de France, 1949, p. 25.
47. Alfred Jarry, *OC*, Classiques Garnier, *op. cit.*, t. 2, p. 649.
48. *Les Minutes de sable mémorial*, par Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 97.
49. Alfred Jarry, *OC*, Classiques Garnier, *op. cit.*, t. 1, p. 291-292.

Ayant pris connaissance des recherches de son temps, celui du vers libéré et du vers libre, il les intègre à sa façon. Son adaptation de la *Ballade du vieux marin* exhibe une hétérométrie singulière.

Dans le chef d'œuvre qu'il apporte au symbolisme, les *Minutes de sable mémorial*, il se révèle un poète-orchestre. Ses poèmes sont d'une grande variété, et ils sortent de l'ordinaire, se situant à un carrefour des versifications classique et moderne.

Il fait preuve d'originalité dans ses variations sur la forme sonnet, il crée des strophes singulières (comme celle avec des vers monosyllabes), il juxtapose des formes autonomes (un sonnet se prolongeant par des strophes progressives), il les mélange (des formes grecques et modernes), et mieux encore, il fait des échanges entre les formes (prose en vers et vers en prose). Il recycle des textes anciens personnels, ou relevant de la geste potachique, jugés bons ou mauvais, en leur donnant une autre forme.

On peut parler à son propos de « subversion » des formes. Celle-ci reste cependant conforme aux modèles d'inconduite qu'il a pu trouver chez ses aînés immédiats, et il faut faire la part du jeu dans son entreprise.

Après le feu d'artifices de son unique recueil, son activité versificatoire sera aussi abondante que facile, limitée aux vers de mirliton des pièces de théâtre et d'opéra-bouffe, à l'exception d'une poignée de poèmes tardifs où il retourne à des vers plus classiques.

Pour le dire en un mot, en matière de versification et de typographie comme ailleurs, Jarry s'avère un poète éminément baroque.

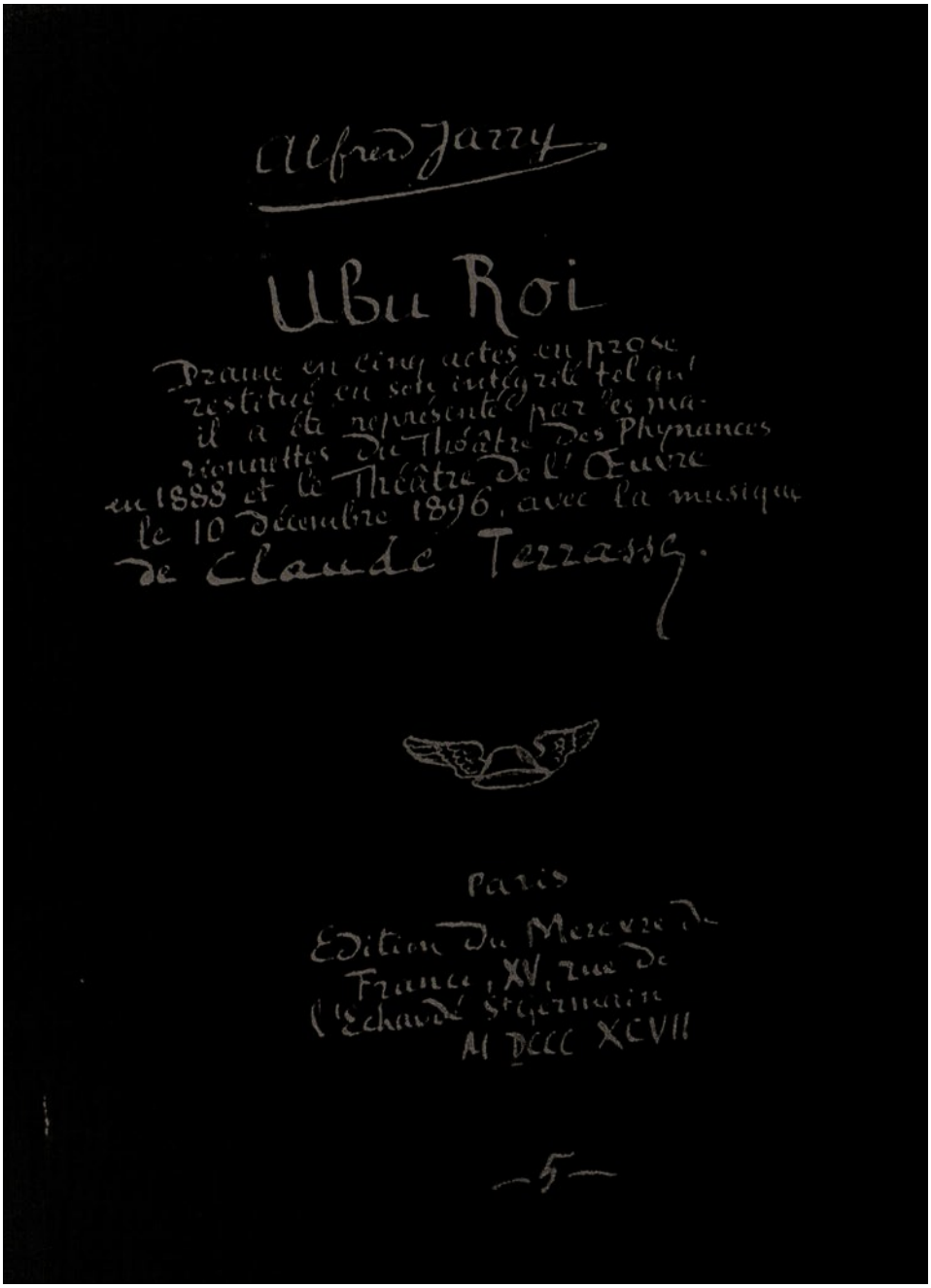


Fig. 1. Alfred Jarry, *Ubu roi,* Paris, Mercure de France, 1896, p. 5 (coll. part.).

Jarry à l'épreuve du fac-similé

Édouard Graham

Deux manuscrits de Jarry ont été publiés de son vivant sous forme de fac-similé, *Ubu roi* et *L'Amour absolu*. S'il est marginal, ce mode de publication, associant une œuvre à la graphie de son auteur, ne doit rien au hasard. Il est l'effet d'une triple évolution des pratiques auctoriale, éditoriale et bibliophilique. Je voudrais d'abord situer l'usage du fac-similé dans une perspective diachronique, jusqu'à la vogue qu'il connaît auprès des écrivains liés au Mercure de France, que j'évoquerai plus en détail. Je décrirai ensuite la rupture qu'introduit Jarry quand il recourt lui-même aux « éditions autographiques », et les différences entre ses deux fac-similés. Enfin, je dirai un mot du succès qu'a connu par la suite ce type particulier d'édition auprès du public lettré.

De 1828 à 1830 paraît en plusieurs volumes un ouvrage in-folio intitulé *Isographie des hommes célèbres, ou collection de fac-similé de lettres autographes et de signatures*[1]. Plus de six cents autographes européens y sont reproduits au moyen de la lithographie, d'Ignace de Loyola et Jeanne d'Albret à Kant et l'impératrice Joséphine. Nombre d'écrivains sont représentés : Rabelais, Malherbe, La Fontaine, Rousseau par exemple. Dans ses *Recherches historiques et bibliographiques sur les autographes et sur l'autographie* (1836) le bibliothécaire Gabriel Peignot explique que la possibilité d'admirer « ces caractères rendus avec la plus scrupuleuse exactitude[2] » offre une compensation à l'amateur curieux qui n'a pas accès aux documents originaux. « Cette curiosité est l'effet du culte

1. *Isographie des hommes célèbres, ou collection de lettres autographes et de signatures*, Alexandre Mesnier, 1828-1830, 3 volumes.
2. Gabriel Peignot, *Recherches historiques et bibliographiques sur les autographes et sur l'autographie*, Dijon, de l'imprimerie de Frantin, 1836, p. 41.

que les gens éclairés rendent au génie, à la vertu, à la gloire », déclare-t-il en citant l'*Isographie*. Il précise aussi que ces reproductions d'autographes sont utiles pour identifier, par comparaison, l'auteur d'un manuscrit original.

Loin d'admirer la seule écriture, certains érudits se penchent sur ce qu'elle énonce. Dès 1819, soucieuse de procurer un « texte vraiment irréprochable », l'édition Lefèvre des *Œuvres complètes* de Rousseau s'était élaborée en confrontant la leçon des éditions antérieures aux textes manuscrits, faisant place à un choix de variantes. Ce sont là les embryons de la génétique à venir. En 1844, Paul Lacroix signale l'intérêt de collectionneurs pour « les manuscrits originaux des auteurs, les exemplaires portant des corrections et des additions de leur main[3] ». C'est un domaine que la bibliophilie, elle aussi, va investir de façon exponentielle.

Inspirés par cet engouement pour les autographes émanant d'auteurs célèbres *et défunts*, certains écrivains contemporains, à partir des années 1830, entreprennent de valoriser leur « capital génétique ». Balzac offre les manuscrits et épreuves corrigées de ses romans, et forme l'hypothèse de leur valeur future. Flaubert se fait l'archiviste scrupuleux des étapes de son œuvre. Cette gestion s'applique davantage à l'ouvrage en chantier qu'à sa version définitive destinée à l'imprimeur, laquelle est souvent transcrite par la main d'un ou de plusieurs copistes.

Barbey d'Aurevilly, lui, fait copier par des tiers certaines de ses lettres et œuvres inédites, certes par souci de conservation de son texte. Mais c'est aussi une réaction contre l'uniformité supposée de l'imprimé. Quand son ami Trebutien a achevé de calligraphier certains de ses poèmes en prose, leur auteur félicite le scribe : « Vous avez réellement la main d'un de ces moines du moyen âge qui copiaient d'une si grande manière les manuscrits ». Et Barbey ajoute : « Que les procédés vulgaires, égalitaires, *plébassiers* de l'imprimerie me semblent misérables en comparaison[4]. »

Mais bientôt il ne s'agit plus seulement de copier l'écriture d'un autre. En 1875, Léon Bloy consacre au buste de Barbey sculpté par Zacharie Astruc son poème en prose, *La Méduse-Astruc,* qu'il fait parvenir à son modèle. Barbey l'annote. De son écriture toujours calligraphiée, Bloy recopie alors son propre texte et, dans les marges de gauche, transcrit les commentaires de Barbey, ainsi que la lettre reçue de lui. Il fait tirer ces dix-sept pages in-4° sous forme de fac-similé à une dizaine d'exemplaires. Cette polycopie à petit nombre d'un *manuscrit dialogué* entre maître et disciple constitue un objet singulier. Par ce premier texte « publié » avec la caution d'une figure tutélaire,

3. Cité par Thierry Bodin, « Les Grandes collections de manuscrits littéraires », L*es Ventes de livres et leurs catalogues, XVIIe-XXe siècle*, Études et rencontres de l'École des chartes, 2000, p. 170.
4. Barbey d'Aurevilly, *Correspondance générale*, Les Belles Lettres, t. II, 1980, p. 74.

Bloy scénographie son entrée en littérature, quand bien même pour son seul entourage. Le *Mercure de France* le fera paraître sous forme typographiée dans son numéro d'octobre 1902[5].

En 1865, la revue *L'Autographe* avait reproduit en fac-similé le sonnet « Épigraphe pour un livre condamné », envisagé par Baudelaire pour une nouvelle édition des *Fleurs du mal*. Ce périodique était réservé à un cercle d'amateurs avertis. L'image manuscrite de l'auteur contemporain devient perceptible pour un plus grand nombre après 1880. L'éditeur Albert Quantin publie alors une série populaire de biographies d'hommes politiques et d'écrivains intitulée « Célébrités contemporaines ». La couverture s'orne d'un portrait de la célébrité. De celle-ci, chaque brochure inclut également le fac-similé d'un autographe : poème de Victor Hugo, fragment de lettre de Zola, page de Daudet, etc.

Ce ne sont là encore que des fragments, des échantillons qui n'ont pas été rédigés dans le but spécifique d'une reproduction. Pas plus, d'ailleurs, que le manuscrit original complet des aventures d'Alice, *Alice's Adventures Under Ground*, que Lewis Carroll fait publier en 1886 sous forme de fac-similé par le grand éditeur londonien Mcmillan, plus de vingt ans après sa rédaction et son illustration.

Dans le même temps, à Anvers, le jeune Max Elskamp conçoit son premier recueil : *L'Éventail japonais*. Il reproduit six de ses sonnets manuscrits sur des crépons d'estampes japonaises au moyen de la pâte à polycopier. Elskamp déclare avoir « travaillé comme une bête chez l'imprimeur à écrire à l'envers dans la cire ». Malgré les cinquante exemplaires (dont cinq « uniques » et dix sur Chine) annoncés à la justification, le tirage n'a sans doute pas dépassé la quinzaine, réservée aux amis[6].

En 1887 paraissent aux Éditions de la *Revue indépendante*, sous forme de livraisons, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé, Édition photolithographiée du manuscrit définitif*. Réunis, les fascicules constituent un in-4° de soixante-douze pages non chiffrées, avec en frontispice une eau-forte de Rops. C'est le premier fac-similé d'un écrivain contemporain destiné à la vente (hormis celui de Carroll). Le tirage est de quarante-sept exemplaires numérotés sur Japon impérial, dont sept hors commerce[7]. Calligraphe et metteur en pages, Mallarmé ménage de grandes marges, des intervalles réguliers entre les lignes. Il ne s'adonne pas à un simple recopiage, mais retouche, modifie certains poèmes. Cette forme de publication ne lui semble pas concluante et il ne souhaitera pas la renouveler. « Le vers n'est très beau que dans un caractère impersonnel, c'est-à-dire typographique […] », déclare-t-il. Il est probable aussi que la réduction de vingt

5. *Mercure de France*, tome XLIV, octobre-décembre 1902, p. 28-49.
6. Voir Évanghélia Stead, *La Chair du livre*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 452-460.
7. Maurice Imbert, *Une bibliographie des Écrits de Stéphane Mallarmé*, Tusson, Du Lérot, 2011, n° 14, p. 19.

pour cent qu'a subi son manuscrit à la reproduction l'a déçu. Un renversement s'opère. Mallarmé voit dans l'édition photolithographiée non plus la reproduction du « manuscrit définitif », mais le « brouillon ou la "copie" » de la future édition typographiée[8].

Les fac-similés du Mercure de France

Qui, au Mercure de France, a suggéré initialement de recourir à la technique du fac-similé ? Est-ce Alfred Vallette lui-même (il avait été dirigé une imprimerie lithographique et publié un sonnet dans *Le Courrier du jeudi*, un périodique autocopié) ? Est-ce Léon Bloy, fort de son expérience autographique, et dont la première contribution au *Mercure* date de 1892 ? Ou bien est-ce celui de « ses » auteurs qui recourt le premier à ce procédé, à savoir Marcel Schwob, futur dédicataire d'*Ubu roi* ? Schwob avait effectué des recherches aux Archives nationales sur des documents du XV^e^ siècle relatifs à Villon, et on l'imagine au fait de l'évolution des techniques du fac-similé dont disposaient les sciences historiques. Depuis 1880, l'École des Chartes mène campagne pour reproduire en fac-similé les documents anciens relatifs à l'histoire et à la littérature nationales d'après les originaux des bibliothèques et archives de France. Un véritable apprentissage de la connaissance passe alors par la reproduction d'originaux : en 1882 s'ouvre le musée de la Sculpture comparée, présentant des moulages à taille réelle de la statuaire médiévale et renaissante.

Mimes paraît en 1893, quand le Mercure de France n'est pas encore à proprement parler une maison d'édition. Le tirage est confidentiel : vingt-cinq exemplaires numérotés, dont dix hors commerce. C'est un vrai volume, sous couverture à décor continu dû à George Auriol, et le premier de cette ampleur sous forme autographiée puisqu'il compte cent quatre pages. Les feuillets sont rédigés recto-verso. Le verso du feuillet 2 stipule « imprimerie du "Mercure de France" ». La vignette qui deviendra l'une des premières marques de l'éditeur est dessinée par Léon Bloy.

Un exemplaire de *Mimes* fut envoyé à Mallarmé : l'hommage voulait-il souligner l'affinité matérielle avec les *Poésies photolithographiées* ? Une autre proximité est plus manifeste : dans la mise en page de sa supercherie érudite – les poèmes en prose de *Mimes* sont supposés traduits du grec ancien –, Schwob s'est inspiré d'une version des *Mimes* d'Hérondas *copiée* sur papyrus par un scribe égyptien. Le British Museum l'avait publiée l'année précédente sous forme, précisément, de *fac-simile*[9]. Dans les deux cas, le texte court sur quinze lignes. En pied de page, Schwob va jusqu'à indiquer le titre de

8. À Edmond Deman. Stéphane Mallarmé, *Correspondance,* Gallimard, t. IV, 1973, p. 219.
9. Évanghélia Stead, *op. cit.*, p. 322-325.

chacun de ses *Mimes* en grec, dans une calligraphie imitée des onciales du papyrus. La démarche relève du pastiche, triplement : le fac-similé de Schwob a imité l'apparence d'une copie égyptienne d'un texte grec révélé par un fac-similé.

Jules Renard demande à Schwob, dont il est alors proche, de lui apporter « Les Mimes[10] ». L'un des dix exemplaires hors commerce lui est offert avec un envoi. Renard est séduit par le procédé. De lui, *Deux Fables sans morale* est également publié en 1893 sous forme de « reproduction autographique », comme le précise la couverture imprimée. Le tirage atteint cette fois cinquante exemplaires numérotés sur Japon et Hollande dont vingt et un hors commerce. La justification et la page de titre sont typographiées. L'écriture de Renard court sur les seuls rectos des dix-sept feuillets, et sa reproduction est assez pâle. La dernière page de texte est signée et datée « 3 juin 1893 » – date de la copie autographe : ces deux textes courts ont déjà paru l'année précédente dans *Le Journal*. D'abord disséminée dans deux numéros d'un périodique au lectorat anonyme, la prose de Renard est cette fois réservée à quelques-uns, par le truchement de sa graphie.

De Pierre Quillard, *La Fille aux mains coupées* emprunte largement à la rhétorique de la bibliophilie. C'est un manuscrit d'apparat, à grandes marges, à la calligraphie archaïsante. Certaines lettres sont pourvues de longues hampes, les « e » ressemblent à des epsilon tandis que les « et » sont transcrits en esperluettes. À la fin du manuscrit est précisée la date de la composition de ce « mystère » symboliste, puis la signature de l'auteur parachève la cérémonie. La hiérarchie des papiers est la même que celle des *Fables sans morale*. À la justification, la mention imprimée « n° » précède un cartouche ligné, destiné à chiffrer à la main l'exemplaire, que la signature originale de Quillard authentifie. Une « Notice bibliographique & dramatique » figure à la fin de la plaquette. Cette pièce de théâtre a été représentée et imprimée avant de paraître en fac-similé. Il en ira de même d'*Ubu roi*.

En 1894, Remy de Gourmont fait tirer *Hiéroglyphes et autres poèmes* à vingt-cinq exemplaires (vingt-deux sur Japon français teinté, trois sur Japon impérial). C'est un recueil oblong de dix-neuf feuillets de texte, précédés en frontispice d'une lithographie originale de Henry de Groux. Il s'agit pour l'essentiel d'un regroupement de poèmes déjà parus, mais certains sont publiés cette fois avec des variantes[11]. Deux comptes rendus de Jarry mentionnent au passage les *Hiéroglyphes* de Gourmont, attestant qu'il en avait pris connaissance.

10. Jules Renard, *Correspondance générale*, Champion, t. I, 2009, p. 358.
11. Quatre poèmes ont déjà paru dans *Sixtine*, un dans le *Mercure de France*. Un seul, « Ascension », semble inédit.

Les fac-similés de Jarry

Ubu roi

En 1896, dans un article de la *Revue blanche*, Edmond Cousturier avait signalé la nouveauté matérielle, en particulier typographique, de l'édition originale d'*Ubu roi*. L'édition autographique de l'ouvrage, parue en octobre 1897, marque à son tour une rupture, aussi bien avec l'édition originale qu'avec les fac-similés publiés antérieurement par le Mercure de France.

L'objet se distingue d'abord par son volume : cent soixante-quinze pages imprimées, chiffrées par Jarry en pied et au centre. Vue d'un peu loin, la couverture typographiée donne l'illusion d'un livre « classique », sauf pour le portrait d'Ubu, déjà visible sur l'édition originale. La police de caractère du titre, proche du Garamond, diffère du caractère « Perhinderion » de l'édition de 1896. La nouveauté la plus frappante de ce premier plat de couverture est la présence, en tête et au même niveau, de co-auteurs : Alfred Jarry et Claude Terrasse.

Mais en tête de la page de titre autographiée (paginée 5), Jarry apparaît d'abord comme le seul auteur de l'œuvre. Le nom de Terrasse ne surgit qu'au terme du long sous-titre. Les deux noms sont calligraphiés à la façon de signatures, ornés de paraphes : marques d'auteurs, que chacun atteste de sa main. Même si le nom de Terrasse est tracé en lettres d'une taille égale à celles du nom de Jarry, le compositeur fait ici figure d'accompagnateur, nuançant quelque peu la double mention de la couverture, composée plus tard.

Cette page de titre n'imite pas une mise en page typographique. Les lignes du sous-titre laissent entrevoir une tentative de justification par le centre, mais deux de ces lignes se déportent sur la gauche. En pied, sous le pétase ailé (re)dessiné et la mention de l'éditeur, le millésime en chiffres romains est au contraire rejeté vers la droite, provoquant finalement une sorte d'impression générale d'équilibre, équilibre artisanal, qui se démarque – volontairement ? – de la rigueur d'une approche typographique.

Jarry prend d'autres libertés, qui ne sont peut-être que négligences : certaines pages ne sont pas chiffrées (p. 81, p. 82, p. 91). L'indication « Scène III », appelée par une flèche, vient s'intercaler entre deux lignes de musique (p. 32). Terrasse aura oublié de ménager l'espace nécessaire à l'écriture. Ou encore, p. 109, la didascalie « (La musique continue pendant que la Mère Ubu parle) » est inscrite en lettres minuscules sur deux lignes recourbées aux extrémités : rattrapage qui suppose une mauvaise appréciation préalable de l'espace disponible. Le mot « bien » a été biffé, p. 143, dans la phrase : « Je voudrais bien savoir si ce que disait Rensky est vrai ». Une autre rature apparaît p. 159. On est loin de la rigueur que s'imposent Mallarmé, Schwob ou Quillard dans leurs transcriptions. Sans être régulière, la graphie de Jarry est très lisible, conforme à ce que le lecteur peut légitimement attendre d'un tel manuscrit, même si la densité

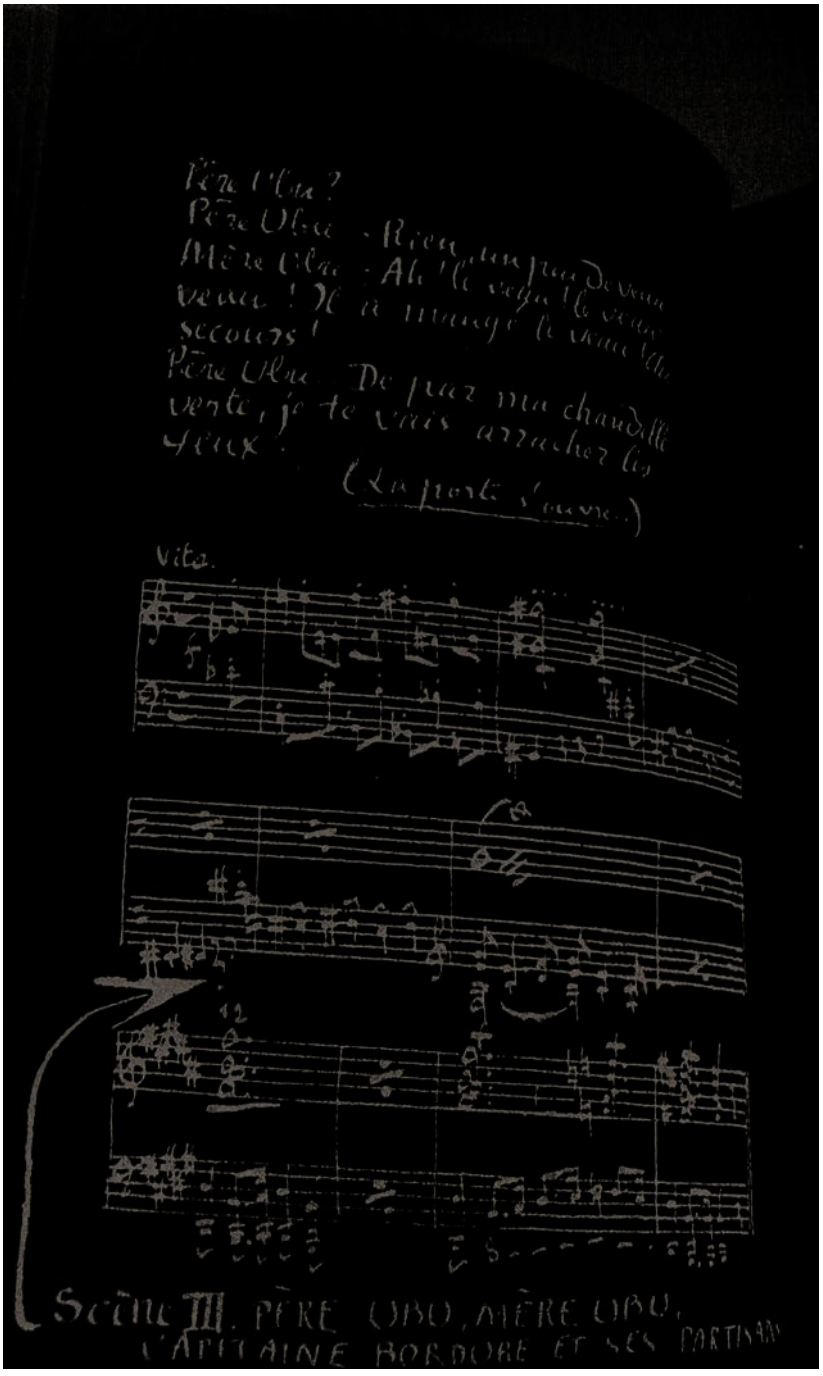


Fig. 2. Alfred Jarry, *Ubu roi,* Paris, Mercure de France, 1896, p. 32 (coll. part.).

de l'encrage varie selon les pages et sans doute les exemplaires. Des parti-pris ont été adoptés et respectés : la distribution de chaque scène est indiquée en capitales, les didascalies sont soulignées.

Autre singularité de ce fac-similé : il propose non seulement le texte de l'édition originale d'*Ubu roi*, mais aussi la musique de scène de Claude Terrasse. La partition occupe une place importante dans ces pages. La reproduire en fac-similé était moins onéreux que de la faire graver par une imprimerie musicale. Quel usage pouvait-on faire de la musique à partir de l'ouvrage autographié ? Il devait être possible de la déchiffrer et de l'interpréter au piano. Mais c'est avant tout un document. Il permet au lecteur musicien de se faire une idée de l'ambiance musicale, ou de se la rappeler, pour peu qu'il ait assisté au spectacle l'année précédente. Le sous-titre de l'ouvrage le définit d'ailleurs comme une « restitution » des représentations données.

Sur cette autographie, tous les éléments relatifs à la musique sont de la main de Terrasse[12], y compris sa partie de la co-dédicace (p. 11), et la fameuse liste d'instruments, certains fantaisistes, composant l'orchestre idéal (p. 12). La longueur de ses portées dépasse souvent la « justification » du texte de Jarry, d'ailleurs inégale d'une page à l'autre. Les deux auteurs ont écrit alternativement leur partie respective, ce qui suppose leur présence conjointe pendant l'essentiel de l'opération, la musique étant notée presque à chaque page. Bien qu'écrivant, ou plus exactement recopiant de façon concertée, ils n'ont pas veillé à, ou pas voulu unifier systématiquement les deux composantes – texte et musique – du manuscrit dans leur mise en page : elle ne se préoccupe pas toujours d'harmonie, à tout le moins pas de symétrie.

Un autre point de différence avec les fac-similés précédemment parus au Mercure réside dans le fait qu'*Ubu roi* est illustré, plus que d'un décor de couverture ou d'un frontispice. D'abord, trois portraits d'Ubu : celui qui figure sur le premier plat de couverture, dans un format réduit comparée à celle de l'édition originale ; puis le *Véritable portrait de Monsieur Ubu*, redessiné en imitant celui de l'édition de 1896, et signé des initiales de son créateur ; puis l'*Autre portrait de M. Ubu*. L'illustration ne se cantonne pas à ces grandes images déjà connues et bientôt icones. Jarry a ajouté deux petits dessins. L'un figure Ubu balai en poche. Il conclut la scène 1, à la suite de la musique, et fait office de cul-de-lampe. Par son format et sa disposition, il rappelle certaines vignettes qui ponctuent les *Aventures du Colonel Ronchonot*, par Gustave Frison, dix centimes la livraison, dont André Salmon a prétendu que Jarry était friand[13]. Un « balai innommable » disposé verticalement s'insère au milieu de la didascalie « Plusieurs goûtent et tombent empoisonnés », après les trois premiers mots (Acte I, scène 3). C'est un pictogramme sporadique, occurrence spontanément surgie hors du langage – très

12. Son écriture se reconnaît notamment à la hampe de certaines de ses lettres.
13. André Salmon, « Bibliothèques d'écrivains », *Arts et métiers graphiques*, n° 14, 15 novembre 1929, p. 818.

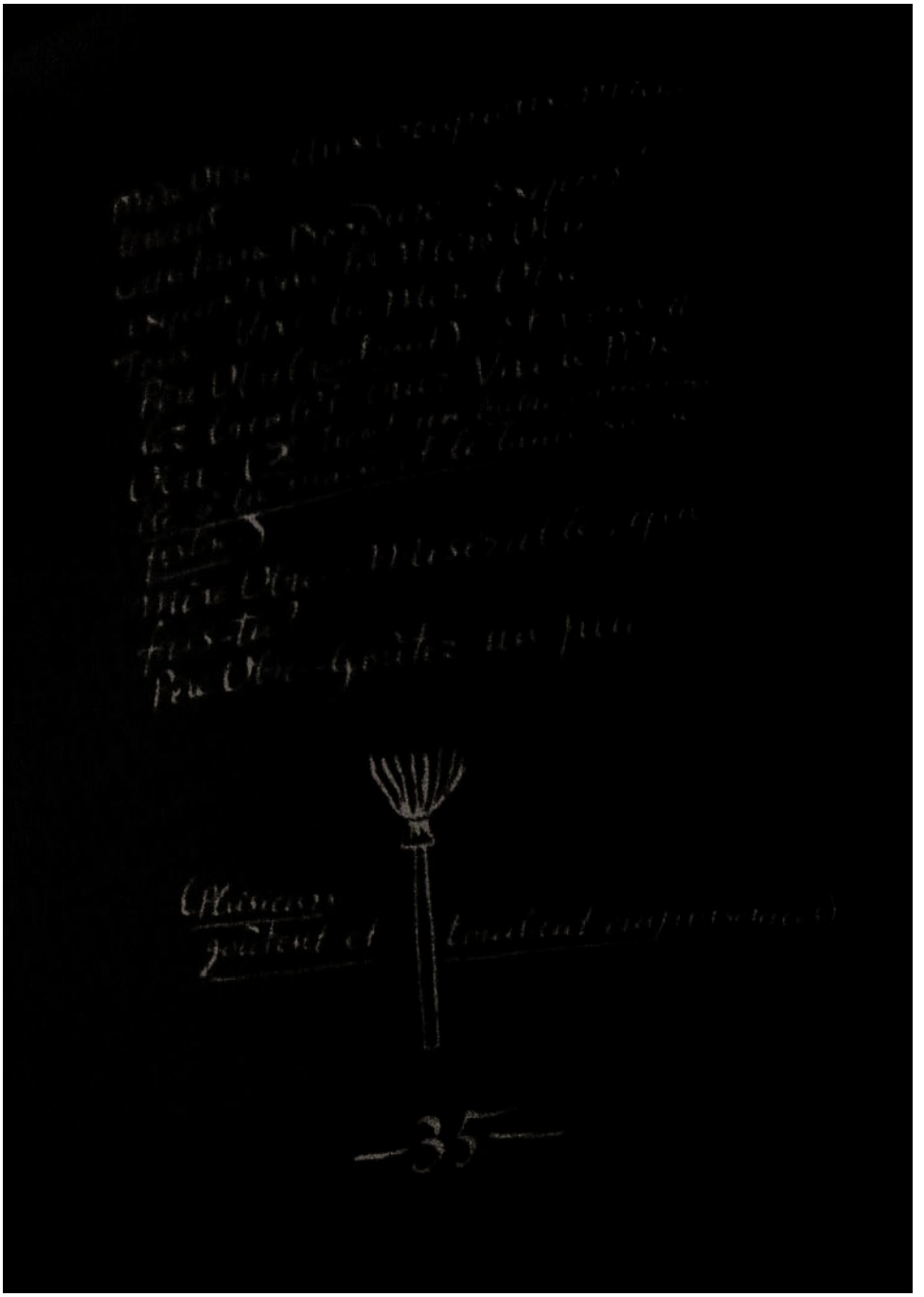


Fig. 3. Alfred Jarry, *Ubu roi,* Paris, Mercure de France, 1896, p. 35 (coll. part.).

à propos, car cet instrument est la cause directe de l'intoxication des partisans du capitaine Bordure… Enfin, des rangs de petites croix flanquent latéralement l'intitulé de chaque scène. Elles imitent de façon rudimentaire les fleurons typographiques qui ornent ces mêmes séquences dans l'édition originale. L'on imagine que Jarry avait son exemplaire sous les yeux pour effectuer sa copie.

Dans un article de référence sur le fac-similé, Claire Lesage établit une distinction : d'une part, le fac-similé « de vénération » (mot cher à Jarry) qui, dit-elle, émanerait plutôt « des bibliophiles ou des éditeurs, des libraires au service des bibliophiles » ; d'autre part, le fac-similé de « livre de peintre » ou de « livre d'artiste », où le texte est copié « en fonction, ou en vue de l'œuvre graphique qui l'accompagnera[14]. » *Ubu roi* outrepasse à mon sens ces catégories. Il est à la fois fac-similé pour bibliophile et fac-similé de livre d'artistes, au pluriel. L'artiste est à la fois l'écrivain et l'illustrateur : Jarry. Mais c'est aussi, au long des pages, le compositeur Claude Terrasse.

J'évoquais la « restitution » annoncée à la page de titre. Page 24 est déclinée la distribution des rôles au théâtre de l'Œuvre et sont nommés les auteurs des décors et « maquettes des masques » de cette mise en scène. L'on pourrait aussi qualifier cette édition de « fac-similé de commémoration ». L'ouvrage aura pu trouver acquéreur auprès du public d'avant-garde présent à la générale ou à la première, les 9 ou 10 décembre 1896. Cette précision de la distribution des rôles rappelle du reste celle qui figure dans la « Notice bibliographique et dramatique » à la fin de *La Fille aux mains coupées*, de Quillard[15]. Cette publication antérieure a pu inspirer la démarche de Jarry.

Le bruit qu'a fait *Ubu roi* explique le tirage du fac-similé, qui s'élève à trois cents exemplaires. Chiffre de six à douze fois supérieur au tirage des autres fac-similés parus à l'enseigne du Mercure. Au nombre de deux cent quatre vingt, les exemplaires sur papier teinté étaient vendus 5 francs, chacun des dix chine et des dix japon, 20 francs. « Combien Jarry, en quête du moindre sou, a-t-il touché sur cette réédition ? » s'est demandé Noël Arnaud[16] – question qui demeure en suspens.

L'un des exemplaires sur chine, non rogné, a été adressé « à Jean de Tinan / honorablement » par le seul Jarry. L'envoi est rédigé aux crayons bleu, rouge et brun au recto du premier feuillet blanc. À la page de justification, le chiffre « 1 » est imprimé à la suite de la mention « Ex. n° », portée au crayon brun. Jarry a ensuite ajouté les initiales de Jean de Tinan. L'exemplaire n'est pas coupé au-delà de la page 83. Des exemplaires

14. Claire Lesage, « L'édition en fac-similé à la fin du XIXème siècle », *Littérales*, n° 9 (*L'écrivain et la fabrication du livre*), 1991, p. 109-119. Citation p. 100.

15. « *La Fille aux mains coupées* a été représentée le Vendredi 20 Mars 1891 sur la scène du Théâtre d'Art par Mlle G. Camée (la Fille), Me S. Gay (la Récitante), Mr Gaunel (Le Poète Roi), Mr Paul Franck (Le chœur d'anges), Mr Prad (le Père), Mr Félix (Le serviteur), dans un décor imaginé par le peintre Paul Sérusier. » (p. 30).

16. Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Dočteur Faustroll,* La Table Ronde, 1974, p. 379.

sur papier teinté ont été cosignés par les auteurs, notamment ceux de Rachilde et de Thadée Natanson. L'exemplaire de Rachilde porte cette mention minimale : « hommage des auteurs ». Un autre envoi conjoint est moins laconique. Il est adressé au co-illustrateur de *L'Amour en visites* : « à F. A. Cazals, afin / qu'il soit honorablement / glorifié / Alfred Jarry / Et musiqué glorieusement / Claude Terrasse ». Puis la mention, de la main de Terrasse : « Pour acquit des ressemblances / de nos gueules », suivie des initiales de Jarry mêlées à une tête d'Ubu de face, et de celles de Terrasse qui surplombent quatre mesures en clé de sol[17]. On sait que cette tête d'Ubu est la marque par laquelle Jarry « authentiquait » des exemplaires de ses livres. L'envoi autographe sur fac-similé singularise le multiple comme dans le cas d'un livre imprimé, à cette différence près qu'il permet aussi de comparer écriture reproduite et graphie originale, offrant un gage supplémentaire d'authenticité, et donc de valeur.

L'Amour absolu

J'en arrive à *L'Amour absolu*. L'annonce de publication parue dans le *Mercure de France* en mai 1899 précise que « M. Alfred Jarry vient de faire tirer en fac-similé autographique cinquante copies d'un roman inédit ». « Il s'agit d'un tirage privé, qui ne sera catalogué nulle part ». « Faire tirer », mais par qui ? Une carte visite d'Alfred Vallette précise une profession qu'il exerça : « ancien autographe de la Cour de Cassation[18] ». Il conserve son entreprise d'autographie rue Guisarde, à proximité de la rue de l'Échaudé, précisément jusqu'en 1899. On peut imaginer, jusqu'à preuve du contraire, que les fac-similés autographiques de ses écrivains étaient imprimés dans son atelier. À moins que Vallette n'ait servi d'intermédiaire entre Jarry et un imprimeur dans ce cas précis, comme l'avance Paul Edwards dans sa récente présentation de *L'Amour absolu*[19]. Après 1899, quoi qu'il en soit, le Mercure de France achève de se dissocier des éditions autographiées. La vogue se poursuivait par ailleurs : ainsi Moréas fait alors paraître *Stances*, aux éditions de La Plume, grand in-4° tiré sur Chine à cent exemplaires.

Sous couverture beige muette, le manuscrit de *L'Amour absolu* compte cent quatre pages, comme celui de *Mimes*. Il est reproduit sur un papier vélin de couleur crème. Les feuillets d'environ 22 x 17 cm sont cousus ensemble par un fil passant par deux points de piqûre. Les blancs tournants sont très larges, atteignant jusqu'à 5 cm. Les marges en tête sont moindres, mais de 4 à 5 cm en pied. La pagination centrale est le plus souvent au plus près de la dernière ligne de texte. L'écriture calligraphique de Jarry est majestueuse, et plus régulière que celle du fac-similé d'*Ubu roi*. Les numéros des chapitres sont inscrits en chiffres romains, les titres des chapitres soulignés de deux traits

17. Collection particulière.
18. Claire Lesage, art. cité, p. 111.
19. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, Classiques Garnier, t. III, 2013, p. 475.

de plume discontinus, mot par mot. On sait qu'il existait un manuscrit antérieur, qui présente peu de corrections et de variantes comparé à celui publié en fac-similé. Jarry l'aura utilisé pour transcrire le texte du manuscrit définitif, lequel est daté : 20 février 1899. Cette mention en plus petits caractères pourrait avoir été insérée postérieurement entre le mot « Fin » et la pagination.

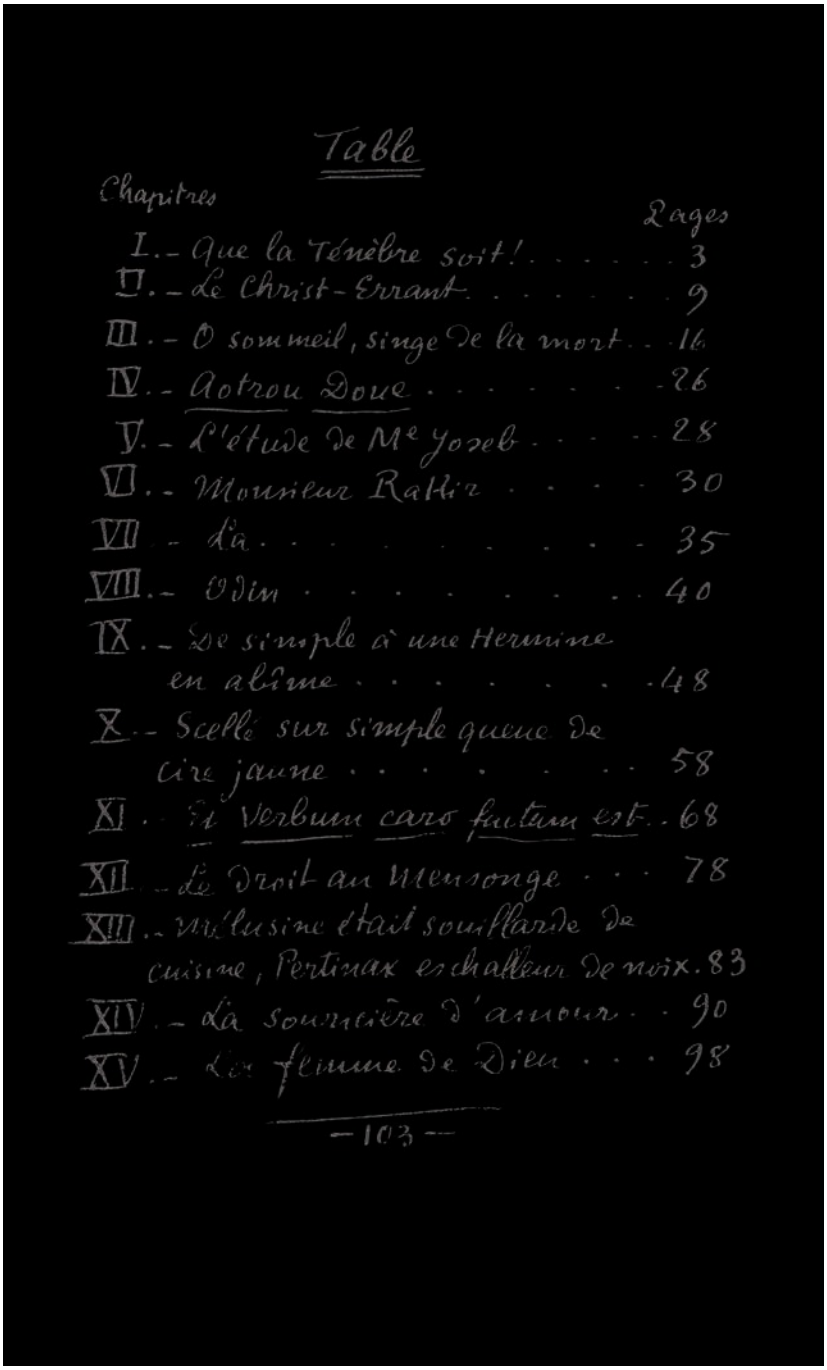
S'il convenait de donner un statut à ce fac-similé, on pourrait l'appeler « le solitaire », ou « l'orphelin » ou, mieux, « l'absolu » : nulle part n'apparaît la moindre mention imprimée, pas plus qu'il n'a fait l'objet d'une couverture dessinée. Mais le terme « absolu » a déjà utilisé par Jarry. Patrick Besnier cite dans sa biographie cet envoi sur le manuscrit lui-même :

> Ce livre n'existant encore qu'en fac-simile / autographique, / à Marcel Schwob / ce « fac-simile » absolu. / Son admirateur et son ami / Alfred Jarry[20].

Jarry a pris soin de mettre la deuxième mention du terme « fac-similé » (qu'il écrit sans accent) entre guillemets. Pourquoi qualifier de « "fac-similé" absolu » le manuscrit autographe ? Est-ce pur jeu gratuit d'analogies ? Il se peut que Jarry ne le considère pas comme un manuscrit parce que sa calligraphie d'apparat n'est *pas* l'écriture de l'écrivain à l'œuvre. C'est une mise en scène, une représentation – presque une simulation. D'autre part, c'est Jarry lui-même qui fournit une explication, à rapprocher du point de vue mallarméen sur le manuscrit des *Poésies* : dans son état présent, *L'Amour absolu* est un simulacre parce qu'il n'a pas été typographié, qu'il n'a pas (encore) accédé au statut de livre.

L'Amour absolu procède d'une démarche inverse de celle de 1897. Le fac-similé d'*Ubu roi* s'était construit à partir de la réputation de la pièce représentée. Il copiait le texte du livre imprimé antérieurement (la musique de scène en plus). Le fac-similé de *L'Amour absolu* ne procède d'aucune antériorité. Plus qu'une « fantaisie », il est une affirmation autographe face à, ou contre une instance éditoriale qui cette fois refuse son œuvre, même si le Mercure en accepte le dépôt et annonce la publication. La table finale qui liste les chapitres et leur pagination semble marquer la volonté de « faire livre » jusqu'au bout. Jarry va plus loin. Au directeur de la *Moderni Revue* de Prague, il déclare que « *L'amour absolu* est un tirage à petit nombre d'exemplaires autographiques (en fac-similé) au Mercure de France mais hors commerce[21] ». Il dessine aussi, par deux fois « une fausse couverture en caractères d'imprimerie », imitant jusqu'au caducée du Mercure, « en sous-impression par grattage », précise le catalogue de l'Expojarrysition

20. Patrick Besnier, *Alfred Jarry,* Fayard, 2005, p. 398.
21. Avril 1904. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 583. Nous soulignons.



Table

Chapitres — Pages

I. – Que la Ténèbre soit! 3
II. – Le Christ-Errant 9
III. – O sommeil, singe de la mort . . 16
IV. – Aotrou Doue 26
V. – L'étude de Me Yoseb 28
VI. – Monsieur Rabin 30
VII – Là 35
VIII. – Odin 40
IX. – De simple à une Hermine en abîme 48
X. – Scellé sur simple queue de cire jaune 58
XI. – Et Verbum caro factum est. . 68
XII. – Le Droit au Mensonge . . . 78
XIII. – Mélusine était souillarde de cuisine, Pertinax escharbot de noix. 83
XIV. – La Souricière d'amour . . 90
XV. – La femme de Dieu . . . 98

– 103 –

Fig. 4. Alfred Jarry, *L'Amour absolu,* Paris, [Mercure de France], 1899, Table (coll. part.).

à propos de l'exemplaire ayant appartenu à Tzara[22]. Ce caducée est invisible sur la reproduction de l'exemplaire par Fata Morgana en 2012[23]. C'est un « fac-similé de fac-similé », curiosité éditoriale dont on fera peut-être un jour l'histoire…

Pour tenter de rentrer dans ses frais, Jarry est contraint de vendre ses exemplaires, dont le prix est fixé à 10 francs. Prix « exorbitant » selon Sylvain-Christian David[24] mais pensons par comparaison que les *Poésies* de Mallarmé, certes sur grand papier, étaient vendues 100 francs. Deux envois connus sur *L'Amour absolu* portent trace de telles transactions. On lit sur l'exemplaire n° 2 : « A Rachilde / (exemplaire vendu) / Alfred Jarry[25] » et sur un autre : « Vendu de la façon la plus abjecte / afin d'obtenir de quoi boire / à Pierre Quillard[26]. » Le contenu de ces envois laisse entrevoir un ressentiment pour Rachilde qui a refusé le manuscrit et, par delà l'humour, une gêne vis-à-vis de Quillard, privé du privilège coutumier d'un don amical. Je doute qu'il existe beaucoup d'envois d'auteurs où figure le terme « vendu », qui s'oppose au rituel du don entre gens de lettres. Dans sa récente biographie de Jarry, Alastair Brotchie cite la liste de distribution qu'avait transcrite Maurice Saillet en 1952. Il mentionne aussi douze exemplaires qui auraient été offerts à son entourage, dont ceux de Valéry et Wilde. Le tirage aurait atteint au moins soixante-quinze exemplaires, quelque vingt-cinq d'entre eux, non numérotés, étant destinés aux amis[27].

« N'oublions pas que nous sommes bibliophile ! » déclare Jarry à Rachilde en 1904[28]. Dans le cas de *L'Amour absolu*, il a agi en connaisseur des règles de ce marché. Il a ainsi numéroté « 46 » l'exemplaire conservé aujourd'hui à la BnF et signé le n° 47, actuellement dans la bibliothèque Jean Bonna, alors qu'il informe une libraire en 1905 qu'il en reste plus de trente en dépôt au Mercure. À moins que chaque exemplaire destiné à la vente ait été numéroté au préalable, ce qui reste à prouver, la mise en circulation de ces exemplaires porteurs de tels numéros élevés donnait à croire que le tirage était presque épuisé.

Jarry propose à cette même libraire, si elle achetait le restant du tirage, de signer les exemplaires et de les truffer d'épreuves corrigées de ses livres, voire d'une page de sa main[29]. Pratique également répandue parmi les bibliophiles, qui prisent les reliques fétiches. À l'encre reproduite en fac-similé, Jarry joindrait son encre unique, modifiant

22. *De la Bibliothèque Tristan Tzara*, Hôtel Drouot, 1989, n° 241.
23. Alfred Jarry, *L'Amour absolu*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 2012.
24. Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, Presses Universitaires de France, 2003, p. 110.
25. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, A VI 31, 1017, p. 223.
26. Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 398
27. Alastair Brotchie, *Alfred Jarry : A Pataphysical Life*, Cambridge (MA) et Londres, The MIT Press, 2011, p. 239.
28. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, Gallimard, *op. cit.*, p. 580.
29. *Ibid.*, p. 593-594.

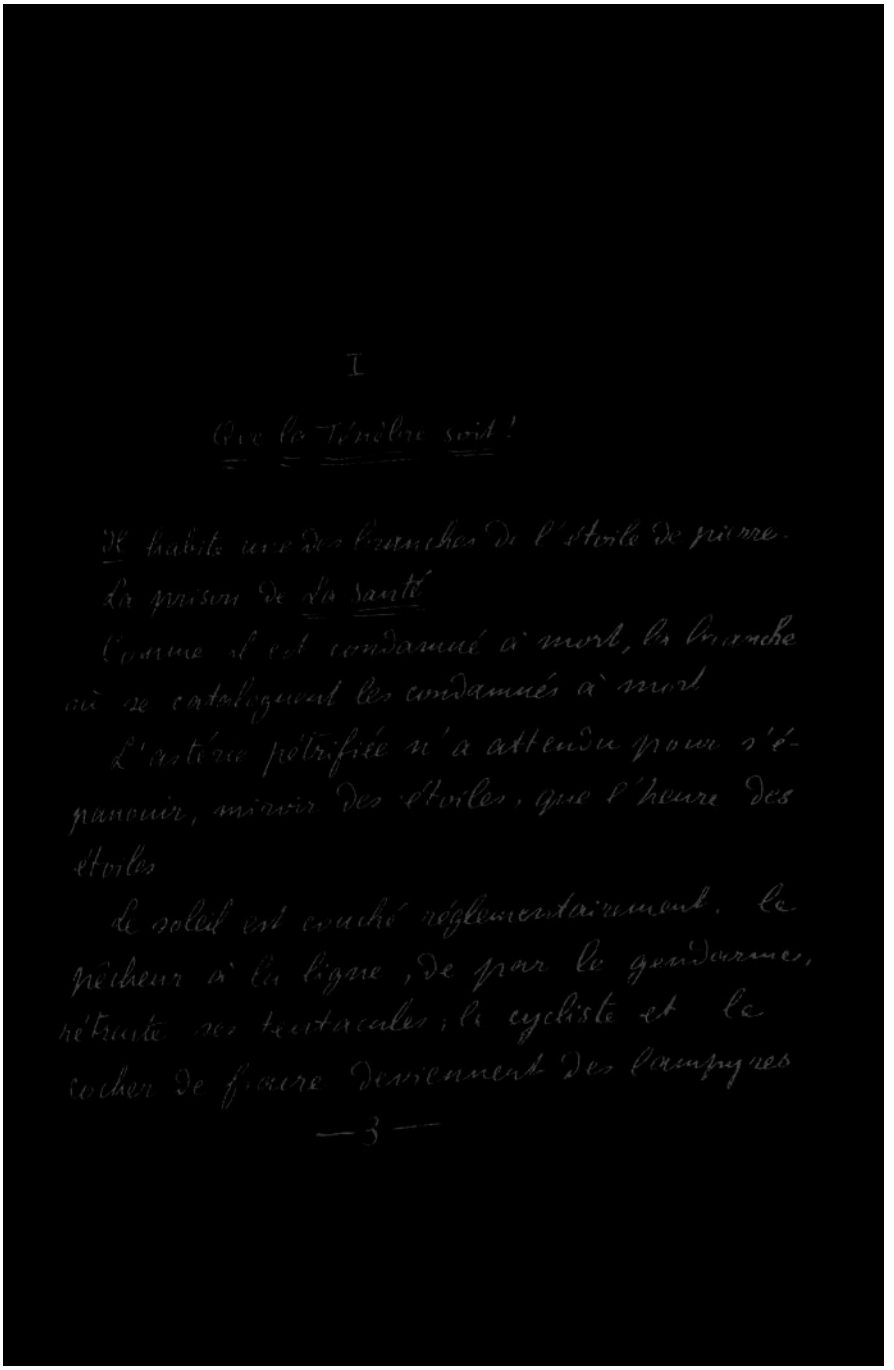


Fig. 5. Alfred Jarry, *L'Amour absolu,* Paris, [Mercure de France], 1899, p. 3 (coll. part.).

ainsi le statut de son objet originel et augmentant son attrait. Cette proposition de truffage émane d'un auteur conscient de sa valeur littéraire et disposé à la négocier lui-même sur le marché de la bibliophilie, démarche qui devient courante à l'époque.

Deux remarques périphériques. En 1899 à Tahiti, Gauguin entreprend de rédiger et d'illustrer *Le Sourire*, sous-titré tour à tour « journal sérieux » et « journal méchant ». Il s'agit d'une publication polycopiée à une trentaine d'exemplaires au moyen du miméographe Edison. Un texte de l'artiste sur *Ubu roi* figure dans le numéro de novembre 1899. Quant au dernier livre de Jarry publié de son vivant, *Albert Samain*, il lui a été justement commandé par un marchand d'autographes, qui a possédé le premier manuscrit de *L'Amour absolu*. La plaquette s'ouvre sur trois pages d'une lettre de Samain reproduite en fac-similé.

L'âge d'or du fac-similé

En 1927, Paul Léautaud écrit à Marie Dormoy :

> J'ai reçu avant-hier la visite d'un jeune écrivain, Roger Vitrac, qui prépare un travail sur Alfred Jarry et qui est à la recherche de documents. Il m'a parlé notamment d'un ouvrage de Jarry, dont il n'a été tiré que des exemplaires polycopiés, introuvables et dont il paraît que la Bibliothèque Doucet possède un exemplaire. Je lui ai dit, sans trop savoir, qu'on consentirait certainement à le lui montrer[30].

Jacques Doucet avait en effet acquis un exemplaire de *L'Amour absolu* – celui de Rachilde (de même qu'il possédait *Les Minutes de sable mémorial* à elle adressé). Grand amateur de manuscrits, il possédait d'autres fac-similés, parmi lesquels *Mimes* de Schwob, deux carnets de Baudelaire, et cette polycopie artisanale et poignante qu'est *Case d'Armons* d'Apollinaire, réalisée dans les tranchées sur duplicateur stencil – à vingt-cinq exemplaires, comme certains fac-similés du Mercure de France.

Mais Doucet ne se contente pas de recueillir ces traces d'écrivains disparus. Il possède des fac-similés de *Pluie, vapeur, vitesse* de Morand, des fragments de *Si le grain ne meurt* de Gide, dont Albert Thibaudet conteste le principe de publication sous forme de « coûteuse souscription[31] ». L'évolution technique permet des reproductions dont la qualité va croissant. En 1925, André Breton attire l'attention du couturier sur le *Cahier B* de Valéry, fac-similé d'un cahier inédit de 24 pages, réalisé en phototypie par l'imprimeur Daniel Jacomet pour Édouard Champion. Sous forme d'ex-dono, la graphie manuscrite de l'auteur vient accroître la valeur de l'exemplaire sur Japon que Doucet se procure.

30. Paul Léautaud, *Lettres à Marie Dormoy,* Albin Michel, 1989, p. 12.
31. Albert Thibaudet, « Une lettre de France », *The London Mercury*, 1927.

Le collectionneur recueille aussi des livres imprimés qui font place à un « frontispice » d'autographe reproduit en fac-similé, par exemple les *Lettres de guerre* de Jacques Vaché publiées au Sans Pareil en 1919 avec une préface de Breton, ou la collection des « Cahiers nouveaux » aux éditions du Sagittaire, publiant des auteurs contemporains selon ce même principe de frontispice. La reproduction d'une page manuscrite a pris dans le livre la place d'une *image*, elle est une image, une nouvelle forme du portrait de l'auteur où l'autographe a statut d'icône.

C'est l'âge d'or du fac-similé littéraire. L'éditeur Albert Messein crée la collection « Les Manuscrits des Maîtres », qui publie les *Poésies* de Rimbaud en 1919, puis *Fêtes galantes*. Les éditions Excelsior lancent « Les Manuscrits des chefs-d'œuvre ». Dès 1910, la revue *Vers et Prose* avait reproduit en fac-similé le prologue d'*Ubu roi* rédigé par Jarry, qu'il avait lu au Théâtre de l'Œuvre. La revue *Le Manuscrit autographe* est fondée en 1926 par le libraire-éditeur Blaizot et Jean Royère. S'y mêlent reproductions de pages d'écrivains disparus ou vivants, de Mérimée à Claudel – aussi bien lettres que manuscrits de travail ou de mise au net. Francis Jammes y contribue en s'improvisant graphologue de ces écritures.

De nos jours, l'intérêt pour le fac-similé, que la technologie numérique a rendu d'une fidélité presque parfaite, ne se dément pas. Sans cesser d'être bibliophilique, cet intérêt est aussi partagé par le grand public et par la communauté des généticiens. C'est ce que démontre par exemple, au-delà de nombreuses initiatives isolées et ponctuelles, la collection de fac-similés de manuscrits et d'éditions de la littérature mondiale créée aux Presses Universitaires de France, judicieusement nommée « Sources ».

Le projet mirlitonesque et les opus Sansot

Armelle Hérisson

Dans l'histoire éditoriale des textes de Jarry, la collection du *Théâtre mirlitonesque* est une entreprise singulière. D'abord parce qu'elle vise à la mise sous presse de « petits » textes inédits de l'auteur, et constitue, notamment, un lieu pour ses opérettes. D'autre part, et surtout, parce que c'est l'exercice d'une compilation, doublé d'un acte de nomination qui affirme, par-delà la grande diversité des textes annoncés, l'unité d'un corpus (il faudrait rapprocher, de ce point de vue, le projet éditorial du *Théâtre mirlitonesque* de celui de *La Chandelle verte*). Ce qui est remarquable, ici, c'est la nature même du titre, qui met au premier plan un vocable aux valeurs et fonctions spécifiques chez Jarry, et qui fait de la collection un appareil à penser le théâtre et la littérature. Ce titre, *Théâtre mirlitonesque*, prend en effet la forme d'un discours sur le texte, celle du nom d'un (sous) genre littéraire, inventé par Jarry. Énigmatique et polémique, il est un programme de lecture complexe posé au-dessus des textes, et qui engage, chez Jarry, en même temps l'idée d'une petite flûte, celle de la marionnette, celle d'un vers qui serait « mauvais », et la question de la valeur du théâtre et de l'œuvre elle-même (*via* l'idée de médiocrité attachée en langue au paradigme dans le champ poétique).

Nous disposons d'un nombre important de manuscrits attachés à ce projet, et des deux opus Sansot publiés en 1906, les uns et les autres frappés des marques du mirliton. L'intérêt de ce corps physique du théâtre mirlitonesque est pluriel : les manuscrits permettent de préciser l'histoire du projet Sansot, mais aussi de fixer les textes qui n'ont pas vu le jour ; le livret de 1906 donne une figure au théâtre de mirliton, et fige une disposition des vers, à laquelle Jarry porte un soin particulier dès le manuscrit. Nous proposons ici, en progressant des manuscrits vers le livre, de préciser l'élabora-

tion du projet Sansot, tout en tentant de montrer, à l'appui d'une analyse de ses formes graphiques, comment ce programme poétique et critique : « Théâtre mirlitonesque », prend forme dans la matière même de la page et du livre.

« Recopier », « choisir » : du manuscrit à l'opus Sansot

Il faut dire d'abord que nous savons peu de choses des rapports de Jarry avec Edward Sansot[1]. Ce dernier est un acteur nodal de la scène littéraire et éditoriale de la première partie du vingtième siècle. Peu connu ou reconnu pour ses activités d'écrivain et de poète, Sansot est un éditeur très actif entre 1903, date à laquelle il fonde les éditions qui portent son nom[2], et le milieu des années vingt. C'est un éditeur ouvert, qui travaille à l'édition d'auteurs du seizième siècle, mais publie aussi Maurice Barrès, Jean Lorrain, Gustave Kahn, Péladan et Marinetti, dont il est proche[3]. Nous ignorons précisément comment Jarry connut Sansot, mais les deux hommes évoluent dans le même milieu. Les éditions Sansot sont installées dans le sixième arrondissement de Paris, rue Saint-André-des-Arts, puis rue de l'Éperon, à quelques pas de la rue de L'Échaudé. Sansot collabore au *Mercure de France* (1893) et à *La Revue blanche* (1903) ; c'est en outre un ami de longue date de Laurent Tailhade. Il est donc très probable que Jarry et Sansot se sont croisés aux « mardis » de Rachilde ou d'autres réunions du cercle. Nous ignorons enfin qui est à l'origine du projet mirlitonesque. Il faut néanmoins supposer que Sansot, rompu à l'art de publier en collection, y a sans doute sa part.

Les origines du projet mirlitonesque sont troubles ; son histoire, telle qu'elle apparaît dans la correspondance lacunaire de Jarry, est un nœud de petits mensonges optimistes et d'approximations.

Le *Théâtre mirlitonesque* y apparaît en effet brusquement, en décembre 1905, comme un « déjà-fait » : Jarry annonce à Claude Terrasse, à qui il désire emprunter de l'argent, le paiement d'un « travail prêt[4] » pour Sansot. Mais, alors, le *Théâtre mirlitonesque* n'est pas « prêt », loin s'en faut. Ce n'est encore, comme l'attestent les manuscrits dont nous disposons, qu'un projet aux contours incertains, dont Jarry précise les principes dans l'unique lettre à Sansot que nous connaissons. Voici ce qu'il lui écrit, début 1906 : « Le *Théâtre mirlitonesque* est recopié, on pourra, si bon vous semble, choisir là-dedans[5] ». On voit que le recueil a déjà son nom. Le participe « recopié » précise clairement la

1. De son vrai nom : Joseph Edvard Auguste Sansot.
2. Les éditions Sansot puis Sansot et Cie.
3. On peut lire la description de Sansot par André Billy dans : *La Terrasse du Luxembourg*, Paris, Arthème Fayard, 1945, p. 231-232.
4. Lettre à Claude Terrasse [décembre 1905], dans : *Correspondance*, OCIII [OC est mis pour Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Collection de la Pléiade], 1988, p. 595.
5. Lettre à Edward Sansot, [début 1906 ?], dans : *Correspondance*, *op.cit.*, p. 596.

nature du projet : le *Théâtre mirlitonesque* est un recueil de textes déjà écrits par Jarry, terminés pour certains bien avant 1906. Il faut souligner que, d'un point de vue technique, l'idée de « recopiage » vient couvrir une pratique qui tient plutôt du réemploi de manuscrits existants ou de pages déjà publiées, et de l'annotation, plutôt que d'une « réécriture » (au sens physique du terme), même si certains découpages donnent lieu à la rédaction manuscrite de rares morceaux additionnels. Le verbe « choisir », lui, indique nettement que le corpus mirlitonesque n'est pas encore décidé, et que les textes sélectionnés d'abord par Jarry pour l'éditeur surpassent les possibilités (physiques, là encore) de la collection.

Il semble qu'assez tôt dans l'élaboration du projet, six titres soient programmés, comme l'atteste la lettre à Laurent Tailhade du 2 avril 1906, qui donne un plan précis du recueil :

> Il y a sous presse, de moi en ce moment […], six petits volumes baroques, chez Sansot, formant une série que j'intitule *Théâtre mirlitonesque*, trois desdits tomes — dont la parution successive s'entrelarde en quelque sorte — contenant des inédits d'Ubu et un *raccourci* (justement !) d'icelui pour Guignol et les trois autres consacrés à des piécettes en vers « mirlitonesques[6] ».

On sait le plan figé sur la quatrième de couverture des deux premiers livrets : Le *Théâtre mirlitonesque* est composé d'*Ubu sur la butte*, *Par la taille*, *L'Objet aimé*, *Ubu intime*, *Le Moutardier du pape* et *Siloques, superloques, soliloques et interloques de Pataphysique.* La composition détaillée à Tailhade n'est encore qu'un plan intermédiaire. Dans cette primo-description, en effet, *Siloques…* n'apparaît pas ; le volume qui lui sera réservé semble d'abord devoir contenir un des « inédits d'Ubu » annoncés au poète à côté de trois « piécettes » encore anonymes.

Il faut retenir de cette correspondance que le *Théâtre mirlitonesque* est, presque jusque à la veille de sa parution, un projet ouvert, dont l'idée s'affine progressivement, et qui ne peut être précisé qu'en puisant dans le fonds des manuscrits de Jarry. Et il est une marque qui facilite grandement le travail de reconnaissance : l'estampille « Théâtre mirlitonesque », que Jarry appose sur les manuscrits des textes qu'il destine à la collection.

---

6. Lettre à Laurent Tailhade, 2 avril 1906, dans : *Correspondance*, *OCI*, 1972, p. 1078. Jarry arrange la réalité : il n'est pas possible que les opus soient déjà, et tous, au stade de la fabrication. L'impression des deux seuls volumes ne débute sans doute que fin juillet, quand Jarry l'annonce, sans mentir cette fois, à Marinetti : « Vous recevrez en tous cas bientôt six petits volumes qui paraissent chez Sansot, sous le titre *Théâtre mirlitonesque*. Les deux premiers sont sous presse » (Lettre à F.-T. Marinetti, 31 juillet 1906, dans : *Correspondance*, *OCIII*, 1988, p. 635).

Cette marque a permis le repérage des manuscrits « choisis » pour l'édition de 1906, qui s'inscrivent dans une pratique multiple de « recopiage », et où on peut lire divers états du projet.

Jarry réemploie ainsi pour *L'Objet aimé* un manuscrit daté du 18 octobre 1903, conservé à la bibliothèque de Laval, qui porte les marques d'une mise au net pour Sansot et la mention « Théâtre Mirlitonesque ». On y trouve la trace d'un plan primitif interne au *Théâtre mirlitonesque*, qui prévoit l'association de cette pièce et de *Par la taille* dans le même livret ; sur la première page (figure 1), Jarry ajoute en effet en marge, dans une bulle, « 2e pièce d'un volume du Théâtre Mirlitonesque intitulé *L'Objet aimé* et contenant 1° *Par la Taille* 2° *L'Objet aimé* ». Il procède en outre, dans le corps du manuscrit, à quelques modifications et ajouts[7].

Concernant *Par la taille*, on sait qu'il existe au moins deux manuscrits : celui de 1898, qui correspond au texte édité en 1906, et celui, remanié, annoncé à Terrasse en 1900. Nous n'avons consulté ni l'un ni l'autre de ces manuscrits. Nous signalons toutefois la trace de la vente en 1998, sur un site d'enchères en ligne, d'un manuscrit autographe de *Par la taille*[8]. Sa provenance n'est pas certaine ; le site signale qu'« une note manuscrite au crayon indique collection Eugène Descaves[9] » (frère de Lucien). La notice précise qu'il est « écrit à l'encre rouge » et que « le manuscrit est chargé de nombreuses ratures et corrections, révélant ainsi d'intéressantes variantes avec le texte finalement imprimé chez Sansot en 1906 ». L'aperçu de la première page permet de lire, en haut : « Théâtre mirlitonesque » ; on note l'inscription « Tome I » dans le coin droit, qui paraît renvoyer au projet primitif de réunion des deux piécettes dans un même opus, à moins que Jarry n'ait envisagé, d'abord, de faire de *Par la taille* le premier livret mirlitonesque.

La troisième opérette destinée à Sansot, mais, on le sait, publiée *in fine* par souscription au Mercure en 1907, c'est *Le Moutardier du pape*. Le manuscrit conçu pour la collection, rédigé pour la plus grande partie de la main d'un copiste, annoté par Jarry, est présenté à l'Expojarrysition en 1953. Le catalogue de l'exposition signale que la page de titre « entièrement de la main de Jarry porte, biffée, la mention Théâtre mirlitonesque[10] » ; il précise en outre que le Chœur des Cardinaux et le « Divertissement » sont, comme le titre, ajoutés sur cette épreuve.

7. Le manuscrit, numérisé par la bibliothèque de Laval, est disponible en ligne à l'adresse : http://alfredjarry.fr/oeuvresnumerisees/index.php

8. Le manuscrit constitue le lot n° 94 de la vente du 11 décembre 1998 sur le site de vente Piasa.

9. Notice du lot n° 94 de la vente du 11 décembre 1998, disponible, à l'adresse : http://www.piasa.auction.fr/FR/vente_livres_autographes/v296_piasa/l25640_jarry_alfred_1873_1907_par_la_taille_paris_1906_.html ; elle est accompagnée d'un aperçu de la première page.

10. *Cahier du Collège de Pataphysique* n° 10, « Expojarrysition », p. 116.

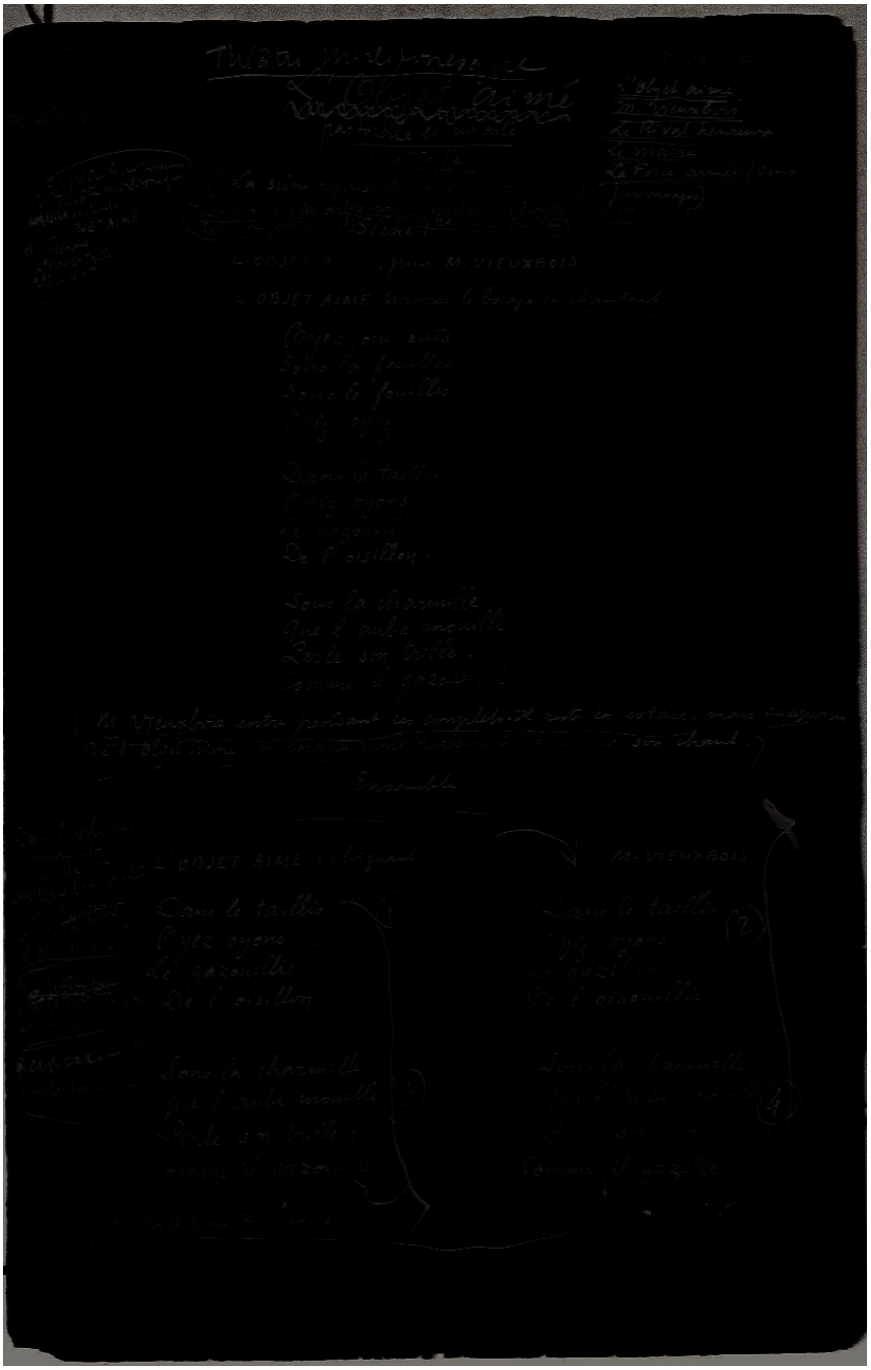


Fig. 1. Manuscrit de *L'Objet aimé*, page 1 ; manuscrit conservé à la Bibliothèque de Laval, n° d'inventaire : 51 696 14 440.

Concernant *Ubu sur la butte*, nous nous contentons de rappeler que la version destinée à Sansot est constituée d'une épreuve d'*Ubu roi* aux éditions de *La Revue blanche*, sur lequel Jarry procède par suppressions, ajouts, corrections et collages, et sur laquelle il appose, toujours sur la première page, le marquage « mirlitonesque ».

Jarry annonçait trois « Ubu » à Tailhade ; le programme final n'en retient que deux. C'est Henri Bordillon qui, en publiant *Ubu intime* aux éditions Folle Avoine en 1985, lève toute incertitude sur le texte destiné aux éditions Sansot, à l'appui d'un manuscrit dont il situe la première écriture vers 1894-1895 et qui comporte les traces de plusieurs réécritures. La description de la page de titre par Henri Bordillon (dont il publie le fac-similé) ne laisse pas de place au doute :

> Une encre noire, la plus ancienne, donne le titre originel : *Ubu intime ou les Polyèdres* ; une autre encre, noire aussi mais postérieure, a barbouillé : « ou les Polyèdres », souligné de deux traits : « *Ubu intime* », et indiqué au-dessus : « Théâtre mirlitonesque[11] ».

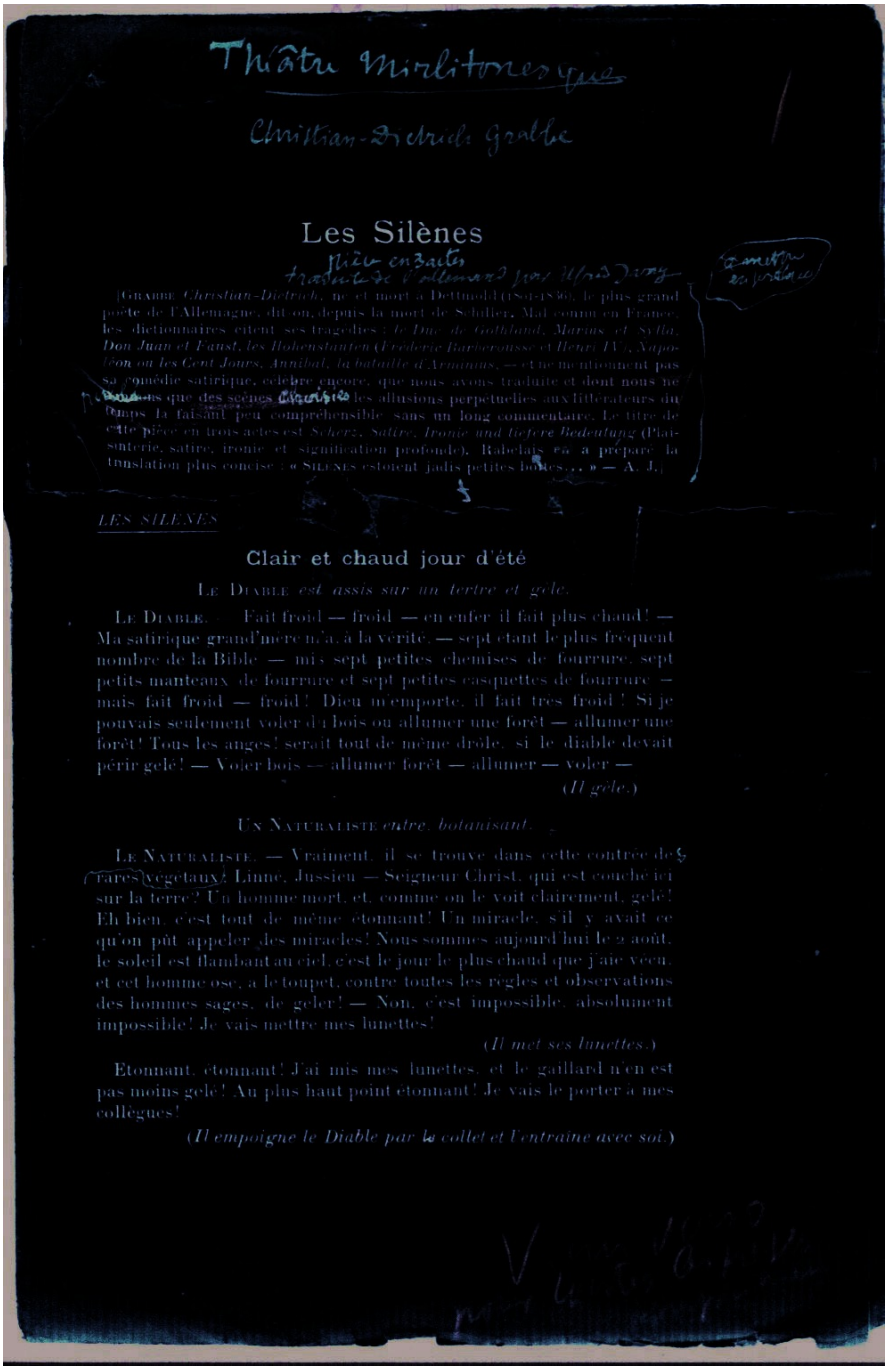
L'*Ubu intime* Sansot est ainsi formé à partir une version primitive d'*Ubu cocu*. Tout au long du manuscrit « abondent indications et recommandations à l'encre noire, destinées à l'éventuel imprimeur[12] ». Nous renvoyons aux notes et notices de l'édition de 1985 pour les détails de cette réécriture, manifestement inachevée.

Dernier texte prévu pour Sansot, *Siloques*… n'a pas été « recopié ». On se souvient que son plan émerge d'un jeu de listes établi par Jarry fin 1905-début 1906 publiées par Maurice Saillet en appendice de la première édition de *La Chandelle verte* en 1969[13]. On voit que l'auteur dresse une liste de ses chroniques écrites pour *La Revue blanche*, et procède « par éliminations successives[14] » pour ne conserver qu'une vingtaine de textes, entrer dans la mesure mirlitonesque et fermer le corpus des textes élus.

Certains textes, eux, ont étés pressentis, mais n'ont pas été « choisis ». Nombreux sont ceux qui auraient pu intégrer la collection sous l'étiquette mirlitonesque, en vertu de leurs parentés avec les textes du programme de 1906 ; on pense notamment aux autres opérettes de Jarry. Grâce à la numérisation des pièces du fonds Marinetti de l'université de Yale, nous savons aujourd'hui que deux autres textes ont été physiquement « recopiés » pour Sansot, ouvrant la vision du corpus virtuel de la collection.

---

11. Henri Bordillon, « Notice » d'Ubu intime, dans : *Ubu intime, pièce en un acte et divers inédits autour d'Ubu*, Romillé, Editions Folle Avoine, 1985, p. 101.
12. *Ibid.*, p. 108.
13. « Trois Plans », dans *La Chandelle verte*, Maurice Saillet, Paris, Le Livre de poche, 1969, p. 680-685.
14. Henri Bordillon, « Notice » de *La Chandelle verte*, *OCII*, 1987, p. 789.



Théâtre Mirlitonesque

Christian-Dietrich Grabbe

Les Silènes

pièce en 3 actes traduite de l'allemand par Alfred Jarry

mettre en prose

[Grabbe *Christian-Dietrich*, né et mort à Detmold (1801-1836), le plus grand poète de l'Allemagne, dit-on, depuis la mort de Schiller. Mal connu en France, les dictionnaires citent ses tragédies : *le Duc de Gothland*, *Marius et Sylla*, *Don Juan et Faust*, *les Hohenstaufen* (*Frédéric Barberousse* et *Henri VI*), *Napoléon ou les Cent Jours*, *Annibal*, *la bataille d'Arminius*, — et ne mentionnent pas sa comédie satirique, célèbre encore, que nous avons traduite et dont nous ne donnons que des scènes choisies, les allusions perpétuelles aux littérateurs du temps la faisant peu compréhensible sans un long commentaire. Le titre de cette pièce en trois actes est *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Plaisanterie, satire, ironie et signification profonde). Rabelais en a préparé la translation plus concise : « Silènes estoient jadis petites boîtes... » — A. J.]

LES SILÈNES

Clair et chaud jour d'été

Le Diable *est assis sur un tertre et gèle.*

Le Diable. — Fait froid — froid — en enfer il fait plus chaud! — Ma satirique grand'mère n'a, à la vérité, — sept étant le plus fréquent nombre de la Bible — mis sept petites chemises de fourrure, sept petits manteaux de fourrure et sept petites casquettes de fourrure — mais fait froid — froid! Dieu m'emporte, il fait très froid! Si je pouvais seulement voler du bois ou allumer une forêt — allumer une forêt! Tous les anges! serait tout de même drôle, si le diable devait périr gelé! — Voler bois — allumer forêt — allumer — voler —

(Il gèle.)

Un Naturaliste *entre, botanisant.*

Le Naturaliste. — Vraiment, il se trouve dans cette contrée de rares végétaux! Linné, Jussieu — Seigneur Christ, qui est couché ici sur la terre? Un homme mort, et, comme on le voit clairement, gelé! Eh bien, c'est tout de même étonnant! Un miracle, s'il y avait ce qu'on pût appeler des miracles! Nous sommes aujourd'hui le 2 août, le soleil est flamboyant au ciel, c'est le jour le plus chaud que j'aie vécu, et cet homme ose, à le toupet, contre toutes les règles et observations des hommes sages, de geler! — Non, c'est impossible, absolument impossible! Je vais mettre mes lunettes!

(Il met ses lunettes.)

Etonnant, étonnant! J'ai mis mes lunettes, et le gaillard n'en est pas moins gelé! Au plus haut point étonnant! Je vais le porter à mes collègues!

(Il empoigne le Diable par le collet et l'entraîne avec soi.)

Fig. 2. Manuscrit des *Silènes*, page 1; manuscrit conservé à la Beinecke Rare Books and Manuscripts Library de l'université de Yale, cote : Gen MSS 130 Box 47 f. 1873.

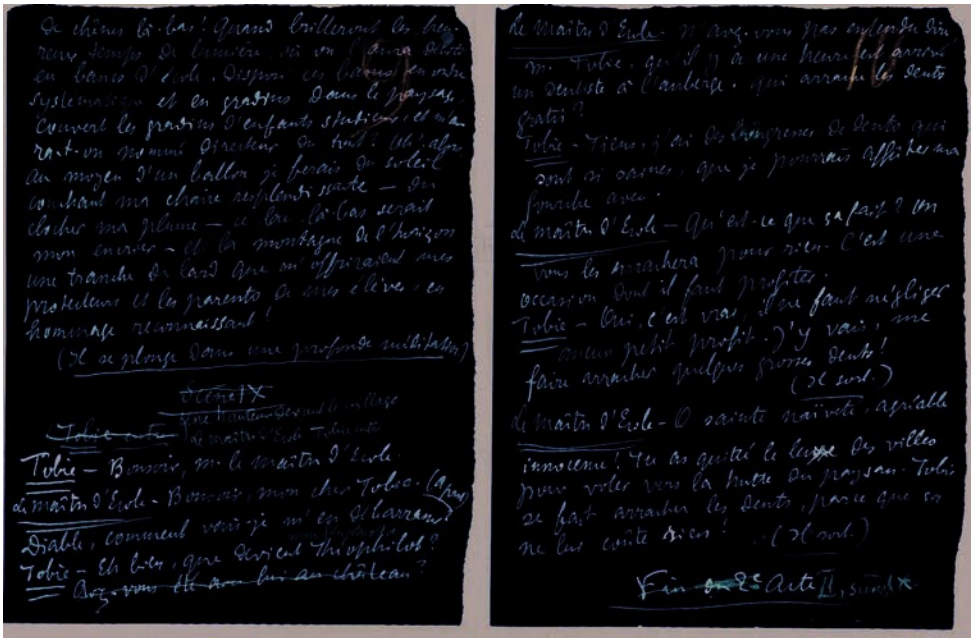


Fig. 3. Manuscrit des *Silènes,* pages renumérotées 9 et 10 ; *id.*

Il s'agit d'abord des *Silènes*. Henri Bordillon, au vu d'un manuscrit partiel, émet en 1987 l'hypothèse d'une destination de la pièce par Jarry à la collection de 1906[15]. Il se fonde alors sur un manuscrit issu du fonds Marinetti, constitué de « 19 feuillets paginés 14 à 32 au crayon[16] », et qui correspond au troisième acte de la pièce. L'intuition de Bordillon est confirmée aujourd'hui par l'accès à un manuscrit de la Beinecke Rare Books and Manuscripts Library[17], qui semble pouvoir être identifié comme la première partie du texte destinée à Sansot. Ce sont treize feuillets, numérotés 1 à 13, qui sont des feuilles détachées de l'édition de la pièce à *La Revue blanche* (figure 2), à l'exception des pages renumérotées 9 et 10 (figure 3), qui sont manuscrites et constituent l'ajout d'une scène entre le Maître d'école et Tobie, absente du texte de 1900. Sur les pages extraites de la revue, Jarry n'apporte que de minces modifications.

L'apport majeur de cette mise au jour, pour ce qui concerne notre approche, c'est la mention « Théâtre mirlitonesque » placée par Jarry au-dessus du titre de la pièce sur la première page, qui affirme sa destination pour l'édition Sansot.

15. Henri Bordillon, « Notice » des *Silènes*, *OCII*, 1987, p. 700.
16. *Ibid.*
17. Document enregistré sous la cote : Gen MSS 130 Box 47 f. 1873.

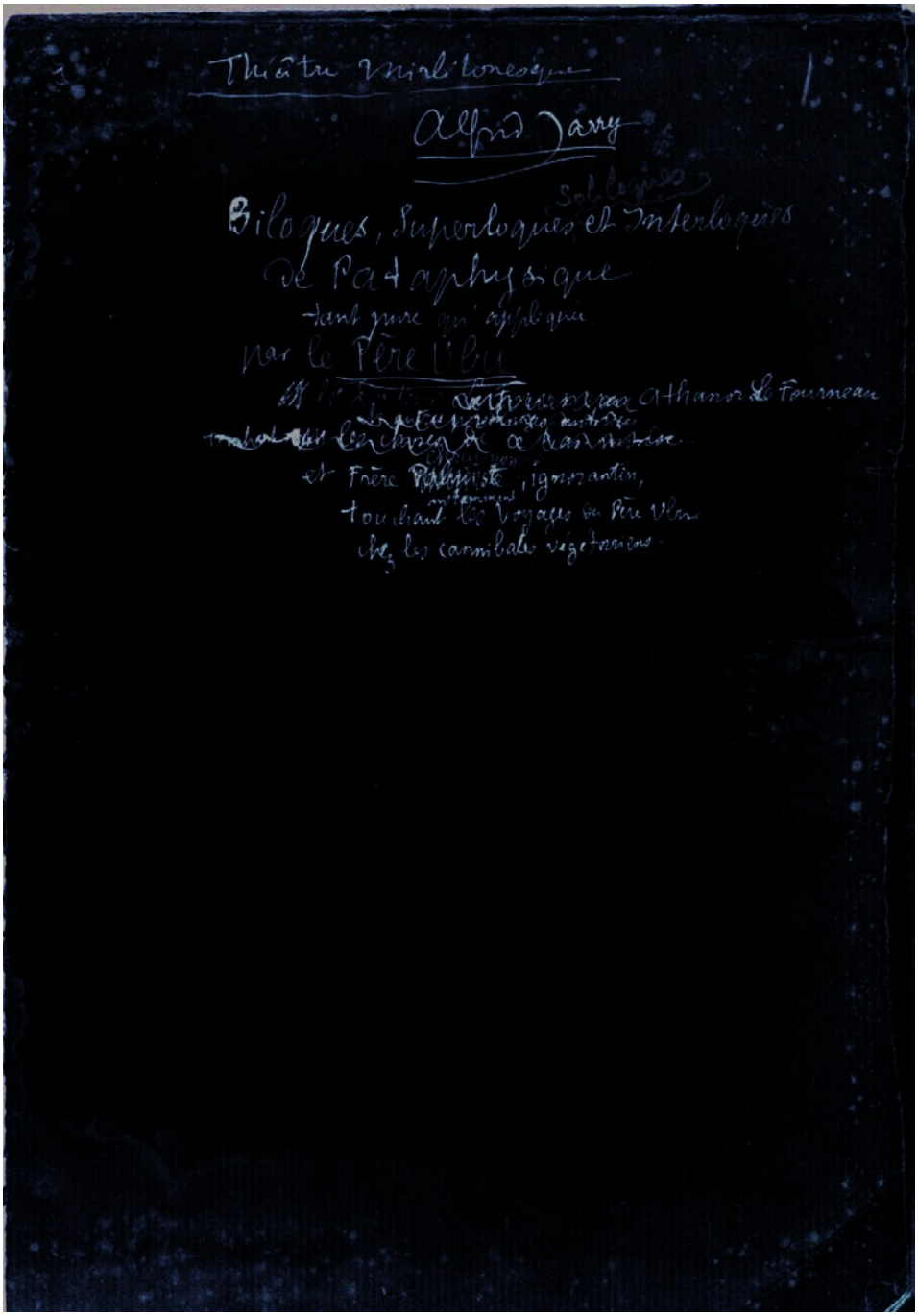


Fig. 4. Manuscrit des *Biloques*…, page 1; manuscrit conservé à la Beinecke Rare Books and Manuscripts Library de l'université de Yale, cote : Gen MSS 130 Box 47 f. 1872.

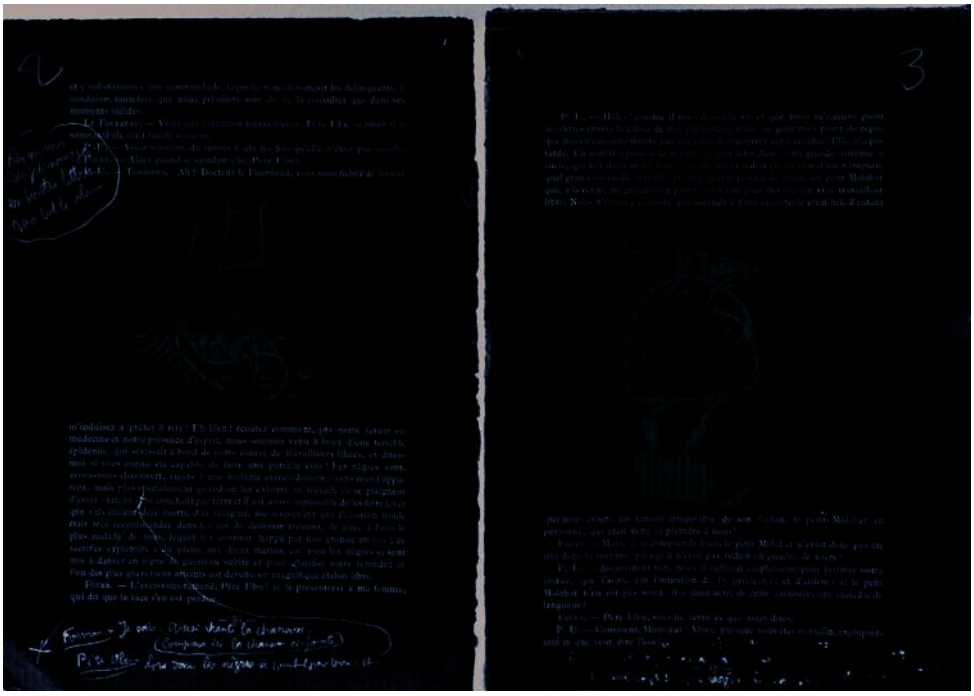


Fig. 5. Manuscrit des *Biloques*…, pages renumérotées 2 et 3 ; *id*.

La mise à disposition du public d'un autre manuscrit issu du fonds Marinetti conservé à Yale atteste de l'élaboration par Jarry d'un autre possible, qui se présente sous la forme d'une curieuse composition[18]. Avec ses seize pages, il entre lui aussi dans le patron volumique Sansot. Le document comporte une page de titre manuscrite, sur laquelle on trouve la marque « Théâtre mirlitonesque » et un long titre raturé sur huit lignes (figure 4), puis une sorte de collage de textes issus de l'édition de l'*Almanach illustré de Père Ubu* (XXe siècle). Il y a d'abord les pages 35 à 44 de l'*Almanach*, c'est-à-dire *Ubu colonial*, (le titre est biffé), puis les pages 45 à 47, c'est-à-dire « Philologie », les pages 48 et 25, barrées, et enfin les pages 26 à 28, contenant le texte « Connaissances utiles et inventions nouvelles - Lettre confidentielle du Père Ubu ». Jarry biffe certaines légendes et dessins des pages de 1901, et porte de rares corrections. Ce manuscrit est très intéressant, à plusieurs égards. Sa composition est remarquable. Ce sont trois textes ubiques (*Ubu colonial, Philologie, Lettre confidentielle d'Ubu*) qu'il associe, semblant

18. Document enregistré sous la cote : Gen MSS 130 Box 47 f. 1872.

donner corps au troisième inédit d'Ubu annoncé à Tailhade en avril 1906 et qui disparaît dans le programme final. Il est remarquable aussi qu'une annotation de Jarry prescrive d'y insérer le texte de « Tatane », confirmant les liens de la chanson avec le champ du mirlitonesque, et que Jarry ait envisagé, dans les pages de cet opus rêvé, d'insérer des éléments graphiques (les dessins de Bonnard) dans la collection Sansot (figure 5). Enfin, c'est le titre inscrit sur la première page qui doit retenir notre attention, qui fait signe vers une écriture en travail et souligne la porosité entre les projets mirlitonesques : *Siloques, superloques, soliloques* [ce mot est inséré dans un deuxième temps d'écriture], *et interloques de Pataphysique tant pure qu'appliquée par le Père Ubu, le docteur Athanorle et frère chrysopompe, ignorantin, touchant les voyages du père Ubu chez les cannibales végétariens*. Monstrueux par sa longueur, il contient surtout la matrice du titre qui sera donné au recueil d'articles choisi *in fine* par Jarry pour la collection. C'est, semble-t-il, l'invention de la suite lexicale première du titre qui l'a emporté sur celle du contenu, et c'est ce titre qui, transformé, précisé, demeure, tandis que le projet d'édition du recueil d'Ubu est abandonné.

On le voit, le projet mirlitonesque déborde de textes pressentis, plus qu'il n'en faut pour remplir le projet des six opus. Par une implacable mécanique de réduction, ce sont donc six textes qui sont choisis et annoncés au public en juillet-août 1906, mais deux seulement qui paraissent à la fin. Deux qui sont assez toutefois pour fixer le projet sur papier et donner un corps à ce théâtre de mauvais vers.

Le livret Sansot et le portail mirlitonesque

Les textes d'*Ubu sur la butte* et de *Par la taille* sont publiés en 1906 sous forme de petits livrets à la couverture verte (Jarry les appelle « petits bouquins verts[19] »), l'écriture est en rouge. On distingue mal, en jaune, un portique illustré. Reporté sur la page dite de grand titre, c'est l'unique illustration mirlitonesque[20], sorte d'objet hybride, qu'on peut regarder comme un double graphique du titre, et qui invite à penser la fonction et la valeur du livre mirlitonesque pour Jarry.

Ce titre illustré, c'est, au sens typographique, précisément le frontispice de l'œuvre, qui contient ici l'inscription du paratexte. L'illustration est identique pour les deux volumes et propre à la publication Sansot : c'est, comme le titre, un principe d'unité et d'identité de la collection (figure 6). Il faut d'abord reconnaître un intertexte graphique : le frontispice est la quasi-reproduction de celui qui illustre la page de titre du

19. Lettre à Rachilde, 16 juillet 1906, dans : *Correspondance*, *OCIII*, p. 634.

20. La page de titre en contient une autre, mais qui n'est pas proprement mirlitonesque : la marque des éditions Sansot, qui est un petit écusson portant en son creux, sur trois lignes, la devise de la maison (« *Laboremus* »).

Gargantua de Rabelais aux éditions Juste de 1535. Le dessin reproduit un même édifice tripartite à colonnades. Les dessins du fronton et du socle sont le calque de ceux de Rabelais : mêmes pieds, mêmes volutes, mêmes angelots portant un même écusson dans le bas-relief. Mais c'est ce qui diffère qui fonde ce frontispice en écho graphique de l'annonce mirlitonesque : ses colonnes. Jarry et Sansot remplacent, en effet, les montants du portique de l'édition de *Gargantua* par deux fines colonnes cylindriques décorées en spirale à mainlevée. Ce qu'il faut repérer, ce sont les effets de creusé aux extrémités et le dessin de l'enroulé, proche des papiers collés autour de la sarbacane des cotillons : les colonnes sont en fait deux mirlitons, petites flûtes à encoches, qui soutiennent le portique, au sens le plus concret du mot, *mirlitonesque*. Miroir de l'adjectif au titre de la collection, ce frontispice est un objet architectural original, l'imparfait dessin d'un portail aux rapports contradictoires avec l'idée de l'art, qui se dresse au seuil de l'œuvre imprimée.

Dans le contexte mirlitonesque, le portail déformé de Rabelais acquiert, en outre, de nouvelles valeurs. C'est le nom d'un théâtre : « Théâtre Mirlitonesque », qui est inscrit au centre de la partie haute, sous le fronton. L'évidement, principe inhérent à la colonnade, permet l'insertion de l'écriture et fait fonctionner ce portail comme un porte-affiche : dans ce cadre, les pièces sont proprement « à l'affiche », comme à la devanture d'un théâtre, qui présente ainsi ses programmes. Jarry dote ainsi les pièces de son *Théâtre mirlitonesque* d'un présentoir spécifiquement dédié, aux allures de cadre baroque. Mais cette représentation en trompe-l'œil d'un motif architectural constitue plus qu'un chevalet pour le titre : elle engage la question du lieu et du corps du théâtre. À la fois par analogie et par illusion d'optique, ce frontispice constitue un décor extérieur au texte et un cadre matériel qui contient l'œuvre imprimée, et introduit le lecteur dans un monde de représentation. Ce frontispice fonctionne, dans l'espace du livre, comme un avatar de la part fixe du théâtre, qui s'efface pour le regard dès que le jeu commence : comme la façade évidée du *Théâtre mirlitonesque*, la scène où une à une les pièces de la collection Sansot sont censées exister, c'est-à-dire être lues et, par l'imagination, représentées. Et c'est un certain théâtre qui se dessine sous les traits de ce portail choisi par Jarry, et vers lequel fait signe le mirliton qui s'y cache : le castelet, avec sa fenêtre vide et ses traditions de fausse dorure. Ce frontispice, c'est le castelet idéal du mirliton, où, à l'instar de celui des Phynances, des Quat'z'Arts, ou des Pantins, intimistes scènes pour les œuvres jarryques, les personnages de Jarry s'animent.

Le frontispice mirlitonesque se présente ainsi comme la réclame, la façade et la scène du théâtre : la réduction et la synthèse parodiques des cadres architecturaux du théâtre solide et historique, la version symbolique du castelet, éphémère fenêtre sur le monde poétique des marionnettes. C'est ainsi le corps du spectateur, et celui du théâtre, que Jarry convoque avec cette devanture illustrée, métadécor pour le texte imprimé, qui s'érige en une sorte de scène idéale aux airs de castelet. À l'intérieur des

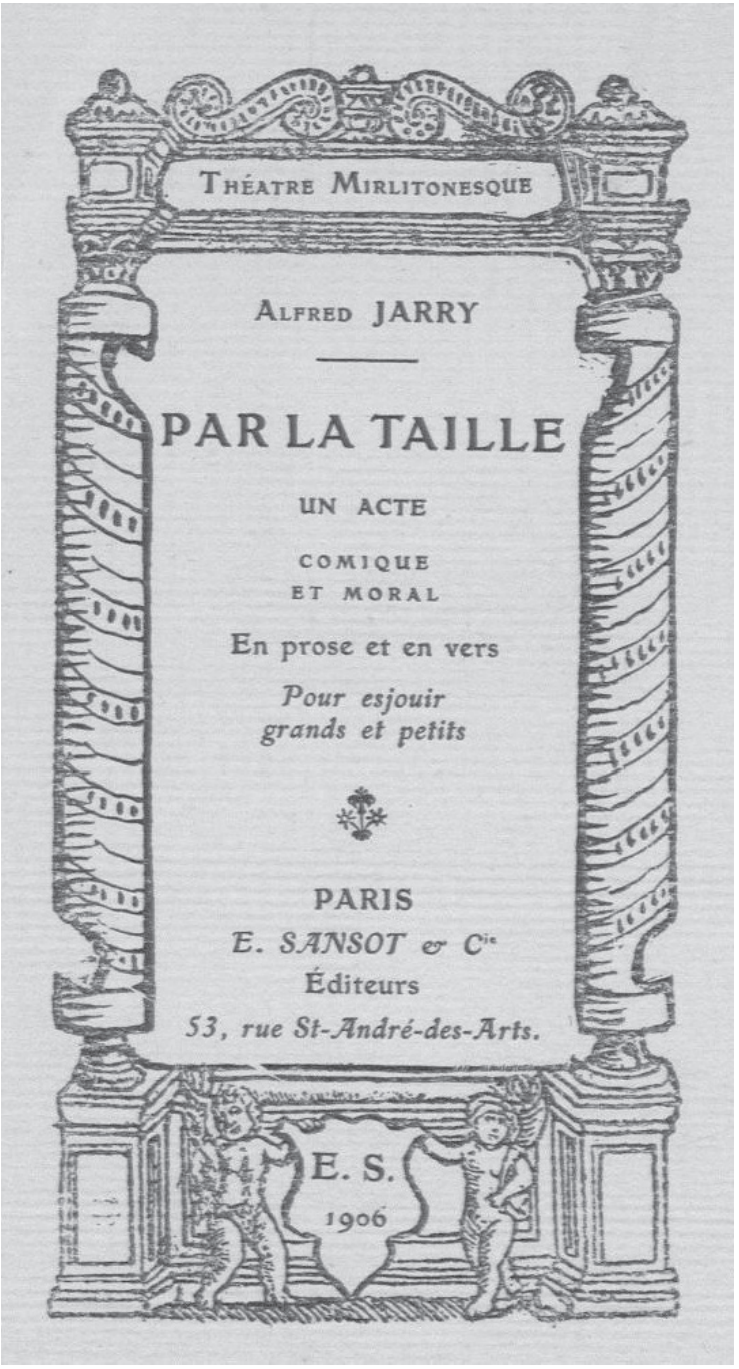


Fig. 6. *Par la taille*, éditions Sansot, 1906, page de titre ; exemplaire conservé à la Bibliothèque de Laval, n° d'inventaire : 87 890.

livrets, aucune autre illustration, donc ; la scène mirlitonesque est laissée aux possibles de l'imagination du lecteur. Il faut toutefois être attentif à cet autre écho graphique de l'annonce mirlitonesque : la typographie, et en particulier la disposition des vers.

Disposition typographique des vers : le métrique en trompe-l'œil

On sait qu'avec la nomination « mirlitonesque », c'est, notamment, *via* l'expression « vers de mirliton », l'idée du vers et de sa valeur que Jarry met en jeu au titre de la collection. Nous voudrions ici donner rapidement à penser comment la typographie des vers tend à soutenir ce projet critique. Il faut rappeler que le vers de mirliton de Jarry est le vers d'un entre-deux théorique, entre vers-libre et vers métrique, ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre, en chemin vers une nouvelle définition du vers, qui cultive l'imprécision, l'imperfection, l'approximation. Ce qui est remarquable, c'est la manière dont la typographie des vers, ici, participe visuellement au minage de la figure traditionnelle du vers, et au brouillage de son identité et de son sentiment opéré par Jarry dans les textes mirlitonesques.

Le premier indice de ce travail, c'est sans doute l'apostrophe, qui vient signaler la suppression de nombreuses voyelles dans le continu prosodique du vers, portant atteinte à son image, comme à son idée, tout en maintenant le vers dans une définition métrique (c'est-à-dire où le nombre des syllabes importe). Il faut ajouter que l'apostrophe, issue de la métrique de la chanson, est fréquente, mais n'est pas une marque obligatoire du système du vers mirlitonesque, ce qui contribue à alimenter l'incertitude sur le compte ou la nature de certains vers.

La manière dont les vers sont disposés sur la page (de l'opus Sansot, mais aussi déjà des manuscrits), surtout, n'est pas anodine, et participe à l'entreprise de déstabilisation du sentiment du vers orchestré par Jarry sous la figure critique du mirliton. Il faut ainsi observer que les vers mirlitonesques sont, le plus souvent, présentés comme des vers métriques, c'est-à-dire organisés sur la page par un jeu de retraits associés à chaque mètre, affirmant l'isométrie des vers alignés sur le même retrait. Notre propos s'arrêterait là si le compte n'était pas, quelquefois, en désaccord avec cette image. En effet, si on écoute bien, ou si on prend le temps de compter les syllabes, on s'aperçoit que cette disposition n'est, dans de multiples passages, qu'une sorte de faux-semblant, qui participe au brouillage des figures de vers. Le jeu de retraits n'est alors qu'un costume métrique, dans lequel se glissent, insidieusement, des vers approchants seulement, ou tout simplement non métriques.

On peut donner l'exemple, dans la cinquième scène de *L'Objet aimé*, d'une longue suite de vers sur deux répliques présentée par Jarry comme isométrique[21], et majoritairement composée de pentasyllabes (« Ce s'rait bien l'moment/D'un déguisement/À l'abri duquel […][22] »), mais qui masque en fait deux décrochages symétriques en alignant à gauche, sur le même retrait que les autres vers, deux hexasyllabes (« Je ferais d'la vertu » et « Vous serez plus chaud'ment[23] »). Dans le chant du Bossu et du Géant à la sixième scène de *Par la taille*, c'est une syllabe qui manque à « Par la taille, des tendrons » pour s'accorder à « Par la taille, nous différons », alignés sur le même retrait :

Par la taille nous différons
De ces mentons ronds.
Nous nous en emparons,
Par la taille, des tendrons
Sans préliminaire,
Nous nous emparons
Quand même![24]

On peut certes regarder ces deux vers comme approchants, et souligner la dominance ici, malgré cette approximation, du sentiment métrique ; mais il faut s'accorder avec l'idée que, ne trouvant aucun égal dans le système, les vers de huit et sept syllabes, ici, ne peuvent pas être théoriquement analysés comme des vers métriques, même s'ils en ont l'allure. Dans le chant de Guignol du prologue d'*Ubu sur la butte*, la disposition métrique est ainsi appliquée à des vers qui, s'ils conservent, visibles, des traces de métriques, sont à la limite des vers-libres.

La disposition métrique met en outre en scène, dans des systèmes hybrides, le travail de dérèglement du vers qui marque l'écriture mirlitonesque. On peut citer le système du Chœur des Fidèles constipés, qui affiche d'abord un bloc d'octosyllabes, puis un système de vers, plus courts, et de retraits inégaux, qui fait place au non métrique :

21. Déjà dans le manuscrit, feuillet 10.
22. *L'Objet aimé*, 6, *OCII*, 1987, p. 565.
23. *Ibid*.
24. *Par la taille*, 6, *OCIII*, 1988, p. 140. Nous reproduisons le jeu des retraits de l'édition Sansot.

Nous accourons à tire d'ailes
Demander le baiser de paix.
C'est nous qui sommes les fidèles
Constipés, hélas, constipés !
Nous n'parlons plus qu'à demi-mot
Et nous attendons sous l'ormeau,
Nous attendons sous les murailles
La délivranc' de nos entrailles,
Nous espérons que notre obole
Nous rendra peut-êtr' la parole.
Nos carêmes,
Jeûn's extrêmes,
Prièr's pour le r'pos
Des âmes
Dessèchent nos peaux,
N'rempliss'nt guèr' nos pots[25].

Le chant de la Force armée, dans la troisième scène de *L'Objet aimé*, en est un autre exemple, et contient en outre une exception notable à la disposition générale des vers, qui montre le vers dans l'état dernier de son dérèglement. Si, en effet, la Force armée en faction chante d'abord dans un sage quatrain isométrique, puis s'agite et se déplace dans des strophes hétérométriques (gagnées d'un vers non-métrique signalé), dans la dernière strophe, quand « les pans » de l'habit du Maire « vont au vent[26] », c'est avec eux le vers qui s'affole, et qui n'est, unique exemple dans le corpus, non plus soumis au jeu des retraits, marque du métrique, mais simplement centré sur la page par Jarry, et ce dès le manuscrit, portant au premier plan la liberté de sa nature et de ses associations.

Il faut signaler qu'on trouve aussi dans le corpus, à côté de ces vers, donc, *visiblement* métriques, une autre disposition du poétique. Ce sont les versets, ceux des « *Versets et Repons* » du *Moutardier* (nous donnons les premiers mouvements) :

> LE MULETIER, *basse, soutenu par les chanoines* : Le Saint-Père se trouve mal ! — Qu'on le dégrafe ! — Il a trop chaud — Que l'on apporte une carafe[27].

et ceux des Palotins dans *Ubu intime* :

> — Donnez finance — Au Père Ubu. — Donnez toute la finance — Au Père Ubu.

25. *Le Moutardier du pape*, III, 1, *OCIII*, 1988, p. 180.
26. *L'Objet aimé*, 3, *op.cit.*, p. 558.
27. *Le Moutardier du pape,* I, 3, *op.cit.*, p. 156.

> — Qu'il n'en reste rien — Et que pas un sou — N'échappe — Aux grigous — Qui viennent la chercher. — Donnez toute la finance — Au Père Ub[28] !

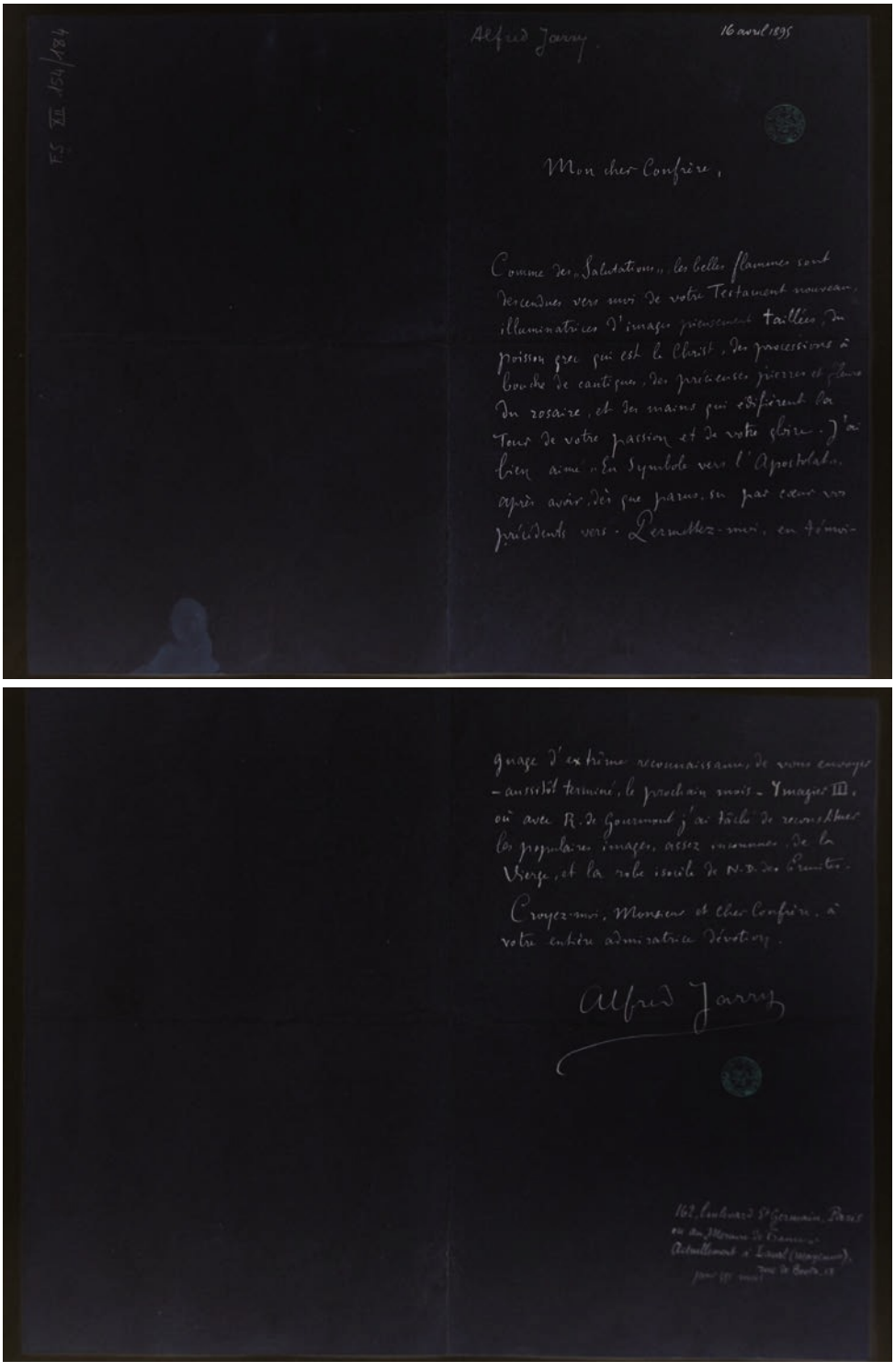
Là, les segments de discours se succèdent, séparés par des tirets, à l'intérieur de paragraphes qui convoquent l'idée du verset. Mais c'est une autre disposition en trompe-l'œil de vers dont certains sont sensiblement métriques (8/4/4/8 dans le premier verset du Muletier ; 4/4/4/4/4/6 dans le chant des Palotins). Le tiret fonctionne, alors, comme un avatar du blanc-à la ligne de la disposition traditionnelle. Contre-épreuve du vers disposé comme vers métrique, le verset mirlitonesque n'est rien d'autre que du vers, et en bonne part du vers métrique, dans un costume critique de verset.

Le parti pris de disposition métrique et ses pièges, le jeu des disproportions volumiques, l'insertion de ces « vers en versets », attestent, sans nul doute, que Jarry, pour le théâtre mirlitonesque, pensait le vers sur la page. On peut percevoir, surtout, à la lumière de ces quelques exemples, le rôle de la disposition typographique des vers à l'égard du projet critique inscrit au titre de la collection et du travail de minage des formes qui sous-tend l'écriture mirlitonesque. Jarry dispose le vers dans l'ordre du métrique, insère des versets. Mais sous cet aspect physique, qui participe inévitablement au sentiment inconscient de la forme par le lecteur, le mirliton, « mauvais vers » est une sorte de vers là régulier, là irrégulier, là libre, parfois indistinctement mêlés, qui joue des codes pour mettre l'idée du vers en jeu, et interroger sa nature et celle du poétique.

*

En 1906, ainsi, quand Jarry organise le projet mirlitonesque avec Sansot, il ne s'engage pas seulement dans un exercice d'édition : il crée un recueil d'œuvres qu'il sélectionne parmi ses petites pièces, et dans lequel il unit l'opérette, Ubu, ses chroniques, manquant d'y insérer une lettre et une traduction. Et surtout il invente le nom d'un genre, qu'il inscrit, physiquement, théoriquement, au-dessus de ces textes. Ce titre, *Théâtre mirlitonesque*, est une sorte de petit problème ; il s'invente pour l'œuvre, multiple, au croisement de valeurs connues et découvertes par Jarry. Toutefois le lecteur de l'opus Sansot, s'il sait regarder par-delà les apparences et dénoncer les trompe-l'œil (dont on ne peut nier, bien sûr, la fonction ludique), peut trouver, dans le livre, et même sans lire, des indices de sa valeur. Il peut repérer la petite flûte populaire qui s'est fondue dans le frontispice ; il peut apprécier le goût baroque de l'objet, y reconnaître une espèce de castelet, comprendre qu'il rentre dans un drôle de théâtre ; il peut voir dans l'apostrophe la cicatrice du mauvais vers, et penser au vers de la chanson ; il peut réaliser que ce qu'il voit sur la page n'est pas ce qu'il entend, et peut soupçonner qu'il entre dans un jeu de dupes où rien n'est sérieux, sous le signe du « mirliton ».

28. *Ubu intime*, 6, *op.cit.*, p. 126.



Alfred Jarry. 16 avril 1895

Mon cher Confrère,

Comme des „Salutations“, les belles flammes sont descendues vers moi de votre Testament nouveau, illuminatrices d'images pieusement taillées du poisson grec qui est le Christ, des processions à bouche de cantiques, des précieuses pierres et gloire du rosaire, et des mains qui édifièrent la Tour de votre passion et de votre gloire. J'ai bien aimé l'Un Symbole vers l'Apostolat, après avoir, dès que parues, su par cœur vos précédents vers. Permettez-moi, en témoignage d'extrême reconnaissance, de vous envoyer – aussitôt terminé, le prochain mois – Vimagier III, où avec R. de Gourmont j'ai tâché de reconstituer les populaires images, assez innommées, de la Vierge, et la robe isolée de N.-D. des Armées.

Croyez-moi, Monsieur et cher Confrère, à votre entière admiratrice dévotion.

Alfred Jarry

Fig. 1. et 2.

La littérature en artisan
De quelques affinités entre Alfred Jarry et Max Elskamp

Clément Dessy

Les échanges entre Max Elskamp et Alfred Jarry ont déjà été évoqués en plusieurs lieux notamment par Jill Fell[1], Ben Fisher[2] et Olivier Bivort[3]. Il n'y a guère de données factuelles et concrètes qui peuvent s'ajouter à présent à celles mentionnées par ces études. Il importe cependant d'en rappeler les éléments principaux pour poursuivre ici la réflexion. Quelques brins de correspondance échangés entre les deux écrivains nous sont parvenus : il y a d'abord une lettre d'Alfred Jarry (conservée aux Archives et Musée de la littérature à Bruxelles, figures 1 et 2) :

1. Jill Fell, « Les incursions littéraires de Jarry par delà la frontière belge », *L'Étoile-Absinthe*, n° 111-112, 2007, p. 103-116 ; Jill Fell, « Exercises in Wood and Verse : Alfred Jarry's Debts to Max Elskamp and Émile Verhaeren », dans Nathalie Aubert, Jean-Philippe Fraiture, Patrick McGuinness (dir.), *La Belgique entre deux siècles. Laboratoire de la modernité 1880-1914*, Oxford, Peter Lang, « Le Romantisme et après en France/Romanticism and after in France », 2007, p. 175-194.

2. Ben Fisher, *The pataphysician's library : an exploration of Alfred Jarry's Livres pairs*, Liverpool, Liverpool university press, 2000.

3. Olivier Bivort, « Max Elskamp et ses correspondants français », dans André Guyaux, Sophie Vanden Abeele-Marchal (dir.), *Échanges épistolaires franco-belges*, actes du colloque de la Sorbonne des 5 et 6 décembre 2003, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007, p. 197-216.

Lettre 1 complète[4]

16 avril 1895

Mon cher Confrère,

Comme des « Salutations » les belles flammes sont descendues vers moi de votre Testament nouveau, illuminatrices d'images pieusement taillées, du poisson grec qui est le Christ, des processions à bouche de cantiques, des précieuses pierres et fleurs du rosaire, et des mains qui édifièrent la Tour de votre passion et de votre gloire. J'ai bien aimé « En Symbole vers l'Apostolat », après avoir, dès que parus, su par cœur vos précédents vers. Permettez-moi, en témoignage d'extrême reconnaissance, de vous envoyer – aussitôt terminé, le prochain mois – *Ymagier* III, où avec R. de Gourmont j'ai tâché de reconstituer les populaires images, assez inconnues, de la Vierge, et la robe isocèle de N.D. des Ermites.

Croyez-moi, Monsieur et Cher Confrère, à votre entière admiratrice dévotion
Alfred Jarry

162, boulevard St Germain,
Paris, ou au « Mercure de France ».
Actuellement à Laval (Mayenne),
rue de Bootz, 13
pour qqs mois.

Le contenu de trois lettres d'Elskamp, expédiées à Jarry en remerciements d'envois de publications, est également connu. Chacune témoigne d'une admiration soutenue :

Lettre 1[5]

Boulevard Léopold 138.
D'Anvers, le 14 d'Octobre 94

Monsieur et cher confrère,

Je viens vous remercier bien vivement pour l'envoi de votre livre que j'achève de lire enthousiasmé, et par l'inattendu de son orientation bien nouvelle en art, et par la per-

4. Lettre conservée aux Archives et Musée de la littérature (Bruxelles), cote FS XII 154/184. Reproduite dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, édition de Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 1041.
5. Reproduite dans *Cahiers du collège de Pataphysique*, n° 22-23, p. 27.

sonnalité bien vôtre qui s'en dégage.
Rarement, je pense, ironie plus adéquate au panmuflisme qui nous étreint, a flagellé en certaines pages de votre livre.
Ineffablement j'ai goûté M. « Ubu », sa « Conscience », et cette « Voix d'Ubu » qu'accompagnent les « Palotins » à la cantonade.
Puis vous avez fait, Monsieur et cher Confrère, d'adorables trouvailles et quand ce ne serait que celles-ci : « les dièzes et les bémols d'Éros, succédant au plain-chant brutal » ; mais tant d'autres encore me sollicitent. J'ai retenu aussi bien des pages de nos (sic) vers et celles-ci m'enchantent : page 54 (Berceuse), 73 (II. Pris…) et « la Peur ».
C'est assez vous dire, Monsieur et cher Confrère, la reconnaissance que je vous dois pour l'heure artiste qui fut donnée à vous lire ; en l'expression de mes plus sincères remerciements veuillez bien me croire

Fidèlement votre

Max Elskamp

Lettre 2[6]

boul Léopold 138
[juillet 1896 ?]

Mon cher Confrère,

Je vous suis mille fois reconnaissant de l'aimable envoi que vous avez bien voulu me faire d'« Ubu Roi ». Je suis féru de votre livre qui est, pour moi, l'une des expressions d'art les plus curieuses et les plus personnelles qui se sont manifestées depuis ces dernières années.
Voici la troisième fois que je reprends Ubu Roi, et ce m'est toujours chose nouvelle ; en ce moment j'ai devant moi l'admirable phrase finale du Père Ubu : « Ah ! Messieurs, si beau qu'il soit, il ne vaut pas la Pologne… » et je m'en délecte, comme hier du crochet à nobles et de l'étonnante bataille où le père Ubu est une fois de plus énorme.

Croyez, cher Monsieur, je vous prie à ma bien vive reconnaissance comme aussi à mes sentiments les plus sympathiques.

Max Elskamp.

6. Reproduite dans Philippe Vanden Broeck, « De Bruxelles à Bruxelles par mer ou le Robinson français », *Europe*, n° 623/4, mars-avril 1981, p. 173-174.

Lettre 3[7]

[avril 1900 ?]

Mon cher Poète,

Vous m'envoyez un chef-d'œuvre absolu. Cet *Ubu enchaîné* est peut-être plus beau encore qu'*Ubu* sous la couronne, et votre ironie cingle comme des lanières et cette merveille que vous avez trouvée « Vive l'armerdre » ! Les « hommes libres et leur Caporal » m'ont ravi, non moins que Pissedoux, Pissembock et cette délicieuse Éleuthère et son « bon Oncle » Sarceyant pour ma plus grande joie ; et tout, et tout !
Vous êtes Le seul en ce siècle qui ait victorieusement vaincu le règne de l'Imbécillité bougeoise (sic) et politique, et les millions de crétins qui se réclament des grands principes de 89 et de cette sacré putain de catin qu'ils entendent par *leur* Liberté !
Or, mon Cher Poète, je vous remercie profondément du bon souvenir que vous me gardez et que si aimablement vous voulez bien me témoigner par l'envoi de votre inoubliable livre ; et croyez-moi, en fidélité toute, votre bien reconnaissant.

Max Elskamp.

Des écrivains belges de la génération du symbolisme, Elskamp est sans doute l'un de ceux qui est demeuré le plus confidentiel. L'idée d'un dysfonctionnement générique, émise par Paul Aron, l'explique notamment : les Belges qui s'illustrent à Paris se font d'autant plus aisément connaître lorsqu'ils empruntent des créneaux peu ou mal investis par les symbolistes français comme le théâtre avec Maurice Maeterlinck ou le roman avec Georges Rodenbach. Max Elskamp, qui ne publie que de la poésie (malgré quelques exceptions), trouve en France une solide concurrence qui ne permet pas le même déploiement[8].

Une seconde explication à cette confidentialité repose sur une raison encore plus évidente : durant sa carrière, le poète belge ne quitte guère Anvers, la ville de son enfance. Il y habite l'hôtel que possédait son père dans le centre-ville, ne quittant guère dès lors son patrimoine familial. C'est peu dire qu'Elskamp n'est pas un grand voyageur : en dehors d'un séjour à Paris effectué en compagnie Henry Van de Velde en 1884 (à propos duquel nous ne détenons que peu d'informations) et d'un exil en Hollande entre 1914 à 1916 contraint par la guerre, on ne relève guère d'autres mouvements du poète à l'extérieur du territoire belge. Il rejoint peut-être en cela Alfred Jarry

7. *Ibid.*, p. 174.
8. Voir Paul Aron, « Pour une description sociologique du symbolisme belge », dans *Le mouvement symboliste en Belgique*, édité par Anna Soncini Fratta, Bologne, CLUEB, « Belœil », 1990, p. 55-69.

dont les incursions à l'étranger n'ont guère dépassé quelques voyages vers la Belgique[9] ! L'essentiel des déplacements de Jarry se limite à ses relations entre Paris et la Bretagne. Il est dès lors permis d'imaginer qu'une première accointance entre Elskamp et Jarry, si peu cosmopolites, puisse être établie sur la relation qu'ils partagent vis-à-vis d'une forme d'attachement régionaliste, incluant l'univers de leur enfance. Chacun en tire sur le plan artistique une inspiration basée sur des souvenirs ou des traditions flamandes et bretonnes.

Une littérature naïve

Les étiquettes de « naïf », « primitif » ou « simple », attribuées au travail d'Elskamp, le sont également aux expériences pratiquées par Jarry et Gourmont autour de *L'Ymagier* ainsi que nous le verrons. Ces adjectifs semblent souvent interchangeables même s'ils ne recouvrent pas forcément des sens identiques. Si Jarry se conçoit « simple », selon les principes sibyllins qu'il expose dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, cette opinion auctoriale n'était guère partagée par ses contemporains, tandis qu'Elskamp paraît avoir davantage fait l'unanimité sur ce point.

Une recherche systématique, statistique, dans l'emploi de ces étiquettes mettrait sans doute à jour des évolutions éclairantes dont je ne peux ici qu'esquisser des intuitions. La *naïveté* ne coïncide pas complètement avec la *simplicité* qui constitue une étiquette plus fréquente et plus englobante. On rencontre notamment la simplicité autour des idéaux classiques, ce qui rend la définition de cette notion très élastique selon les esthétiques qui s'en revendiquent. Dérivé de *natus* (né) en latin, naïf renvoie quant à lui, selon le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, au naturel, au natif, à l'originel : « sans détour » et « sans artifice[10] ». C'est le regard ingénu, celui de l'enfant, mais pas seulement : pour Elskamp, c'est aussi le regard populaire. Cette conception semble rejoindre celle de « primitif ». Or, si cette dernière étiquette implique aussi une référence à un état originel, elle suppose moins d'emblée une dimension sentimentale et affective, en sa définition même. Le Larousse attache en effet une perspective sentimentale à la définition de la naïveté, à travers une acception spécifique du domaine littéraire : « se dit d'une manière d'exprimer les sentiments et les pensées[11] ». À cette dimension s'ajoute encore l'idée d'une forme de « douceur » (terme employé par Gourmont dans une citation que nous retrouverons par la suite), et vis-à-vis de laquelle les références elskampiennes à la Vierge ne sont sans doute pas étrangères.

9. Patrick Besnier, « Dénombrement du peuple. Jarry et les écrivains de son temps », *Europe*, n° 623-624, mars-avril 1981, p. 9-15.
10. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XI, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1874, p. 776.
11. *Ibid.*, p. 780.

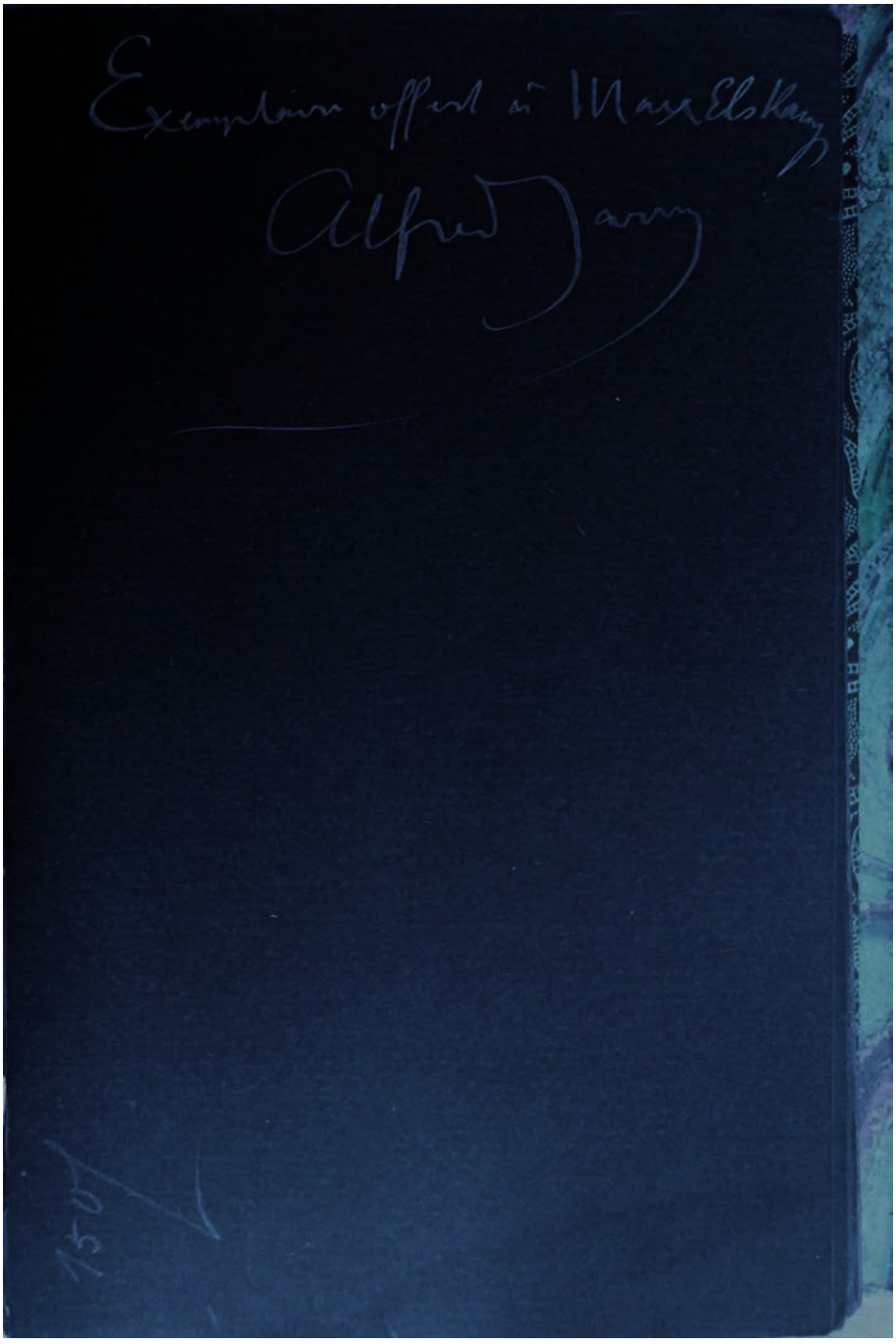


Fig. 3.

La naïveté en art et en littérature au moment du symbolisme s'oriente vers des sujets populaires souvent alliés au religieux, en mêlant son expression à une spontanéité non abrupte[12]. Pour résumer, on dira que « naïf » possède alors un champ d'application plus restreint que « primitif » et, plus encore, que « simple ». La charge émotionnelle de l'art dit « naïf » répond en l'occurrence à l'implication de l'écrivain dans le travail de gravure : Elskamp rompt la distance d'avec le lecteur en s'investissant spirituellement par la conception de son œuvre mais aussi physiquement par l'impression directe de celle-ci. L'attachement émotif d'Elskamp à la Flandre s'observe jusque dans la publication illustrée des *Commentaires et l'idéographie du jeu de loto dans les Flandres*[13] où l'évocation du jeu, de son iconographie et de ses règles n'est qu'un prétexte à l'exaltation du génie populaire, faisant pratiquement office d'essai critique en faveur de ses choix poétiques.

Bibliothèques et livres-objets

Malgré sa discrétion, Elskamp jouit d'un grand succès d'estime auprès de ses pairs en France. Il leur envoie ses recueils soignés et « artistiques », il en reçoit donc de nombreux en retour. Olivier Bivort, à juste titre, invite à considérer les envois de sa bibliothèque à l'intérieur du système de correspondance duquel ils dépendent pleinement : les lettres répondant aux envois et les envois pouvant aussi tenir lieu de réponses[14]. Ces envois se dotent bien sûr d'une valeur complémentaire par rapport aux échanges épistolaires conventionnels : les ouvrages envoyés constituent une valeur d'échange cruciale, avant même de constituer une valeur de collection. Ils sont les témoins d'une reconnaissance à l'égard des envois d'Elskamp, ce dernier concevant ses recueils tel un artisan, non seulement en y incluant des gravures, mais également en prêtant une attention soutenue aux aspects matériels de l'objet-livre (du choix du papier à la couverture en passant la reliure…). Cette caractéristique constitue une constante de l'œuvre d'Elskamp qui a sans doute fondé cette réputation de poète-artisan dès le recueil de *L'Éventail japonais* (1886), ce livre rare et précieux pourtant quelque peu désavoué par le poète[15].

12. On retrouve cet adjectif dans les titres de plusieurs œuvres dont celle d'Albert Mockel *Chantefable un peu naïve* (1891), ou de Charles-Henry Hirsch, *Légendes naïves* (1894 ; ce dernier auteur figure d'ailleurs en service de presse au moment de la parution du recueil *La Louange de la vie* d'Elskamp au Mercure de France).

13. Max Elskamp, *Les Commentaires et l'Idéographie du Jeu de Loto dans les Flandres*, suivis d'un glossaire, Anvers, A. de Tavernier, 1914 [1918].

14. Olivier Bivort, « Max Elskamp et ses correspondants français », *op. cit.*, p. 198-199.

15. Pour davantage d'information sur ce recueil, on lira Jacques Marx, « Autour du livre-objet : le japonisme dans le projet esthétique de Max Elskamp (1862-1931), p. 127-160 ; Évanghélia Stead, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique fin-de-siècle*, Paris, PUPS, 2012, p. 452-460.

Dès lors, sa collection se constitue en effet grâce à l'échange : à un ouvrage de grande valeur qu'il envoie lui répond souvent un autre objet d'égale valeur envoyé par le destinataire. La bibliothèque de Max Elskamp est d'ailleurs l'un des plus riches ensembles de livres symbolistes en Belgique : elle rassemble un nombre impressionnant d'œuvres précieuses, détenues aujourd'hui par la réserve de l'Université libre de Bruxelles[16].

Parmi ceux-ci figurent neuf ouvrages de Jarry, dont plusieurs envois dédicacés :

- *Ubu Roi* (Mercure de France, 1896) : dédicacé. (figure 3)
- *Les Jours et les Nuits. Roman d'un déserteur* (Mercure de France, 1897) : « À Max Elskamp, très cordialement, Alfred Jarry » (figure 4)
- *Almanach du Père Ubu illustré, janvier-février-mars 1899* (s. éd.)
- *Almanach illustré du Père Ubu. XXe siècle*, 1er janvier 1901 (deuxième édition)
- *Ubu enchaîné*, (Revue blanche, 1900) « À Max Elskamp, son admirateur, Alfred Jarry » (figure 5)
- *Messaline. Roman de l'ancienne Rome* (Éd. de La Revue blanche, 1901) : « À Max Elskamp, son fidèle admirateur, Alfred Jarry » (figure 6)
- *Le Surmâle*, (Éd. de La Revue blanche, 1902) : « À Max Elskamp, son admirateur, Alfred Jarry » (figure 7)
- *Le Moutardier du pape* (Saint-Amand, Cher, Impr. Bussière, 1907), une des éditions grand papier avec inclusion d'une page manuscrite du texte (figure 8)

Les Minutes de sable, Mémorial auraient dû figurer dans la bibliothèque du poète, ainsi que l'a révélé la correspondance, mais l'exemplaire est aujourd'hui porté manquant.

La bibliothèque d'Elskamp comprend par contre l'édition posthume des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (Bibliothèque Charpentier, Fasquelle, 1911). Cet ouvrage devait de toute évidence rejoindre cette collection puisque le nom d'Elskamp et le titre de son recueil *Enluminures* y sont explicitement mentionnés à la place du huitième « livre pair » de la bibliothèque de Faustroll, au sein de laquelle figurent deux autres Belges : Maurice Maeterlinck (pour *Aglavaine et Sélysette*, 1896) et Émile Verhaeren (pour *Les Campagnes hallucinées*, 1893).

Le manuscrit Lormel du *Faustroll* donne une variante antérieure de cette référence. Avant les *Enluminures*, le premier recueil inscrit, était celui des *Salutations, dont d'angéliques* (1893). Ce dernier ouvrage fut, nous le savons, envoyé à Jarry[17]. On conçoit aisément que l'auteur des *Minutes de sable mémorial* pour qui « les allitérations, les rimes,

16. Andrée Art, René Fayt, avec la collaboration de Denise de Pape, *Inventaire de la bibliothèque de Max Elskamp léguée à l'Université Libre de Bruxelles*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973.
17. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2007, p. 163-164.



Fig. 4.

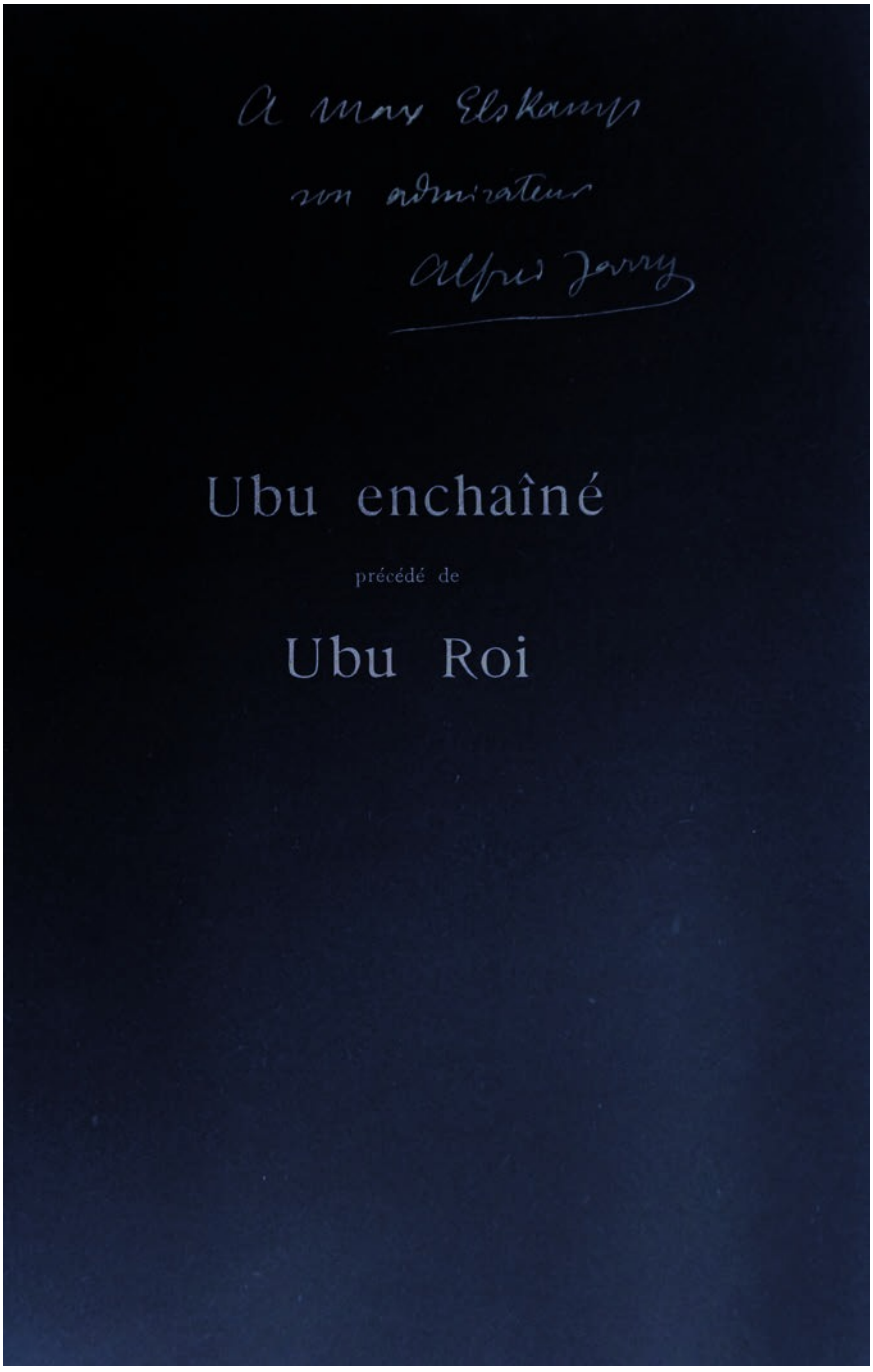

A mon Elskamp
son admirateur
Alfred Jarry
Ubu enchaîné
précédé de
Ubu Roi

Fig. 5.

les assonances et les rythmes révèlent des parentés profondes entre les mots[18] » ait été sensible aux recherches de sonorité telles qu'exploitées dans le recueil des *Salutations, dont d'angéliques* :

> Mais geai qui paon se rêve aux plumes,
> Haut, ces tours sont-ce mes juchoirs ?
> D'îles de Pâques aux fleurs noires
> Il me souvient en loins posthumes :
>
> Je suis un pauvre oiseau des îles[19].

Les autres recueils d'Elskamp sont sans doute également parvenus à Jarry : ce qui justifierait par ailleurs les envois constants de ce dernier au poète anversois. Pourtant, trois chapitres plus loin, à propos « du petit nombre des élus », revenant sur la liste des livres pairs de Faustroll, Jarry n'a pas modifié l'allusion à l'un des vers d'Elskamp qui demeure extraite des *Salutations, dont d'angéliques* et non des *Enluminures* (« D'Elskamp, les lièvres qui, courant sur les draps, devinrent des mains rondes et portèrent l'univers sphérique comme un fruit[20]. ») Le même phénomène se reproduisant avec Maeterlinck par exemple, mais pas en ce qui concerne Rachilde où l'« élu » est adapté, Ben Fisher émet l'hypothèse que Jarry n'aurait pas achevé la révision du texte à laquelle il se consacrait[21]. Il est difficile d'arrêter une conclusion définitive à ce sujet : Jarry n'avait-il pas ou plus l'exemplaire d'Elskamp à disposition ? Dans tous les cas, cela pourrait aussi révéler que l'admiration pour Elskamp ne se conditionnerait pas à un recueil spécifique, mais à l'ensemble de l'œuvre. La bibliothèque faustrollienne livrant en réalité un portrait des aspirations littéraires de Jarry[22], il pouvait se contenter d'actualiser un titre sans se soucier de revoir l'allusion citationnelle qui était censée en dépendre.

Le contenu des dédicaces (inlassablement formulé autour du terme de l'« admiration ») et le ton employé confirment le sentiment de Ben Fisher[23] : Jarry se place dans une position d'hommage, se mettant à l'école du poète anversois et recherchant sa fraternité poétique. Il faut rappeler que Jarry était de plus de onze ans son cadet.

---

18. Alfred Jarry, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », *La Plume*, 15 mai 1903 ; repris dans Alfred Jarry, *La Chandelle verte*, *Œuvres complètes*, t. II, p. 443.
19. Max Elskamp, *Salutations, dont d'angéliques*, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Seghers, 1967, p. 30.
20. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, dans *OC1*, *op. cit.*, p. 666.
21. Ben Fisher, « Précisions sur les imprécisions de Jarry sur les mystères subsistants des livres pairs et du "petit nombre des élus" », dans *La Licorne*, « Alfred Jarry. Monstres et merveilles », n° 80, 2007, p. 125.
22. Voir Julien Schuh, « Les livres pairs d'Alfred Jarry », *Conserveries mémorielles* [En ligne], n° 5 | 2008, url : http://cm.revues.org/113.
23. Ben Fisher, *The pataphysician's library*, *op. cit.*, p. 50.

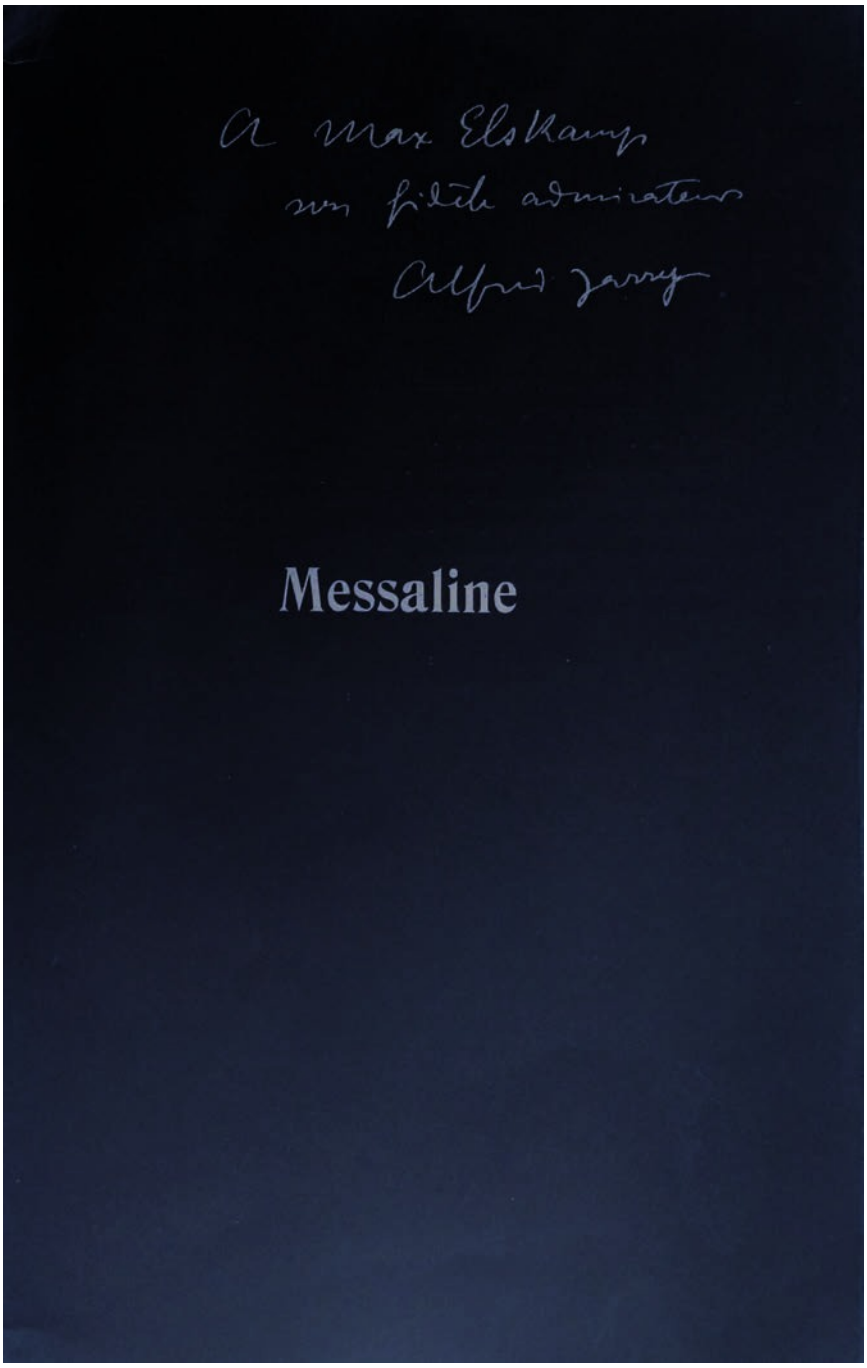

A Max Elskamp
son fidèle admirateur
Alfred Jarry
Messaline

Fig. 6.

L'invariabilité des échanges suggère par ailleurs qu'une constante estime s'est établie (l'enthousiasme d'Elskamp pour Ubu semble débordant dès 1894 !), sans parvenir peut-être à annihiler une certaine distance.

Dans le « masque » qu'il dédie à Elskamp, Gourmont décrit le poète et son œuvre en des termes qui l'incluent à un projet similaire à la revue *L'Ymagier*. Selon lui, « le poète a écrit les chansons de la semaine de Flandre, ensuite a taillé dans le bois des images naïvement nouvelles, ensuite a fait avec tout cela un petit livre qui semble tombé par la cheminée un jour de Noël, tant il est miraculeusement doux[24] ». Le passage souligné ne doit pas prêter à confusion : l'ambiguïté de l'adverbe « naïvement » ne doit pas être comprise comme une critique à l'encontre du poète. En effet, Gourmont promeut en l'occurrence un néo-primitivisme, un renouveau des images « naïves » : il suffit pour s'en convaincre de prendre connaissance du projet même de *L'Ymagier*, gérée par des écrivains et plaçant l'image au centre de ses préoccupations[25] :

> Ici donc, nous ferons la leçon de la vieille imagerie et nous dirons, par des traits, la joie de ceux qui, pour un sou rogné, ornaient leur ruelle d'archangéliques confidences […][26]. Tournée la couverture, Filiger annonce que nous appartenons aux imagiers nouveaux tout comme aux anciens et, vers les dernières pages, Émile Bernard redit notre intention de collaborer à une rénovation de l'image. Cela suffit, sans écrire d'avance les noms attendus[27].

La confrontation de la « vieille imagerie » d'avec les « imagiers nouveaux » relève d'une tendance qu'un Maurice Denis aurait tout aussi bien pu dénommer par le quasi-oxymore qu'il avait forgé : le « néo-traditionnisme ». Ce renouveau par la « tradition », oserait-on écrire, coïncide précisément avec le projet d'Elskamp qui entend s'inscrire en contre d'une société industrielle, d'une part, en s'appropriant une matière populaire, perçue comme « originelle » et, d'autre part, en s'impliquant tout au long de la « chaîne de production » de ses ouvrages, depuis l'écriture, jusqu'à leur illustration et leur édition. Ce modèle du poète qui se veut artisan afin de s'opposer à l'industrialisation a été brillamment mis en évidence par Julien Schuh[28]. Ce dernier explique par ailleurs que l'intérêt pour les anciens « ymagiers » n'est pas peu lié à un souci de valori-

24. Remy de Gourmont, *Le II^ème^ Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1898, p. 130.
25. Voir Alexia Kalantzis, « Remy de Gourmont et *L'Ymagier* (1894-1896). Une utilisation symboliste du rapport texte-image », dans *L'Europe des revues (1880-1920),* dirigé par Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, « Histoire de l'imprimé – Références », 2008, p. 279-294.
26. Remy de Gourmont, « L'Ymagier », *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894, p. 6-7.
27. *Ibid.*, p. 8.
28. Voir sa communication « Les nouveaux Imagiers. Portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIX^e^ siècle » au colloque international « Réévaluations du romantisme », 26-27 avril 2012, Université Paul-Valéry, Montpellier III, à paraître, url : http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00988518.

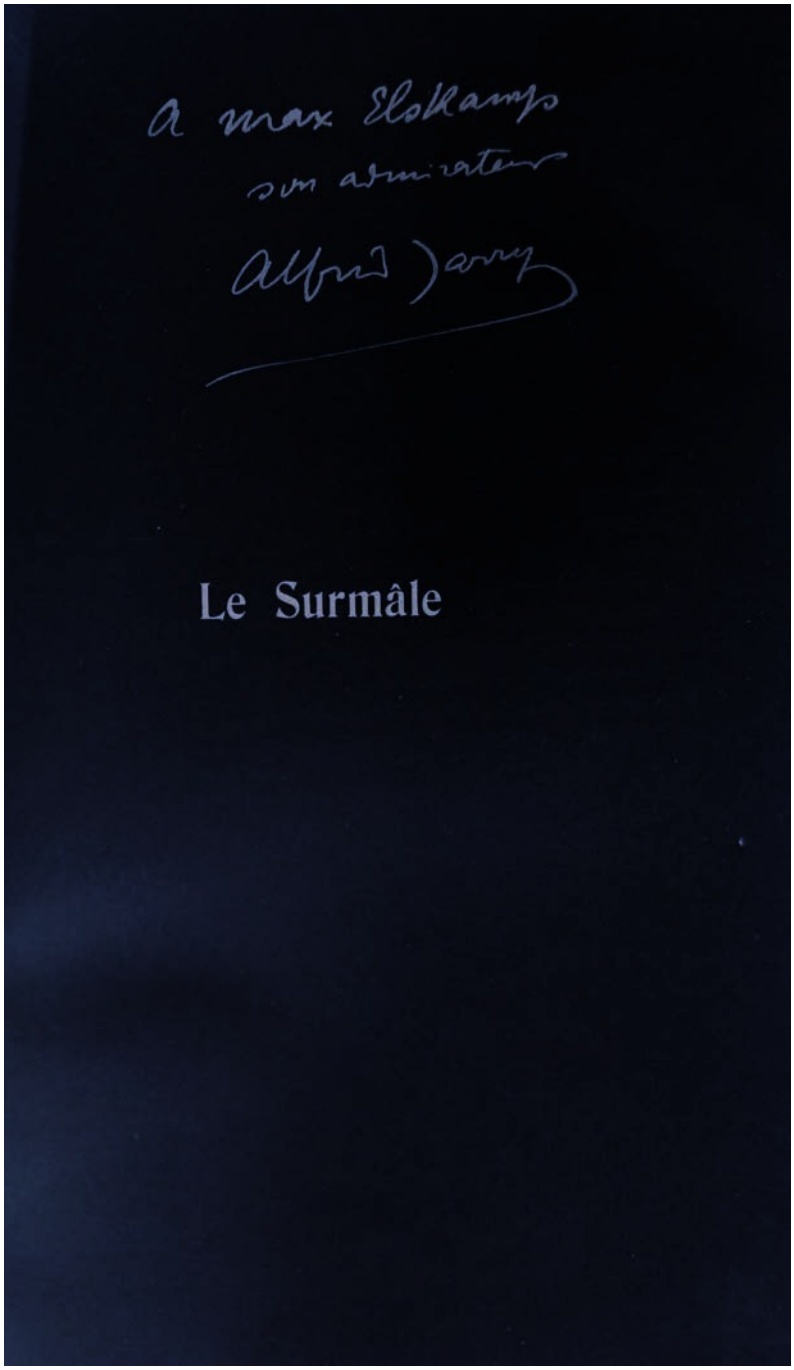


Fig. 7.

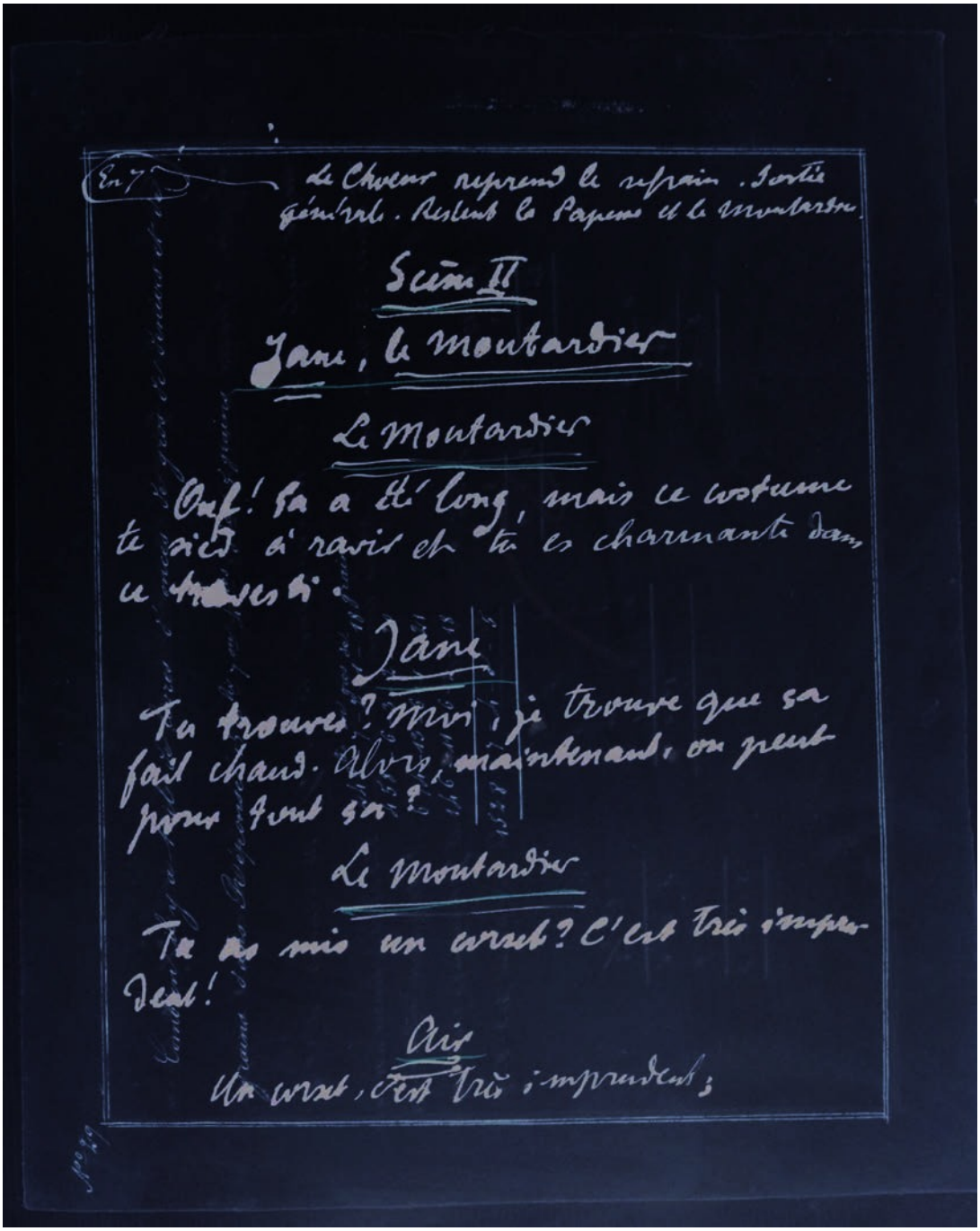

En 7
Le Chœur reprend le refrain. Sortie générale. Restent le Paysan et le moutardier.
Scène II
Jane, le moutardier
Le Moutardier
Ouf! ça a été long, mais ce costume te sied à ravir et tu es charmante dans ce travesti.
Jane
Tu trouves? Moi, je trouve que ça fait chaud. Alors, maintenant, on peut pour tout ça?
Le Moutardier
Tu as mis un accroc? C'est très imprudent!
Air
Un accroc, c'est très imprudent;

Fig. 8.

sation nationale (souvent nationaliste) auquel n'échappent sans doute pas totalement un Jarry et encore moins un Elskamp à travers leur ancrage régional[29]. Cette valorisation du « local » mène à une redécouverte d'anciens centres : Anvers et la tradition des imprimeurs Plantin et Moretus pour Elskamp, Épinal pour Jarry et Gourmont (même s'il ne s'agit pas là de leur région d'origine).

Julien Schuh a rappelé que l'émergence des procédés photomécaniques a elle-même provoqué un regain d'attention (réactionnaire, on pourrait le dire) vis-à-vis de la gravure artisanale et, notamment, pour la technique du bois à l'épargne[30]. Cette dernière, plus aisément appropriable sans un apprentissage technique trop complexe, permit à des écrivains comme Elskamp de réaliser un idéal, celui de devenir le propre illustrateur de leurs œuvres. La taille à l'épargne est un point commun entre Jarry et Elskamp. Dans son atelier, Elskamp taillait et gravait, intégrant cette démarche à son activité poétique[31] (figures 9 et 10).

Dès 1895, Elskamp réalisait des gravures pour son recueil des *Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre* (1895). Dès lors, le surnom d'« imagier d'Anvers » devait lui être attribué. L'écrivain belge Louis Piérard en a forgé une légende :

> Le refuge du poète, c'est le vieil hôtel paternel, plein d'œuvres d'art et de livres précieux. La bibliothèque contient, à côté des chefs-d'œuvre typographiques des William Morris et des Walter Crane, à côté des rarissimes éditions des poètes symbolistes, une ample série d'ouvrages sur le folklore, les religions, la magie, les hypothèses néospirites et théosophiques qui ont passionné Elskamp autant que Maeterlinck. À côté de la bibliothèque se trouve une vaste pièce où l'on voit des appareils scientifiques, tout un atelier de typographie et l'outillage de l'imagier à qui nous devons les naïves, les adorables illustrations d'*Enluminures* et l'*Alphabet de Notre-Dame la Vierge*[32] […]…

L'idéal du poète-graveur atteint une de ses plus belles réalisations dans les *Enluminures* (1898), le huitième « livre pair » de Faustroll. Les archives Elskamp en conservent le manuscrit et la maquette destinée à l'éditeur. On peut rapidement constater qu'Els-

29. Voir sa communication « Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIXe siècle » au colloque « La littérature à l'épreuve des arts populaires », 13-15 juin 2012, Université Paris-Est Marne-la-Vallée, url : http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00988516.

30. Julien Schuh, Notice pour *L'Ymagier-Perhindérion*, dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, édition Henri Béhar, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 495-496.

31. C'est l'idée défendue par Évanghélia Stead, *op. cit.*, p. 467.

32. Louis Piérard, *Un poète de la vie populaire : Max Elskamp*, Bruxelles-Paris, Georges Van Oest, s. d. [1914], p. 20.

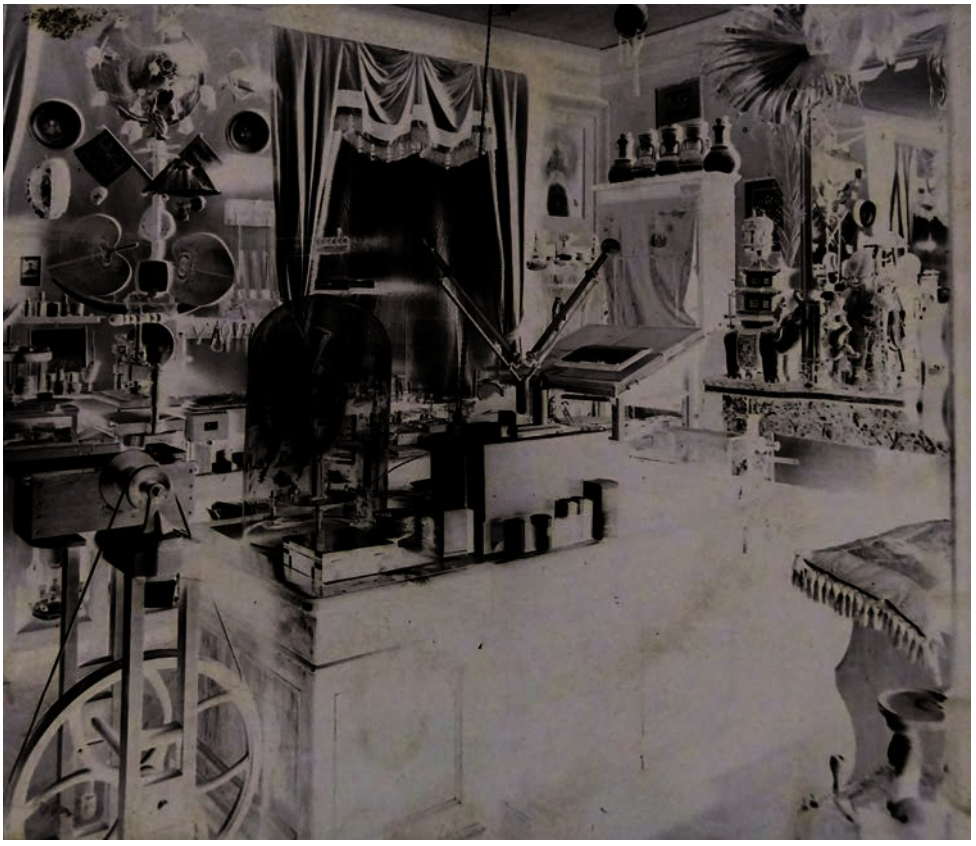


Fig. 9.

kamp a conçu l'ensemble du livre de façon autonome, fournissant les indications les plus précises à son éditeur bruxellois Paul Lacomblez jusqu'à la disposition même des zones d'impression (figure 11).

Après 1898, les publications et recueils d'Elskamp ne constituent plus qu'essentiellement des travaux où la gravure domine le texte au point que cette période a souvent été perçue comme un renoncement à la littérature. Pourtant, ainsi que l'a montré Évanghélia Stead, *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge* (1901) ou *Les Sept Notre-Dame des plus beaux métiers* (1923) forment une part intégrante de son projet poétique, qu'on ne peut comprendre sans ces œuvres[33].

33. Évanghélia Stead, *op. cit.*, p. 460-467.



Fig. 10.

L'implication intense d'Elskamp dans une activité de gravure aurait débuté entre fin 1894 et début 1895. Ce moment semble concomitant (même légèrement postérieur) aux débuts de la revue *L'Ymagier* au sujet de laquelle Gourmont et Jarry discutent au moins dès l'été 1894. Avant cela, Elskamp aurait pris part à l'élaboration de la couverture de la première édition (anversoise) du recueil *Dominical* alors que sa page de garde ne renseigne seulement que cette mention : « propitiatoirement orné par Henry Van de Velde[34] ». Il est peu sérieux d'imaginer que cette seule expérience, par ailleurs non annoncée, ait pu influencer le projet de *L'Ymagier*. L'intérêt pour le livre en tant qu'objet avait certes déjà conduit Elskamp à publier *L'Éventail japonais* en 1886. Néanmoins, les illustrations n'étaient pas réalisées par le poète et leur style, servilement japonisant, était encore éloigné du trait « naïf » développé près de dix ans plus tard. La distribution limitée et anonyme de ce recueil (annoncé à 50 copies dont 4 seules sont connues[35]) n'a vraisemblablement pas pu influencer Jarry et Gourmont si ce n'est par ouï-dire. Il faut donc considérer que si Elskamp a pu servir de référent, auquel on envoie des œuvres par « affinité » artistique, c'est parce qu'il avait déjà pu faire connaître ses prédilections pour les sujets religieux et populaires et que ces dernières se sont révélées à Jarry et

34. Voir l'édition : Anvers, Buschmann, 1892.
35. Jacques Marx, *op. cit.*, p. 138.



Fig. 11.

Gourmont à travers son écriture avant son œuvre gravé. En effet, les *Salutations, dont d'angéliques* qui ont pu enthousiasmer les deux fondateurs de *L'Ymagier* ne comportaient pas encore de gravures réalisées du poète mais quelques éléments décoratifs de Van de Velde (dont la couverture).

Gourmont, Bernard et *L'Ymagier*

Comme l'a rappelé Olivier Bivort, l'isolement n'empêche pas Elskamp d'entretenir un très vaste réseau de correspondance auprès des symbolistes français. Remy de Gourmont figure parmi eux et son cas permet certainement de mieux situer les échanges avec Jarry qui nous occupent. L'entreprise collective de la revue *L'Ymagier*, dirigée par Gourmont et Jarry, semble en effet avoir inauguré les relations avec Elskamp. Pour sa part, Gourmont commence ses envois au poète vers 1894 : la bibliothèque Elskamp contient notamment l'édition originale du *Château singulier* qui comporte une dédicace convenue avant les envois franchement amicaux des *Saintes du Paradis* (« À mon

ami Max Elskamp ces rêves de ciel Remy de Gourmont ») et d'*Un cœur virginal* (1908). Les marques d'amitié et de collaboration entre Gourmont et Elskamp semblent donc plus aiguës qu'avec Jarry.

Dans son portrait du *Livre des masques*, Gourmont n'omet pas de souligner les sources religieuses de la poésie naïve d'Elskamp qui rejoignent son intérêt pour la littérature mystique médiévale ainsi que pour, nous l'avons vu, les « archangéliques confidences » des imagiers anciens. La lettre de Jarry à Elskamp reprenait déjà ces éléments lorsqu'il lui évoquait, en remerciement de l'envoi des *Salutations, dont d'angéliques*, le bénéfice reçu des « flammes » de « votre Testament nouveau, illuminatrices d'images pieusement taillées » et les images de la Vierge à la « robe isocèle ».

De même, dans sa correspondance à Elskamp, Gourmont met l'accent sur les images, écrites et gravées par Elskamp. Il le remercie notamment pour ses *Salutations, dont d'angéliques* qui lui rappellent « ces "roseraies" et ces "jardins" de tels moines amoureux de l'éternelle et idéale vierge[36] ». En mai 1895, c'est à l'envoi d'*En Symbole vers l'Apostolat* qu'il répond. Il salue alors un « apôtre du blanc » pour « les symboles mystiques discrètement illuminés par son âme d'une lumière toute de neuve douceur[37] ». En janvier 1896, en réponse aux *Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de France* : « Votre livre, Monsieur, est vraiment délicieux, sa poésie d'images et de syllabes en ce coffret ! C'est une œuvre où tout s'harmonise pour donner une ineffable impression d'art populaire essentiel et pur en même temps que de raffinement délicat[38]. »

Non seulement teintés de préoccupations littéraires et graphiques, les échanges entre Gourmont et Elskamp évoquent également des démarches éditoriales, puisque c'est Gourmont qui demande à Elskamp l'envoi de ses ouvrages afin de les vendre à la librairie du Mercure de France. De même, il lui servira d'intermédiaire lors de la publication d'une forme d'anthologie de ses recueils, *La Louange de la vie*, aux éditions de la revue en 1898. Ce projet entamé dès octobre 1897 enclenche une relation plus soutenue, là où celle avec Jarry ne débouchera guère sur des points aussi concrets. En novembre 1897, Gourmont fixe notamment plusieurs conditions pour l'édition, évoquant l'envoi d'un bois qu'Elskamp semble dénigrer puisque Gourmont tente de le rassurer par sa réponse : « rudimentaires ces bois, oui, mais ils ont leur valeur de simplicité et d'originalité[39] ». Le 15 avril 1898, Gourmont demande même des infor-

36. Carton de Remy de Gourmont à Max Elskamp, Paris, [s. d.]. Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, cote : FS XII 154/158.

37. Lettre de Remy de Gourmont à Max Elskamp, Paris, 8 mai 1895. Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, cote : FS XII 154/159.

38. Carton de Remy de Gourmont à Max Elskamp, Paris, 14 janvier 1896. Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, cote : FS XII 154/160.

39. Lettre de Remy de Gourmont à Max Elskamp, Paris, 5 novembre 1897. Bruxelles, Archives et Musée

mations éditoriales à Elskamp : « Quand vous irez mieux, je vous demanderai ce que coûte chez Vve Monnom un tel volume, car j'en ai un de ce genre à faire imprimer, et ici, l'impression de luxe très soignée est hors de prix, et en tous les cas, toujours inférieure. » L'amitié avec Elskamp s'affermit à un moment où Jarry est déjà brouillé avec Gourmont. Ce dernier est quant à lui l'aîné du poète belge de quatre années : ce qui détermine vraisemblablement quelque peu la tonalité des échanges.

Les archives de la correspondance d'Elskamp contiennent également une lettre d'Émile Bernard, autre figure imminente de cette aventure de *L'Ymagier*, dont le nom est d'ailleurs cité dans l'extrait de la revue soumis ci-dessus. Sa présence n'est guère surprenante : Bernard, « imagier moderne », a lui-même réactivé un culte pour les gravures en bois populaires à sujet religieux. Exilé au Caire, Bernard écrit au poète pour le remercier (longuement et attentivement) de l'envoi de son recueil *Enluminures*, qui lui est parvenu jusqu'en Égypte ! Il témoigne sa « reconnaissance au cher poète, au naïf et tendre graveur que m'octroya la vision fraîche "d'Enluminures[40]" ». Les préoccupations plastiques d'Elskamp, poète-graveur qui ira jusqu'à organiser des expositions[41], suscitent l'écho auprès du peintre-écrivain : « Vous qui savez aimer les assiettes peintes, les bois sculptés les clochers aux coqs de fer, le linge blanc, les silencieux paysages, les vieilles gravures nuageuses "Flandre et la mer entre les branches" comment ne vous élirais-je en quelque affinité ? » Cette dernière citation formule un explicite hommage qui pourrait sans doute expliquer l'intérêt de Jarry et de Gourmont. L'admiration est encore une fois mutuelle, puisqu'en réponse à l'envoi, Bernard ajoute cette remarque de fausse modestie : « Mes images – pardon de leur gaucherie parfois si fautive envers le vrai – accrochées, dites vous, en votre chambre ! cela me fait joie, non de vain orgueil, mais que par elles, un peu, ma société vous soit voisine, en l'amère fadeur de maladie[42] ».

Ce détour par Gourmont et Bernard devait montrer, en l'absence d'une correspondance intense conservée entre Jarry et Elskamp, la teneur des affinités possibles entre ces deux derniers. Jarry et Gourmont ont entamé leurs contacts avec le poète belge au même moment, c'est-à-dire à une période de collaboration active en matière de typographie, de gravure et d'édition de revue. Le premier propose d'ailleurs d'envoyer le troisième numéro de *L'Ymagier* au poète belge. Nicolas Malais a déjà montré, avec beaucoup de précision, la proximité, ensuite devenue rivalité, entre Jarry et Gourmont autour des questions typographiques ainsi que de la publication de leurs ouvrages res-

---

de la littérature, cote : FS XII 154/162.

40. Lettre d'Émile Bernard à Max Elskamp, Le Caire, 14 avril 1898. Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, cote : FS XII 154/22.

41. On lira à cet égard Denis Laoureux, « Dans le grenier de la poésie : Max Elskamp et l'image. L'écrivain-plasticien belge, une figure (a) typique ? », *Textyles*, n° 22 | 2003, p. 49-60.

42. Lettre d'Émile Bernard à Max Elskamp, Le Caire, 14 avril 1898. Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, cote : FS XII 154/22.

pectifs, *Les Minutes de Sable mémorial* et *Le Château singulier* (qui sont leurs deux premiers envois respectifs à Elskamp) et des revues *L'Ymagier* et *Perhindérion*[43]. Si c'est auprès de Gourmont que Jarry voit croître ses compétences en typographie et en gravure, c'est aussi au même moment qu'il se familiarise avec le travail intimement opéré d'Elskamp, figure qui devient une sorte de confrère esthétique, distant et discret, quelque peu tutélaire et fantasmatique pour les deux directeurs de *L'Ymagier*. La prise de contact conjointe avec Elskamp, en 1894, par l'envoi de deux de leurs ouvrages les plus luxueux au point de vue éditorial, jugés susceptibles de l'intéresser, semble attester tant chez Jarry que chez Gourmont, la reconnaissance d'une influence, ou du moins d'une accointance, sur une volonté de conférer au poète l'aura de l'artisan, la réhabilitation d'un art populaire et primitif dévalué et la rénovation d'un imaginaire poétique et visuel. La constance des relations entretenues entre Jarry et Elskamp, même après *L'Ymagier*, jusqu'à l'envoi du format grand papier de l'anticlérical *Moutardier du Pape* montre la sincérité de cette admiration tout en dévoilant un fait essentiel : leur intérêt commun pour les sujets religieux repose sur un fondement très essentiellement artistique et non liturgique.

43. Nicolas Malais, « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 111-112, 2006, p. 25-37.

Remy de Gourmont & Alfred Jarry
Échanges avec Georges Pellerin autour de *L'Ymagier*

Vincent Gogibu

Au début de l'année 1894, Alfred Jarry remonte la rue du Bac sous une pluie fine ponctuée de quelques bourrasques. Il s'arrête devant le n° 122 et contemple la façade. Puis il reprend son souffle et son courage à deux mains pour franchir la vaste porte cochère. Une bouffée d'air humide lui bouscule les cheveux. La cour intérieure est calme, déserte. Il monte allègrement les étages malgré l'imposant dossier qu'il tient sous son bras, au plus près de son corps. Il frappe à la porte. Remy de Gourmont vient lui ouvrir et l'invite à entrer dans le modeste appartement. Assis non loin de la fenêtre, Arthur Symons incline respectueusement la tête devant l'étonnant jeune homme. Gourmont, les présentations faites, ne cache plus son enthousiasme d'accueillir simultanément chez lui le jeune et prometteur Jarry au côté du poète Arthur Symons. Celui-ci rapporte d'ailleurs que Jarry avait l'allure d'un :

> jeune homme de petite taille, triste et nerveux, au visage carré, les yeux noirs et sauvages. […] Avec des gestes hiératiques il posa sur la table un énorme dossier qui contenait certaines de ses proses et de ses extraordinaires dessins. […] Ses textes se révélèrent bien meilleurs que nous ne l'avions imaginé. Gourmont, l'un des hommes les plus charmants que j'ai connu […] prit Jarry sous sa protection, le fit collaborer avec lui et l'introduisit auprès de Huysmans, de Vallette et de Rachilde[1].

1. *The Memoirs of Arthur Symons. Life and Art in the 1890s*, Karl Beckson ed.

Alfred Jarry, à cette époque, n'est plus un débutant. Il écrit dans *L'Art littéraire* où il publie « l'Acte unique » (futur « Acte prologal » de *César Antéchrist*), a publié dans le *Mercure* « Haldernablou » et s'apprête à publier *Les Minutes de sable mémorial*. Mais il fait déjà preuve d'un goût très sûr et d'une érudition solide. Il est né à Laval le 8 septembre 1873 et c'est à Paris qu'il meurt 34 ans plus tard, le 1er novembre 1907. Et dans cette brève existence il laisse une œuvre atypique et foudroyante, hermétique et marginale. En 1891 Jarry s'installe à Paris avec sa mère pour suivre les cours de rhétorique supérieure au lycée Henri IV. Il a 18 ans. Il assiste aux cours de Bergson et se lie avec Léon-Paul Fargue puis, quelque temps plus tard, avec Marcel Schwob qui vient de lui ouvrir les colonnes de *L'Écho de Paris* pour publier, le 28 avril 1893, son *Guignol*. C'est la première apparition du père Ubu. En dépit de l'absence de toute correspondance consultable entre Jarry et Gourmont, tout porte à croire que le jeune homme avait déjà eu connaissance de la dizaine de plaquettes, des articles et des livres réalisées par celui qui allait être, pour un temps, son mentor. Aussi n'est-ce pas anodin si Jarry souhaitait appeler son premier livre qu'il propose au Mercure *Histoire Tragique de Cameleo* en hommage à l'*Histoire Tragique de la princesse Phenissa* de Gourmont parue au Mercure début 1894 et tirée à 100 exemplaires sur japon français. Car au fond, il est tout à fait vraisemblable que Gourmont ait eu pour le jeune Jarry le même élan paternaliste et bienveillant qu'il eut pour Georges-Albert Aurier (1865-1892) et qu'il aura pour André Gide. Son « complexe pygmalionien » selon la théorie de Thierry Gillybœuf.

Remy de Gourmont en 1894 occupe une place déjà importante dans le paysage littéraire. Il compte parmi les fondateurs du *Mercure de France* (1889), a déjà publié plusieurs ouvrages dont *Sixtine* en 1890 qui lui confère un statut d'écrivain symboliste (qu'il ne tardera pas à dépasser), a été révoqué de son emploi à la BN suite à un article polémique sur l'esprit de revanche, *Le Joujou patriotisme* paru dans le *Mercure de France* en avril 1891. Les conséquences de cet article sont nombreuses : Gourmont perd son emploi et le soutien de beaucoup ; l'ironie de son article et la mécompréhension des lecteurs lui valent d'être stigmatisé dans la presse comme anti-patriote et, de fait, il se trouve bien en peine pour retrouver crédit et confiance auprès des journaux, désormais son seul moyen de subsistance. Cet incident se caractérise également par le développement d'un lupus tuberculeux qui lui défigure une partie du visage. Dès lors sa vie se tourne vers une vie de l'esprit, partagée entre lire, écrire et penser.

Leur rencontre va être décisive pour Jarry. Elle marque son entrée en littérature en lui ouvrant grand les portes du Mercure. Lesquelles se refermeront dès sa brouille avec Gourmont en 1895. Mais pour l'heure, les deux hommes partagent une même affinité pour l'art, la peinture, les images anciennes et la gravure sur bois. L'idée d'un recueil d'images d'Épinal élaboré avec Léon-Paul Fargue commence à germer dans leurs esprits. L'ouvrage devait constituer un livre d'Étrennes à paraître pour Noël. Mais les rapports avec Fargue deviennent difficiles et l'idée prend un autre aspect. Celui

d'une revue essentiellement dédiée aux images, aux estampes, à la gravure, et où le texte n'aura, en définitive, que bien peu de place et d'importance. C'est ce qu'exposera Remy de Gourmont dans le n° 1 de *L'Ymagier* paru au mois d'octobre 1894 en guise de liminaire :

> Des images, et rien de plus, religieuses ou légendaires, avec ce qu'il faut de mots pour en dire le sens et convaincre, par une notion, les inattentifs. Des images d'abord taillées dans le bois, cette matière à idoles, matrice de si bonne volonté ; dans le métal, prolongeant d'un siècle la série des emblématiques rêves[2].

Pour ce faire, les deux directeurs de revue doivent rassembler autour de leur projet des artistes, des peintres, des illustrateurs, des graveurs. Gourmont, dont l'influence sur le jeune Jarry au premier semestre 1894 est bien visible, formule la nécessité d'un voyage durant l'été à Pont-Aven, véritable fief artistique, pour rencontrer et convaincre les hôtes de la pension Gloanec : Paul Gauguin, Émile Bernard, Armand Seguin, Éric Forbes-Robertson, Charles Filiger.

Jarry est chargé de cette ambassade étant déjà sur place depuis le 10 juin.

Gourmont lui prépare le terrain à distance en envoyant des lettres, notamment à Filiger que Gourmont connaît bien depuis deux ans puisqu'il a réalisé une miniature pour la couverture de son *Latin mystique* en 1892. Et surtout parce que Filiger a déjà fait les frais du duo Léon-Paul Fargue – Alfred Jarry plusieurs mois auparavant. Nous savons Gourmont d'un tempérament timide et plutôt méfiant. Il semble que la confiance qu'il ait portée à Jarry ait été immédiate et totale : il l'associe à son projet de revue artistique, l'introduit auprès des artistes, lui ouvre le Mercure de France. Voilà tout de même une marque d'estime particulièrement forte et bienveillante.

Si bien que les deux hommes, studieux, passent un été 1894 à préparer la publication du premier numéro de *L'Ymagier*. Jarry travaille en parallèle à son article sur Filiger qui paraitra dans le *Mercure de France* de septembre et publie « Haldernablou » le même mois dans le *Mercure*. C'est à ce moment que les deux hommes fréquentent assidument Charles Renaudie, l'imprimeur et typographe du Mercure de France qui œuvre au 56 rue de Seine. Gourmont lui avait confié le retirage des couvertures du *Fantôme* dans des tons verts anis, comme il l'explique à Alfred Vallette dans une lettre le 6 avril 1894[3]. La complicité artistique entre les deux hommes est telle que Gourmont lui confie

2. *L'Ymagier I*, p. 5.
3. Remy de Gourmont, *Correspondance*, tome I, édition réunie, préfacée et annotée par Vincent Gogibu, Paris, Éditions du Sandre, 2010, lettre 219, p. 294.

désormais l'impression de ses ouvrages dont *Le Château Singulier*, tout comme Jarry : *Les Minutes de Sable Mémorial*, *Ubu Roi*. À propos des *Minutes de Sable Mémorial*, Gourmont donne un compte rendu élogieux dans le *Mercure* d'octobre 1894 :

> On aimera, en ce gros petit volume, une originalité ingénue, de ce noble égoïsme plus soucieux de se dire que de s'informer si le discours charme autrui. […] Ce sera ici la vision d'images d'une naïveté singulière, vision avidement bue par une imagination spongieuse et cellulairement déformée par une multitude de petits miroirs animaux qui veulent rendre, comme un moulin, la farine du grain. La meule des *Minutes* est étrangement perfectionnée, et même trop, chantent des murmures, car du grain de sarrasin bis elle tire une fleur toute noire de laquelle on a pétri une belle pâte obscure de pain nocturne : quelques-uns, ceux qui croient comprendre l'argent, hésitent devant le sable, – rassurés par le métal, peureux devant l'émail[4].

Jarry lui renverra la politesse au mois de décembre (*Mercure*, décembre 1894, p. 372-373) dans « Le XI^e^ monstre », un compte rendu enlevé du *Fantôme* et de *Hiéroglyphes* parus il y a peu au Mercure de France.

Il est intéressant de s'attarder sur la publication des plaquettes bibliophiliques de Gourmont, chacune innovante et différente. Dès 1892, il publie consciencieusement de rares et précieux ouvrages « dont le format, la typographie, le papier surtout et les images, illustrations, bandeaux, vignettes et culs-de-lampe, forment un équilibre qui peut être vu comme "dimension spiritualiste et mystique[5]", "symbolisme typographique[6]" ou "singularité investie d'animisme[7]" »[8]. Plusieurs questionnements s'imposent. Pourquoi une telle démarche ? Est-ce pour assouvir un goût bibliophilique très prononcé ? Est-ce un héritage, conscient ou inconscient, de ses aïeux imprimeurs au XVI^e^ siècle ? Pourquoi un tel attachement au renouvellement de la typographie dans chacune de ses plaquettes ? Faut-il y voir un goût pour l'artisanat livresque rapprochant, de ce fait, cette forme d'édition à de l'art qui privilégie la gravure à tirage limité, sur des papiers de luxe ? L'ambition gourmontienne n'est-elle pas de magnifier le texte par une

4. *Mercure de France*, octobre 1894, p. 177-178.
5. Emmanuel Pernoud, « De l'image à l'ymage : les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'art*, 1997-1, n° 115, p. 59.
6. B. Guégan et J. Mégret, « Remy de Gourmont typographe », *Arts et Métiers graphiques*, 15 septembre 1930, n° 19, p. 18.
7. Paul Edwards, « De la typographie au monstre par l'animisme. *Le château Singulier* de Remy de Gourmont et son héritage », *Etoile-Absinthe,* tournées 83-84, 1999, p. 89.
8. Hélène Védrine, « Textes solubles dans l'image : les ouvrages de Remy de Gourmont aux éditions du Mercure de France (1892-1913), *La Lecture Littéraire. Revue de Recherche sur la Lecture des Textes Littéraires. Lire avec des images au XIX^e^ siècle*, n° 5-6, avril 2002, p. 88.

impression quasi unique où le « texte acquière, sur des papiers et sous des couvertures et formats toujours renouvelés, une formalité dans laquelle l'essence, le sens du texte, se dissout[9] » pour reprendre l'expression d'Hélène Védrine.

Prenons l'exemple de son ouvrage *Le Latin Mystique* publié au Mercure de France en 1892 avec une miniature de Filiger sur la couverture. Une souscription est lancée avant sa parution et le tirage se compose ainsi : 1 Wathman, 1 Hollande van Gelder, 1 Vergé des Vosges, 7 japon pourpre cardinalice, 9 japon violet-évêque, 10 hollande, 190 papier teinté… sans compter les exemplaires non recensés.

Au moment où l'édition se fait plus industrielle, ce retour à la typographie, à l'ornementation et au choix scrupuleux des papiers révèle une préoccupation profonde de Gourmont. Il expérimente assurément entre son bureau et sa presse à bras gravures et impressions, écriture et plasticité. Edmond Pilon le compare à « ces vieux sorciers allemands qu'on imagine dans des laboratoires chimériques, hantés de bêtes fabuleuses, penchés sur une cornue où bout quelque élixir[10] […] » Car au fond, Gourmont et bibliophilie sont deux notions indissociables. Dans le recueil intitulé *Petits crayons* (recueil posthume, 1921, Crès) il donne une définition de :

> L'AME DU BIBLIOPHILE
> Il n'est pas toujours facile de pénétrer dans l'âme d'un bibliophile, de démêler les raisons pour lesquelles il convoite un livre, en dédaigne un autre. Le bibliophile est un être fort subtil et beaucoup moins fol que le public ne le croit. Fini, le temps où on pouvait encore se le représenter sous les traits dessinés par La Bruyère, enfermé dans sa tannerie et couvant d'un œil jaloux des livres magnifiquement reliés et qu'il n'ouvrait jamais. Fini de se le figurer comme un maniaque n'ayant d'autre motif à préférer une édition que la faute d'impression qui la dépare. Le bibliophile contemporain doit être un homme de goût, avoir des lettres et savoir se décider autant pour des motifs littéraires que pour des motifs matériels ou de pure curiosité. Il doit suivre la mode, nécessairement, mais avec prudence et ne pas craindre de dédaigner ce qu'elle prône sans raisons valables, de rechercher ce qu'elle néglige. Il doit avoir, ce qui a trop manqué à beaucoup de ses prédécesseurs, l'esprit critique, ne pas moins se connaître en littérature qu'en papiers et en parfaits tirages. Son affaire est de conserver intacts des livres dont le texte offre une valeur certaine, de les conserver avec toute la fraîche apparence qu'ils eurent à leur apparition. C'est de là que vient l'extrême importance qu'ils attachent à leur couverture et vraiment il faudrait être un barbare pour se moquer d'un tel souci, car la couverture est une peau et jamais écorché ne fut très séduisant. C'est grâce aux bibliophiles que l'on saura un jour comment étaient faits nos livres et quelle était leur beauté extérieure,

9. Hélène Védrine, *op. cit.*, p. 89.
10. Edmond Pilon, « Histoires magiques », *L'Ermitage*, octobre 1894, p. 267.

> car seuls ils exigent des papiers durables et seuls ils savent les vêtir avec soin. Tous les écrivains doivent aimer les bibliophiles.

L'Ymagier est une revue surprenante de luxe et de délicatesse car elle synthétise habilement la commune passion de ses directeurs pour les imageries anciennes et modernes, les images d'Épinal et de Troyes ainsi que les vieux almanachs. Elle est surprenante aussi par son statut. La fin du XIX[e] voit fleurir quantité de petites revues, littéraires, artistiques, dont la nature s'oppose directement au livre. Leur caractère éphémère, centré sur l'actualité et la diversité de leur contenu les opposent au livre, si l'on suit les critères de l'époque. L'astuce de Gourmont réside ici : conférer à la petite revue un statut qui la rapprocherait du livre. Il agit ainsi par nécessité, – n'oublions pas que son article sur la revanche de 1870 lui a fermé la porte des grands journaux et revues –, comme par volonté de changement, par anarchisme oserais-je même, appuyant judicieusement son raisonnement sur le fait que les petites revues sont « les vraies et seules sources, comme au XVII[e] siècle, les "recueils" ; dans presque tous les cas, du moins, le livre ne se présente qu'en second témoignage[11] ». C'est en somme une croisade contre l'éphémère envers laquelle Gourmont se lance en mêlant, sur une forme encore hybride, des représentations artistiques d'époques diverses en vue de créer une immortalité de l'art. Si bien qu'à l'origine d'un support novateur, Gourmont a toute liberté de le modeler selon son goût, ce que facilite grandement l'image.

La première livraison comporte soixante-huit pages, au format in-4° écu lequel, hélas, ne convient guère à la reproduction des images d'Épinal contraintes d'être pliées et repliées. Ceci désolait Alfred Jarry qui, lorsqu'il quitta *L'Ymagier* pour créer *Perhinderion*, sa propre revue, adopta un format moins cruel n'infligeant qu'une seule pliure. *L'Ymagier* est tiré à 300 exemplaires seulement. Gourmont et Jarry composent ensemble les cinq premiers n°, mais bien que Jarry ait participé à l'élaboration du n° 6, les deux hommes se brouillent fin 1895 et Gourmont poursuivra seul jusqu'au n° 8 alors que Jarry se lance, seul aussi, dans *Perhinderion* qui ne connut que deux n° en mars et octobre 1896.

L'Ymagier est la continuité logique du « Livret de L'Imagier » élaboré dès 1892 par Gourmont et Aurier. À la différence que les rapports entre texte et image sont inversés. L'image n'est plus subordonnée au texte dans une fonction d'illustration, désormais le texte devient secondaire, comme un accompagnement de l'image. Cependant, Gourmont et Jarry aspirent à un équilibre entre texte et image, à une équivalence. Si la relation entre texte et image s'inversent, ce n'est pas au détriment de l'une pour l'autre,

11. Remy de Gourmont, « Jean Moréas », *Promenades littéraires*, 4[ème] série, Paris, Mercure de France, 1912, p. 33-34.

c'est avant tout dans le sens d'une attention vers elle portée. L'image devient le centre de la revue, Gourmont et Jarry « mettent en valeur à la fois le langage de l'image et la dimension visuelle de l'écriture dans une relation d'équivalence[12] ».

Le numéro 1 parait au mois d'octobre et comporte comme illustrations la *Vierge à l'Enfant*, une miniature réalisée par Filiger (et copiée à la main en couleur dans les éditions de luxe) ; une *tête de Martyr* réalisée par Remy de Gourmont d'après une esquisse taillée sur bois ; *Sainte Hélène* par Émile Bernard, un dessin original tiré en bleu. Au point de vue textuel, Gourmont signe le liminaire (évoqué plus haut) et la première partie du *Miroir du Pécheur*. Jarry et Alain Jans (son pseudonyme) donnent la première partie de *La Passion* et *Tête de Martyr*. Jarry, dans une lettre du 5 septembre 1894 demande à Georges Pellerin l'envoi express de 600 images « du *Miroir du Pêcheur (n° 188) et 300 Christ en Croix (je crois que c'est le n° 196. Il y a un coq sur une colonne et une tête de mort jaune-brun dans le bas) fond noir*[13] ».

D'après les documents dont nous disposons, il apparaît qu'Alfred Jarry est rentré très tôt en contact avec l'Imagerie Pellerin, dès le printemps 1894 au moment de leur projet qui devait rassembler Jarry et Fargue dans un livre préfacé par Gourmont sur les images d'Epinal. Georges Pellerin (1856-1918) est imagier imprimeur à Épinal. Sa renommée dans l'industrie est due à la minutie et au soin de son travail, ainsi qu'à la modicité de ses prix. L'imagerie Pellerin est parmi les plus fameuses d'Épinal :

Alfred Jarry à Georges Pellerin
[Début juin 1894[14]]
Monsieur Pellerin, à Epinal.
Monsieur,
J'ai reçu de vous, le 5 avril, une réponse à une lettre de moi du 30 mars, et vous m'apprenez que vos grandes images double format (ancienne imagerie) pourraient m'être livrées à 8F50 le cent, si je demandais la collection complète.
D'après votre catalogue, en tenant compte des numéros manquants, et des images qui, comme les *sept Sacrements* (n° 187) ont plusieurs tableaux, je trouve 348 images. Pour

12. Alexia Kalantzis, « Remy de Gourmont et *L'Ymagier* (1894-1896). Une utilisation symboliste du rapport texte-image », *L'Europe des revues (1880-1920),* sous la direction d'Évanghelia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, 2008, p. 285.
13. Fonds Pellerin, A. D. Vosges. Papier à en-tête de *L'Ymagier* sous lequel Jarry à inscrit l'adresse « 9, rue de Varenne / Paris ». Inscription manuscrite de la main du destinataire ? de biais dans la marge à gauche : « « écris le 8 » et au crayon « M Poste 28.80 » ; entre la dernière phrase de la lettre et la signature : « [mot. ill.] G^des Images ».
14. Fonds Pellerin, A. D. Vosges. Entre la dernière phrase et la signature, l'indication « 270 » est portée à l'encre ; et dans la marge inscrit verticalement : « 270 f^lles G^des Images ». Inscrit de biais à l'encre par-dessus les toutes premières phrases : « Mt poste / 30 fr » et « Expé / le 16 juin ».

parfaire les 350, chiffre rond, je vous prie d'y joindre un *St Claude* (n° 241) et un *St Mathurin* (n° 270).
A 8f50 le cent, les 350 me reviendraient à 29,75. Je vous prie donc de m'envoyer cette collection complète, et je joins à ma lettre un mandat poste de 30 F, ci-inclus. – Si vous trouvez qu'il y ait des surplus et que vous rajoutiez quelques images, je préférerais des Christs gravés par Georgin. – Je voudrais, s'il était possible, recevoir les images non pliées.
Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations empressées.

Alfred Jarry
Demeurant 78 bis Port Royal, Paris
actuellement
Hôtel Gloanec, Pont-Aven (Finistère)

Gourmont, sur sa presse à bras, grave comme Jarry lui-même ses bois, sur « fond de barrique » ou du bois de cagette, qu'ils font imprimer ensuite chez Renaudie. Et forts de leur expérience, ils illustrent eux-mêmes leurs plaquettes. Gourmont s'occupe également des services de presse de la revue, comme par exemple celui fait à Lucien Descaves qu'il « prie de bien vouloir annoncer sa naissance » dans *Le Journal*[15]. Gourmont sait très bien qu'en recommandant sa revue à Descaves il s'adresse à la bonne personne, puisque le journaliste a également contribué à la formation du mythe Georgin.

Jarry choisit de préférence des images taillées par Georgin pour *L'Ymagier*. Georgin est un nom tout aussi indissociable dans *L'Ymagier* que ses directeurs. Dans le préambule évoqué plus haut, Gourmont le cite tout de go :

> Ici donc, nous ferons la leçon de la vieille imagerie et nous dirons, par des traits, la joie de ceux qui, pour un sou rogné, ornaient leur ruelle d'archangéliques confidences, – la joie d'un paysan, encore Breton, qui trouve dans la hotte du colporteur, les rudes faces taillées par Georgin[16].

Puis, dans sa lettre du 28 août 1894, Jarry désormais ambassadeur de *L'Ymagier* s'informe des conditions appliquées pour des commandes massives :

15. Remy de Gourmont, *Correspondance*, tome I, *ibid.*, lettre 221, p. 296.
16. *L'Ymagier* I, p. 7.

Alfred Jarry à Georges Pellerin
Paris, 28 août [18]94.
M. Pellerin et Cie, à Epinal[17].
Monsieur,
Je vous ai acheté il y a deux mois une collection des grandes images double format, au prix de 8 F50 le cent – pour moi personnellement. Depuis peu s'est fondée une revue, *l'Ymagier*, analogue en plus important à *Mélusine*, revue qui comme vous savez publia des images et des Épinal entre autres. Nous vous en achèterons au moins 300 pour chacun de nos numéros ; mais si nous les avions au prix des colporteurs ou tout au moins des librairies (nous avons déjà la librairie « À l'Ymagier » 9, rue de Varenne), nous pourrons au moins doubler ou tripler ce nombre, et encarter plusieurs images.
Je vous prie donc de bien vouloir me dire combien nous coûterait le cent d'images, et au reçu de la réponse nous vous enverrons la première commande.
Veuillez agréer, Monsieur, nos empressées salutations,
Alfred Jarry.

Adresse particulière : 162, boulevard St Germain, Paris
Ou aux ateliers de *l'Ymagier* 9, rue de Varenne, Paris.

Les premiers numéros de *L'Ymagier* font état d'une véritable connivence artistique, où l'émulation graphique voisine avec l'inventivité typographique entre les deux directeurs. Leur entente est à son paroxysme. Ils s'influencent mutuellement, se nourrissent de leurs découvertes et de leurs expériences. Les directeurs se proposent même de fournir en papier de luxe l'Imagerie Pellerin en papier de luxe, avec du papier Japon par exemple, dans une lettre de Jarry à Pellerin du 30 octobre 1894[18]. Et dans l'énergie de ce premier n°, ils écrivent conjointement à Georges Pellerin dès le mois de novembre 1894 alors qu'ils préparent la deuxième livraison pour lui passer commande :

17. Fonds Pellerin, A. D. Vosges. Papier à en-tête de *L'Ymagier*. Inscrit dans la marge en haut à gauche : « 154 / timbre » et « Écrit le 31 août ».
18. « Nous avons bien reçu le *Chriſt en croix* et le *Miroir du pêcheur* et sommes très contents de ces images restaurées. Voulez-vous nous tenir prêts pour le 15 décembre
N° 186 *Les sept péchés capitaux* tirés à 300
N° 52 *La bataille de pyramides*, tirés à 300
N° 138 *Bonne bière de mars* (anc. pl.) à 300
Plus un cent encore du *Miroir du pêcheur* (n° 188)
2° Vous serait-il possible de nous tirer ces images 186, 52, et 138 à 25 chacune sur papier que nous vous fournirions (Japon mim…) ?
Les deux premières aussi que vous nous avez livrées à 25 également chacune sur papier fourni ? »
A. D. Vosges. Papier à en-tête de *L'Ymagier* sous lequel est inscrit « Ecrit le 3 nov. / 25 exres /n° 186 / 52 Bougé / 1 j à3.50 Lamoise une matinée à 2.50 / 6.00 / 138 Bonne bière avec le reste / 188 Miroir du pécheur / en litho à bras 2.50 / coloris 2 / 4.50. »

Remy de Gourmont et Alfred Jarry à Georges Pellerin
Paris le 20 novembre 1894[19].
Monsieur Pellerin, à Epinal
Monsieur,
D'après les prix indiqués dans votre lettre du 3 novembre, nous vous prions de nous expédier :

1° 300 *Batailles des pyramides* 4.12
2° 300 *Bonne bière de mars* 15

Nous envoyons un mandat du montant, augmenté du post, comme pour la première expédition 1.90
28.90

Nous réservons pour plus tard les autres commandes pour lesquelles nous nous étions enquis le renseignement.
Veuillez agréer nos salutations empressées
R. de Gourmont et Alfred Jarry
9 rue de Varenne

La lettre, signée conjointement des deux directeurs, renseigne sur la quantité d'images commandées. En l'occurrence 300 de chaque. *La Bataille des Pyramides* (400 x 580 mm) et la *Bonne bière de Mars* (420 x 509 mm) paraîtront bien dans le n° 2, en couleurs et repliés. Au sommaire de ce n°, la liste des illustrateurs s'est étoffée : Forbes-Robertson, Armand Seguin, le Douanier Rousseau. À leur côté, des images de Dürer et de Carolus Van Sichem.

Au final, dans les huit numéros parus sont présentés 14 images populaires pliées, dont 12 provenant de l'Imagerie Pellerin, et 11 signées par Georgin (gravées entre 1822 et 1850)[20].

Le reste de la correspondance échangée avec Pellerin, d'après ce dont nous disposons, renseigne sur les quantités d'images commandées et les conditions commerciales effectuées.

19. Fonds Pellerin, A. D. Vosges et Musée de l'image, Épinal. Papier à en-tête de *L'Ymagier* sous lequel est inscrit « Mandat poste 28/90 / Expé le 14 9bre. »
20. Martine Sadion, « À Paris, l'amour des vieilles images », catalogue *C'est une image d'Épinal !,* Musée de l'Image – Ville d'Épinal, 2013, p. 228.

Remy de Gourmont à Georges Pellerin
Paris le 2 juillet 1895[21].
Monsieur,
À quel prix et quand pouvez-vous nous livrer 900 images (300 de chaque sujet) pareilles aux spécimens ci-joints ?
Sitôt votre réponse connue, nous vous confirmerons notre commande.
Veuillez agréer Monsieur, nos salutations empressées.
L'un des directeurs
R. de Gourmont.

N. B. Prière de bien vouloir nous conserver les spécimens.

Remy de Gourmont à Georges Pellerin
Paris le 11 juillet 1895[22].
Monsieur Pellerin, à Epinal
Monsieur, nous avons décidé de vous commander immédiatement

1° 300 *Saint Nicolas*
2° 3000 *N. D. des sept douleurs*

Nous vous demanderons ultérieurement la *Sainte Face*.
Veuillez avoir l'obligeance de nous envoyer un catalogue des images en ce format, avec indication de celles qui sont en vente à 2 francs et spécimens si possible.

Ci-joint mandat de *saint Nicolas*		18 f
N.D	6 f	
Frais d'envoi		1
		1.25

Veuillez agréer mes salutations empressées
R. de Gourmont.

L'Ymagier, dès le n° 6 de janvier 1896, se fait désormais sans Alfred Jarry. Bien qu'il ait commencé à travailler sur ce n°, les deux hommes se brouillent définitivement entre le n° 5 d'octobre 1895 et le n° 6. L'origine de la rupture serait féminine : Berthe de Courrière, la compagne de Gourmont depuis 1887. Personnage emblématique, complexe et sulfureux dont le sculpteur Clésinger érigea un buste, une Marianne

21. Fonds Pellerin, A. D. Vosges et Musée de l'image, Épinal. L.a.s. inéd. Papier à en-tête de *L'Ymagier*.
22. Fonds Pellerin, A. D. Vosges et Musée de l'image, Épinal. L.a.s. inéd. Papier à en-tête de *L'Ymagier* où est inscrit « Mandat poste 28.00 / expédié le 13 juillet ».

aujourd'hui exposée au Palais du Luxembourg. Elle fut donc l'égérie de Clésinger avant de devenir la Sixtine de Gourmont. Il semblerait qu'une plaisanterie potache ourdie par les facétieux Rachilde et Jean de Tinan vers le milieu de l'année 1894 l'ait conduite à croire que Jarry était amoureux d'elle. Le sang de Berthe ne fait qu'un tour. Elle ensevelit le pauvre Jarry sous un flot de lettres passionnées et une ardente déclaration. Mais Jarry n'avait que faire de « la vieille dame » (comme il la surnomme) et lui préfère Léon-Paul Fargue. L'affaire semble s'étirer tout au long de 1895, la patience de Berthe s'émousse, la passion cède la place au dépit. C'est un Vaudeville. Elle avoue à Gourmont la situation ; il tranche dans le vif et cesse tout commerce avec Jarry. L'expérience est amère pour le jeune homme qui écrira sur la Vieille dame, la traitant allègrement de « vieux dromadaire » et ne se privant pas de publier lettres et déclaration reçues (dans *L'Amour en visites*, 1898, 3e chapitre). Ils perdent l'un et l'autre beaucoup. Une amitié sincère, intellectuelle et féconde. Et Jarry davantage puisque le Mercure lui ferme définitivement ses portes éditoriales.

Gourmont poursuit donc seul l'aventure de *L'Ymagier*, comme le confirme sa signature au bas de la lettre à Georges Pellerin du 12 janvier 1896.

Remy de Gourmont à Georges Pellerin
Paris, 12 janvier 1896.
9 rue de Varenne[23]
Messieurs,
Je vous prie de bien vouloir m'expédier :
1° x300 feuilles des *Trois Chemins de l'Eternité* ;
2° x300 feuilles de *Saint blaise et Saint Guérin* ;
Dès que vous m'aurez averti du prix je vous [couvrirai ?] par un mandat.
L'expédition doit être faite à
M. Guyot, brocheur, 54 rue de Seine, 54, Paris.
Nous avons besoin de ces images pour le 22 courant au plus tard.
Veuillez agréer mes salutations empressées.

Le Directeur de l'Ymagier,
R. de Gourmont[24].

23. Fonds Pellerin, A. D. Vosges et Musée de l'image, Épinal. L.a.s. inéd. Inscrit « adressé facture le 13 janvier ».
24. D'une autre écriture, de biais en haut à gauche et souligné : « Adressé facture le 13 janvier ».

Remy de Gourmont à Georges Pellerin
Paris, 12 janvier 1896[25].
Monsieur Pellerin à Epinal
Ci-inclus un mandat de 25 francs – les frais d'envoi – pour :

300 *Chemins de l'éternité*
300 *St Blaise et St Guérin*

Que vous voudrez bien adresser à M. Guyot, brocheur, 54 rue de Seine à Paris.

Ayez l'obligeance de joindre à cet envoi comme spécimen
(Série des grandes images)
1 *Bombardement d'Alger*
N° 251, 1 *St Georges buste*
N° 279, 1 *St René buste*
N° 2035, 1 *saint Georges en pied*
N° 2056, 1 *St René en pied*

Veuillez agréer mes sincères salutations
Le directeur de l'Ymagier
R. de Gourmont.

De son côté Jarry écrit à Pellerin vers la fin du mois de janvier 1896 une lettre explicative sur la nouveauté de la situation et la création de *Perhinderion* :

Alfred Jarry à Georges Pellerin
Janvier [18]96[26].
Monsieur Pellerin,
Ayant été longtemps absent de Paris, les demandes d'images vous ont dû être faites depuis un an pour *l'Ymagier* par M. Remy de Gourmont. Je vous demanderai aujourd'hui non plus pour *l'Ymagier*, que je lui ai cédé depuis ce temps, mais pour une autre publication qui va paraître sous ma direction, quatre grandes images :
1° *le Christ aux Evangélistes*, sur fond variés, mais surtout des fonds noirs (n° 201 du catalogue)

25. Fonds Pellerin, A. D. Vosges et Musée de l'image, Épinal. L.a.s. inéd. Inscrit « M. E. Gourmand (sic) / Directeur de l'Ymagier / Mandat poste 24.60 / Expédié et écrit le 17 janvier ».
26. Fonds Pellerin, A. D. Vosges. Inscrit dans le coin supérieur gauche à l'encre et de biais : « Ecrit le / 3 février ».

2° *le Juif Errant* (113)
3° *le passage du m^t S^t Bernard* (53)
4° *l'Heureuse bénédiction des familles et des maisons*, fond bleu pour toutes (n° 194)
Deux cents exemplaires de chacune, soit 800 images. Je n'ai pu retrouver la lettre où vous m'aviez indiqué le prix du cent on prenait plusieurs cents. Je vous serai très obligé de vouloir bien me faire savoir par un simple mot le prix total de la commande, que je vous expédierai en attendant que vous la prépariez.
Je vous prie également de vouloir bien m'écrire à mon domicile personnel, 162, boulevard S^t Germain, et non à *l'Ymagier*, pour éviter des confusions.
Recevez, monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Alfred Jarry
162 B^d S^t Germain, Paris.

Pellerin répond très rapidement à Jarry, dès le 3 février, si bien que le 4 février, le directeur de *Perhinderion* lui fait parvenir par retour de courrier par mandat la somme de « 34 F, prix des 800 images à 4F25 le cent[27]. »

Perhinderion ne connut que deux prestigieuses livraisons, l'une au mois de mars et la dernière au mois d'octobre 1896. *L'Ymagier* s'éteindra avec n° 8 au mois de décembre 1896. Gourmont y invite le lecteur – avec force points de suspension – à désormais se tourner vers une revue belge francophone : *Le Spectateur catholique* d'Edmond de Bruÿn :

> *L'Ymagier* ayant rempli tout au moins une partie de son programme, suspend sa publication… Nous… recommandons une revue de tendances analogues et où une large place sera faite à l'art populaire, *Le Spectateur catholique*[28].

Les affinités esthétiques entre les deux revues sont nombreuses, « la foi tenace du Moyen-Âge, l'ardent spiritualisme de l'art gothique, la haine du matérialisme et du classique pastichisme de la nouvelle école ! ». *Le Spectateur catholique* ne se prive d'ailleurs pas de saluer « le pieux zèle » que manifeste *L'Ymagier* pour l'iconographie chrétienne » (*Spectateur catholique,* n° 1, p. 46).

Mais ceci est une autre histoire…

27. A. D. Vosges. L.a.s. inéd. Papier à en-tête de Perhinderion Revue d'art 162 boulevard St Germain Paris. Inscrit « 800 images 64x40 / Mt poste 34 F / Expé le 6 février ».
28. *L'Ymagier*, n° 8, décembre 1896.

« On ne fait pas grand,
on laisse grandir »
Postérité

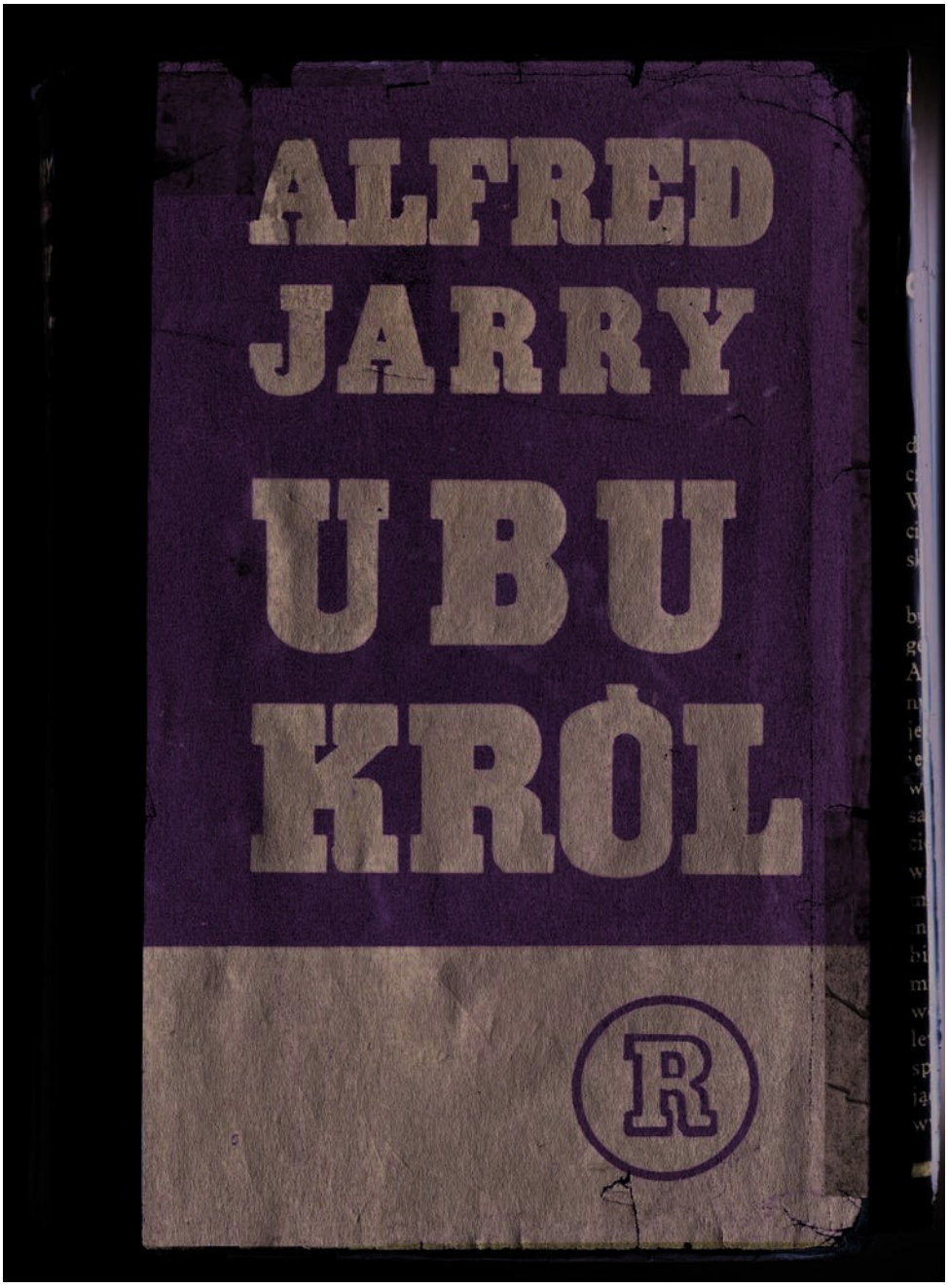


Fig. 1. Couverture de l'édition première d'*Ubu Król - czyli Polacy*, Rój, Varsovie, 1936. Photo Nicholas Wadley. Archive Themerson.

Une trajectoire polonaise
De l'*Ubu Król - czyli polacy* de Tadeusz Boy-Żeleński À l'*Ubu Roi* illustré par Franciszka Themerson

Jill Fell

La première traduction polonaise d'*Ubu Roi* et la première édition anglaise d'*Ubu Roi*, l'un avant-guerre et l'autre après-guerre, sont liées par une perspective commune. Tadeusz Boy-Żeleński (1874-1941) reconnaissait le caractère ubuesque de « l'hitlérisme » comme il l'appelait. Il écrivit son article prescient, « Fantastyczny żywot Króla Ubu », [« La Vie fantastique d'Ubu Roi »] en 1933 et le suivit par sa traduction *Ubu Król – czyli polacy* en 1935. La traduction anglaise d'*Ubu Roi* par Barbara Wright, publiée par la maison d'édition, Gaberbocchus Press en 1951, fut l'initiative du couple polonais Stefan Themerson (1910-1988) et Franciszka Themerson (1907-1988), qui eux aussi reconnaissaient le caractère ubuesque de Hitler et les siens.

Les Themerson, séparés pendant deux ans au début de la deuxième guerre mondiale, sont venus à Londres l'un après l'autre. Ils ont fondé leur Gaberbocchus Press en 1948. Ils publiaient principalement des livres pour enfants écrits en anglais par Stefan et illustrés par Franciszka. Traduire *Ubu Roi* fut un projet beaucoup plus ambitieux. Ils n'ont jamais expliqué pourquoi ils avaient choisi cette pièce française. Le caractère quasi-polonais fut-il une raison suffisante ? Connaissaient-ils Boy-Żeleński ?

Les Themerson parlaient et écrivaient bien le français. Pendant les années trente ils travaillaient ensemble à Varsovie sur des films expérimentaux, mais ils sont allés à Paris d'abord en 1936 et ensuite en 1938 pour travailler dans une ambiance moins restreinte qu'à Varsovie ainsi que pour avoir plus de contact avec d'autres artistes d'avant-garde. Ubu était dans le vent. La première d'*Ubu Enchaîné*, avec *décors-collages* de Max

Ernst eut lieu à Paris en septembre 1937. Le nom du comédien qui joua Ubu fut Jean Temerson, cousin lointain de Stefan, avec qui il sera en contact pendant son séjour de 1938 et plus tard[1]. Il ne faut pas négliger le fait important qu'avant de concevoir l'*Ubu Roi* anglais avec Franciszka Themerson, Stefan Themerson eut un rapport personnel à la première d'*Ubu Enchaîné*. Il y avait plusieurs raisons possibles qui s'unissaient pour inspirer l'édition de Gaberbocchus, et, parmi elles, il ne faut pas négliger non plus la traduction polonaise d'*Ubu Roi* et la fin violente du traducteur aux mains des nazis.

La renommée de Tadeusz Boy-Żeleński comme traducteur reposait sur ses nombreuses traductions des classiques français. Il y a plusieurs biographies sur lui dans la langue polonaise, mais sa renommée par référence à Jarry n'est pas grande. Dans les *Cahiers du Collège de Pataphysique* on ne trouve que quelques lignes par Stefan Themerson sur sa traduction *d'Ubu Roi*, qui ne révèlent rien sur les circonstances de sa mort :

> L'auteur de cette traduction était un des personnages les plus curieux du monde littéraire polonais, Tadeusz Boy-Żeleński, ancien étudiant en médecine à Cracovie, il s'était rapidement tourné vers les lettres et, avec une fécondité et une rapidité incroyables, il donna une centaine de traductions importantes : entre autres, Rabelais, Balzac, Proust, Descartes… *Le Discours de la Méthode* de ce dernier parut avec la bande « Pour les adultes seulement. » *Ubu Roi* fut publié en volume après sa parution dans les *Nouvelles Littéraires*[2].
> Le translateur [sic] mourut vers 1943 à Lvov[3].

Si Themerson avait connu Boy-Żeleński personnellement, ne l'aurait-il pas mentionné ici ? Themerson était écrivain, mais il s'intéressait principalement aux expériences d'avant-garde en film pendant les années 20 et 30 à Varsovie. La revue, *Wiadomości Literackie*, à laquelle Themerson attribuait la première traduction polonaise, fut un hebdomadaire de Varsovie rédigé par Mieczysław Grydzewski (1894-1970)[4]. Themerson n'était pas collaborateur lui-même, mais nous savons qu'il le lisait, parce que lui et sa femme, Franciszka, ont gagné un concours que le journal avait lancé en juillet 1937. Le but du concours était de placer des objets célèbres tels que la Mona Lisa au bon

1. Je dois la confirmation du lien familial entre Stefan Themerson et Jean Temerson à Jasia Reichardt, qui aussi confirme l'existence d'une photographie du comédien conservée dans l'Archive Themerson. Mais dans le journal de Stefan pour le 22 octobre 1940 on trouve le mot « cochon » en parenthèses à côté du nom « Jean T. » après qu'il avait rendu visite à celui-ci. Cf. Jasia Reichardt ed., *Unpošted Letters*, Amsterdam, Gaberbocchus & De Harmonie, 2013, p. 62.
2. Une note explique qu'il s'agit de *Wiadomości Literackie*, no 492, Varsovie, 1933.
3. Stefan Themerson, « Ubu Roi traduit en polonais », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, nº 20, p. 44.
4. Plus tard rédacteur du journal Wiadomości à Londres, Grydzewski continuait d'être contact des Themersons. Cf. Reichardt, *Unpošted Letters*, op. cit. p. 62 ; 218.

endroit. Les noms des gagnants, « Stefan et Franciszka Themerson », parurent en lettres majuscules en tête d'une page double. Themerson savait que Boy-Żeleński était un collaborateur fréquent de *Wiadomości Literackie*, mais en fait Grydzewski avait publié *Ubu Król* dans une autre revue qu'il rédigeait, à laquelle Boy-Żeleński collaborait moins souvent.

Tadeusz Żeleński était né à Otwock, près de Varsovie en 1874. En 1892 il partit pour Cracovie, alors sous le règne de l'Autriche, où il étudia la médecine à l'Université Jagellone. On peut trouver ses souvenirs dans les dix-huit volumes de ses écrits en polonais[5]. Plus accessible est sa *Conférence* donnée en français le 19 février 1927 au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne et publiée dans *Les Cahiers de Varsovie* à l'occasion du centenaire de sa mort en 1974. Ici il raconta en gros les événements de sa jeunesse, mais il faut consulter ses biographes polonais pour des détails plus précis. Żeleński dit qu'il « fréquentait ses cours assez mollement[6] ». Il avoua qu'il menait une vie de Bohème et qu'il jouait beaucoup aux cartes. L'argent devint son souci majeur, et il lui fallait interrompre ses études pendant six mois pendant l'année scolaire 1894-1895[7]. C'est à ce moment-là qu'il commença à écrire. Il reprit ses études en 1896, mais ne renonça pas à son habitude de fréquenter les cafés de Cracovie.

En 1898 l'écrivain Stanisław Przybyszewski arriva à Cracovie. Żeleński devint son compagnon inséparable, tout en tombant amoureux de sa femme. Avide lecteur de la littérature française, il voulait absolument voyager à Paris, coûte que coûte. En 1900 Żeleński obtint finalement son diplôme de médecin. Toujours sans argent, il réussit à obtenir une bourse militaire pour poursuivre ses études de médecine à l'étranger pendant qu'il écrivait son doctorat d'état. Dès qu'il la reçut, il partit pour Paris, où il arriva en novembre 1900. Il avoua que c'était à peine s'il mit les pieds dans les cliniques. Il ne voulait pas perdre son temps en répétant ce qu'il avait déjà fait à Cracovie :

> Je sentis aussitôt que, me trouvant à Paris, dans cette ville unique, ce serait folie que de perdre mon temps à percuter des poumons et à tâter des foies absolument identiques à ceux que j'avais laissés dans mon pays. Alors j'envoyai promener les hôpitaux et les laboratoires et tout bonnement je me mis à flâner au hasard[8].

5. Tadeusz Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 1-18, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varsovie, 1956.
6. Boy-Żeleński, « Mes Confessions » Conférence donnée le 19 février 1927 au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, p. 48-60, in *Cahiers de Varsovie*, Vol 4, 1974, p. 50.
7. Barbara Winklowa, « Kronika zycia i twórczości Tadeuśza Żeleńskiego (Boya) » in Tadeusz Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 1, p. 11.
8. Boy-Żeleński, « Mes Confessions », *op. cit*. p. 52.

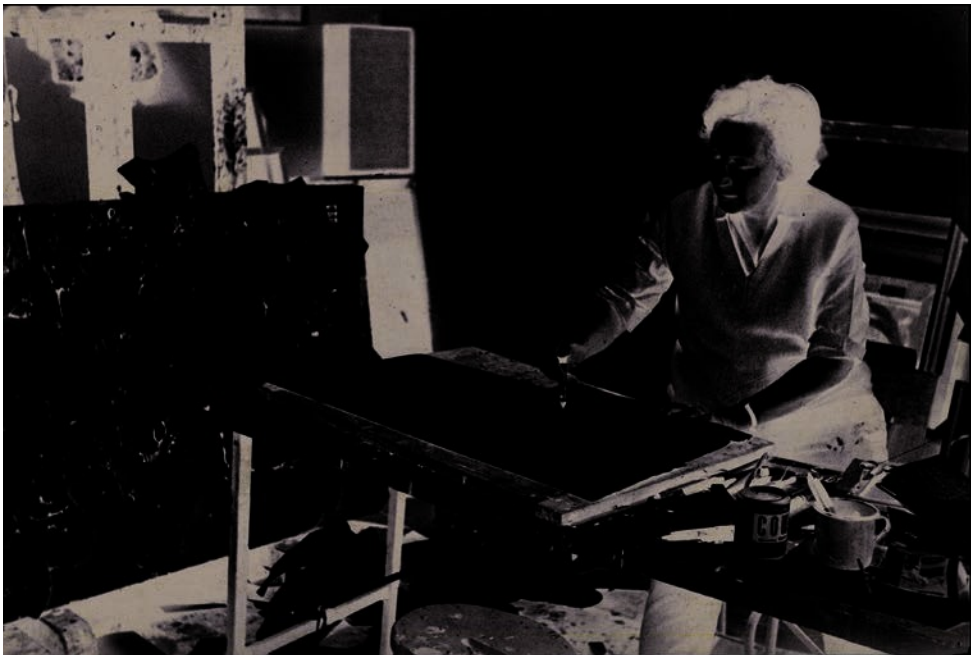


Fig. 2. Franciszka Themerson en train de dessiner des illustrations pour la bande dessinée d'*Ubu* en 1969. Photo © Legs Themerson.

Żeleński raconta qu'il tombait sur des chanteurs ambulants partout sur les trottoirs et qu'il s'est épris immédiatement de la Chanson française. Bien que le Chat Noir n'existait plus, « il y avait des boutiques à chansons, où l'on vendait des chansons comme des petits pains », écrivit-il. En plus il apprenait les chansons du Chat Noir en écoutant les filles du Bal Bullier. Il devint un habitué de la boîte, « Le Grillon », où il écoutait les meilleurs chansonniers de Montmartre[9]. Surtout il était fasciné par le poète, Jehan Rictus, qui lui faisait une impression durable et qui l'avait encouragé à devenir écrivain[10]. Le jour, Żeleński restait au lit et lisait toute *La Comédie humaine* de Balzac. Il ne raconte pas pendant combien de mois il avait poursuivi cette existence heureuse, qu'il n'oubliera jamais. Sa bourse épuisée, il rentra en Pologne.

À Cracovie, tout en travaillant à l'Hôpital St.-Louis, Żeleński était très actif pendant la période qu'on connut plus tard sous le nom de *La Jeune Pologne*. Il participait aux réunions de ce qu'il appelle la jeune bohème cracovienne. Dans ses *Confessions* il dit qu'ils se rassemblaient dans un petit café près de l'Académie de Beaux Arts,

9. *Ibid*., p. 53.
10. Józef Hen, *Błazen - wielki mąż : opowieść o Tadeuszu Boyu-Żeleńskim*, Varsovie, Iskry 1998, p. 71.

où les parois se couvrirent rapidement d'esquisses et de caricatures. Ainsi naquit, Le Petit Ballon Vert (Zielony Balonik), « un cabaret chat noiresque » comme le décrivait Żeleński. La grande ouverture du Petit Ballon Vert eut lieu le 7 octobre 1905 pendant que Żeleński travaillait dans une autre ville. Mais en rentrant à Cracovie en 1906, il est vite devenu « le gros pilier » du cabaret par sa facilité de composer des chansons. C'est maintenant (1908) qu'il prit le pseudonyme « Boy », pour séparer ses deux identités et pour éviter de signer ses chansons et ses ordonnances du même nom, dit-il[11].

Boy-Żeleński était profondément affligé par la nostalgie de Paris. Il écrit qu'il avait besoin de créer une France artificielle dans son cabinet de travail. Bien qu'il fût conscrit dans l'armée autrichienne comme médecin quand la première guerre mondiale éclata, Żeleński raconte que, renfermé dans son cabinet de travail à Cracovie, il était libre de traduire ses chers textes français. On l'avait oublié. Il traduisit tout Balzac – tout Molière – tout Rabelais. En 1927 quand il a écrit *Confessions*, il avait déjà traduit plus de cent classiques français. La traduction d'*Ubu Roi* est venue tard dans sa carrière et n'était pas typique des textes que Żeleński choisissait. Stefan Themerson s'est trompé en nommant *Wiadomości literackie* [*Nouvelles littéraires*] comme le journal dans lequel la traduction d'*Ubu Roi* parut. Probablement il pensait à l'article, « Fantastyczny żywot Króla Ubu », que Żeleński avait publié dans *Wiadomości literackie* en 1933, quand il n'avait pas encore entrepris la traduction d'*Ubu Roi.* L'article de Żeleński consiste en une description de la première d'*Ubu roi* et de la pièce elle-même. La lecture de la pièce l'ennuyait. Dans son article, il avoue, qu'en la relisant, la fatigue l'avait gagné à partir du troisième acte! Pour lui, la qualité de la pièce comme littérature n'était pas aussi importante que la signification d'Ubu comme synthèse de tous les tyrans de l'histoire. Il allait jusqu'à appeler Ubu « professeur d'histoire ». « Ces gamins » écrivit-il, « qui s'ennuyaient en province ont inventé pour eux-mêmes un "cabaret historique". » Żeleński disait qu'il partageait avec Jarry « l'expérience des leçons sur les rois romains avec les dates » donnant une vision de l'histoire pleine de violence – des leçons qu'ils ont suivi à peu près en même temps, l'un à Rennes, l'autre à Cracovie. Żeleński imaginait que le jeune auteur d'*Ubu Roi* devait se gaver de tragédies classiques et se bourrer des œuvres de Shakespeare et de Rabelais. Il décrivait Ubu comme une synthèse de Caliban et du roi Picrochole de Rabelais[12]. Mais, plus important, il avait déjà identifié Hitler comme un Ubu.

En fait ce n'était qu'en 1935 que Żeleński a publié sa traduction d'*Ubu Roi*, sous le titre, *Ubu Król – czyli polacy* – exacte traduction du titre de Jarry. Elle parut dans la revue *Skamander*, un mensuel littéraire, dirigé par Miecysław Grydzewski, aussi le

11. Boy-Żeleński, « Mes Confessions », *op. cit.* p. 54.
12. Boy-Żeleński, « La Vie fantastique d'*Ubu Roi* », trad. Daria Ornichowska *Les Cahiers de Varsovie*, 1974, Vol. 4, p. 103.

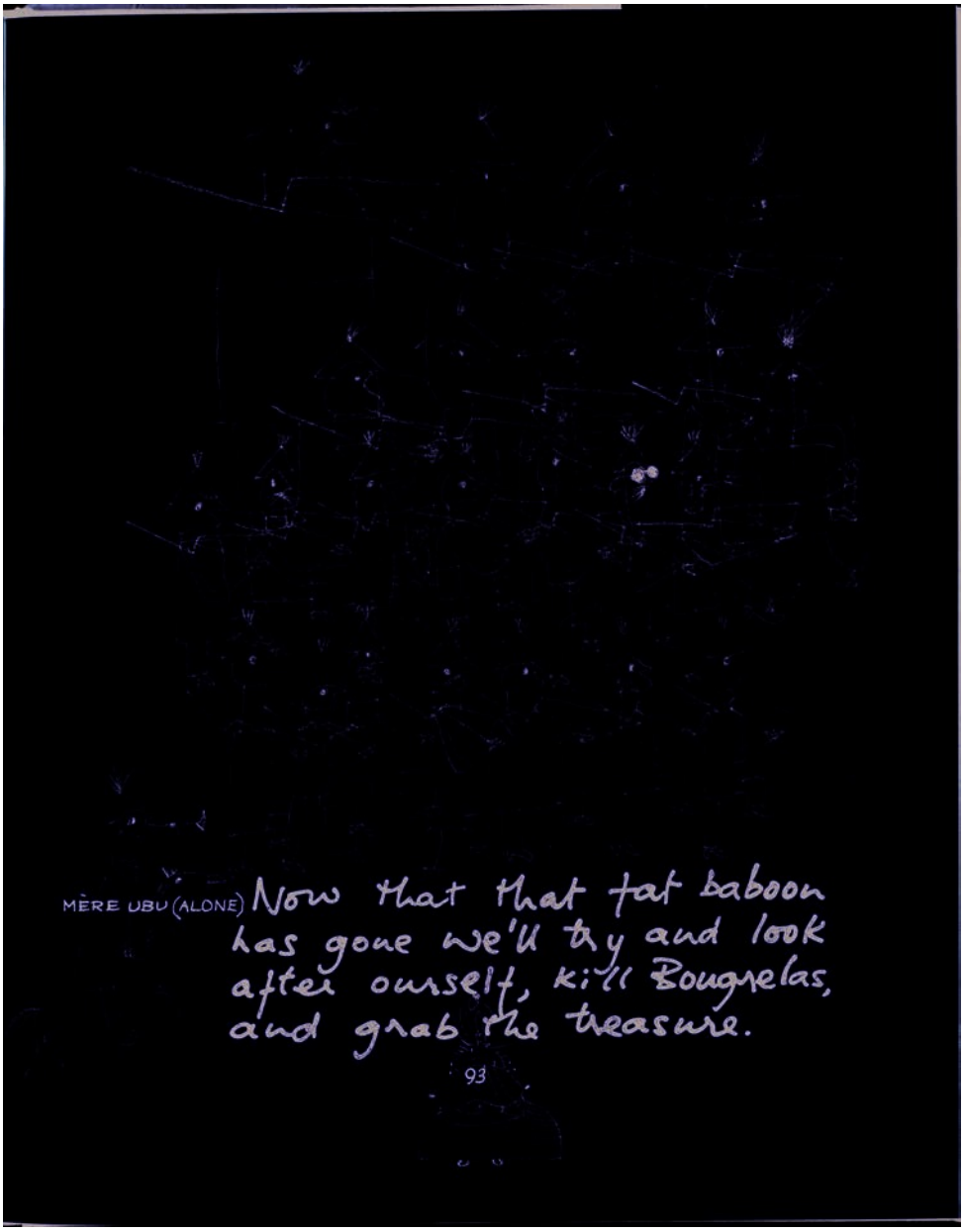


Fig. 3. Franciszka Themerson, Dessin lithographique de l'armée polonaise et écriture de Barbara Wright, *Ubu Roi*, Gaberbocchus Press. Londres, 1951, p. 93. Avec l'aimable autorisation du Legs Themerson.

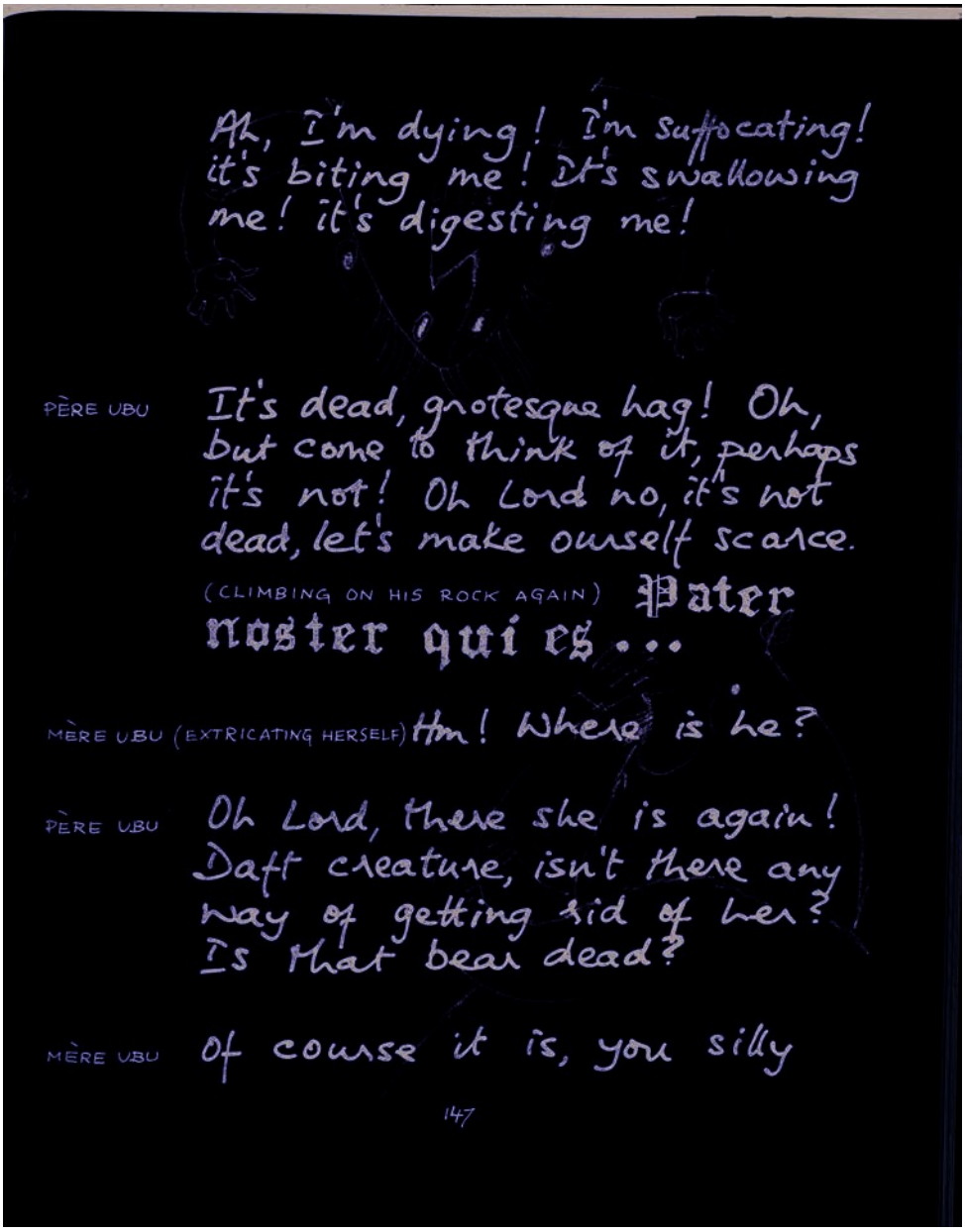


Fig. 4. Franciszka Themerson, Dessin lithographique du Père Ubu priant et de la Mère Ubu effrayée par l'ours avec exemplaire des lettres gothiques tracées par Barbara Wright pour rendre le latin du *Pater Noster* faisant contraste au texte anglais tracé de sa main normale. *Ubu Roi* Gaberbocchus Press, Londres, 1951, p. 147. Avec l'aimable autorisation du Legs Themerson.

rédacteur de *Wiadomości literackie*, le journal où l'article, « Fantastyczny żywot Króla Ubu » avait paru, et auquel Żeleński collaborait presque chaque semaine[13]. En août 1935 *Skamander* a publié les trois premiers actes *d'Ubu Roi* précédés d'une courte note du traducteur, et dans le numéro de septembre les deux derniers actes[14]). Themerson aurait pu se tromper de revue, parce que *Skamander* n'était pas la revue normale de Żeleński. Sa traduction en volume, qui parut en 1936 avec l'éditeur Rój, fut précédée d'une préface de quarante-cinq pages. L'Archive Themerson conserve l'exemplaire possédé par les Themerson (figure 1). Dans son introduction, Boy affirmait qu'il ne fallait pas chercher des raisons « profondes » au choix de la Pologne concernant le lieu de l'action, la Pologne étant pour l'auteur d'*Ubu Roi* un pays de « conte irréel ». « Tant pis, » écrivit–il, « telle est la situation de la Pologne à la fin du dix-neuvième siècle. »

L'article « Fantastyczny żywot Króla Ubu » de Boy-Żeleński fut traduit en français pour le centenaire de sa naissance et parut dans *Les Cahiers de Varsovie* de 1974. Extraordinairement perspicace pour l'époque, Żeleński se rendait compte très vite de la parenté entre Hitler et Ubu :

> Et si quelqu'un voit dans *Ubu Roi* une prophétie, il peut la pousser plus loin. Si quelqu'un voulait chercher des analogies, il pourrait en trouver à satiété dans ce qui se passe dans le monde d'aujourd'hui, les derniers événements allemands y compris. Leurs objectifs et leurs méthodes, c'est Ubu. Tout hitlérisme – partout où il fête ses orgies, en réalité, ou dans le rêve seulement – est sorti des reins du mythique roi Ubu[15].

Huit ans après avoir écrit ces mots, Żeleński sera lui-même la victime d'un « événement allemand ».

À la fin de la première guerre mondiale, Żeleński ne reprit pas sa carrière de pédiatre et se consacra exclusivement à l'écriture et à la traduction. En 1922 il est rentré à Varsovie, où il collaborait avec plusieurs revues et journaux, et prit la direction littéraire du Théâtre Polonais. Critique de l'hypocrisie dans la société et dans l'église, et défenseur des droits des femmes, il devenait une des voix les plus respectées de l'intelligentsia polonaise. Toute sa vie, il fut un défenseur du droit de l'avortement, demandant sa légalisation afin de protéger les femmes des dangers des avortements clandestins. Ses traductions de plus de cent classiques français lui valurent enfin une place à l'Académie

13. Grydzewski, qui gagna Londres en 1940, était parmi les contacts de Stefan Themerson pendant qu'il essayait de rejoindre Franciszka. Cf. Reichardt, *Unposted Letters*, p. 62.
14. *Skamander*, n° 61, août 1935, p. 348-67 et n° 62, septembre 1935, p. 440-53, cité in Justina Lukaszewicz, « *Ubu Roi* en polonais : traduction, adaptation et retraduction » in Enrico Monti et Peter Schnyder, *Autour de la retraduction*, Orizon, 2011, p. 369-83.
15. Boy-Żeleński, « La Vie fantastique d'*Ubu Roi* », *op. cit*. p. 105.



Fig. 5. Couverture de l'*Ubu Roi* de Gaberbocchus Press, Londres, 1951. Avec l'aimable autorisation du Legs Themerson.

polonaise de Littérature en 1933. Stefan Themerson, comme jeune écrivain à Varsovie, aurait su qu'en 1928 Żeleński avait obtenu le prix du meilleur critique littéraire décerné par l'Association polonaise des éditeurs.

Sautons dix ans jusqu'à 1938 quand les Themerson se sont déplacés à Paris pour travailler parmi d'autres artistes de l'avant-garde dans une ambiance plus favorable qu'à Varsovie. Franciszka peint et illustre des livres d'enfants pour Flammarion et pour *Moja Gazeta*, supplément de *Głos Polski* [*La Voix de Pologne*], rédigé par Stefan, qui est aussi le collaborateur principal. La seconde guerre mondiale les séparera. Désignée cartographe et illustratrice pour le Ministre polonais d'Informations et de Documentation, Franciszka s'échappe à Londres avec des collègues en juin 1940, avant l'invasion allemande. Entre-temps, Stefan se trouve en Bretagne détaché à l'armée polonaise, mais devra passer six semaines difficiles pour regagner Paris à pied après l'écroulement de celle-ci[16].

En Pologne en 1939 Żeleński, lui, avait fui l'avancée de l'armée allemande et s'était installé à Lwów chez le beau-frère de sa femme. En octobre 1939 la nouvelle direction soviétique de l'université de Lwów lui offra la chaire d'histoire de littérature française. Au cours de cette période, qui dura presque quatre ans, il publia des textes écrits en polonais dans les journaux soviétiques et accepta une invitation à Moscou.

Quelques heures après la prise de la ville de Lwów, la nuit du 3 et du 4 juillet 1941, à peu près trente-huit enseignants de l'université et leurs familles furent arrêtés, torturés et fusillés. Suivant une liste de noms préparée par des étudiants ukrainiens, on avait arrêté ceux qui avaient coopéré avec le régime soviétique. Tadeusz Boy-Żeleński en faisait partie. On appelle cet événement Le Massacre des Professeurs de Lwów. On ne peut pas éviter de faire un parallèle avec *Ubu Roi* et le massacre des nobles, le massacre des magistrats et le massacre des financiers.

Les Themerson n'avaient pas besoin du Massacre des Professeurs comme inspiration pour leur édition d'*Ubu Roi*. La mère de Stefan et la mère de Franciszka se sont suicidées toutes les deux à Zofiówka, l'hôpital psychiatrique dans le ghetto d'Otwock, tandis que la sœur et le beau-frère de Franciszka furent transportés à Treblinka[17]. Son père, son oncle et des cousins périrent soit dans le ghetto de Varsovie, soit dans les camps. Ubu ne fonctionnait pas comme inspiration pour Franciszka, mais la pièce lui venait en aide comme outil pour exorciser la douleur qu'elle éprouvait suite à l'extermination de tant de membres de sa famille. Par Ubu et en sympathisant avec la violence de l'humour satirique de Jarry, elle réussit à transformer son propre désespoir en dessins humoristiques basés sur le personnage d'Ubu. Elle produisait des centaines de dessins d'Ubu. (figure 2). Cette production presque obsessive agissait probablement comme

16. Reichardt, *Unposted letters*, *op. cit.*, p. 13.
17. Reichardt, *Fifteen Journeys : Warsaw to London*, Dalkey Archive Press, 2012, p. 102-03.

une thérapie pour elle. La traduction anglaise d'*Ubu Roi*, qu'elle illustrait, n'était que le premier projet de plusieurs, qui l'occuperont pendant près de vingt ans[18]. L'édition anglaise parut en 1951. Ensuite elle confectionna des masques en papier mâché pour une représentation à l'Institut des arts contemporains (ICA) à Londres en 1952 ; ensuite de grandes marionnettes en papier pour la représentation suédoise du *Kung Ubu* de Michael Meschke en 1964 – (lui-même né à Danzig, maintenant la ville polonaise de Gdansk) ; ensuite *Ubu* en bandes dessinées et finalement elle a créé des costumes pour une version révisée d'*Ubu Enchaîné* au Dukke Theater de Jytte Abildström à Copenhagen. L'étonnante Archive Themerson se trouve à présent chez la nièce de Franciszka, en attendant une demeure permanente.

Comment naquit l'*Ubu Roi* anglais ? Barbara Wright avait déjà collaboré avec Stefan Themerson pour l'aider à traduire une histoire pour enfants, *Pan Tom buduje dom* [*Mr Rouse Builds a House*], qu'il avait écrite en polonais. Ce livre fut applaudi par la presse littéraire anglaise. Ensuite, les Themerson ont invité Barbara Wright à traduire *Ubu Roi.* Elle avait étudié la musique au Conservatoire de Paris et se sentait à l'aise en français. Dans un article, « How the Themersons turned me into translator » [« Comment les Themerson ont fait de moi une traductrice »], Wright rappelait qu'elle présentait ses brouillons de temps en temps et que les Themerson les critiquaient. « Quelquefois ils proposaient des mots bizarres, mais exactement à propos, qu'aucun d'autre n'aurait jamais trouvés », écrivit-elle[19]. Mais elle ne révélait pas quels mots.

La traduction du texte de Jarry, ne fut que la première étape du projet. Dans l'imagination de Franciszka Themerson le livre d'*Ubu Roi* devait être quelque chose d'extraordinaire. Elle voulait dépasser les éditions appauvries du temps de la guerre et après-guerre pour exprimer qu'on était entré dans une époque nouvelle. Ce n'était pas une décision économique et l'édition a mis du temps. Wright consentit de participer à la production artistique du livre et d'écrire le texte de sa propre main directement sur les planches lithographiques. Une seule erreur, un glissement du crayon lithographique coûterait une planche entière. Franciszka traça ses dessins au-dessus de l'écriture de Wright. Sans doute plusieurs planches furent rejetées, mais les planches finales de l'édition originale sont toujours conservées en boîte dans l'Archive Themerson.

Un historien d'art, Barnaby Dicker, qui a étudié les illustrations de Franciszka Themerson pour *Ubu Roi* et pour la bande dessinée d'*Ubu*, a montré que les deux cent quatre dessins que Franciszka a faits pour *Ubu Roi* n'étaient pas spontanément tracés sur les planches. Il a indiqué vingt pages où la disposition du texte est précisément cal-

18. Nicholas Wadley (éd.), The *Drawings of Franciszka Themerson*, Amsterdam, Gaberbocchus Press & De Harmonie, 1991, p. 13.
19. Barbara Wright, « How the Themersons turned me into translator », *Pix* 1, Hiver, 1993-4, p. 115.

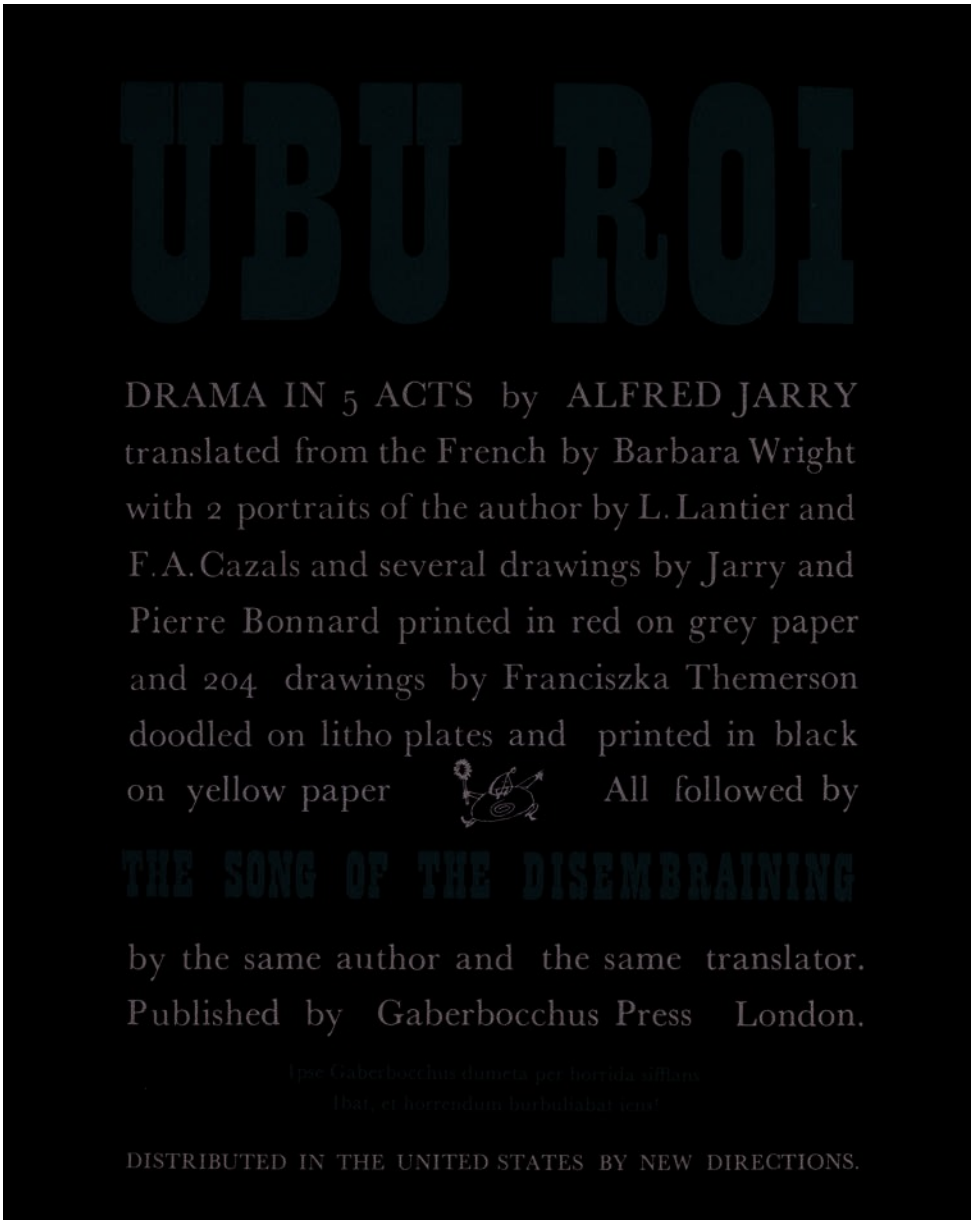


Fig. 6. Page de titre de l'*Ubu Roi* de Gaberbocchus Press, Londres, 1951. Avec l'aimable autorisation du Legs Themerson.

culée pour accommoder des images[20]. Par exemple Wright laisse un grand espace pour intégrer l'illustration de l'armée polonaise à la fin de l'Acte 3. (figure 3 – p. 93). Il était difficile de maintenir une écriture en ligne droite, (figure 4 – p. 147), surtout quand il s'agissait des lettres gothiques, choisies pour représenter le latin du *Pater Noſter* énoncé par Ubu en sa terreur, lettres qu'il fallait dessiner individuellement. Les Themerson ont utilisé les mêmes caractères archaïques pour la couverture d'*Ubu Roi* (figure 5) où ils avaient reproduit la gravure sur bois du « Véritable Monsieur Ubu » de Jarry lui- même. Ouvrez le livre et la page de titre est frappante par sa typographie moderne. (figure 6) On voit en dessous la devise de Gaberbocchus Press, des vers du poème « Jabberwocky » de Lewis Carroll, traduite en latin par son oncle, Hassard Dodgson : *Ipse Gaberbocchus dumeta per horrida sifflans / ibat, et horrendum burbuliabat iens!* Cette devise introduit l'ambiance de non-sens, qui règne dans tous les livres de Gaberbocchus Press. Dans un auto-portrait de 1942 signé « Alice in Wonderland » Franciszka, dessinée en fille délicate, tourne le dos à un fond noir de tanks énormes et conjure de son imagination un poisson et un scarabée, des créatures du monde naturel[21].

Il n'y a pas de page blanche dans l'édition Gaberbocchus d'*Ubu Roi.* Les pages liminaires sont imprimées en encre rouge sur papier gris et le texte principal en noir sur papier jaune. Le jaune lumineux des pages offre un heureux contraste à la couverture noire, qui donne un sinistre effet de nuit. Les dessins légers de Franciszka Themerson dépeignant un Ubu stupide et d'une corpulence exagérée n'ont pas le ton menaçant du bois de Jarry. Ils sont plus proches aux dessins de Bonnard reproduits dans l'introduction.

Les Themerson voulaient clore leur édition d'*Ubu Roi* avec *La Chanson du Décervelage.* Wright se désespérait. Elle n'arrivait pas à une traduction qui conservait les rimes. Elle vint dire aux Themerson qu'il était impossible de la faire. « Ne sois pas bête, Barbara » lui dirent-ils « Vas-y. Fais un effort. Ne reviens pas jusqu'à ce que tu puisses apporter ce poème avec des rimes. » Wright, pianiste de profession et très sensible au rythme de la langue, revint avec des rimes[22].

Wright se rappelait que la presse britannique et surtout le *Times Literary Supplement*, si enthousiaste de leur livre précédent, n'était pas du tout enthousiaste pour leur *Ubu Roi*, tandis que le Collège de 'Pataphysique, dont ils ignoraient l'existence jusque-là, les a honorés sans délai.

---

20. Barnaby Dicker, « Franciszka Themerson's *Ubu Comic Strip* : Autography, Caricature & the Avant-Garde », in ed. Renée M. Silverman, *The Popular Avant-Garde*, Rodopi, Amsterdam & New York, 2010, p. 233.

21. Franciszka Themerson, *Alice in Wonderland*, January 1942 in Reichardt, *Unpoſted Letters*, op. cit., pl. XXI.

22. Wright, *op. cit*. p. 116.

Mon titre propose une trajectoire entre l'*Ubu Król – czyli polacy* de Żeleński et l'*Ubu Roi* des Themerson, l'un avant-guerre et l'autre après-guerre. Pour Żeleński, Ubu représentait tous les tyrans de l'histoire. Il a reconnu l'Ubu en Hitler et le caractère ubuesque de ses rêves : la grande capeline et le parapluie ; rouler carrosse et manger de l'andouille, mais lui-même, il n'avait pas pu échapper au danger qu'il avait prévu. Le Massacre des Professeurs de Lwów ne fut qu'une des atrocités nazies effectuées pour exterminer l'intelligentsia polonaise. Pour les Themerson, *La Chanson du Décervelage* reflétait non seulement la violence, mais la froideur avec laquelle les nazis tuaient des Polonais et des Juifs. Pour eux, Ubu possédait une signification toute personnelle. Il faut voir leur choix de la pièce contre le fond de leur film, « Calling Mr Smith » qu'ils ont réalisé en 1943 en pleine guerre comme appel au public britannique (le Mr Smith du titre) de faire attention à ce que faisaient les nazis aux pays occupés. Le film mettait en contraste d'une manière assez brutale, les cultures de plusieurs pays – sculpture grecque, peinture italienne, musique allemande, – avec la nouvelle culture allemande sous l'empreinte de la croix gammée. Les Themerson utilisaient des morceaux de film documentaire, montrant des familles qui mouraient de faim et des enfants morts. (La censure britannique avait interdit une image d'une femme pendue.) Le film montre comment on avait exclu les Polonais des instituts académiques et que les universités sont devenus des quartiers généraux de la police sécrète. Il illustre comment on a supprimé la musique polonaise et la littérature polonaise. On entend des morceaux de Chopin, Bach et Szymanowski joués contre une déformation de la Chanson de Horst Wessel[23].

Petite œuvre d'art, l'*Ubu Roi* de Gaberbocchus Press fut un commentaire d'après-guerre plus subtil, plus doux. Mémorial ? Avertissement ? Dans une lettre à Stefan, Franciszka avoua qu'elle parlait peu et qu'elle dessinait au lieu de parler. Pour elle le trait et le mot possédaient la même valeur[24]. Plus tard elle expliquait qu'elle n'exprimait pas ses pensées en mots, elle les peignait[25]. Le dessin et la peinture étaient sa langue à elle.

23. A.L. Rees, « The Themersons and the Polish Avant-Garde. Warsaw – Paris – London », *Pix* 1, *op. cit.*, p. 100-101.

24. Lettre de Franciszka Themerson à Stefan Themerson, le 27 décembre, 1941 in *Unposted Letters*, *op. cit*. p. 288.

25. Franciszka Themerson « Bi-Abstract pictures », Conférence donnée en novembre 1957 pour la Gaberbocchus Common Room, *Art News and Review*, X/16, 30 août, 1958 et Wadley, *op. cit*. p. 20.

Alfred Jarry, *Les Paralipomènes d'Ubu* (1896)

Les gestes et les regards d'Ubu dans l'expérience artistique de Serge Chamchinov (2010)

Anna Rykunova

Cette intervention est consacrée au livre d'artiste *Les Paralipomènes d'Ubu/Salle Ubu* 2010, issu d'une improvisation graphique de Serge Chamchinov[1] sur l'œuvre d'Alfred Jarry, notamment sur son texte *Les Paralipomènes d'Ubu*, 1896. Les questions principales de l'intervention sont axées sur le cheminement du travail artistique qui représente une recherche analytique et plastique sur le personnage Ubu.

On peut se demander pourquoi l'artiste a choisi ce texte qui est souvent jugé, dans les notes critiques et les commentaires sur Alfred Jarry, comme étant un texte presque auxiliaire. Effectivement, dans les éditions des œuvres d'Alfred Jarry comportant ce qu'on peut appeler aujourd'hui *le cycle Ubu*[2], *Les Paralipomènes d'Ubu* trouvent leur place dans les marges[3].

Mais du point de vue historiographique ce n'est pas tout à fait juste.

Force est de constater que le texte des *Paralipomènes d'Ubu* contient des liens intertextuels avec d'autres pièces sur Ubu. On y retrouve des personnages d'*Ubu enchaîné*, d'*Ubu cocu*, ainsi que ses versions antérieures : *Onésime ou les Tribulations de Prioux*,

1. Artiste-plasticien et docteur ès lettres, Serge Chamchinov travaille depuis 1989 dans le domaine du livre d'artiste. Aujourd'hui il est l'auteur de plus de deux cents titres dont la moitié constitue des livres peints à exemplaires uniques. En implantant dans sa création la pensée critique et analytique sur l'œuvre et sur le livre en général, il représente un rare exemple de l'artiste qui est en même temps chercheur.
2. Par exemple, « tout Ubu » dans : Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
3. Voir la rubrique « Autour d'Ubu » dans l'édition Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Béhar, Paris, Classiques Garnier, 2012, t. II.

Ubu intime ou les Polyèdres. Alfred Jarry se réfère à ses textes antérieurs, mais en transformant parfois leurs titres : *Prophaiseur de pfuisic*, *Les Polyèdres*, *Les Cornes du P.U*[4]., *L'Autoclète*[5]. Par exemple, il évoque ceci : « Une pièce ancienne l'a glorifié (*Les Cornes du P.U.*, où Madame Ubu accouche d'un archéoptéryx), qui a été jouée en ombres, et dont la scène est l'intérieur de cette gidouille[6]. » Effectivement, Alfred Jarry fait dans *Les Paralipomènes d'Ubu* des allusions, des périphrases, il emploie des extraits de scènes en provenance de différentes versions d'*Ubu cocu*[7]. Cette pratique du montage à partir de l'autocitation permet de considérer ce texte comme un texte supplémentaire par rapport à *Ubu cocu*. Mais il faut souligner qu'au moment de la publication des *Paralipomènes d'Ubu*, le 1er décembre 1896[8], dans *La Revue blanche*, n° 84, *Ubu cocu* n'a été connu que dans les présentations théâtrales[9]. Ainsi, *Ubu cocu* n'a jamais été édité du vivant d'Alfred Jarry. Comme *Les Paralipomènes d'Ubu* de la *Revue Blanche* sont la première apparition des séquences d'*Ubu cocu* dans les éditions, on peut considérer *Les Paralipomènes d'Ubu* comme un point crucial de la chaîne successive *des* états manuscrits – des présentations théâtrales – des publications concernant la matière Ubu[10]. Pourtant, cela ne veut pas dire que *Les Paralipomènes d'Ubu* représentent une étape intermédiaire entre le manuscrit d'*Ubu cocu*[11] et sa publication posthume en 1944[12]. Effectivement, on peut remarquer que le texte des *Paralipomènes d'Ubu* est composé d'une partie narrative et une partie dramaturgique. Même si la partie dramaturgique reprend des morceaux des versions manuscrites d'*Ubu cocu*, c'est la partie narrative qui prouve le caractère original et autonome des *Paralipomènes d'Ubu* par rapport aux autres textes du cycle Ubu.

Nous trouvons l'argumentation chez Alfred Jarry lui-même.

Du fait de son contenu, le texte *Les Paralipomènes d'Ubu* représente une genèse imaginaire non seulement du personnage Ubu, mais aussi de l'œuvre sur Ubu. Si on suit Jarry, on voit l'intrigue du cheminement théâtral de l'œuvre et l'existence éphémère de ses manuscrits : « Les gestes d'Ubu ont tous été joués en marionnettes, lesquelles

4. Comparer avec les titres : *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, Ubu intime ou les polyèdres, Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*.

5. Voir Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. II, 2012, *op.cit.*, p. 67 (note 1).

6. *Ibidem*, p. 594.

7. Voir Tableau 1 comparatif des réécritures d'*Ubu cocu* dans : *ibidem*, p. 214-216.

8. Les 9 et 10 décembre 1896 la pièce *Ubu Roi* a été jouée au Théâtre de l'Œuvre.

9. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. II, 2012, *op.cit.*, Variantes, Notice A, p. 567.

10. N'oublions pas que l'année 1896 a été marquée par la parution du volume d'*Ubu Roi* dans les éditions du Mercure de France, avec la prépublication dans la revue *Le Livre d'Art* en avril-mai.

11. Il s'agit du manuscrit autographe décrit dans *Les Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 10.

12. Voir la première édition *d'Ubu cocu, Restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du théâtre des Phynances*, Éditions des Trois Collines, Genève-Paris, 1944.

sont conservées au Théâtre de l'Œuvre, mais les manuscrits des plus anciennes pièces ubuesques n'étant pas de très grande importance pour l'auteur, elles n'ont pas été intégralement conservés[13]. »

Ainsi, Alfred Jarry, en se plongeant dans la suite associative des prototypes d'Ubu et dans le parcours des présentations des pièces sur Ubu, crée un nouveau portrait grotesque de son personnage, ainsi qu'une nouvelle version de son origine, et de son étymologie même : « Je ne sais pas ce que veut dire le nom d'Ubu, qui est la déformation en plus éternel du nom de son accidentel prototype encore vivant *Ybex* peut-être, le Vautour[14]. » Il revête les multiples racines de la genèse textuelle, en se laissant la possibilité de jouer avec l'historique et les différentes apparences de la matière Ubu.

Par ailleurs, dans *Les Paralipomènes d'Ubu*, Alfred Jarry révèle le mécanisme de la construction d'une pièce théâtrale, il formule même un procédé universel : « la scène du Crocodile » ; « À la fin de n'importe quelle pièce, la situation devenant inextricable, on peut adapter la scène du Crocodile, qui, dans l'exemple actuel, dénoue les *Polyèdres*[15]. »

Or *Les Paralipomènes d'Ubu* semblent non seulement pensés comme un exemple de la pièce sur Ubu, mais également comme un exemple du travail des principes de la « pataphysique », comme une expérience littéraire qui met en jeu la genèse virtuelle de l'œuvre. Ainsi, c'est notamment dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1898), qu'Alfred Jarry donne une définition de la « pataphysique » : « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. » L'idée de la genèse virtuelle implantée dans *Les Paralipomènes d'Ubu* suppose une possibilité d'une nouvelle prolongation, d'une nouvelle interprétation ou même d'une nouvelle mystification. Ce qui fait des *Paralipomènes d'Ubu* la matière par excellence pour se prêter à une nouvelle œuvre, cette fois graphique.

Une remarque.

On sait bien que pour certains de ses livres, Alfred Jarry intervient lui-même non seulement comme auteur de leur contenu textuel, mais aussi comme auteur de leur contenu visuel. Il a été poète, mais aussi graveur, dessinateur et typographe pour certains de ses ouvrages, qu'on peut qualifier des *livres d'artiste*[16]. Rappelons aussi le *Véritable portrait de Monsieur Ubu* et ses variantes[17] faits par Alfred Jarry. Pour ses livres donc, la présentation visuelle a été très importante.

13. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. II, 2012, *op. cit.*, p. 595.
14. *Ibidem*.
15. *Ibid.*, p. 601.
16. *Ibid.*, p. 277-278.
17. *Ibid.*, p. 458 et 459.

Le graphisme d'Ubu a également fait l'objet de création par d'autres peintres, comme par exemple Pierre Bonnard, Pierre Guastalla[18], Geo A. Drains[19], Paul Marionnet[20], Joan Miró[21] et Roberto Matta[22].

Introduisons ici un fait significatif pour le contexte historique du livre d'artiste en France : deux *Almanachs du Père Ubu* illustrés sont parus successivement en 1899 et 1901, tous deux avec les dessins de Pierre Bonnard. Le nom d'Ambroise Vollard, éditeur de l'Almanach 1901, est lié directement à la naissance de la tradition du livre d'artiste. Car c'est à la même époque, en 1900, qu'Ambroise Vollard a édité *Parallèlement*, de Paul Verlaine, également avec l'intervention plastique de Pierre Bonnard ; ce livre est considéré comme l'un des premiers livres d'artiste[23].

Une question qui se pose concerne la vision artistique sur Ubu : l'œuvre graphique engendrée par les textes d'Alfred Jarry propose-t-elle une autre voie pour sa genèse ? Avec l'interrogation sur le travail des artistes sur Ubu, on a une sorte de passage de l'œuvre éditée à la nouvelle œuvre autographique. C'est-à-dire, si on parle du livre d'artiste, que c'est le geste autographe de l'artiste qui compose, par la ligne et par la forme, le manuscrit non-verbal enregistrant la narration dessinée.

Un des résultats d'une telle expérience est celle menée en 2010 par l'artiste Serge Chamchinov dans son livre intitulé *Paralipomènes d'Ubu/Salle Ubu*[24]. Voici sa description technique : format 40 x 29 cm, 2 cahiers dans une boîte, cahier du texte avec 1 dessin sur frontispice relié à la japonaise, cahier d'image en forme de dossier en feuilles, 12 pastels à l'huile de la série *Geštes d'Ubu* (figure 1).

Il ne s'agit pas dans ce livre d'une démarche éditoriale proprement dite, mais plutôt d'une démarche plastique, car ce livre est basé sur la performance artistique qui précède le livre.

---

18. Alfred Jarry, *Guignol L'Autoclète*, chez l'artiste [Guastalla], 1948, avec les bois de Louis Joseph Soulas à partir des gouaches de Pierre Guastalla.

19. Alfred Jarry, *Geštes suivis des Paralipomènes d'Ubu*, éditions du Sagittaire, chez Simon Kra, Rue Blanche, Paris 1920, avec les eaux-fortes originales et les dessins de Geo A. Drains.

20. Alfred Jarry, *Ubu Roi ou les Polonais*, *Ubu enchaîné*, *Les Paralipomènes d'Ubu*, Paris, Club du livre français, 1950. Préface de J. Hugues Sainmont, 14 illustrations de Paul Marionnet.

21. Alfred Jarry, *Ubu Roi*, Paris, Tériade éditeur, 1966. Treize lithographies originales de Joan Miró.

22. Alfred Jarry, *Ubu Roi*, Atelier Dupont Visat, Paris, 1982. Huit gravures originales de Roberto Matta, couverture gravée à l'eau-forte.

23. Voir Pascal Fulacher, *Six siècles d'art du livre. De l'incunable au livre d'artiste*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 221.

24. Serge Chamchinov, *Paralipomènes d'Ubu/Salle Ubu*. Chez l'artiste, Dives-sur-Mer, 2010. Livre peint réalisé à 12 exemplaires différenciés. Le texte d'Alfred Jarry est cité dans l'édition 1921 de Simon Kra. Une variante de ce livre est conservée à la Bibliothèque Carnegie à Reims (Fonds Pataphysique), un autre au musée des Lettres et Manuscrits à Paris (Fonds des livres de création) et un autre à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (Fonds des livres précieux).

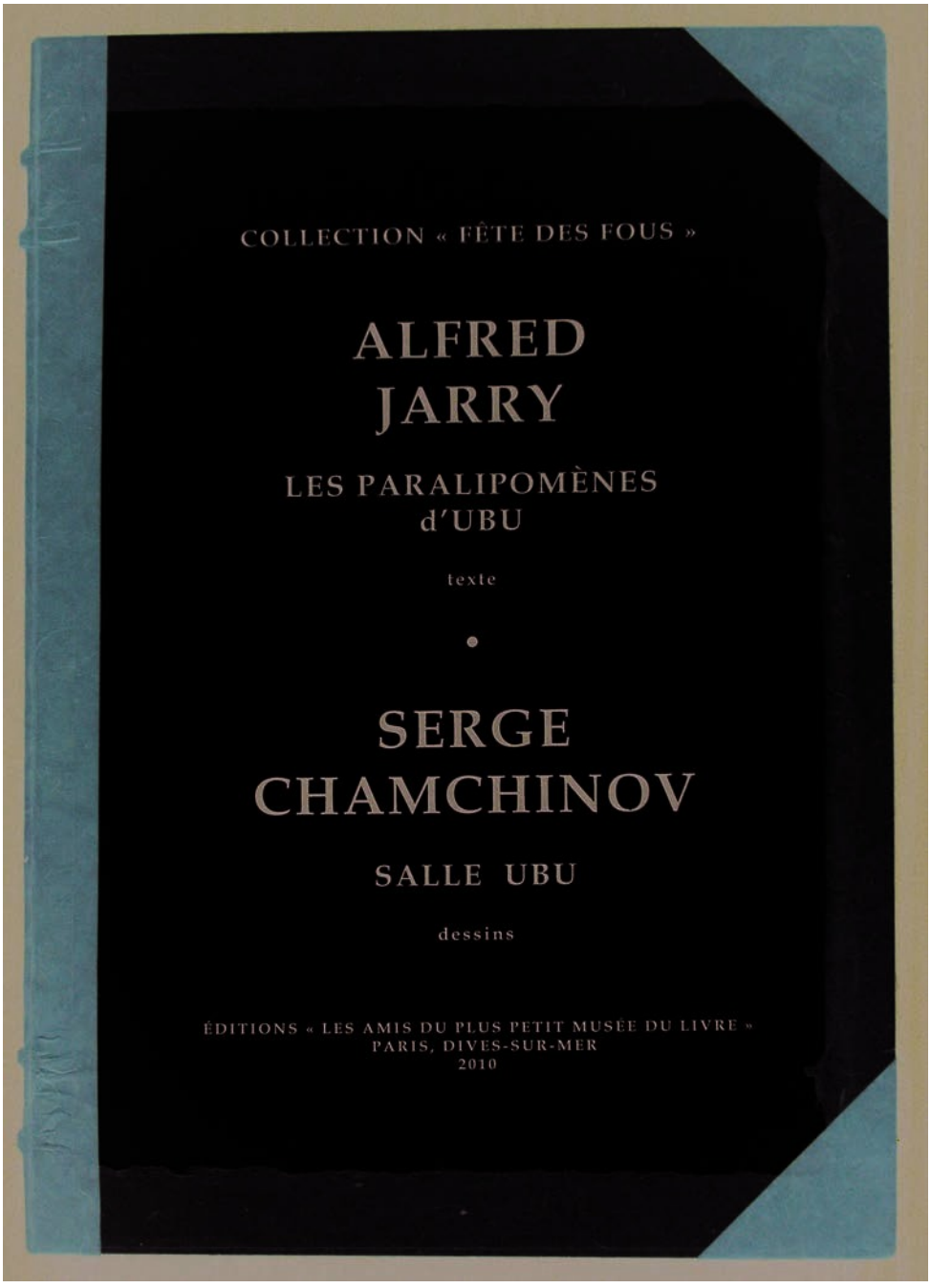


Fig. 1. Couverture du livre de Serge Chamchinov *Paralipomènes d'Ubu/Salle Ubu*, 2010.

Voici un paradoxe : d'une part, ce livre contient le texte imprimé et le colophon annonce 12 exemplaires. Formellement donc, c'est une édition, et même une édition dite *originale* puisqu'il s'agit du tirage et puisque le texte *Les Paralipomènes d'Ubu* n'avait jamais été publié séparément des autres textes du « cycle Ubu » sous forme de livre. D'autre part, dans ces 12 exemplaires, les dessins ajoutés dans le cahier qui suit le texte sont tous originaux et ne se répètent pas d'un exemplaire à un autre, présentant ainsi une série de 156 dessins (1 dessin sur le frontispice et 12 dessins dans le cahier). L'objectif de création de ce livre n'était donc pas de l'éditer ni de l'illustrer. Par conséquent, ce livre se distingue de la nomenclature habituelle.

Chaque livre dans le tirage est donc unique et c'est surtout le texte imprimé qui devient un document supplémentaire accompagnant la suite des dessins.

En fait, pour l'artiste réalisant ces dessins, il ne s'agissait pas de suivre le texte, ni de le décorer, ni de présenter les scènes choisies. Il s'agissait plutôt d'un travail d'abstraction effectué par rapport au paradigme Ubu. L'artiste a eu pour objectif de présenter non pas Ubu, ses mains, ses yeux, son visage, mais ses *gestes* et ses *regards*, et même leurs trajets. Cet objectif nous permet d'observer un lien avec la présentation théâtrale (théâtre des marionnettes ou théâtre des ombres, ceux-ci étant les cas fréquents pour les pièces d'Alfred Jarry).

Ainsi, on revient à l'idée que la création de ce livre est pensée comme un événement artistique : performance ou action de dessiner. Effectivement, c'est la performance artistique qui a précédé la création du livre. Le 17 juillet 2010[25], Serge Chamchinov a réalisé dans son atelier de Normandie une action artistique programmée minute par minute. Le titre « Chroniques de la journée : Création de la Salle Ubu » fixait avec précision les étapes de cette journée : création de dessins, installation et présentation de ceux-ci. Il faut remarquer la parenté des mots « Chroniques » et « Paralipomènes », dans le contexte biblique[26]. Le choix du texte des *Paralipomènes d'Ubu* comme point de départ pour cette performance a donc été très symbolique, montrant ainsi la genèse d'un nouvel Ubu qui se présente dans une *salle* (une pièce évoquant une salle de théâtre en miniature) et que lui-même est *sale*, selon le jeu de mots.

Ainsi, le 17 juillet 2010, de l'aube au crépuscule, l'artiste a réalisé 134 dessins improvisés sur le Roi Ubu. Les sujets des dessins retraçaient les *gestes* et les *regards* de ce personnage célèbre. Les dessins de format 40,8 x 28,8 cm ont été disposés, feuille par feuille, sur les murs et au plafond afin de permettre aux spectateurs d'observer l'œuvre

25. La performance de Serge Chamchinov a été inscrite dans le programme officiel du Festival des Marionnettes 2010 de Dives-sur-Mer.

26. Remarquons la provenance du mot « paralipomènes » (en grec « ce qui est omis », en hébreu ce mot correspond à « paroles des jours ou livre de la chronique ») qui fait lien avec un titre d'une partie de la Bible, supplément aux livres des Rois : on voit donc le lien avec le statut de Roi pour le personnage Ubu.

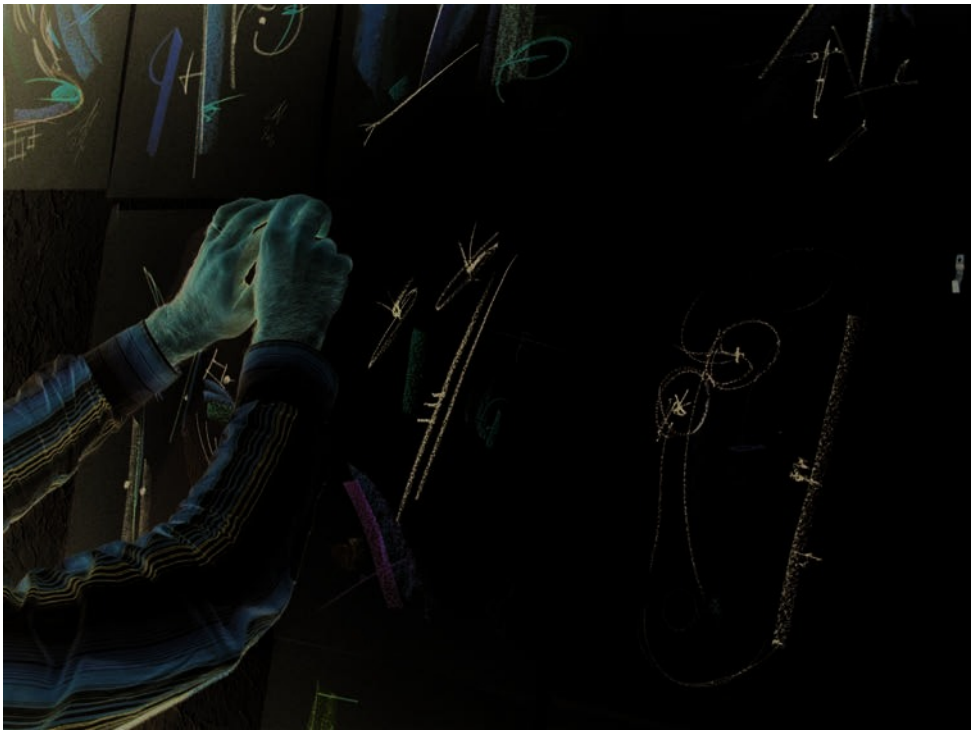


Fig. 2. Performance de Serge Chamchinov.

plastique dans son intégralité et selon sa genèse. Certaines étapes de l'installation ont été filmées (vidéo par Armand Julien Waisfisch). À la suite de cette performance, l'installation est restée dans ce lieu durant un mois. (figures 2 et 3)

L'idée artistique principale de cette performance était d'expérimenter le sujet choisi jusqu'au bout de l'expression plastique. Il fallait expérimenter la pensée et le geste artistique pour savoir jusqu'à quel moment ceux-ci restent libres et non-répétitifs, c'est-à-dire comprendre comment fonctionne le langage plastique, langage des formes.

On voit bien que les lignes au crayon lithographique tracent des vecteurs indiquant les trajets des regards provenant des profils des silhouettes des visages, mais on voit bien qu'elles marquent également des gestes lancés sur le papier. Il s'agit à la fois de gestes dessinés comme étant des mouvements imaginaires des formes (formes en mouvement), et comme étant des gestes réels (physiques), fixés par l'artiste (figure 4).

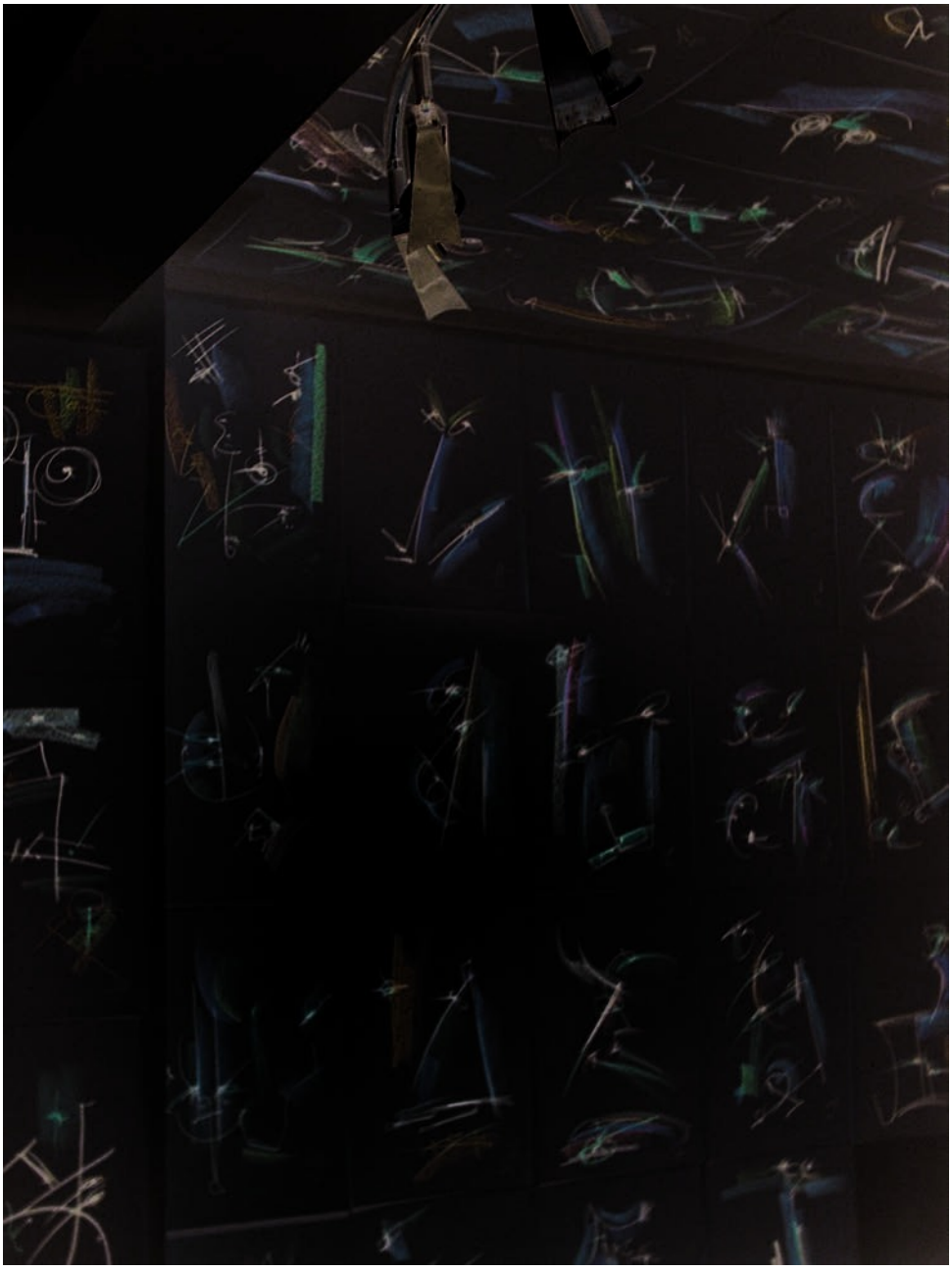


Fig. 3. Installation de Serge Chamchinov *Salle Ubu*, 2010.

On peut alors constater que ces lignes jouent un rôle principal pour la composition des images mais aussi pour rendre lisibles les formes, car on ne peut que deviner ces formes du corps humain. Il s'agit donc d'un langage des lignes (« lignes expressives »). Ces lignes sont autographes, ce qui les rapproche du statut de *manuscrit*.

Dans le programme de cette journée de performance, le but de l'artiste était de créer un livre-espace. Ainsi, chaque dessin n'était pas seulement à faire sur place, il était ensuite accroché afin de remplir l'espace, nommé par l'artiste « Salle Ubu ». Les visiteurs de l'atelier ont alors été invités à assister à cette action. Cela rappelle également une forme de présentation théâtrale, car l'artiste joue un mono-spectacle et son langage plastique est une forme muette de communication avec les spectateurs-récepteurs. Le langage plastique, expression par des lignes, devient le langage de la communication. Il semble que par son essentiel, cette présentation du livre comme un spectacle correspond aux idées de Stéphane Mallarmé sur la constitution du livre « opération » qui s'intègre dans l'espace réel de sa perception et qui prévoit l'action-improvisation[27]. Dans la performance de Serge Chamchinov, le livre d'artiste se crée sous les yeux des spectateurs, en s'ouvrant successivement, grâce au geste du dessinateur.

La deuxième étape du travail de l'artiste a consisté en la composition de l'objet-livre à partir de l'espace-livre. Pendant les deux semaines qui ont suivi la performance, l'artiste a observé les dessins installés dans une pièce pour savoir où il y avait des rapprochements compositionnels, sélectionnant pour cela les groupes de dessins les plus différenciés. C'est ainsi que le livre a accueilli la présence de dessins originaux dans chaque volume.

Ensuite, le texte *Les Paralipomènes d'Ubu* a été imprimé et rassemblé en cahier, au même format que les dessins, ceux-ci ayant été positionnés en dehors du texte, dans un portfolio. La totalité des documents a été placée dans une boîte cartonnée, portant sur la couverture le titre *Paralipomènes d'Ubu/Salle Ubu* et le titre de la collection : *Fête des fous*.

Force est de constater que, contrairement à l'évidence, cette étape n'est pas la dernière, car l'artiste relève dans son œuvre un phénomène que Serge Chamchinov nomme *la genèse dans le futur*. Il s'agit « d'une action plastique continue implantée dans le livre comme un acte de création prolongé, envisagé dans le temps. Grâce à cette action à la fois réalisée et programmée, le livre se forme dans le temps[28]. »

27. Voir Stéphane Mallarmé, *Notes en vue du « Livre »*, dans *Œuvres complètes*, rubrique « Œuvres inachevées », coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998, t. I, p. 547-626.
28. Serge Chamchinov, *Typographie analytique ou les Temps du livre d'artiste*, coll. Symposium, Granville-Paris, 2014.



Fig. 4. Dessin de Serge Chamchinov issu de son livre d'artiste *Paralipomènes d'Ubu/Salle Ubu*, 2010.

D'une part, déjà dans l'idée de création d'une nouvelle œuvre, on voit qu'il y a une prolongation de la genèse de l'œuvre de base, notamment dans *Les Paralipomènes d'Ubu* d'Alfred Jarry. Cette création d'une œuvre plastique à partir de l'œuvre littéraire pourrait être considérée comme un stade de lecture, une certaine « lecture graphique » productive. La prolongation de la genèse possède un fonctionnement spécifique non seulement parce que la nouvelle œuvre est une œuvre qui possède un autre langage d'expression (celui des formes graphiques), mais aussi parce que la nouvelle œuvre jouit du statut de manuscrit, comme s'il y avait à ce niveau une réalisation de la définition de la « pataphysique » d'Alfred Jarry.

D'autre part, l'idée de sélectionner certaines suites de dessins pour les intégrer ensuite dans le livre d'artiste avec la mention « tirage 12 exemplaires » implique qu'il y a aussi une prolongation de la genèse de l'œuvre (maintenant plastique) qui a d'abord été présentée comme installation. Car ce principe de sélection et de rassemblement suppose une installation ultérieure des documents (dessins) sélectionnés et rassemblés. Donc, la composition du livre-espace est incorporée dans chaque volume ; l'artiste a prévu que son œuvre graphique originale pourra être re-installée.

Il faut préciser que ce post-fonctionnement du livre créé par Serge Chamchinov n'est pas tout à fait automatique. Ce post-fonctionnement est valable non parce que n'importe quel livre possédant une suite de documents visuels séparés du corps du livre peut être installé sur des murs, mais parce qu'il s'agit d'une action artistique mise en œuvre mais également pensée par l'artiste pour l'installation future suivant la performance réalisée auparavant. On a donc un but et un sens différenciés par rapport à ceux qui proviennent d'un simple hasard pour un livre exposé feuille par feuille, ou pour des gravures qui sont exposées retirées d'un livre afin de présenter le visuel extrait du livre.

Or, l'apparence matérielle dans le cas du livre d'artiste *Paralipomènes d'Ubu/Salle Ubu* joue un rôle extrêmement important, notamment car il s'agit d'œuvres originales sur papier, car on a leur présence physique dans chaque exemplaire. Ce livre s'inscrit dans la tradition du livre d'artiste en France et son développement non-interrompu qui se base sur la vision de Stéphane Mallarmé du livre comme objet à la fois physique et spirituel de la création.

Cet exemple montre comment le livre d'artiste peut effectuer une synthèse, un lien entre les différents champs et les différents domaines des arts, de la littérature et des sciences humaines. Le livre d'artiste *Paralipomènes d'Ubu/ Salle Ubu* est un livre-installation qui exploite l'espace et qui s'adapte à celui-ci. C'est aussi un livre-performance qui propose de suivre le processus créatif et de construire des liens imaginaires avec l'œuvre d'Alfred Jarry.

Ubu version LivrEsC
Un principe (ré)actif ?

Hélène Campaignolle &
Sophie Lesiewicz

Cette contribution vise à présenter le projet d'une bibliothèque numérique – la bibliothèque LivrEsC – sur la création dans le livre en se fondant sur notre rencontre avec l'œuvre de Jarry et sa valorisation au sein du projet. Cette œuvre complexe a en effet joué le rôle d'un réactif précieux au cours de notre projet de recherche[1] venant enrichir la perception de la création dans le livre au tournant du siècle, nuancer certaines frontières critiques du projet et modéliser une amorce de section *Typographie* dans la bibliothèque numérique. C'est en partant des contours du corpus Jarry dans LivrEsC, que nous analyserons les contraintes et les paramètres qui ont prédéterminé les choix d'œuvres effectués : la problématique scientifique du programme, le livre comme espace de création ; l'existence d'un fonds historique, la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Puis, à l'aide des outils d'analyse de la bibliothèque numérique, nous comparerons deux paires d'exemples : les deux almanachs ensemble, puis l'édition originale *d'Ubu roi* en regard avec sa continuation par Matta. Enfin, le projet de la bibliothèque étant aussi d'établir des parcours transversaux autour des œuvres et des liens vers des documents contextuels nous esquisserons le paysage graphique dans lequel évolue Jarry.

1. Cette contribution intervient dans le cadre de l'action 1 du programme ANR LEC Livre espace de création.

Jarry dans la bibliothèque numérique LivrEsC

L'action 1 du programme ANR Livre Espace de création (2010-2014) associe la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et l'Université Paris 3 Sorbonne nouvelle[2] autour du projet d'une Bibliothèque numérique intitulée LivrEsC reposant sur un corpus d'environ 180 ouvrages issus des fonds de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Le genre majeur représenté est celui de la poésie sans que soient exclus d'autres genres (théâtre, roman). Au titre des auteurs, une place cardinale a d'emblée été accordée à Mallarmé (*Le Corbeau, L'Après-midi d'un faune, Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard*) mais il a rapidement semblé nécessaire de diversifier l'approche des œuvres située sur le dernier tiers du XIXe siècle par la mise en relation avec d'autres ouvrages : du *Fleuve* de Cros illustré par Manet (1874) à *Parallèlement* de Verlaine illustré par Bonnard (1900) en passant par *Le Voyage d'Urien* de Gide et Denis (1893). L'enjeu du projet étant aussi d'ouvrir à une pluralité de techniques de l'image, aux innovations typographiques, aux jeux de la mise en page et de la spatialisation, d'autres livres ont été progressivement ajoutés comme *La Porte des rêves* de Schwob et De Feure (1899) ou *À Rebours* de Huysmans ornementé et mis en typographie par Auguste Lepère (1903) et ou d'autres ouvrages moins connus comme *Les Vierges* et *Les Tombeaux* de Rodenbach, respectivement « illustrés » par Pitcairn-Knowles et Rippl-Ronaï (1895) ou *L'Evangile de Notre Dame La Vierge* (1901) d'Elskamp, qui fait la part belle aux lettres spatialisées[3].

Sur cette derière décade du XIXe siècle, la place cardinale de Jarry tant sur le plan de l'innovation esthétique et graphique contemporaine que de l'influence ultérieure dans le champ du livre d'art et de création s'est rapidement imposée à nos yeux. Il restait à choisir les œuvres à numériser pour le corpus d'une part parmi les œuvres publiées du vivant de Jarry (ouvrages dont Jarry est auteur ou contributeur), d'autre part, après sa mort (transpositions et continuations de son œuvre). Pour élaborer cette sélection – forcément restreinte dans un corpus de moins de 200 unités – il fallait prendre en compte autant la représentation des fonds Jarry à Doucet que les spécificités du corpus jarryen et de ses filiations (figure 1). La présence historique de Jarry dans la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, proposant de nombreuses éditions originales associées à des manuscrits rassemblés par Jacques Doucet, sous l'impulsion de Suarès puis de Breton[4], n'a pas constitué une contrainte limitative pour la période du vivant de l'auteur. La sélection de quatre œuvres de Jarry : *Minutes de sable mémorial* « orné de bois gravé par

2. UMR Thalim/Ecritures de la modernité.

3. Les livres cités ci-dessus de Schwob, Huysmans et Elskamp ont fait l'objet d'une analyse dans le cadre du séminaire « Livre/Poésie : une histoire en pratique(s) » par Agnès Lhermitte et Bruno Fabre (*La Porte des rêves*), Luce Abélès (*À Rebours*) et Evanghelia Stead (*L'Évangile de Notre Dame La Vierge*).

4. Marie-Dominique Nobecourt, « Alfred Jarry dans les collections de la BLJD » *in Fac-similé des* Minutes de sable mémorial, *L'Étoile-Absinthe*, n° 130-131, 2014.



Fig. 1. Extrait de la chronologie des œuvres de Jarry dans la bibliothèque numérique LivrEsC, copyright BLJD.

l'auteur » (Mercure de France, 1894) ; *Ubu roi* « avec les caractères du Perhinderion » (Mercure de France, 1896) ; Jarry *et al.*, *Almanach du père Ubu* (Renaudie, 1899) ; Jarry *et al.*, *Almanach illustré du père Ubu pour le XX^e siècle* (Vollard, 1901) s'est imposée pour leur intérêt plastique et typographique, et leur résonance dans leur environnement contemporain. Le choix des *Minutes* a permis d'intégrer le premier recueil publié par l'auteur et de faire figurer son œuvre de graveur qui rappelle l'importance des liens qui unissent Jarry au groupe des Nabis, de Pont aven, des synthétistes[5] dans la mouvance de Gauguin, Bernard, Bonnard, puis aux écrivains symbolistes du Mercure de France, autour de Remy de Gourmont avec lequel il collabore de 1894 jusqu'à leur brouille en

5. Voir Julien Schuh, « Jarry synthétiste » in Henri Béhar et Julien Schuh (éd.), *Alfred Jarry et les Arts*, Actes du Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris/Tusson, L'Étoile-Absinthe/Du Lérot, 2007, p. 91-104.

1896. *Ubu roi*, et les deux *Almanachs* premiers agents collectifs de la création d'Ubu, illustrent les innovations plastiques de Bonnard et la maîtrise typographique de l'imprimeur Renaudie, qui travaillait avec R. de Gourmont et Jarry depuis le début de la parution de la revue *L'Ymagier* en 1894[6].

La difficulté d'établir un corpus a davantage résidé dans la complexité artistique et éditoriale de l'œuvre de Jarry, à commencer par son organicité : comment parler et montrer les *Minutes de sable mémorial*, sans parler des revues qui forment leur arrière-plan créatif, *L'Ymagier*[7] et *Perhinderion*[8] alors que le programme ne prévoit pas la numérisation des revues ? Comment séparer *César-Antéchriſt* des *Minutes de sable mémorial* qui en publie « L'Acte Prologal[9] » ? Comment isoler *Ubu roi* déjà présent en version abrégée dans « L'Acte terrestre » de *César-Antéchriſt*[10] ? Côté image, les bois et dessins de Jarry circulent des revues au *Minutes,* agrégeant des bois de Jarry et ceux d'autres artistes, soulignant au passage les frontières problématiques de l'auteur dans cette œuvre plurielle. Cette difficulté relative à l'auctorialité, déjà posée dans la fondation collective d'Ubu, rebondit dans la création anonyme des Almanachs. Et que dire des continuations ultérieures d'Ubu écrites par des poètes, des peintres ou des éditeurs qui prennent la plume à la place de Jarry tels Vollard, Miró, Arrabal, pour n'en citer que trois ? D'autres aspects ayant trait au genre littéraire ou éditorial des œuvres ont posé problème pour les catégories de LivrEsC : faut-il classer *Les Minutes* en poésie, alors que la distinction prose/poésie ou poésie/théâtre est déconstruite dans cette œuvre hybride[11] ? Comment classer les *Almanachs* qui rendent inadéquates les distinctions entre *livre* et *revue* initialement prévues, sinon en ajoutant une catégorie imprévue pour LivrEsC : *almanach* – choix finalement adopté ?

Sur la période posthume, la richesse des réinterprétations graphiques et plastiques ultérieures d'Ubu est devenue perceptible grâce aux catalogues d'exposition *Ubu cent ans de règne* (1989), *Le corps du Roi*, *Ubu dans le livre d'artiſte* (2007), et l'ouvrage de Christine Van Schoonbeek, *Les Portraits d'Ubu* (1997)[12]. Le projet de recherche LEC

6. Sur Charles Renaudie, on peut consulter en bibliographie les contributions de Nicolas Malais (pour les livres conçus par Jarry et Gourmont) et Hélène Védrine (pour les revues).
7. 6 numéros : d'octobre 1894 à décembre 1896.
8. 2 numéros : en mars et juin 1896.
9. Michel Arrivé, « Notes sur le texte des *Minutes* », *Œuvres Complètes,* p. 1097.
10. Michel Arrivé, « Notes sur le texte de *César-Antéchriſt* », *ibid.*, p. 1127.
11. Voir Yves-Alain Favre, « Précisions sur Jarry et Mallarmé », L'Étoile-Absinthe, n° 13-14, Rennes, SAAJ, 1982, p. 27, pour l'alternance entre écriture poétique et théâtrale, M. Arrivé pour l'indistinction des catégories poésie/prose : *ibid.,* Introduction p. XIV, note 1.
12. *Le Corps du Roi : Ubu dans le livre d'artiſte*, Catalogue commun aux deux expositions « le Corps du Roi : Ubu dans le livre d'artiste » (Laval — Musée de la Perrine, 2007) et « L'agité du bocal : collections pataphysiques » (Laval — Bibliothèque municipale, 2007). *Ubu, cent ans de règne*, Exposition organisée par Marie-Claire Adès et Jean-Hugues Pietre, du 25 avril au 1er juillet 1989, Paris : Musée-galerie de la

se limitant aux œuvres imprimées, le tableau situé en annexe 1 délimite un essai de panorama des rééditions et des transpositions d'Ubu tel qu'on a pu le retracer. Le choix du corpus sur cette période a procédé à la fois des restrictions imposées par le fonds de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet – raison essentielle de l'absence d'une des versions réalisées par Tériade et Miró – mais aussi du souci de respecter un équilibre entre périodes et styles de transpositions. Chacune des trois périodes de la création posthume que nous avons différenciées offre entre 7 à 8 réinterprétations de l'œuvre de Jarry : la période 1910-1940 correspond aux éditions de Vollard ; la période 2 (1947-1980) qui s'ouvre avec la création du Collège de 'Pataphysique (1948) est dominée par les interprétations de Miró éditées par Tériade ; la dernière période qui couvre le segment 1980-2012 révèle la ferveur encore créative d'Ubu dans le champ du livre. Sur la première période, *Les Réincarnations du père Ubu* qui rassemble en 1932 les écrits ubuesques de Vollard[13] associe une typographie en Plantin à de nombreux bois de Rouault[14]. A la fin de la seconde, *Ubu roi* conçu par Matta avec la complicité d'Albert DuPont offre un exemple inventif de transposition dans la filiation surréaliste, s'inspirant directement de l'édition originale d'*Ubu roi* et l'augmentant d'interventions graphiques originales. En fin de dernière période, la transposition toute récente d'*Ubu roi* par Massin et S. Bloch en 2012, propose une réinvention moderne et joyeuse assez proche de l'esprit potachique des almanachs. Cet ensemble de trois transpositions sera complété par deux fascicules pataphysiques : une réédition du poème « Le Soleil de printemps » illustré par Bonnard dans *Le canard sauvage* (1903) qui ouvre sur les inventions matérielles des pataphysiciens bien représenté dans les collections de la bibliothèque[15] ; une plaquette éditée par Baj et Arrabal *Ubu Totem Golem* (2002).

Cet ensemble permet en outre d'instaurer des comparaisons avec les éditions illustrées ou transposées d'autres auteurs comme Mallarmé dont le poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard* a été, on le sait, réinterprété et transposé à de nombreuses reprises. Ces comparaisons autour de l'œuvre de Jarry incitent à réfléchir aux terminologies de la bibliothèque numérique à adopter pour des reprises qui ne sont pas toujours de simples « rééditions ». Entre « réinterprétation », « réincarnation », « hommage », « transposition », « variation », c'est tout un panel de postures et de termes associés qui doit être pensé et retraduit dans la valorisation des filiations jarryennes. D'autres ouvrages sont plus indirectement mais non moins liés au corpus Jarry car ils impliquent

SEITA, 1989. Voir aussi *Miró & Tériade* : *l'aventure d'Ubu* : exposition, Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, du 24 octobre 2009-31 janvier 2010. Musée Matisse.

13. Voir José Pierre, « Ubu peint, ou la physique, la phynance et la merdre » *in Ubu, Cent ans de règne*, *op. cit.*, p. 29.

14. Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux,* Albin Michel, (1937) 2007, p. 316-317.

15. Voir notamment la réédition dans un format original octogonal du poème en 1957 (cote 56774) dans le Fonds Pataphysique de la BLJD (« les 55000 »).

les mêmes acteurs : *Parallèlement* associant Bonnard et Vollard en 1900, les transpositions expressives réalisées par Massin autour de Queneau dans les années 1960, les relectures pataphysiciennes de l'œuvre, ou la transposition du *Coup de Dés* par Albert DuPont en 1999. Le corpus jarryen rejoint ainsi les autres méandres du fleuve temporel plus large de la création dans le livre, offrant des comparaisons à distance entre réinterprétations d'une même œuvre[16]. Ne pouvant évidemment couvrir un matériau aussi large, nous aborderons ici l'étude comparative de quatre unités du corpus Jarry à partir des outils offerts par la bibliothèque numérique.

Des Almanachs aux continuations d'Ubu roi

La Bibliothèque numérique LivrEsC conçue par Arkhênum pour la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet propose trois outils complémentaires pour accompagner les ouvrages du corpus : d'une part, une visionneuse dotée d'une fonction zoom permet de voir les ouvrages numérisés page à page ; d'autre part, une notice analytique présente les données descriptives et matérielles de l'ouvrage (voir les deux exemples proposés en annexe pour les almanachs) ; une notice critique vient compléter cet ensemble pour environ 50 ouvrages, permettant d'approcher les spécificités matérielles, généalogiques et esthétiques des ouvrages par ailleurs étudiés dans le séminaire « Livre / Poésie : une histoire en pratique(s[17]) ». Nous nous en tiendrons ici à deux analyses comparées : celle des deux Almanachs puis celle de l'édition originale d'*Ubu Roi* et sa transposition ou réinvention par Matta et Albert DuPont.

Les deux Almanachs : tentative de comparaison « synthétique » et… analytique[18]

Par la constitution des données des notices analytiques qu'elle suppose, la bibliothèque numérique LivrEsC permet d'accorder une attention particulière à la mise en page du texte, de l'image et du rapport texte/image à travers des collations aussi fines

16. Nicolas Surlapierre, « Une histoire par signes. Vollard et Tériade en comparaison » in *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles : rémanences, influences et innovations*, Université de Haute-Alsace – Université Marc Bloch, 13-14 juin 2003 : Hélène Védrine (dir.), Paris, Éditions Kimé, 2005, p. 265-288.
17. Organisé à l'université Paris 3 Sorbonne nouvelle, en partenariat avec la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, depuis 2011. Voir site projet LEC pour le programme des séminaires : http://lec.hypotheses.org/
18. Les deux almanachs (désignés ici par la mention « A1 » et « A2 ») ont été l'objet de plusieurs études fouillées sur lesquelles on s'appuiera : pour A1, le commentaire d'H. Béhar, M. Dubbelboer et J.-P. Morel (2009) ; pour A2, les notes proposées par P. Besnier pour l'édition du « fac-similé » au Castor Astral (2006) ; l'analyse des deux Almanachs par M. Dubbelboer (2007 et 2012).

que possibles des éléments iconographiques, des jeux typographiques et des modes de spatialisation du texte. Si les deux almanachs forment « une paire », des différences sensibles apparaissent à l'étude[19].

Graphismes et illustrations. Contrairement aux images proposées dans les revues de *L'Ymagier* et du *Perhinderion*, ou dans les *Minutes* un seul artiste assure ici la production des illustrations des deux almanachs, Pierre Bonnard : ce sont des images modernes, des interventions graphiques autour de la figure d'Ubu étudiées ailleurs par M. Dubbelboer[20]. Une première différence formelle manifeste entre A1 et A2 est la technique employée et la couleur des illustrations : les illustrations monochromes de A1 sont des dessins à l'encre noire ; celles de A2 sont des dessins lithographiques en couleur (noir, rouge et bleu). Les couleurs choisies pour A2 sont primaires et assez crues : elles fonctionnent sur un contraste qui apparaît d'autant plus tranché quand on se souvient des délicates nuances rosées choisies par Bonnard pour *Parallèlement* l'année précédente. Par ailleurs, si pour A1, Bonnard semble avoir réalisé plusieurs dessins préparatoires[21], les dessins d'A2 donnent une impression accrue de dessin à main levée, d'esquisse, ce qui n'a rien d'étonnant étant donné le temps de réalisation accordé à l'ouvrage : 3 jours selon Vollard, moins de 10 selon M. Dubbelboer[22].

Sur le plan quantitatif, alors que tous les commentateurs considèrent qu'il y a 20 dessins en noir à l'encre dans A1, les chiffres varient notablement pour A2. La plupart des critiques indiquent 79 dessins lithographiques ; L. Monod hésite entre « 79 ou 83[23] » ; le site André Breton mentionne « 83 lithographies » ; P. Besnier parle de « plus de 60 illustrations[24] », M. Dubbelboer en signale « 79[25] » pour ne citer que quelques exemples divergents. La bibliothèque numérique indique 67 lithographies mais elle souligne la difficulté de ce décompte en le rattachant à la multiplicité formelle de l'image dans A2. Les vignettes peuvent être insérées dans le texte, à l'unité, ou organisées en groupe ou réunies en un seul macro-dessin compartimenté en « cases » comme c'est le cas à la page 47 (figure 2). Trois « illustrations » posent de ce point de vue

19. Des données contradictoires sont à relever pour A2 pour les paramètres suivants : tirage, assemblage, prix de vente.

20. Marieke Dubbelboer « L'écriture visuelle dans les Almanachs du Père Ubu – Jarry et Bonnard », in Henri Béhar, Julien Schuh (dir.), *Alfred Jarry et les arts*, L'Etoile-Absinthe, tournées 115-116, SAAJ & Du Lérot éditeur, 2007, p.139-152.

21. Cl. Terrasse, 1988, cité in Marieke Dubbelboer, *The Subversive Poetics of Alfred Jarry : ubusing Culture in the Almanachs du Père Ubu*, Legenda, 2012, p. 53, note 12.

22. *Ibid.*, p. 62.

23. Luc Monod, *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes*, 1895-1975, Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1992, p. 890.

24. Patrick Besnier, *Notes sur l'Almanach in Alfred Jarry, Almanach illustré du Père Ubu (XXe Siècle),* Le Castor Astral, 2006, p. 61.

25. 2012 : Marieke Dubbelboer, *op. cit.*, 2012, p. 65.

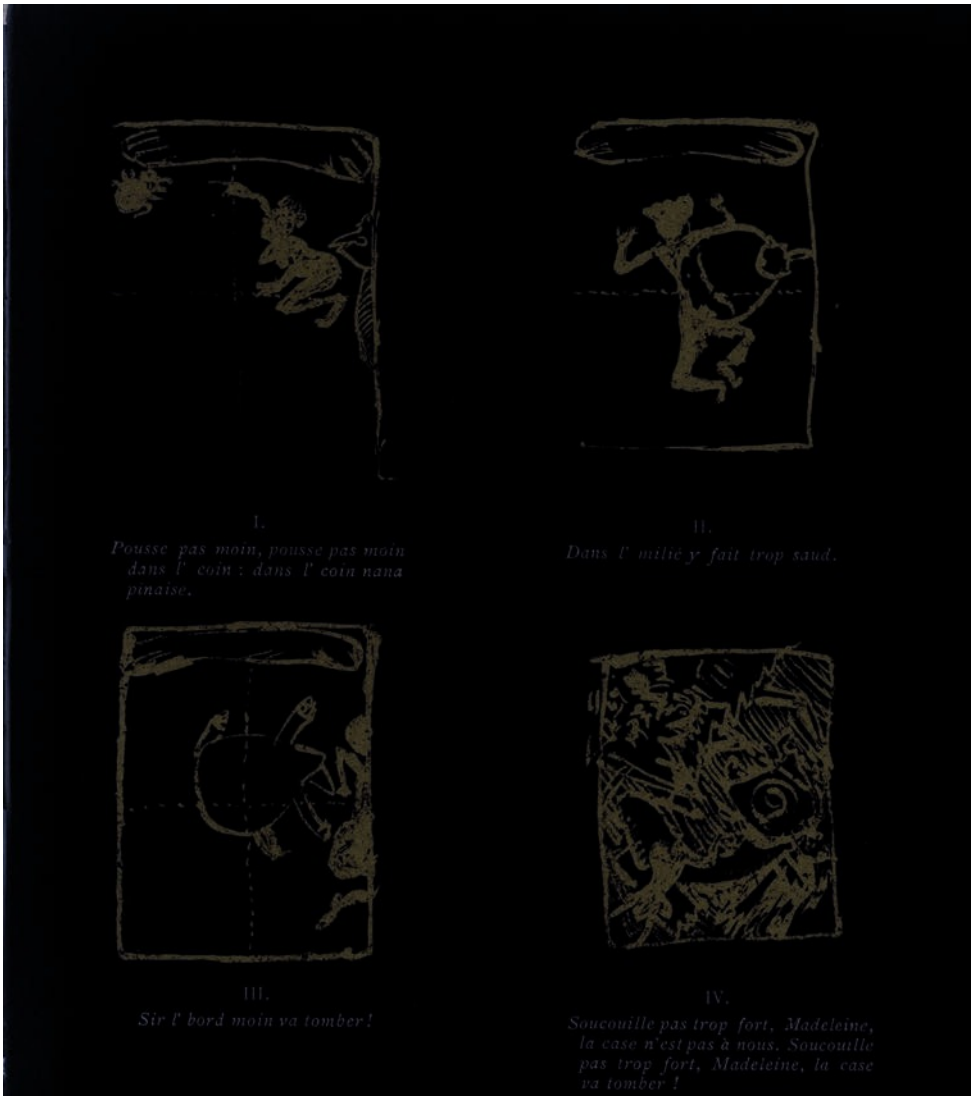


Fig. 2. Modèles séquentiels de l'image dans A2, p. 47.

problème : « L'Alphabet du père Ubu », « La danse des nègres qui ont rougi » et « La chanson Tatane » qui se fragmentent en plusieurs sous-unités iconiques. A plusieurs reprises, l'image se démultiplie et se compartimente, selon une logique décorative ou narrative, séquentielle ou tabulaire, échappant aux modèles et aux formats attendus de l'illustration traditionnelle.

Si on adopte le décompte minimal du nombre d'images dans A2, les ratios nombres d'images/nombre de pages affichent un net décalage : on passe d'un ratio de 21 % (20/96) pour A1) à un ratio de 120 % (67/56) pour A2 ! Par ailleurs, pour une planche hors texte dans A1, on décompte 3 doubles planches hors texte dont « L'alphabet du Père Ubu » et « La danse des nègres qui ont rougi », soit des interventions très autonomisées de Bonnard, d'autant plus si l'on se rappelle qu'elles étaient en feuilles et donc utilisables comme affiches. Cet usage détachable est d'ailleurs est explicitement souligné dans la « légende » écrite en rouge de la double planche (dessinée en noir) portraiturant Ubu pages 32-33 : « Les nègres n'ayant point de père officiel, s'évertuent à découper dans les journaux illustrés des portraits de gens en renom, mais parfois sans aveu, qu'ils affichent sur les murailles de leur case afin de se constituer une galerie d'ancêtres. Désirant mettre fin à cet abus, nous offrons à nos fils les nègres, l'image de notre gidouille ». Cette spécificité d'A2 est soulignée dans l'ouvrage bibliographique de Félix Meunié, par la présence en plus de « deux feuilles volantes doubles, hors texte, reproduisant l'une, un dessin en noir indiqué dans la légende comme "l'image de notre gidouille" et l'autre, une chanson notée, en noir, avec titre et couplets imprimés en rouge : "Tatane, chanson pour faire rougir les nègres et glorifier le Père Ubu[26]" ». Ces particularités vont dans le sens de l'analyse de M. Dubbelboer, qui note la prise d'indépendance de Bonnard dans A2, les innovations qu'elle représente, et qualifie même la dernière planche de « poème visuel[27] ». Nos analyses insistent plus particulièrement sur le dispositif varié et multiple de l'image dans le texte et la mobilité de ces doubles pages conçues comme des « affiches ».

Disposition du texte et de l'image. La disposition des images dans le texte est aussi plus inventive et plus variée dans A2 : disposées au centre du texte, en bandeau ou en cul-de-lampe en A1, les planches in texte peuvent exploser jusque dans les marges[28] ou prendre des allures de bande dessinée[29]. La page 47 demanderait en outre une analyse approfondie par le jeu réflexif qu'elle instaure entre les deux acceptions du

26. Félix Meunié, *Bibliographie de quelques almanachs illustrés des XVIII^e et XIX^e siècles,* Librairie Leclerc, 1906, notice 274.
27. Marieke Dubbelboer, « L'écriture visuelle dans les Almanachs du Père Ubu – Jarry et Bonnard », *op.cit.*, 2007, p. 149.
28. A2 : p. 6 à 10, 4 planches sont placées à chaque angle, en partie dans les marges.
29. A2 : p. 42-43.

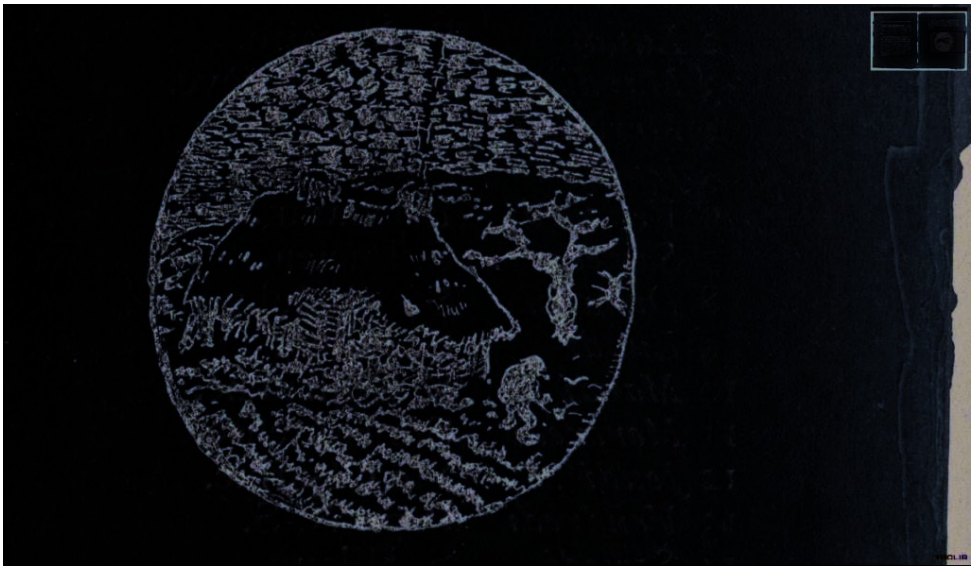


Fig. 3. Vignette japonisante dans A1 (p. 5, extrait).

mot « case[30] » : « Habitation rudimentaire, en particulier en Afrique noire » / « Carré ou rectangle délimité sur une surface ». Bonnard joue sur les codes à la fois linguistiques et iconiques de l'illustration, dans une mise en abyme vive et désinvolte. Une pluralité et une mixité de modèles iconiques et stylistiques, visible dans les titres des morceaux concernés, est mise en jeu par la confrontation avec d'autres arts de l'écrit, de l'image et du geste dans « L'Alphabet du père Ubu », « La Danse des nègres », « La Chanson Tatane[31] ». Autre effet de profondeur dans la lecture : lorsqu'il y a des ornements dans A2 (bandeau ou cul-de-lampe) c'est semble-t-il en forme de clin d'œil visuel : par exemple, le cul-de-lampe bleu à tête de chat p. 39 de Bonnard qui semble parodier celui du *Château singulier* de Gourmont, ou le bandeau de la page 11 qui rappelle celui placé en ouverture des *Minutes*. Ceci étant, ne minimisons pas l'originalité d'A1 : la présence à l'ouverture de l'almanach d'une vignette ronde dans le style japonisant affiche déjà l'inspiration plurielle et originale de Bonnard[32] (figure 3). Par ailleurs les deux almanachs partagent le même regard amusé sur les pratiques contemporaines de production de l'image du livre, de l'affiche et du tableau : Forain est croqué indirectement dans A1

30. atilf.atilf.fr, page consultée le 1er septembre 2014
31. A2 : p. 42-43 et 47-54.
32. David E. Gliem « Revisiting Bonnard's *Japonisme* » *in Open Inquiry Archive,* Vol. 1, No. 7 (2012).

(p. 54), Bonnard est directement portraituré dans A2 (p. 23), sans parler des allusions positives ou négatives aux peintres de l'époque (Bouguereau) ou de leur entourage (E. Bernard).

La disposition animée du texte et de l'image choisie par Bonnard et Jarry explore l'illustration sous toute la variété de ses formes, probablement influencée par les formes variées de l'image dans la presse comique et de cabaret. Les modèles passés de Cham et Töpffer, ceux plus récents de Forain et Caran d'Ache[33], annonce l'influence sur Bonnard des usages séquentiels de l'image graphique que l'on retrouve dans « Le Soleil de Printemps[34] ».

Typographies, spatialisations, mises en pages. D'autres différences importantes entre A1 et A2 apparaissent dans la mise en page textuelle. Si les deux ouvrages semblent unis par l'usage de la même police de caractère (proche du Garamond) pour le corps du texte, les styles typographiques des titres diffèrent dans les deux ouvrages. L'inscription d'A1 dans une tradition populaire et une esthétique de l'imprimé d'ancien régime est sensible : typographie archaïsante à plusieurs endroits, utilisation traditionnelles d'ornements typographiques en cul-de-lampe à six reprises[35]. Les titrages restent relativement uniformes dans leur police de caractères. Pour A2, les variations typographiques sont plus nombreuses : les titres multiplient les contrastes. Le texte adopte parfois la couleur rouge[36]. On note aussi des jeux basés sur la variété des caractères[37] et des corps[38] et quelques éléments de spatialisation (figure 4) qui soulignent la tendance à la « typographie expressive » qui se dessine dans A2[39].

Après les almanachs, la légende livresque d'Ubu a été transmise dès 1916 par ceux qui furent associés à sa « propagande » collective, les productions de Vollard auxquelles participa Bonnard montrant son souhait de prolonger l'esprit potachique des almanachs (*Le père Ubu à l'hôpital*, *Le père Ubu à l'aviation*). Mais pour retrouver une originalité iconique et une inventivité graphique semblables à celle d'A1 et surtout A2, il faut se tourner vers les transpositions ultérieures, telle la réinterprétation d'*Ubu roi* par Matta et Albert DuPont, en 1982.

33. Par exemple pour les jeux d'ombre qui entoure la Chanson Tatane, voir Caran d'Ache, « A la Houzarde ! », in *Le rire*, n° 52 du 2 nov. 1895.
34. « L'on peut écrire des histoires, avec des successions de scènes représentées graphiquement : c'est de la littérature en estampes. » (Töpffer, 1845).
35. A1 : p. 15, 22, 25, 34, 78, 83.
36. A2 : p. 32-33.
37. A2 : p. 3, p. 5, p. 11, p. 26
38. A2 : p. 29.
39. A2 : p. 4 et p. 48 ainsi que la p. 56 (dernière page) avec le dessin d'éléphant.



Fig. 4. Texte en typographie expressive dans A2, p. 29.

Ubu roi *transposé; de l'édition originale (1896) à sa transposition (1982)*

En 1981, la reprise de l'Atelier de Georges Visat, grand graveur et beau-père d'Albert DuPont permet aux activités de l'Inéditeur de débuter. En 1982, Albert DuPont édite un *Ubu Roi*, en collaboration avec Matta[40]. Il s'agit d'un in-folio de 69 pages, comprenant 65 illustrations dont 8 planches hors texte, 55 planches in texte, une page à système et, non comptabilisés, 28 ornements typographiques. Les planches hors texte sont des eaux-fortes, les planches in-texte et la page à système sont des clichés typographiques imprimés.

Transposition du texte. La reprise d'*Ubu roi* par Matta et DuPont est tout autant une transposition qu'un fac-similé d'*Ubu Roi* paru en 1896 au Mercure de France. Le point de départ est un microfilm de la BnF. Le texte a d'abord subi une « ré-imposition » : la typographie originale a été divisée et réagencée, en bi-colonne (figure 5).

Imprimée au Mercure de France, par Ch. Renaudie, l'édition originale présentait 171 pages chiffrées avec un petit format in-16 de 15 cm x 9 cm, texte centré et justifié, pourvu de larges marges. Si cette première édition d'*Ubu roi* s'affichait matériellement dans le prolongement des deux livres antérieurs de Jarry – « volume réservé à des ama-

40. L'ouvrage a été présenté en séminaire par l'artiste en novembre 2013.

impudemment volée.

Mère Ubu. — Tu pourrais auſſi te procurer un parapluie et un grand caban qui te tomberait sur les talons.

Père Ubu. — Ah! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il paſſera un mauvais quart d'heure.

Mère Ubu. — Ah! bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme.

Père Ubu. — Oh non! moi, capitaine de dragons, maſſacrer le roi de Pologne! plutôt mourir!

Mère Ubu (*à part*). — Oh! merdre! (*Haut*) Ainsi tu vas rester gueux comme un rat, Père Ubu.

Père Ubu. — Ventrebleu, de par ma chandelle verte, j'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gras chat.

Mère Ubu. — Et la capeline? et le parapluie? et le grand caban?

Père Ubu. — Eh bien, après, Mère Ubu? (*Il s'en va en claquant la porte.*)

Mère Ubu (*seule*). — Vrout, merdre, il a été dur à la détente, mais vrout, merdre, je crois pourtant l'avoir ébranlé. Grâce à Dieu et à moi-même, peut-être dans huit jours serai-je reine de Pologne.



Scène II

(La scène représente une chambre de la maison du Père Ubu où une table splendide est dressée.)

PÈRE UBU, MÈRE UBU

Mère Ubu. — Eh! nos invités sont bien en retard.

Père Ubu. — Oui, de par ma chandelle verte. Je crève de faim. Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. Eſt-ce parce que nous avons du monde?

Mère Ubu (*haussant les épaules*). — Merdre.

Père Ubu (*saisissant un poulet rôti*). — Tiens, j'ai faim. Je vais mordre dans cet oiseau. C'est un poulet, je crois. Il n'est pas mauvais.

Mère Ubu. — Que fais-tu, malheureux? Que mangeront nos invités?

Père Ubu. — Ils en auront encore bien assez. Je ne toucherai plus à rien. Mère Ubu, va donc voir à la fenêtre si nos invités arrivent.

Mère Ubu (*y allant*). — Je ne vois rien. (*Pendant ce temps le* Père Ubu *dérobe une rouelle de veau.*)

Mère Ubu. — Ah! voilà le capitaine Bordure et ſes partiſans qui arrivent. Que manges-tu donc, Père Ubu?

Père Ubu. — Rien, un peu de veau.



Père Ubu. — De par ma chandelle verte, je te vais arracher les yeux.

(*La porte s'ouvre.*)

Scène III

PÈRE UBU, MÈRE UBU, CAPITAINE BORDURE et ſes partiſans.

Mère Ubu. — Bonjour, meſſieurs, nous vous attendons avec impatience. Asseyez-vous.

Capitaine Bordure. — Bonjour, madame. Mais où eſt donc le Père Ubu?

Père Ubu. — Me voilà! me voilà! Sapriſti, de par ma

Fig. 5. *Ubu Roi*, illustré par Matta, Paris : Atelier Dupont-Visat, 1982, p. 18. Copyright Atelier Dupont-Visat.

teurs raffinés[41] » – les illustrations étaient en faible nombre. Le ratio nombre d'images/nombre de pages avoisinait 2 %[42]. Cette infime part iconographique (un bois et un dessin d'Ubu reproduits chacun deux fois, en planche in et hors texte) et l'absence de spatialisation du texte ne le rendaient donc pas prioritaire pour entrer dans le corpus LivrEsC. Le choix d'imprimer l'ouvrage « en caractères du Perhinderion » présente par contre une originalité graphique certaine qui justifie à la fois son intégration dans le corpus et sa reprise dans la réinterprétation de 1982, chaque motif renforçant l'autre.

La page de titre de Matta et DuPont reprend seulement le titre abrégé de la page d'avant-titre d'*Ubu roi*. Elle inclut en frontispice une gravure réinterprétant très fidèlement le bois gravé de cette page d'avant-titre et la planche hors texte p. 7 de l'édition originale. L'édition de 1982 enchaîne ensuite avec le fac-similé de la dédicace[43]. Le format initial, petit et carré, étant trop difficile à transposer, le texte a subi une réduction[44], permise par le passage d'un format « nain » à un folio de 40 cm et la disposition en deux colonnes. Le texte a ensuite été agrandi, redisposé sur la page et enrichi iconographiquement. A partir du collage, l'atelier Féquet-Baudier a réalisé un cliché zinc intégrant au passage les planches in texte et les vignettes qui ponctuent le texte.

Disposition du texte et de l'image. Avec un ratio images-pages de 80 %, l'image est au rendez-vous à chaque page. L'Ubu de Matta est très coloré, truculent pour le moins, c'est la grivoiserie qui domine, fidèle au ton « pachydermique » employée dans les almanachs d'Ubu. Les couleurs sont criardes, les figurations affichant la nudité cannibale des corps. Les types d'association texte/image sont très variés comme le sont les formats choisis : cloisonnement, juxtaposition et intrication dans la page. Plusieurs planches verticales sont segmentées comme des bandes dessinées, la construction des codex précolombiens[45] agissant comme un modèle visible de cette disposition novatrice qui ne recule devant aucun contraste temporel ou stylistique, fidèle en cela à l'esthétique plurielle de Jarry. A d'autres endroits, les images sont agencées en bandes narratives, empruntant ouvertement le modèle filmique, renouant avec l'esprit déluré et le format séquentiel adoptés par Bonnard dans A2. L'architecture du texte conçue par Matta et DuPont anime enfin la page avec des éléments de spatialisation, le texte faisant lui-même image[46] et des jeux typographiques, tantôt occupant tantôt le pli, tantôt se déployant en diagonale ou circulairement[47]. Le dispositif accroît cette dynamique

41. Patrick Besnier, présentation *in Ubu roi*, Flammarion, 2006, p. 14.
42. 4 images pour 171 pages.
43. P. 11 de l'édition originale.
44. La zone de texte de l'édition originale est de 9x5, 5 cm, celle de 1982, de 11,5 x7 cm. On observe tout au long de l'ouvrage une moyenne de 4-5 pages de l'édition originale pour 1 p de l'édition de 1982.
45. Christine Van Schoonbeek, *Les Portraits d'Ubu,* pré-texte d'André Blavier, Séguier, 1997, p. 100.
46. P. 18, 20, 35, 44-45.
47. P. 34, 35, 53.

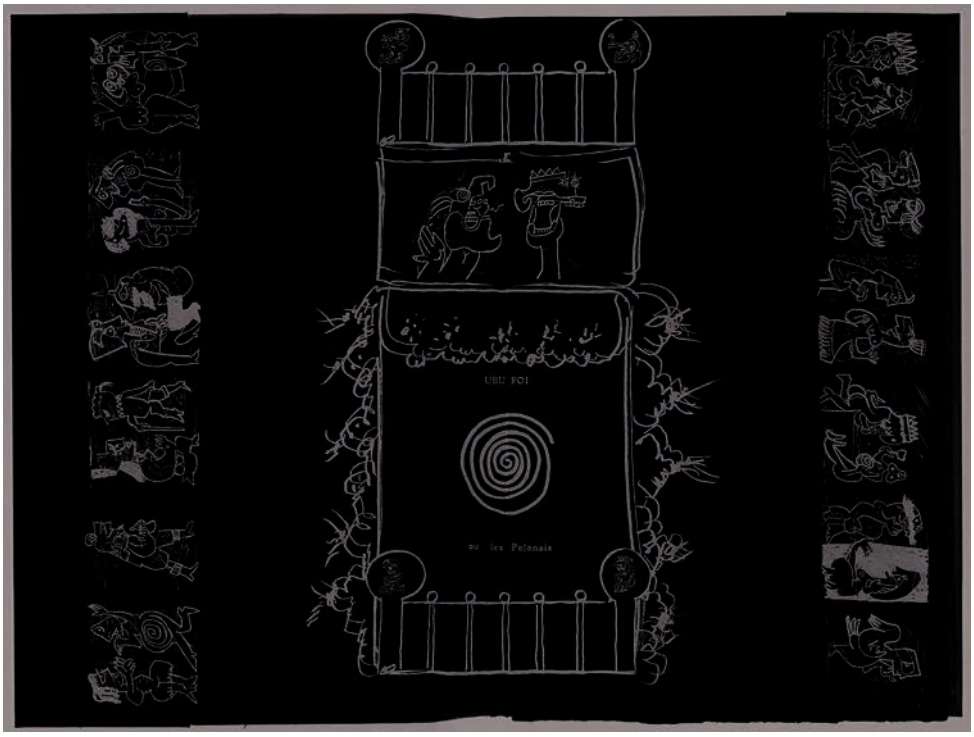


Fig. 6. Page à système de la transposition de *Ubu roi* par Matta et DuPont en 1982. Copyright Atelier Dupont-Visat.

avec la page à système du livre qui articule sur le pli central un dépliant offrant comme dans un petit théâtre animé les figures de père et mère Ubu ainsi que les organes « (pro) créatifs » d'Ubu (figure 6).

L'ouvrage de Matta et DuPont présente donc plusieurs spécificités originales : d'abord le parti pris de travailler à partir du fac-similé de l'édition originale de 1896, avec ses « caractères spéciaux », ensuite un travail d'illustration du peintre Matta qui fait feu de tous bois de l'image dans le texte, alternant planches in texte et hors texte, bandeaux et vignettes, gravures colorées ; enfin, une fabrique d'ouvrage elle-même remarquable à commencer par la couverture gaufrée, l'ouvrage en feuilles présente une page à système qui est le clou de ce dispositif inventif, et une présentation typographique en deux colonnes, avec des jeux dans la mise en page (spatialisation et grossissement de caractères) où l'artiste lettriste Albert DuPont a imposé sa marque facétieuse dans la prolongation de l'esprit des almanachs.

Un des aspects frappants de cet ouvrage commun aux trois autres ouvrages de Jarry analysés demeure l'épaisseur typographique qui les signent, qu'elle soit d'invention, d'imitation ou de reprise, et quelle que soit la valeur (ou la saveur) qu'elle transporte. Pour cette raison il nous a semblé justifié de choisir Jarry comme point de départ de la section « Espace graphique » de la bibliothèque numérique : son parcours dans les cultures graphiques de son époque est à bien des égards éclairant et pour nous modélisant.

Un espace graphique : réemplois, archaïsmes, mixités typographiques

Jarry a été un graveur amateur, on l'a dit, mais c'est ici sa présence dans la section « Espace graphique » de la base LivrEsC qu'on va tenter de mettre en avant en fédérant les éléments qui dessinent l'espace graphique dans lequel évolue l'auteur. Il ne s'agit pas d'apporter des informations nouvelles sur un sujet ailleurs étudié[48] mais de rassembler des données dispersées pour situer Jarry au sein du paysage graphique de la dernière décade du XIX^e^ siècle.

Sur le plan de la typographie, Jarry se forge lentement une connaissance entre 1894 et 1901. En 1894, il s'en remet encore à son éditeur pour la typographie comme l'atteste une lettre à propos des épreuves de *Haldernablou* : « j'ai comparé avec effroi la longueur des vers des Chœurs avec le format du Mercure. Je crois qu'il faudra du sept romain, et au surplus j'aime mieux vous laisser carte blanche pour les caractères, je reconnais que je suis encore d'une assez grande inexpérience typographique[49] ». Ses apports à la présentation du livre dans les *Minutes* et *César-Antéchrist* révèlent avant tout sa réflexion sur l'image, et le symbolisme qu'il accorde aux lettres par l'héraldique et le blason[50]. Le reste semble provenir de l'espace d'impression du Mercure de France, et de l'influence de Remy de Gourmont et de Ch. Renaudie avec lequel il collabore de 1894 à 1901, comme l'a montré N. Malais. Le répertoire de typographies archaïsantes employé par Renaudie se retrouve d'ailleurs dans les revues symbolistes[51] qu'il imprime comme celle de Paul Fort *L'Épreuve*.

Outre une tendance certaine à spatialiser les couvertures typographiques que n'avait visiblement pas le précédent imprimeur du Mercure de France, le classique Edmond Monnoyer[52], Ch. Renaudie propose un large éventail de typographies archaïsantes no-

48. Voir les contributions de N. Malais, D. Zinszner, J. Schuh, et E. Pernoud, citées en bibliogaphie.
49. Jarry, lettre à Alfred Vallette [1894] *Œuvres complètes*, t. I, p. 1039.
50. Julien Schuh, intervention au séminaire « Livre/Poésie/Typographie », séance n° 2, « Déplacements du livre symboliste au tournant du siècle », 14 décembre 2012, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
51. Voir Hélène Védrine, *op. cit.*, 2011.
52. Selon N. Malais, Ch. Renaudie remplace Edmond Monnoyer pour les impressions du Mercure de France à partir d'avril 1894 (art. cité, page 30).



oct. 1894 : titrage de la revue *L'Ymagier,* auteurs Jarry et Gourmont, imprimeur Renaudie.



mars 1895 : Titrage de la revue *Perhinderion*, auteur Jarry, imprimeur Renaudie.



1896 : Couverture de Paul Fort, *Ballades*, avec des bois de Jarry.



1896 : *Ubu roi*, Edition Mercure de France, impression Ch. Renaudie.



1899 : *Almanach du père Ubu*, reprise de la police semi-gothique par l'Imprimeur Renaudie.



1901 : Une autre police semi-gothique pour *Almanach illustré du père Ubu*, Imprimeur anonyme, connu de Vollard, probablement Ch. Renaudie.

Fig. 7. Typographies archaïsantes autour de Jarry et Renaudie.

tamment de caractères semi-gothiques, qui permet d'amorcer un fil repérable autour de cette pratique culturelle dans la base LivrEsC (figure 7). A l'époque des *Minutes* et d'*Ubu roi*, Jarry goûte d'un même mouvement ces vieux caractères et les images anciennes, que présentent les deux revues *L'Ymagier* et *Perhinderion*. Les pages de titre imitent le style des incunables ou les typographies de la Renaissance. On comprend mieux le contexte de la commande faite à Renaudie d'un caractère gothique comparé par Jarry à celui de l'édition française de la *Cosmographie universelle* imprimée par Henry Pierre : ces caractères anciens et ces lettres « abréviées » connotent un passé typographique révolu et augmentent le coefficient d'énigmaticité du texte. La lettre devient carrefour de sens parce qu'elle fonctionne comme image[53] voire comme emblème.

53. Nicolas Malais, 2006, *ibid.*, p. 32.

Mais, par ce geste de réemploi, Jarry s'insère aussi dans une pratique de la fin du siècle qui consiste à fondre de nouvelles polices inspirées d'anciens caractères : c'est le cas de la Kelmscott Press de Morris (1891-1896) qui produit notamment le caractère « Golden Type » (1891) inspiré du Janson (1470-1476), ou, à Chicago, de la Barnhart Brothers & Spindler Type Foundry qui produit vers 1895-96 un caractère intitulé « Mazarin » présenté comme une reprise du « Golden type[54] », et assez proche du « perhinderion » (les ligatures ou lettres abrégées en moins, ce qui pourrait indiquer une fonte pour les seules lettres « abréviées » ?), ou encore de la fonderie en caractères S. Berthier & Durey qui produit vers 1893 un caractère « Médicis » encore plus proche du « perhinderion » avec l'axe incliné de ses « o » : Marius Audin affirmait qu'il était la source de la police employée pour *Perhinderion* et *Ubu roi*[55]. La commande de Jarry — malgré le mystère qui entoure encore sa provenance exacte – se situe donc dans un contexte du renouveau des polices gothiques et éclaire plus largement les pratiques de recréations de fontes anciennes dans le monde anglo-saxon[56]. Il est piquant de constater que ces mêmes polices fondues à la fin du XIX^e^ siècle à partir de modèles anciens, font l'objet depuis quelques années d'une re-création numérique. Il serait sans doute envisageable aujourd'hui de rééditer *Ubu roi* avec une police du Perhinderion recomposée par des moyens informatiques…

A l'époque où Jarry commande à Ch. Renaudie la fonte de caractères qui serviront à l'impression du fascicule II de la revue *Perhinderion*, ses savoirs typographiques apparaissent néanmoins hésitants et son identification du caractère relativement imprécise[57]. La première référence au projet dans le numéro 1 de la revue *Perhinderion*[58] est : « on a retrouvé pour nous les poinçons des beaux caractères du quinzième siècle, avec les lettres abréviées, dont nous ne donnons qu'un exemple imparfait avec nos deux chapitres de Sébastian Munster, mais qui seront fondues avec le plus grand soin et servirons spécialement à nos textes à partir du fascicule II ». La source des deux chapitres reproduits figure à la fin de la revue dans la table : « Fac-simile de deux chapitres du Cinquième livre de Cosmographie par Sebastien Munster recueilly d'autheurs cosmographes approuvez, tant latins qu'Allemans, première édition française, avec les bois du XV^e^ siècle ». Or, la *Cosmographie* de Sebastien Munster paraît pour la première fois

54. « *BB & S introduced Mazarin in 1895-96, as "a revival of the Golden type, redesigned by our artist"* » http://luc.devroye.org/inland/ (page consultée le 1er septembre 2014).
55. Marius Audin, *Le livre* : *son architecture*, *sa technique*. Forcalquier : Robert Morel Ed., 1969, p. 52.
56. Voir le site internet du Musée de l'Imprimerie de Lyon, police Médicis, http://collections.bm-lyon.fr/mil/search. Page consultée le 1er septembre 2014.
57. Dans son article N. Malais le désigne comme un « antique mazarin », art. cité, p. 34 (2006). Julien Schuh y réfère comme à des « caractères d'imprimerie Mazarin commandés en 1896 », citant comme source Bertrand Guégan et J. Mégret, « Remy de Gourmont typographe », p. 16-17 (2012, p. 11, note 51).
58. Octobre 1896.

en Allemagne en 1544, et elle n'est traduite en français qu'en 1552[59] : les bois comme les caractères datent donc a priori du XVI[e] siècle. Dans le fascicule II (juin 1896), l'annonce d'*Ubu roi* réfère aux caractères de façon métonymique : « Ubu roi, petit in-16, en vente au Mercure de France, est composé avec les caractères du Perhinderion ». En octobre 1896, l'édition originale d'*Ubu roi* affiche en justification : « cet ouvrage composé avec les caractères du Perhinderion ». Enfin, en 1899, dans L'*Almanach du père Ubu*, seule reste une dénomination plus vague : « Ubu Roi, texte seul, format de poche, édition imprimée avec des caractères spéciaux[60] ». On navigue ainsi entre une dénomination approximative (*du 15[e] siècle*), un appellatif vague (*spéciaux*), une désignation par métonymie (*du Perhinderion*). Il est par ailleurs utile de souligner qu'il y a une nette distance entre les caractères de la *Cosmographie* montrées en extrait dans *Perhinderion I* et la police employée dans *Perhinderion II*.

Autre élément notable qui ajoute à l'imprécision involontaire la volonté d'occulter : le fait de référer à ce caractère en empruntant un titre de revue, titre lui-même difficile à comprendre par l'emploi d'un terme dialectal breton et archaïque, et qu'éclaire pour nous le compte-rendu du peintre Aman-Jean : « Perhinderion est un mot breton qui veut dire Pardon au sens de pèlerinage ; et son titre expliqué dit bien ce que doit être ce recueil, qui sera comme une résurrection des vieux textes oubliés, ainsi que des anciennes et populaires images[61]. » Ce terme issu de l'iconographie religieuse bretonne avait été remis à l'honneur par Emile Bernard dans une estampe de 1895[62] : ce mot dialectal devient donc l'année suivante un titre de revue avec Jarry puis, par glissement lexical, un nom propre pour désigner le caractère typographique « spécial » employé dans la revue. A l'univers des « vieilles images explicatives des vieilles complaintes » des revues proposant des gravures sur bois, à l'époque où Jarry s'essaie lui-même à la xylographie[63], répondent les typographies archaïsantes procurées par Renaudie dans une esthétique de suggestion volontiers obscure qui estampe d'un nom de baptême lui-même étrange ce caractère désormais occulté dans son vrai nom de spécimen…. Pas de meilleur exemple de cet échange étroit entre l'univers du texte et de l'image, que ce terme ancien et rare que les signes plastiques et graphiques partagent : ou pour

59. Consultation de l'édition originale à l'adresse : http://www.e-rara.ch/bau_1/content/pageview/2623803 (page consultée le 1er septembre 2014)
60. A2, page 84-85 « Conseils aux Capitalistes et aux Perds de Famille ».
61. « *Perindherion* I », *La Nouvelle Revue*, 1896/03/04, p. 870.
62. http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/12117-perhinderion-la-passion/ (page consultée le 1er septembre 2014)
63. Voir Daniel Zinszner, « Promenons-nous dans les bois ». in *L'Étoile-Absinthe. Les Cahiers de la Société des Amis d'Alfred Jarry*, tournées 111-112, 2006, p. 161-172.

reprendre la remarque de Michel Arrivé, « comment s'organisent et s'intriquent, pour constituer un ensemble sémiotique complexe, le texte – à vrai dire déjà contaminé par l'image, de son côté gagnée par le texte[64]… »

Ce souhait de rester obscur procède aussi du souhait de redonner une épaisseur sémantique au texte du livre. « Le choix des caractères créés à la demande de Jarry, cette typographie archaïsante caractérisée par des jeux de contraste et un effet de masse, tout cela est contraire aux principes élémentaires de lisibilité de l'édition moderne[65]. » L'entreprise de Jarry s'inscrit ainsi dans la lignée des acteurs du livre qui ont interrogé les codes du livre ancien pour tenter de revivifier la créativité de celui-ci mais surtout de réagir à la perte de sens du langage typographique par les excès de son industrialisation. Nodier en est le pionnier et les expérimentations de Louis Jou, présent dans la bibliothèque numérique, en sont l'acmée au début du XX^e^ siècle. Le fait que Jarry soit graveur et que son approche de la typographie devienne de plus en plus concrète le rapproche des modalités de la création du livre au temps des incunables et d'une esthétique permettant un rapport texte/image plus fort qu'au XIX^e^ siècle, ainsi décrit par André Suarès : « J'incline à croire, […] que les admirables artistes du Quinzième Siècle ont tous été typographes et graveurs, tour à tour. […] Les deux arts sont fonctions l'un de l'autre. […] Il reste entendu que la typographie est, en principe, une gravure sur bois et la lettre un bois taillé par un artiste. Cette règle organique a été méconnue de très bonne heure[66]. »

Si Jarry graveur interrompt ses pratiques xylographiques vers 1896[67], l'amateur de typographie continue son initiation. Notable est la maturité qui apparaît au début de 1901 dans le compte-rendu écrit pour *Parallèlement* : Jarry glose avec précision l'emploi qui est fait du Garamond, soulignant une typographie « aussi définitive qu'une inscription sur une porte d'enfer », des caractères qui « imposent l'idée d'une stabilité immuable, comme d'une architecture[68] ». Jarry semble désormais apprécier en connaisseur la symbolique des poinçons, ceux qui permettent de lire « en passant avec toute la temporisation requise au long de la caresse de chacune de leurs courbes », et l'effet produit sur le lecteur du Garamond choisi par Vollard. Au moment où il rédige ses textes d'annonce pour *La Revue Blanche*, en 1901, Jarry note, dans le manuscrit conservé

64. Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Editions complexes, 1976, p. 139.
65. Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 14.
66. André Suarès, *Louis Jou, Architecte du livre*, Paris : Au Sans-pareil, 1925, p. 13-14.
67. « L'activité de xylographe d'Alfred Jarry couvre principalement, semble-t-il, les années 1894, 1895 et 1896, c'est à dire celles de *L'Ymagier*, de *Perhinderion* et du lancement d'Ubu roi » (D. Zinszner, art. cité). Notons que cet arrêt des expérimentations xylographiques coïncide avec la dispute avec Gourmont, dont la presse à bras servait à tirer les bois de Jarry.
68. *La Revue Blanche*, le 15 février 1901.

à Doucet, que le texte doit être imprimé en « romain 9[69] ». Entre l'aveu d'ignorance de 1894, la commande résolue des poinçons payés le 31 mars 1896[70], et les appréciations d'amateur féru de 1901, on devine une lente imprégnation. Le dernier Almanach dévoile des pratiques émancipées dans la mise en page et des usages contrastés de caractères qui attestent d'une maîtrise collaborative de la « spatialité typographique[71] » qui prélude aux expérimentations des groupes futuristes et dadas.

L'attention aux déterminations typographiques de l'énoncé du livre rapproche pour finir Jarry de Mallarmé même si leurs choix esthétiques diffèrent[72] : Mallarmé optant en 1897 lors de la préparation de l'édition Vollard du *Coup de dés*, pour un Didot sobre, impersonnel et moderne et refusant les elzévirs qui évoquent une tradition surannée[73], quand Jarry expérimente d'abord la saveur énigmatique et opaque des caractères gothiques pour finalement pratiquer une mixité moderne, foisonnante et débridée dans A2 où texte et image jouent ensemble, sous l'influence de Bonnard, une nouvelle *partition visuelle*. Malgré ces différences, les deux écrivains partagent la même prise de conscience au cours de la dernière décade du XIXe siècle de la valeur connotative des caractères, élaborant chacun à leur façon une « poétique de la typographie[74] ». Ce seul élément justifie leur place tutélaire dans la banque de données typographique de LivrEsC sur le double fil des réintérprétations typographiques d'*Ubu* (de Renaudie à Massin) et du *Coup de dés* (de Didot-Vollard à Tibor-Papp et Ptyx). L'un ouvre la voix aux typographies foisonnantes et expressives ; le second préside au développement des typographies aérées, espacées de Reverdy à Du Bouchet. Les deux auteurs gagneraient en outre à être comparés plus précisément dans leur préférences et leurs connaissances typographique avec leurs voisins belges, Rodenbach et Elskamp, eux aussi représentés dans LivrEsC, et placés en regard d'autres écrivains qui ont exploré entre 1890 et 1920 avec curiosité et inventivité, les formes typographiques, Péguy, Cendrars, Marinetti, Apollinaire, eux aussi présents dans la base de LivrEsC.

---

69. « Pour les livres. Almanach du père Ubu pour le XXe siècle », manuscrit autographe, A V 26., Fonds Doucet.

70. Noël Arnaud, *Alfred Jarry : d'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, 1974, p. 206 (nous remercions Julien Schuh de nous avoir indiqué les références exactes de cette commande).

71. Voir Olivier Deloignon, « L'avant-garde typographique au début du XXe siècle » in *La typographie du livre français*, sous la direction d'Olivier Bessard Banqui *et alii*, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 235-253.

72. Pour d'autres rapprochements, l'article d'Y.-A. Fabre. *op. cit.*

73. Thierry Roger, *L'Archive du* Coup de dés. *Étude critique de la réception de* Un coup de dés jamais n'abolira le hasard *de Stéphane Mallarmé (1897-2007),* Éditions Classiques Garnier, coll. Études de littérature des XXe et XXIe siècles, 2010

74. Selon Blanchard, la « connotation typographique » est un héritage de la fin du XIXe siècle, elle daterait même… « de 1896 »!

Les innovations graphiques et plastiques dont les œuvres de Jarry forment l'épicentre, leur diversité et leur influence sur la création ultérieure dans le livre, montrent l'intérêt de l'œuvre de Jarry à la fin du XIX^e^ siècle et la place essentielle qu'elle a à jouer dans une bibliothèque numérique comme LivrEsC. Sur le plan de l'esthétique de l'image, les principes qui sous-tendent *Les Minutes de sable mémorial* répondent à la ferveur symboliste pour l'image primitive et ancienne, sacralisant le livre dans des pratiques qui réservent l'accès et la compréhension du livre aux *happy few*. L'influence d'un Remy de Gourmont, bibliophile averti, et les pratiques de la gravure sur bois des artistes qu'il fréquente (Gauguin, et Emile Bernard dont les gravures présentes dans *l'Ymagier* et le *Perhinderion* semblent tutélaires) influence alors le travail de Jarry. Les deux *Almanachs* appartiennent déjà à l'époque Vollard, même si l'entrepreneur du livre n'est pas vraiment partie prenante du premier, encadrant la production de *Parallèlement*, consacrant l'emploi de la lithographie et du dessin croqué, dans des mises en pages de plus en plus libres et inventives, naviguant entre désinvolture potache et démultiplication formelle de la « littérature en estampes » initiée par Töpffer. Le versant fantaisiste et satirique des portraits d'Ubu présent dans *Ubu roi* en 1896 subit avec Bonnard l'influence de la presse fantaisiste ancienne et contemporaine et s'enrichit de virtuoses mises en abyme du geste illustrateur : jeux innovants sur les codes de la mise en pages et les formats d'une image « illustratrice » émancipée, distanciée et réflexive. Plus largement, s'imposent dans la trajectoire de Jarry des acteurs comme l'imprimeur typographe Charles Renaudie – qui annonce le travail d'un Paul Birault pour Apollinaire, ou d'un Léon Pichon pour Claudel – l'éditeur Vollard promis à la carrière que l'on sait, ou l'illustrateur Bonnard qui jouent un rôle essentiel dans sa production « livresque ». Dans cet archipel d'éditeurs, d'imprimeurs, de relieurs, de brocheurs, de composeurs, d'illustrateurs, ces collaborateurs assurent un rôle aussi fondamental pour l'apparence du livre que l'auteur qui s'est lancé avec eux dans l'exploration des fonctions poétiques et esthétiques de la présentation du texte et du livre. L'espace des connotations et des styles qui traverse l'œuvre de Jarry ouvre la porte au bruissement des pratiques d'ateliers liés aux vogues ou aux émergences de styles archaïsant ou expressif. Cette attention portée à la visibilité du texte, à sa texture graphique, à son dispositif mobile, se retrouve, comme par un effet de résonance, dans les choix créatifs d'une transposition ultérieure, à la fois différente et pourtant fidèle : l'*Ubu roi* de Matta et Albert DuPont.

Bibliographie :

Jarry, Alfred, *Œuvres complètes*, Tome I Éditeur : Michel Arrivé, 1972, Bibliothèque de la Pléiade, n° 236.

Audin, Marius, *Le livre* : *son architecture*, *sa technique*. Forcalquier, Robert Morel Ed., 1969.

Besnier, Patrick, présentation, notes, dossier *in Ubu roi*, Flammarion, 2011.

Besnier, Patrick, Notes sur l'Almanach *in Alfred Jarry, Almanach illustré du Père Ubu (XXe Siècle),* Le Castor Astral, 2006, p. 27-67.

Blanchard, Gérard, « La connotation typographique » in *Cahiers Gutenberg*, n° 30, Oct. 1998, p. 14-39.

Deloignon, Olivier « L'avant-garde typographique au début du XX^e^ siècle », *La typographie du livre français*, sous la direction d'*Olivier* Bessard Banqui *et alii*, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 235-253.

Dubbelboer, Marieke :

— *The Subversive Poetics of Alfred Jarry : ubusing Culture in the Almanachs du Père Ubu*, Legenda, London, 2012

— « L'écriture visuelle dans les Almanachs du Père Ubu – Jarry et Bonnard », *in* Henri Béhar, Julien Schuh (dir.), *Alfred Jarry et les arts*, L'Etoile-Absinthe, tournées 115-116, SAAJ & Du Lérot éditeur, 2007, p.139-152.

Gliem, David E., « Revisiting Bonnard's *Japonisme* » in *Open Inquiry Archive*, Vol. 1, No. 7, 2012.

Favre, Yves-Alain, « Précisions sur Jarry et Mallarmé », *L'Étoile-Absinthe*, n° 13-14, Rennes, SAAJ, 1982, p. 23-33.

Lusebrunk, Hans Jurgen, « La littérature des Almanachs », *Études françaises,* 36 n° 3 (2000) p. 46-65.

Malais, Nicolas, « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 111-112, 2006, p. 25-38.

Meunié, Félix, *Bibliographie de quelques almanachs illustrés des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Librairie Henri Leclerc, 1906.

Monod, Luc, *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes*, 1895-1975, Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1992.

Nobecourt, Marie-Dominique, « Alfred Jarry dans les collections de la BLJD » *in Fac-similé des* Minutes de sable mémorial, *L'Étoile-Absinthe*, n° 130-131, 2014.

Pernoud, Emmanuel, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont » in *Revue de l'Art*, 1997, n° 115. p. 59-65.

Terrasse, Antoine, *Bonnard illustrateur*, Paris, Biro, 1988.

Van Schoonbeek, Christine, *Les Portraits d'Ubu*, pré-texte d'André Blavier, Séguier, 1997.

Schuh, Julien :

— « Jarry synthétiste », in Henri Béhar et Julien Schuh (éd.), *Alfred Jarry et les Arts*, Actes du Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris/Tusson, L'Étoile-Absinthe /Du Lérot, 2007, p. 91-104.

— « Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e^ siècle », Colloque « La littérature à l'épreuve des arts populaires », 13-15 juin 2012, Université Paris-Est Marne-la-Vallée.

— « Les livres d'Alfred Jarry, entre art populaire et bibliophilie », intervention au séminaire « Livre/Poésie/Typographie », séance n° 2, « Déplacements du livre symboliste au tournant du siècle », 14 décembre 2012, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Paris.

Védrine, Hélène, « Face-à-face et réseaux de revues : *L'Épreuve album d'art, Le Livre d'art, Pan* et *La Revue rouge* », dans Philippe Kaenel (éd.), *Les périodiques illustrés, 1890-1940 : écrivains, artistes, photographes*, Gollion, Infolio, 2011, p. 119-155.

Vollard, Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Albin Michel, 1937/2007.

Zinszner, Daniel, « Prom'nons-nous dans les bois » in *L'Étoile-Absinthe. Les Cahiers de la Société des Amis d'Alfred Jarry*, tournées 111-112, 2006, p. 161-172.

Annexe 1 :

Auteur	Artiste	*Titre*	Date	Editeur	BLJD
Période 1 : du vivant de l'auteur (1873 – 1907)					
Jarry	Jarry	*Minutes de sable mémorial*	1894	Mercure de France	x
Jarry	Jarry	*César-Antéchrist*	1895	Mercure de France	x
Jarry	Jarry	*Ubu roi*	1896	Mercure de France	x
Jarry et al.	Bonnard	*Almanach du père Ubu*	1899	Renaudie	x
Jarry et al.	Bonnard	*Almanach du père Ubu*	1901	Vollard	x
Période 2 (1910-1940) : du vivant de Vollard (1868-1939) :					
Vollard	Bonnard	*Le père Ubu à l'hôpital*	1916	s. n.	-
Vollard	Bonnard	*Le père Ubu à l'aviation*	1918	Georges Crès	-
Vollard	Rouault	*La politique coloniale du père Ubu*	1919	Georges Crès	-
Jarry	Géo A Drains	*Gestes suivis des Paralipomènes d'Ubu*	1920	Ed. du Sagittaire	-
Jarry	Bonnard	*Ubu Roi*	1921	Fasquelle	-
Vollard	Jean Puy	*Le Père Ubu à la Guerre*	1920 1923	Georges Crès (édition ordinaire) A. Vollard	-
Vollard		*Le père Ubu au Pays des Soviets*	1924 1930	Librairie Stock	-
Vollard	Rouault	*Réincarnations du père Ubu*	1932	Vollard	X
Période 3 (1947-1980) : Tériade (1897-1983) et Miró (1893-1983) :					
Jarry	Heuze	*Ubu roi*	1947	Marcel Sautier	-
Jarry	Marrionnet	*Ubu roi ou les Polonais*	1950	Le Club français du Livre	-
Jarry	René Auberjonois	*Ubu roi*	1952	Paul Eynard	-
Jarry	André François	*Ubu Roi*	1958	Club du Meilleur livre	-
Jarry	Miró	*Ubu roi*	1966	Tériade	-
Miró		*Ubu aux Baléares*	1971	Tériade	-
Miró		*L'Enfance d'Ubu*	1975	Tériade	-
Période 4 (1982-2012) : de Matta et Albert DuPont à Bloch et Massin					
Jarry	Matta	*Ubu roi*	1982	DuPont-Visat	X
Jarry	Martin Bontoux	*Ubu Roi*	1984	Atelier Michel Cornu	-
Jarry	Meyer	*Ubu sur la butte*	1996	Cymbalum 'pataphysicum	-
Jarry	Alechinsky	*Ubu Roi*	1996	Fata Morgana	-
Jarry	Baj	*Ubu Totem Golem*	2002	Collège de 'pataphysique	X
Jarry	Chamchinov	*Paralipomènes d'Ubu / Salle Ubu*	2010	Atelier Chamchinov coll. Fête des fous	-
Jarry	S. Bloch Massin	*Ubu Roi*	2012	Calligram	X

Annexe 2 :

Notice analytique Almanach du père Ubu, 1899.	
Description du livre	**Analyse texte-image**
Edition **Lieu d'impression** : Paris **Tirage total** : 1000 **Justification** : Tiré à environ 1000 exemplaires sur papier courant. **Prix d'origine** : 50 centimes **Remarques(s) :** Sur la couverture, sans mention d'auteur ni d'illustrateur, est indiqué le prix de vente et d'abonnement au recto, et le nom du gérant "Ch. Bonnard", au verso. Par la suite, une bande de papier rose de 2 cm de haut, collée sur chaque exemplaire, mentionne à sa place un libraire d'occasion, Adolphe Thuillier. **Type d'édition :** **Type de tirage :** Collation Nombre de pages : 96 Format en cm : Dimensions variables car non massicoté - environ 9.5 x 11 cm **Pagination :** **Nom du format :** **Forme :** **Orientation du pli :** Texte **Technique de reproduction du texte :** **Technique de production du texte :** **Caractère :** **Corps :** Illustration Nombre d'illustrations : 20 dessins en noir à l'encre **Technique :** **Type d'illustrations :** ; **Couleurs :** **Nature des illustrations :** Reliure-Edition **Assemblage :** **Plats-inscription :** Exemplaire **Description des spécificités d'exemplaire** La couverture porte une dédicace en hommage « au père et à la mère des Trolls » qui pourrait désigner le couple Valette. Fonds spécifique Collection de Jacques Doucet Historique du document Il s'agit probablement de l'exemplaire de Rachilde et de son mari Alfred Valette, directeur du Mercure de France. **Type d'exemplaire :** **Matériaux de la page :** **Couleurs du papier :** **Spécificité :**	Genèse **Genèse texte-image :** **Origine de la collaboration :** **Type d'association auteur/artiste** Mise en page Texte **Disposition des lignes par rapport au pli** **Unité signifiante :** **Type de pavé textuel :** **Colonnes :** **Occupation de la page :** **Occupation des bords :** **Occupation du pli :** **Style typographique** **Couleurs :** **Usages spécifiques de paramètres** : : : ; **Type de ponctuation :** **Degré de spatialisation :** Rapport Texte-Image **Quantification de la part (icono)graphique** **Type d'association texte/image :** **Régime illustratif :** Localisation numérique

Notice analytique de l'*Almanach du père Ubu* 1899.

Notice analytique Almanach illustré du père Ubu, 1901	
Description du livre	**Analyse texte-image**
Edition Lieu d'impression : Paris Tirage total (indiqué) : 50 ex. Justification : 25 ex. sur Japon impérial numérotés de 1 à 25, 25 ex. sur Hollande Van Gelder numérotés de 26 à 50. Prix d'origine : 1 fr. Remarques(s) : 2ème édition Type d'édition : Type de tirage : Collation Nombre de pages : 56 Format en cm : 28x19 Pagination : Nom du format : Forme : Orientation du pli : Texte **Technique de reproduction du texte :** **Technique de production du texte** : **Caractère :** **Corps :** Illustration Nombre d'illustrations : 67 **Technique :** **Type d'illustrations :** **Couleurs :** **Nature des illustrations :** Reliure d'éditeur Remarque(s) : La typographie est en rouge, l'illustration en noir **Assemblage :** **Reliure-matériau :** **Plats-inscription :** Exemplaire Collation générale : après la planche p. [49], on passe directement à la page 54. **Type d'exemplaire :** **Matériaux de la page :** **Couleurs du papier :**	Genèse **Genèse texte-image :** **Origine de la collaboration :** **Type d'association auteur/artiste :** Mise en page Texte Collation et/ou notes sur les éléments de spatialisation et jeux typographiques Jeux typographiques : variété de caractères p. 3, 5, 11, 26, variété de caractères et de corps p. 29. Spatialisation : p. 4, 48 **Disposition des lignes par rapport au pli :** **Unité signifiante :** ; **Type de pavé textuel :** **Colonnes :** **Occupation de la page :** **Occupation des bords :** **Occupation du pli :** **Style typographique :** ; **Couleurs :** : **Degré de spatialisation :** **Mode de spatialisation :** ; Rapport Texte/Image Collation et/ou notes sur les types d'association texte/image Intrication texte/image : p.4, p. 48. **Quantification de la part (icono)graphique :** **Type d'association texte/image :** ; **Régime illustratif :** ; Localisation numérique :

Notice analytique de l'*Almanach du père Ubu* 1901.



Fig. 1. *Expojarrysition*, Affiche originale, mai 1953.

De l'exposé à l'exposition
Collectionner Jarry

Linda Klieger Stillman

L'étymologie de « collection » est *collectare*, « rassembler », et *colligere* : de *col-*, « ensemble », *legere,* « choisir ». À propos du français, en 1300 « collectionner » concerne, par exemple, un « amas de pus ». En 1371 c'est « l'action de cueillir les fruits ». Déjà en 1466 cela correspond à « l'action de percevoir les impôts ». Vive Ubu ! Ce n'est qu'en 1755 qu'apparait une « collection » en tant que « réunion d'objets d'art ».

Collectionner des livres, comme toute autre collection, nécessite rechercher et trouver, recherche et trouvailles, acquisition par donation ou par achat, organisation en vue d'un étalage ou stockage. Le collectionneur marche sur une corde raide entre l'objectif de la complétude et le souci de l'incomplétude. Édifier une collection privée présuppose une mesure d'émotion, de fétichisme, voire d'impétuosité et même d'ardeur, ce qui n'est pas le cas pour une collection institutionnelle : un musée ou une bibliothèque. Selon la motivation du collectionneur, il construit un équilibre, une nostalgie, une permanence, une histoire transcendante, un espace ordonné et privilégié, un refuge. Son intérêt vis-à-vis du livre peut être historique ou monétaire ou esthétique ou narcissique ou idéologique. Son chemin exprime un désir de sauvetage ou de réparation ou de commémoration. Le collectionneur rend hommage ou garantit le trajet du passé dans l'avenir. Métonymique ou métaphorique, une collection colle des morceaux d'une production qui voudrait évaluer et valider. On s'intéresse à collectionner des livres et manuscrits à cause de la qualité des reliures, la célébrité de l'auteur, les illustrations ou les inscriptions autographes ou la rareté de l'édition. On préfère collectionner une

certaine thématique ou des livres d'artiste ; des livres sur vélin ou sur parchemin ou du Japon, de Hollande, ou papier de Chine. On recherche éventuellement une typographie spécifique ou uniquement les premières éditions. Un collectionneur tient parfois à la présence d'un couvre-livre, une innovation de la fin du 19e siècle, pour assurer la bonne condition.

En France, pour monter une collection de livres avant l'invention de l'imprimerie, collectionner appartenait à ceux qui avaient les moyens d'obtenir des manuscrits, à l'époque souvent reliés d'or ou d'argent, de bijoux ou d'ivoire. Ainsi, les grands collectionneurs sont des rois et des papes, des princes et, à partir du 12e siècle, des moines. Deux siècles plus tard, les universités sont entrées en jeu pour fonder des collections privées. Au 15e siècle, la collection des manuscrits enluminés de seconde main est devenue courante parmi les princes de la Bourgogne. Philippe le Bon possédait 600 tomes. Après 1450, à la suite de l'invention de l'imprimerie, les livres se commercialisent et les reliures commerciales deviennent possibles au 16e siècle. On reconnait à ce moment les noms de grands collectionneurs et bibliophiles tels Jean Grolier de Servières et Thomas Mahieu. Les grandes collections et bibliothèques construites jusqu'a la Révolution se répandent de tous côtés à la fin du 18e siècle et le public s'intéresse à collectionner cette dispersion de livres en partie pour les sauver mais, pour le collectionneur moderne, collectionner les livres rares s'avère un mode d'investissement. Par contre, en 1792 la Bibliothèque du Roi passait dans les mains de la nation pour devenir la Bibliothèque Nationale et en dépit d'une brève interruption pour devenir la Bibliothèque Impériale, elle reste La Bibliothèque Nationale de France.

Au 19e siècle, le collectionneur devient le portrait-robot de l'homme cultivé. Pendant la Monarchie de Juillet, toute une culture de collectionneur naît, reprise dans des romans. Comme des personnages de Jean Lorrain, de Balzac et de Proust, les collectionneurs contemporains étaient motivés par la quête de l'individualité, de l'accumulation capitaliste, et grosso modo, les angoisses de la modernité française. Selon le *Grand Dictionnaire Larousse*, l'année 1869 se caractérise par « la collectionnomanie ». C'était l'année de la vente de la bibliothèque du Baron Jérôme-Fréderic Pichon, président des Bibliophiles François. Et 1894 témoigne la vente aux enchères de la collection d'Octave Uzanne, bibliophile « prêtre » de la France fin-de-siècle. Cette seconde vente affirme une nouvelle culture ou des livres se fabriquent avec l'intention de se collectionner. La nouvelle importance de la bourgeoisie, les nouvelles méthodologies et les technologies de la production du livre, les principes et théories de « l'art pour l'art » : le livre et sa collection évoluent. Le livre suivait les vents politiques et sociaux. On verra entre la Troisième République et la Première Grande Guerre un fort penchant pour la collection des livres de donner priorité au « livre-objet », au livre comme commodité. L'élargissement de la culture de la lecture dans de nouvelles salles de lecture publiques, accompagné de trois révolutions avant l'installation de la Troisième République, apportaient également une

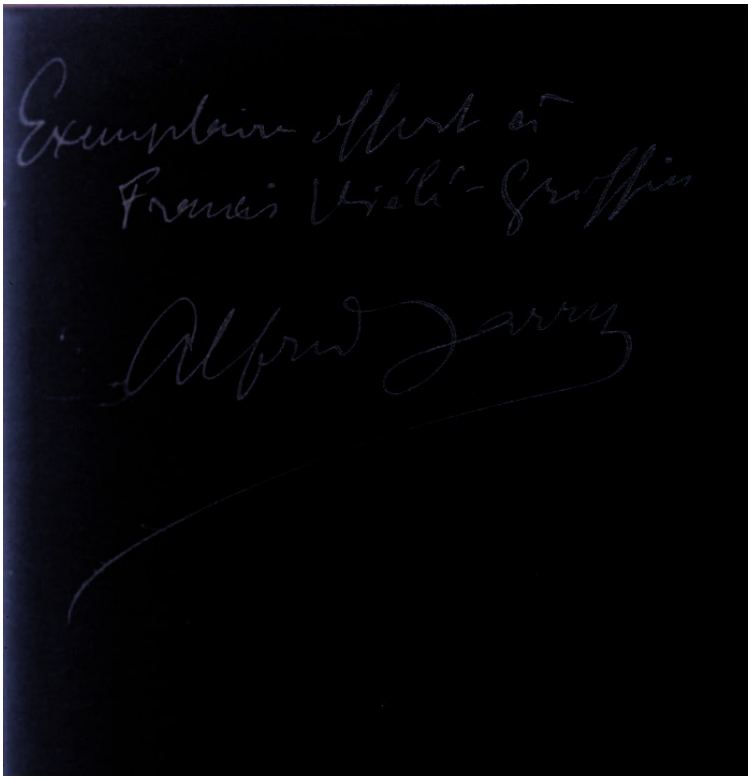


Fig. 2. *Ubu Roi,* exemplaire de Francis Viélé-Griffin.

variété de lois de censure à l'égard des matériaux imprimés. D'une part, les contraintes de publication ont créé des archives ; d'autre part, l'élimination en 1881 du besoin de déposer un exemplaire a contribué à l'existence éphémère des imprimés. Les modèles de la production et de la consommation du livre changeaient.

Collectionner est devenu le domaine des individus isolés. Voilà l'impasse de ma recherche relative aux collections des livres et manuscrits de Jarry. Le sujet que l'on m'a proposé ? « Collections et collectionneurs (historique et actualité) ». D'autres me confirment les obstacles que je rencontre en disant que c'est un vaste sujet, et difficile avec Jarry. On me dit qu'il n'y a pas à vrai dire de collectionneurs de Jarry. D'abord, les Surréalistes les premiers ont commencé à acheter ses lettres et ses manuscrits ; parmi eux : Éluard, Breton, Tzara. Les grandes ventes et leurs catalogues tracent apparemment le passage d'un collectionneur à l'autre, d'une collection à l'autre. Puis, il y a des « amis » de Jarry, en premier lieu Rachilde. Et en 1942 a eu lieu la vente Le Bodo. C'est la première fois qu'une telle masse de lettres de Jarry passe en vente. Pourtant, Gabrielle

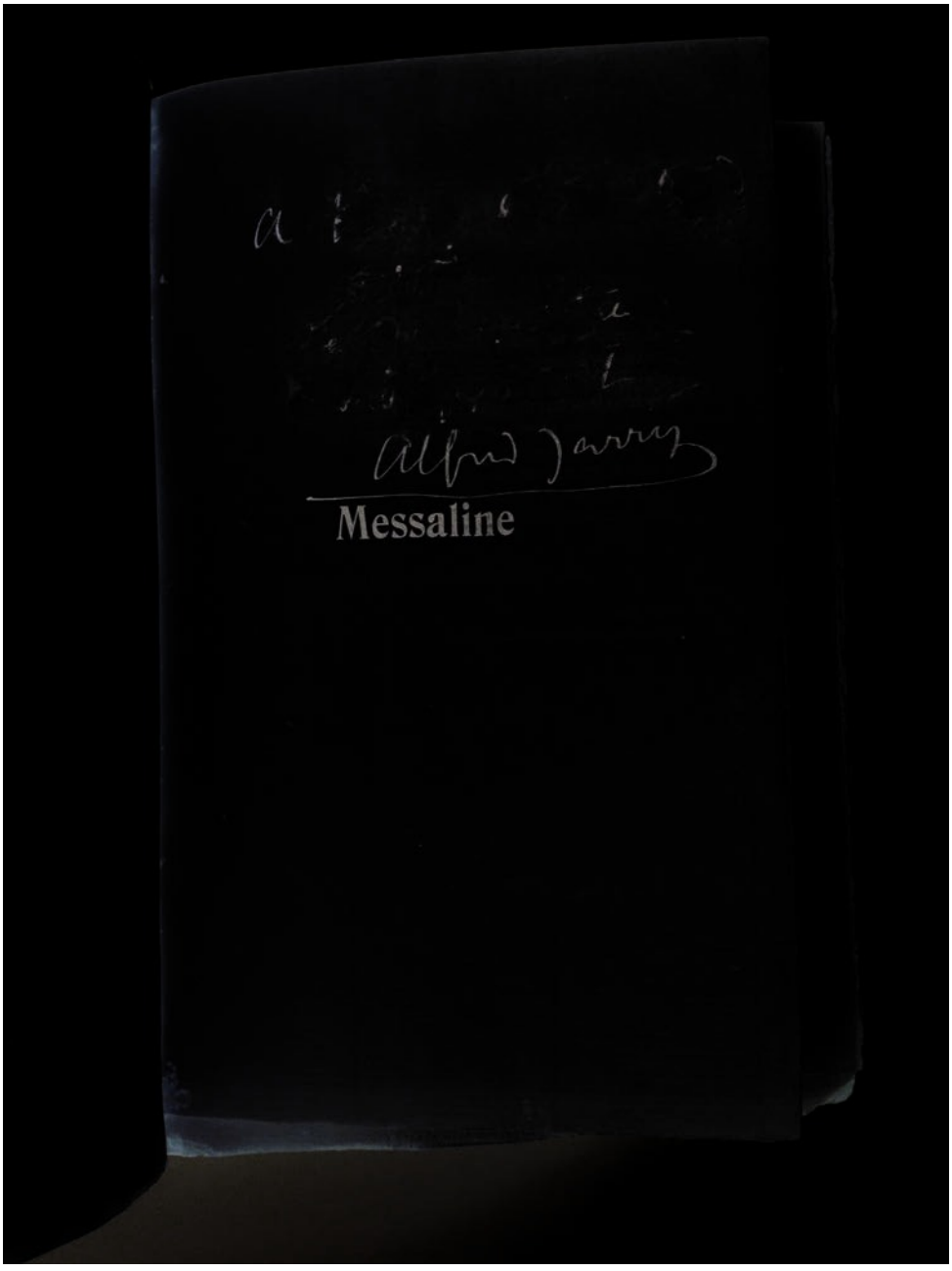


Fig. 3. Jarry, *Messaline,* 1901, le nom du dédicataire a été gratté.

Fort Vallette a gardé beaucoup de choses après la mort de sa mère, y compris des manuscrits, les albums de photos, les lettres reçues par Jarry. Il y a ce que l'on ignore, par exemple le sort des lettres de Jarry à Charlotte ou à d'autres membres de sa famille, sans doute détruites, mais cela reste sans certitude. Évidemment ensuite, il y a le Collège de 'Pataphysique et les efforts par Noël Arnaud dans la sauvegarde des papiers et la recherche des descendants des amis de Jarry. Il faut également signaler l'*Expojarrysition* à la galerie Jean Loize, du 18 Palotin au 6 Gidouille 1953, 80 EP, et dont le catalogue se trouve, comme chacun sait, dans le numéro 10 des *Cahiers* du Collège. L'affiche originale de cette exposition, octogonale de 37 cm x 37 cm sur papier fin, illustrée en vert, fait partie de ma collection. Les lettres entremêlées formant les noms d'Ubu Roi et de Faustroll au bas de l'affiche ne sont pas sans rappeler la composition avant-gardiste des titres des *Minutes de Sable Mémorial* et de *César-Antechrist*. Ce très frais exemplaire de la belle et rare affiche a valu mille euros. Il y a aussi à examiner les collections énumérées dans les volumes d'Édouard Graham sur les manuscrits d'écrivains de Jacques Doucet et celui sur la Collection Jean Bonna, *Passages d'encre.* Applaudissements pour les travaux de la Société des Amis d'Alfred Jarry, du Collège de 'Pataphysique et aux participants d'*Alfred Jarry* en Pléiade, qui signalent d'ailleurs dans les notes en ce qui concerne sa correspondance, non seulement que la spéculation naïve des collectionneurs avait tendance à bloquer les transactions mais que finalement, Jarry écrivait peu de lettres.

Depuis mon perche à Washington, impossible de me procurer les catalogues de Patrick Fréchet qui a dispersé une partie des papiers Jarry de Noël Arnaud, insoluble de faire envoyer ceux de Thierry Bodin, Le Bodo, Michel Castaing, ou autres, ni même d'en trouver sur internet leurs détails des ventes des écrits de Jarry. Pour en savoir plus sur les ventes chez Drouot, pour prendre un exemple, pour le résultat du lot de l'affiche de l'*Expojarrysition* dans le catalogue *'Pataphysique*, il faut s'y abonner. Pas de chance pour dénicher les catalogues de Pierre Saunier avec un inventaire de Jarry. *Idem* pour Sylvain Goudemare même ayant pris rendez-vous. On m'encourage à interviewer des collectionneurs et on me demande de faire un tableau de l'évolution des prix. Mais personne à qui parler. Et personne qui veut entamer une longue conversation à distance. Quels autres tuyaux à explorer ? J'ai eu l'idée de tracer les transferts de livres d'une main à l'autre en recherchant des dédicaces autographes, par exemple à Francis Chevassu ou à Francis Vielé-Griffin. Mais je ne décelais pas de renseignement sur ce que ces récipients ont fait de leurs exemplaires. Et il s'agit toujours de préciser qui ou ce qui constitue un collectionneur ou une collection. Oscar Wilde, a qui Jarry a offert son œuvre, est-il collectionneur ? Les libraires, sont-ils des collectionneurs ou des commerçants bibliophiles ? Ou les deux ? Que dire des bibliothèques universitaires américaines à Yale qui a sa Beinecke Rare Book and Manuscript Library où le lecteur trouve entre autres *Les Antliaclastes* et le dessin par Picasso d'Ubu enchaîné et un exemplaire de l'affiche pour l'*Expojarrysition* ; ou la Kansas avec son Spencer Museum of Art qui a exposé en 1998

Ubu's Almanach : Alfred Jarry and the Graphic Arts ; ou la Texas avec son Centre Harry Ransom ayant des manuscrits pour *Léda*, *Le mousse*, *Par la taille*, *Le moutardier du pape*, et *La Papesse Jeanne*, ainsi que des lettres et documents relatifs à *Ubu Roi* (parmi lesquels une correspondance avec Lugné-Poe ou Jarry lui propose de monter *Ubu Roi*) et ayant ses Fonds extraordinaires de Carlton Lake, collection des plus extensives pour des recherches littéraires Françaises modernes ? Comment les comparer aux collectionneurs privés ? On peut s'interroger sur des bibliothèques publiques, universitaires, ou privées. Il y a la Bibliothèque de Laval, par exemple, dont les achats sont assez récents. Il y a l'Arsenal et ses divers Fonds, et il y a la Richelieu, toutes les deux lieux où l'on peut trouver les collections en ligne et les consulter, et où il y a du numérique. Mais il n'y a pas d'information sur les achats, les acquisitions, les prix. Autant chez les ventes publiques que les ventes particulières, on manque de transparence. On ne révèle pas qui vend. On peut acheter anonymement. Sur le site de la BnF, impossible de trouver des renseignements. Comment trouver les données pour échafauder cette intervention ? D'où une drôle d'anecdote et grand HaHa tautologique : sur le site de la BnF, je fais la gamme des rubriques. Je saisis le champ de recherche par email. Moi : « Comment trouver les collectionneurs des livres et des manuscrits d'Alfred Jarry depuis 1896 ? » Plus tard, je reçois une réponse m'assurant que ma demande est enregistrée. Je suis optimiste. Le matin, je lis la réponse du Bibliothécaire au Département Littérature et art, quelqu'un qui s'y connaît, que je cite « Ah Ah Linda, la question qui tue !! » Et voilà que je me trouve plus au zéro que zéro. Je recommence. L'année est 1972 et je suis mon premier cours de doctorat, une classe qui étudie le théâtre français moderne. Notre premier texte ? *Ubu Roi* par Alfred Jarry. Je n'avais jamais entendu parler ni d'Ubu ni de Jarry. Mon devoir ? Un exposé sur le langage dans cette pièce. Le professeur, lui-même homme de théâtre, me demande de faire ma thèse sous sa direction. Alors, j'accepte. Voilà le tremplin de toute une vie ubuesque et faustrollienne et, à partir de 1980, un itinéraire de va-et-vient quasi-annuel entre les États-Unis et la France, avec quelques détours pataphysiques et oulipiens à Montréal, à Londres, et à Milan. Cet exposé se développait en publication, ma première, *The Morphophonetic Universe of Ubu*. Mon époux comprend toute de suite et m'offre, comme cadeau du jour de la Saint-Valentin 1973, *Alfred Jarry* tome 1 en édition de la Pléiade qui venait de paraitre. Entre mon exposé sur le langage d'*Ubu Roi* et 2010, je collectionnais des livres et des revues sur et de Jarry mais rien ni en édition originale ni en édition de luxe ni aucun manuscrit.

Ensuite, en juin 2011 ce même époux va m'offrir un cadeau pour fêter nos 40 ans de noces. En novembre 2010, à mon insu, mais sachant qu'à travers tous les travaux que je faisais pendant les décennies je suis toujours revenue à Jarry, il a contacté sur internet – un peu à l'aveugle et sans parler français -- des libraires français pour acheter une première édition d'*Ubu Roi*. Il découvre la Librairie Faustroll et Christophe Champion et trouve en vente l'exemplaire dédié par Jarry à Francis Vielé-Griffin, le poète proche

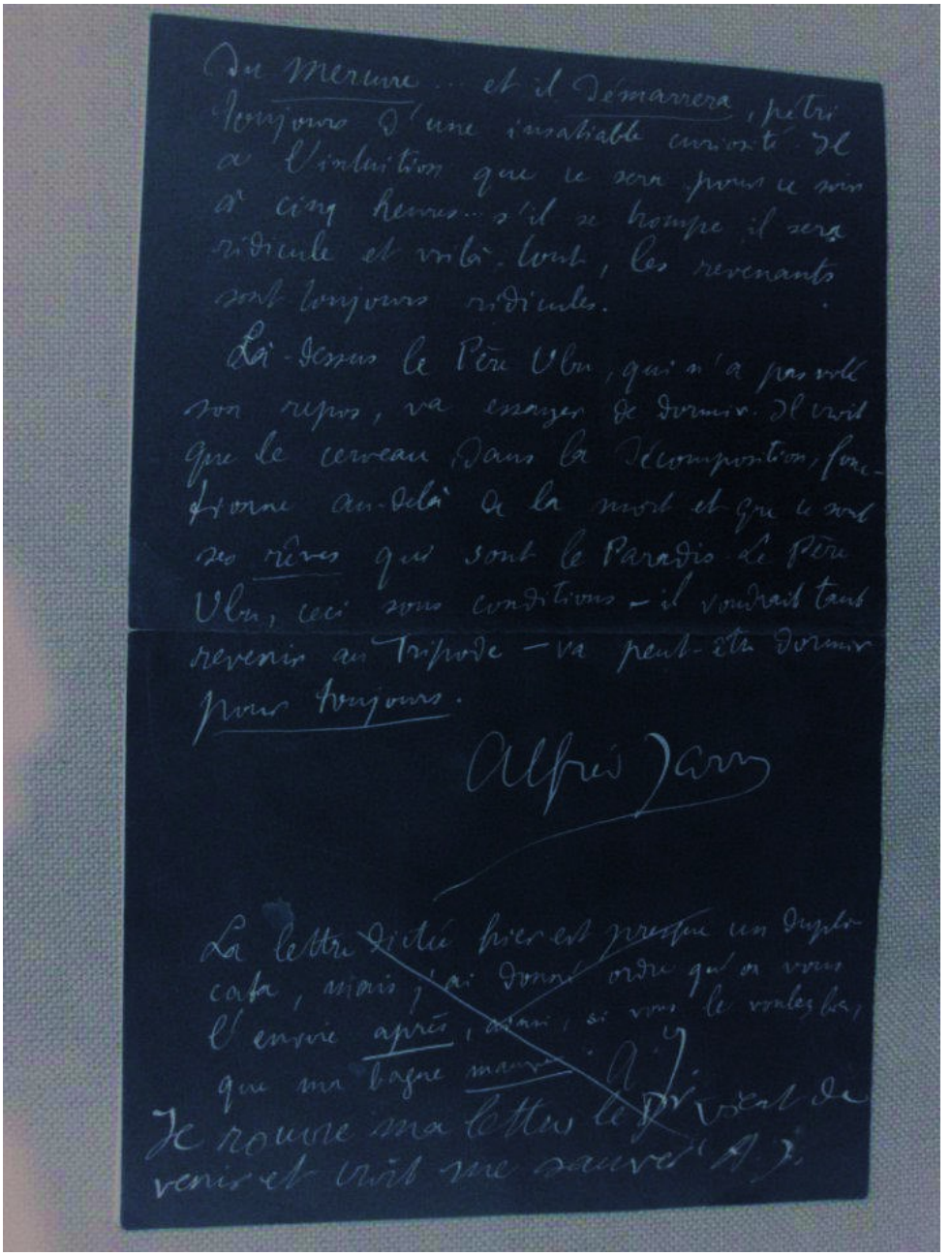


Fig. 4. Lettre de Jarry à Rachilde, 28 mai 1906.

de Mallarmé, Henri de Régnier, Verhaeren, Gide, et Valéry et mentionné à plusieurs reprises dans la biographie de Jarry par Noël Arnaud. Vielé-Griffin était dans la salle pour la mise en scène *d'Ubu Roi* en 1896. On dit qu'il a remarqué : « On se croirait dans une forêt pleine d'oiseaux gazouillants ». Le livre est joliment relié par Alix avec l'inclusion des couvetures jaunes originales, importantes car deux gravures sur bois y sont imprimées. On l'a eu pour 5 000 €. Donc, quant à ce tableau de l'évolution des prix que l'on me propose de dresser, je fais comme Jarry aurait fait en prenant son repas à l'envers et je partage avec vous les prix récents. Or, mon mari ne s'arrête pas là. Il rejoint par courriel Henri Vignes à la Librairie Vignes et lui prend son exemplaire de *César-Antechrist*. C'est une première édition non signée, en reliure excellente par P.L. Martin qui valait 6 382 $. À mon avis, le plus savoureux, c'est l'exemplaire de *Messaline*, édition 1901 de *La Revue blanche*, tirage de cinq exemplaires sur papier du Japon numérotés de 1 à 5 et dix exemplaires sur papier de Hollande numérotés de 6 à 15 et dont cet exemplaire est numéro 7, reliure avec couverture originale, facturée en 2010 à 4 911 $, et signée par Jarry, mais dont la dédicace, qui parait d'ailleurs considérable, est effacée. À qui aurait-il pu avoir dédié cette *Messaline* ? Deux théories d'après les libraires auxquels j'ai posé la question : ou il s'agit d'une femme gênée de recevoir un livre de mœurs douteux ou bien la personne, en donnant ou en vendant ce livre à quelqu'un d'autre ne voulait pas que Jarry sache qu'elle ne l'avait pas gardé.

Même après 40 ans je juge une aubaine ce cadeau si bien pensé et nécessitant tant de temps et de travail. Mais ce n'est pas tout. Pendant ce temps, je reçois un message me signalant une vente en décembre 2010 chez Sothebys Paris de la célèbre lettre écrite à Laval datée le 28 mai 1906, « Le Testament du Père Ubu », que Jarry, se croyant à l'article de la mort, écrit à Rachilde, et jointe une lettre autographe signée, datée du même jour. Sans savoir la moindre chose sur sa quête des éditions de Jarry, je parle à mon mari de cette vente. C'est alors pour des raisons pratiques qu'il me révèle, bien en avance de son planning, le cadeau qu'il préparait. Bref, il est d'accord pour essayer une offre via téléphone et après une activité aux enchères très animée, surtout face à un certain concurrent comme d'habitude anonyme, il l'a « gagnée » pour une somme (35 458 $) bien au-dessus de l'estimation du catalogue (6 000-8 000 €). Par-dessus le marché, mon cadeau d'anniversaire de noces grandit exponentiellement étant donné que je décide d'aller à Paris récupérer la lettre munie de son certificat d'autorisation de sortir de la France cet objet du patrimoine. Et voici où a joué encore une anecdote imprévue. Arrivée à Paris, le soir d'un Mardi Gras je sors au restaurant avec un groupe d'amis jarrystes dont un annonce aux autres que c'est moi qui aie fini par avoir la fameuse lettre, que l'on appelle ce soir-là LA lettre. Toute de suite une exclamation de surprise mais accompagnée d'une révélation sur l'identité de notre concurrent, un libraire. Moi, j'étais contente de savoir qui c'était, mais cela a également renforcé ma consternation vis-à-vis des difficultés de pouvoir établir des liens de succession. Pour ces lettres il y a

une provenance indiquée, à savoir « anciennes collections Henri Matarasso et Tristan Tzara » et Rachilde les a publiées elle-même. Mais le catalogue de la collection vendue par Sothebys ? D'où vient cette collection ? *Rimbaud, Verlaine, Mallarmé & leurs Amis, Livres, manuscrits et documents précieux* de la vente aux enchères du 15 décembre 2010 n'a comme attribution que « de la bibliothèque Éric et Marie-Hélène B. » Par ailleurs, il faut rajouter là entre parenthèses : enfin un catalogue pertinent dans les mains. De cette vente, j'ai également reçu (pour 7 582,50 €) une première édition datée 1894 des *Minutes de sable mémorial* ; le tirage est de 216 exemplaires, celui-ci l'un des 197 sur verge d'Arches ; l'illustration comprend 12 bois, la plupart gravés par Jarry dans l'esprit de *L'Ymagier*, tirés en bleu, bistre et noir, dont le blason imprimé or sur la couverture. Il s'agit de l'exemplaire d'Octave Mirbeau, autographe signé. En plus, ce livre est un bel exemplaire en reliure de l'époque, signée Paul Vie.

Par la suite, la collection s'est construite si non pas exactement au hasard, on aurait raison de dire sans rigueur. Une fois je suis allée au Grand Palais pour le vernissage du Salon International du Livre Ancien où pour 15 000 € j'ai acheté de la Librairie Faustroll Jarry et Terrasse, *Ubu Roi*, Mercure de France, 1897, édition autographe reproduisant le fac- simile du manuscrit et de la musique ; l'un des 10 exemplaires numérotés et imprimés sur Chine ; broché, ayant appartenu à Jacques Lacan (tampon humide au verso de la page 175) conservé par un emboitage en maroquin noir, plats ajourés de plexiglas laissant apparaître un papier découpé noir signé Patrice Goy. À cette même occasion d'autres achats mais pas de la main de Jarry : quatre plaquettes d'Ambroise Vollard, pastichant Jarry, éditions originales de 1916 et de 1918 dont trois *Le Père Ubu à l'hôpital* illustrées par de beaux croquis de Bonnard représentant Ubu dans la même veine des dessins figurant dans le *Grand Almanach*, pour 300 € (avec envoi autographe de Vollard), 200 €, et 60 €, et *Le Père Ubu à l'aviation* également illustré par Bonnard, pour 100 €. Parfois je reçois des offres de loin me décrivant ce qui est disponible. C'est ainsi que je suis en possession, par exemple, des 31 numéros en 31 fascicules de 1903, ensemble complet de l'hebdomadaire *Le Canard Sauvage*, chaque numéro avec illustration en couleurs en couverture et contenant des contributions littéraires d'Octave Mirbeau, Tristan Bernard, Anatole France parmi d'autres, et quelques 40 articles par Jarry.

Chaque fois que nous séjournons ensemble à Paris nous rendons visite aux librairies. D'où ma deuxième première édition *d'Ubu Roi* (6 500 $), un régale de la Librairie le f Feu follet : reliure en plein maroquin brun avec triples filets d'or et contre-garde de soie vert d'eau, roulettes dorées sur les coiffes et encore d'autres détails de luxe, couvertures conservées, étui de bois borde de maroquin brun, reliure signée de Robert Blaizot, tirage de tête ; et envoi autographe de Jarry à l'écrivain, poète, mystificateur et rédacteur du supplément littéraire du *Figaro* Francis Chevassu dit Bazouge. Chez la Librairie Chanut un second bel exemplaire de *Messaline* : (135 €) édition originale de 1901 aux Éditions *de la Revue blanche*, relié en demi-maroquin à coins, tête dorée, couverture conservée, avec

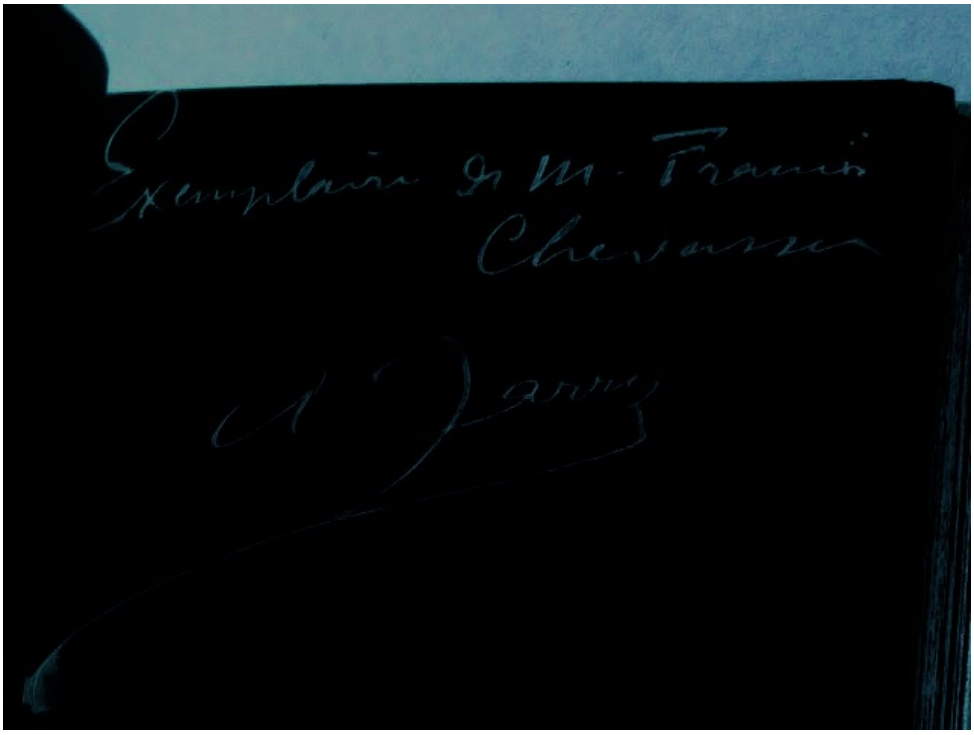


Fig. 5. *Ubu Roi*, exemplaire de François Chevassu.

une très jolie justification du tirage, et dédié mais sans signature au médecin Marcel Sourdel. À la Librairie Faustroll, encore un Ubu à faire passer la douane : *Véritable portrait de Monsieur Ubu* (3 500 €), planche de 14,4 x 9,2 cm sur vergé pelure, premier tirage à part de ce bois réalisé par Jean Loize, sur le bois original gravé par Jarry, à une vingtaine d'exemplaires, le 21 mars 1942 pour quelques amis (le nôtre numéroté au crayon 18/20), et en même temps quelques autres achats concernant Jarry dont, par exemple, la magnifique petite *Oraison funèbre de Mélanie Le Plumet* (1 800 €) : rarissime édition de la toute première publication du Collège de Pataphysique, le tirage fut limité à 20 exemplaires (le nôtre portant le numéro 11). Et pour mille euros arrive grâce à Chronopost la collection complète des *Cahiers* du Collège de 1950 à 1957, en réalité de 77 à 85 EP, numéros en 21 livraisons, format uniforme (23 x 15 cm), brochés. Il est question d'édition originale pour 20 livraisons, le rarissime numéro 2 par Dr Faustroll étant en réédition de 1965, Tatane 90 EP, le tout néanmoins en très bon état. Cette première revue du Collège de 'Pataphysique comporte des textes inédits de Jarry, Peillet, Torma, Sainmont, Apollinaire, Allais, Gide, Fargue, Satie, Artaud, Jacob, Queneau, Prévert, Ionesco, Vian pour n'en citer que quelques-uns.

Les visites se poursuivent et voilà que nous avons chez nous une deuxième version des *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry ; après celle déjà acquise des trois tomes de la Pléiade ; à la librairie L'Envers du Miroir nous sommes tombés sur les huit volumes des *Œuvres complètes*, Monte-Carlo, Éditions du Livre et Lausanne, Henri Kaeser, 1948, qui valaient 350 € et contiennent une préface par René Massat ainsi que des souvenirs par le docteur Jean Saltas et Charlotte Jarry : de cette édition originale notre exemplaire numéro 1427 fait partie des 3000 sur vélin sans bois numérotés de 151 à 3150. Depuis, nos trois tomes des *Œuvres complètes* de Jarry chez Classiques Garnier de 2012 et 2013 sont arrivés grâce à amazon.fr et enfin j'ai pu payer par carte bancaire pour des livres et accumuler des miles pour prendre d'autres vols de Washington sur Paris.

Heureux séjour quand nous sommes rentrés avec la seconde partie de *L'Ymagier*, les volumes 5 à 8, des années 1895 et 1896, 12 000 € pour ces rarissimes exemplaires brochés, papier de Hollande, complet de toutes les illustrations disponibles y compris les images d'Épinal et les gravures réservées aux exemplaires de luxe et aux souscripteurs à l'exception d'une gravure de Tristan Bernard, couvertures illustrées. Outre cela, nous avons dit « oui » pour *Le Moutardier du pape, opérette-bouffe* au tarif de 500 €, en édition originale de 1907, dont le tirage fut limité à 120 exemplaires, le nôtre l'un des 100 exemplaires numérotés après 20, sur Hollande. L'édition est ornée d'un beau portrait de l'auteur par l'écrivain et illustrateur Fréderic-Auguste Cazals et de vignettes dessinées par Paul Ranson. En quatrième de couverture figure le célèbre bois gravé d'Alfred Jarry représentant le Père Ubu, gravure figurant également dans l'édition originale d'*Ubu Roi.* Et puis, de surcroît, un carton pour la représentation d'*Ubu Roi* en 1922 lequel a valu 150 € et *La Revanche de la nuit* en édition critique établie par Maurice Saillet au *Mercure de France* en 1949, broche, couverture imprimée, 450 € : il a été tire de ce livre 15 exemplaires sur vélin pur chiffon Johannot numérotés de 1 à 15, le nôtre est numéro 4. En outre : *L'Autre Alceste* aux Éditions *de la Revue Fontaine*, collection L'âge d'or, 1947, broché, couverture rempliée et illustrée par Mario Prassinos. *Le temps dans l'art,* édition originale, du Collège de 'Pataphysique, broché, l'un des 81 exemplaires numérotés sur papier Alfa des Papeteries Omega (après 7 sur Papier Glauque), en parfait état pour 250 € et *Soleil de Printemps/Hymne des Palotins (Chanson)* par Jarry et Bonnard se rajoutent à nos étagères. S'y raccorde *Être et Vivre,* édition originale en parfait état, offert pour 450 €, Collège de 'Pataphysique, couverture à rabats imprimée en vert, tirage limite à 99 exemplaires (plus 33 exemplaires optimatiques) avec des photographies hors-texte de graffitis ; le nôtre est l'un du tirage de tête imprimé sur vélin Madagascar augmentes d'un graffito érogène tiré sur authentique papier photographique ; seuls les exemplaires de tête comprennent cette photographie originale d'Emmanuel Peillet avec tampon du Collège au dos. *L'objet aimé* nous convainc à 115 € avec note liminaire de Roger Shattuck et illustrations de Rodolphe Töpffer, aux *Arcanes*, daté 1953 dont 100 exemplaires de cette édition originale sur Arches et notre exemplaire est le numéro 36. *La Dragonne*

en édition originale, broché, avec préface de Jean Saltas, chez Gallimard en 1943, s'est vendu pour 30 €. *Ubu cocu* dans l'édition de 1944 par les Trois Collines à Genève au prix de 20 € porte un admirable portrait d'Alfred Jarry par Hermann Paul. De *La Revue blanche*, nous avons choisi quelques numéros où paraissent des articles d'Alfred Jarry : du 1er décembre 1896 contenant *Les paralipomènes d'Ubu* ; du 15 avril 1898 contenant *La Peur chez l'Amour,* du 1er mai 1896 contenant *Le vieux de la montagne* qui double notre autre exemplaire de 1957 aux Éditions Connaître, Genève, en feuilles, couverture à rabats imprimée, et coutant 75 €. Quoi encore ? *Les Minutes de sable mémorial suivies de César-Antechrist* : un exemplaire daté 1932 chez Fasquelle Éditeurs pour 40 € comprenant l'avant-propos par Jean Saltas et avec les croquis de l'auteur. Alléluia !

Sur un autre continent, un autre *Ubu* : chez la Galerie Maximillian, dans le Colorado, et en vente pour 35 000 $, une superbe édition *d'Ubu Roi*, illustré de treize lithographies originales par Joan Miró, chez Tériade Éditeur, 1966. Présentée dans un emboitage assorti, cette édition de luxe est signée au crayon au frontispice et numérotée XXI sur 25 réservés aux collaborateurs sur l'édition. Il y avait en plus 180 exemplaires de l'édition ordinaire. Et de la librairie des livres d'art Ursus Rare Books à New York, au prix de 5 750 $, dans une boite pliante moderne rouge, *Le Répertoire des pantins* en folio en vrac. C'est une édition originale du Mercure de France, 1898, de la suite complète des neuf partitions composées par Claude Terrasse. Six sur neuf des couvertures de ce *Répertoire* qui énumèrent les poèmes de Franc-Nohain sont celles illustrées des lithographies originales de Bonnard. Les trois autres sont illustrées par des lithographies originales d'Alfred Jarry et contiennent ses paroles pour *Ubu Roi*. Ces articles ne sont pas numérotés et le tirage n'a jamais été enregistré, mais on est d'accord que le tirage n'a pas dépassé 200 exemplaires de chacune des parties. La provenance de cet exemplaire ? Une collection privée à Paris. À propos d'un autre exemplaire à la bibliothèque du Musée Maurice Denis, on a mal classifié les lithographies comme étant toutes de Bonnard.

Notre achat le plus récent fait figurer pareillement de nombreuses vignettes originales de Pierre Bonnard : une édition originale du premier *Almanach du Père Ubu*, *illustré* de janvier-février-mars 1899. Ce *Petit almanach* est beaucoup plus rare que l'*Almanach* de 1901. Le livre contient 20 illustrations de Bonnard, imprimées en noir, dont une en couverture, quelques-unes à pleine page et les autres in-texte. Le bandeau rose de 20 mm est collé en couverture, mentionnant le prix de vente (50 centimes, et non pas 4 500 € comme 115 ans plus tard) et l'adresse de l'imprimeur. Cet *Almanach* de 96 pages, dit « Petit » parce que de petit format et plus petit que *L'Almanach* de 1901, est de chez le libraire Thuillier-Chauvin et imprimé par Charles Renaudie avec plaquette agrafée (11 x 9,5 cm), embellie d'une couverture illustrée. Le nom du Père Ubu en page de titre est compose en caractères du *Perhinderion* que Jarry avait déjà utilisés pour l'impression de l'édition originale d'*Ubu Roi* en 1896 au Mercure de France et du second numéro de *Perhinderion* la même année. La liste de publicité autopromo-



Fig. 6. *Ubu Roi,* gravure sur bois, Librairie Faustroll.

tionnelle est d'une modernité visionnaire. Encore que la liste nous met sur la piste des livres aujourd'hui difficiles à trouver. Et ce double entendre qu'un bon père de famille perdrait son argent en investissant dans les livres : le plus et le moins s'égalent en nous amusant. Les « celui qui » sont d'une simplicité certifiée Jarry : « du complexe resserré et synthétisé ». Cet exemplaire du *Petit Almanach* n'est pas signé ; un exemplaire signé figurait à l'*Expojarrysition*, celui de Henri de Régnier. S'il existe d'autres exemplaires signés, il y en a très très peu. Le livre a paru sans nom d'auteur ni d'illustrateur si ce n'est le nom du Père Ubu. Il n'est pas fait mention dans le livre que les textes sont de Jarry ni que les dessins sont de Bonnard. Mais les biographes et les bibliographes le savent. Il y a surtout une précise évocation par Noel Arnaud suivie d'un commentaire sur la rareté de ce volume. Au fait, c'est le premier livre collaboratif de Jarry avec un peintre. Pourtant, ce petit fascicule populaire imprimé sur papier courant, à compte d'auteur, et à diffusion limitée, n'a rien à voir avec un livre d'art de luxe. Jarry prévoyait un projet de parution d'un *Petit Almanach* tous les trimestres mais comme c'st souvent le cas pour les projets de Jarry, ceci est l'unique numéro du *Petit Almanach*. Nous sommes tout à fait d'accord avec le libraire qui nous a vendu cet exemplaire qui nous assure que c'est un bel exemple de ce rarissime, fragile, charmant et délicieux petit livre.

Est-ce qu'une collection raconte une histoire ? Est-ce que ma collection est un récit narratif ? Si le mot « collectionner », *to collect*, de *colligere*, rappelle « coller ensemble », le mot *recollect*, se souvenir de quelque chose, vient de *recolligere*, collectionner de nouveau, retrouver la connaissance de quelque chose. Et le latin médiéval *recollectus*, rassembler, exprime la notion de concentration et d'absorption dans la réflexion. Un manuscrit vous transporte au moment de la création. Une signature autographe vous laisse imaginer des scénarios de la main qui écrit, du stylo, de l'encre, de la pensée, de la personne. Ma première édition originale d'*Ubu Roi* dédicacée par la main d'Alfred Jarry reflète l'exposé que j'ai écrit sur le langage d'*Ubu Roi*. Elle contient la promesse, elle signifie l'Ur-texte, le fétiche, l'objet, le souvenir, et l'idéologie. Ma collection raconte mon voyage d'un Paris imaginaire à un Paris de textes. Il est question de vouloir connaitre, le désir de connaitre Jarry, de l'avoir à côté de moi, de retrouver le passé, *to recollect*, le faire revivre : *Back to the future*. Une possession et une obsession qui durent. Pourquoi donc le français, les lettres françaises, LA lettre ? Pourquoi cette identité qui n'est pas la mienne, toujours appartenant mais à la fois étrangère ? En théorisant ce désir me vient une recollection : celle de ma baby-sitter française, M^me^ Fosse et les histoires qu'elle m'a racontées. Surtout, celle des soldats allemands dont le bruit des bottes écrasant le gravier de l'allée à leur approche de sa maison, surtout celle-là m'a laissée fascinée par une histoire sans fin. J'entends encore ce bruit que je n'ai jamais entendu ; j'habite cet espace imaginaire d'une attente, le « devenir d'une mémoire ». Il se peut que je collectionne ses histoires laissées en suspens tout comme celles de Jarry et que je collectionne sans fin d'autres histoires jamais terminées. Ou bien serait-il l'univers de

la Pologne qui m'attire ? Là où mon père est né, sur cette frontière qui glisse entre la Pologne et l'Ukraine, dans une Pologne qui n'existe pas, dans cette zone dont toute une culture a été supprimée pour me laisser dans l'espace entre deux pays, « Nulle-Part » ?

Cette trajectoire m'a amenée à me poser des questions sur l'avenir de la collection. À part les livres et manuscrits, nous collectionnons des sculptures et des tableaux. Parmi les autres, Picasso, Hockney, Matisse, Hirst, Bartlett, Dubuffet, il y a avant tout des artistes sensibles à Jarry et à la 'Pataphysique : Miró et Duchamp, l'Américain Thomas Chimes, le Sud-Africain William Kentridge, l'Espagnol Joan Miró, l'Argentin Ricardo Mosner et le français Vincent Sardon. On a choisi d'autres plutôt pataphysiciens inconscients comme Charles Christopher Hill et Dan Steinhilber. L'idée m'a été proposée de faire une donation du total au Philadelphia Museum of Art. Pourquoi ? Il y a à Philadelphie depuis les années 60 des plasticiens inspirés par la *Evergreen Review* numéro 13 *What is 'Pataphysics ?* et autour du centenaire de Jarry, par exemple, une rétrospective au musée intitulée *Thomas Chimes, Adventures in 'Pataphysics* et une exposition à la Locks Gallery au titre *The Insolent Eye : Jarry in Art*. L'objectif de mon projet est d'installer au musée une exposition permanente de Jarry et la 'Pataphysique contiguë aux salles Marcel Duchamp. Pour frayer le chemin, moi et des collègues nous avons organisé à l'University of Pennsylvania le colloque « Philadelphia à la 'Pataphysique » qui a eu lieu du 20 au 22 mars 2014, avec deux jours supplémentaires pour des projections de films. Il y a eu lieu une soirée de discours sur la 'Pataphysique, des lectures de poèmes pataphysiques, des performances de musique pataphysique, des montages de vidéos pataphysiques. Le lendemain a suivi une soirée de conférences arrosée d'absinthe, une exposition de graffiti pataphysique, la projection d'un court métrage d'*Ubu Roi* et des patarchitectes ont reconstruit le « Tripode ». Ensuite s'est passée une journée de conférences et le sujet de la mienne : « Robotics and Tyrants : Jarry, Miró, Kentridge ». Le fruit de mon exposé fait tant d'années auparavant, l'exposition de ma collection faisait partie intégrale de ce colloque, dans le Lea Rare Book Room du Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts. L'exposition comprend des livres de Jarry, des livres sur Jarry, des livres de critiques, des éditions originales, des traductions de Jarry, des livres d'art, des revues de l'époque et celles plus contemporaines, un tableau de Chimes *Jarry with Sword*, de Kentridge *Ubu Tells the Truth*, de Mosner *Ubu Roi*, et la sérigraphie de Sardon, des affiches dont celle de l'*Expojarrysition* et du groupe de rock *Père Ubu*, des cartes postales, du « *mail art* » pataphysique incomparable par Shmuel avec qui j'ai collabore pour produire un petit livre en style de cadavre exquis, des lithographies, des photographies de la mise-en-scène d'*Ubu Roi* à la Comédie Française, et de l'*ephemera* de toute sorte.

En fin de compte, j'ai collectionné, j'ai « recollectionné », j'ai cueilli les fruits, et Jarry a fini par revivre à mes côtés.

Sommaire

Henri Béhar & Julien Schuh

« Présentation » 7

« De par ceci qu'on écrit l'œuvre » : manuscrits et génétique

Henri Béhar
« Avant la lettre. Les manuscrits sont-ils de la littérature ? » 13
Yosuké Goda
« Jarry face à la censure théâtrale » 27
Henri Bordillon
« Marcueil dans le texte » 49
Diana Beaume
« Paroles dégelées. À propos du manuscrit de *Pantagruel* » 61
Julien Schuh
« *La Dragonne*, un "répertoire de l'irréalisé actuel" » 79
Paul Edwards
« Collections et crocodiles » 103
Éric Walbecq
« Jarry en toute lettre » 115
Matthieu Gosztola
« Corner les pages » 127

« Il n'y a que la lettre qui soit littérature » : l'imaginaire graphique

Michel Arrivé
« Lettre, sens, littérature » 135
Marc Décimo
« Alfred Jarry face à un régent » 147
Aurélie Briquet
« Silences de *L'Amour absolu* : blancs et ponctuation » 167

« Rapide il imprime, il imprime, l'imprimeur » : édition et typographie

Alain Chevrier
« La présentation typographique des poèmes de Jarry » 181
Édouard Graham
« Jarry à l'épreuve du fac-similé » 199
Armelle Hérisson
« Le projet mirlitonesque et les opus Sansot » 217
Clément Dessy
« La littérature en artisan » 235
Vincent Gogibu
« Remy de Gourmont & Alfred Jarry » 257

« On ne fait pas grand, on laisse grandir » : postérité

Jill Fell
« Une trajectoire polonaise » 273
Anna Rykunova
« Alfred Jarry, *Les Paralipomènes d'Ubu* (1896) » 287
Hélène Campaignolle & Sophie Lesiewicz
« Ubu version LivrEsC » 299
Linda Stillman
« De l'exposé à l'exposition : Collectionner Jarry » 327