

Matthieu Gosztola

Jarry et les revues

« Aut numquam tentes, aut perface »  
*N'essaye rien ou va jusqu'au bout*

Devise de Jarry

*Remerciements à M. Patrick Besnier,  
pour ses précieux conseils et sa patiente infinie*

## LINTEAU

« Il est bon d'écrire une théorie après l'œuvre, de la lire avant l'œuvre »<sup>1</sup>

Comment *dire* quelque chose sur Jarry, alors qu'on ne peut qu'ouvrir des *brèches*, creuser des interrogations, puisqu'il n'y a pas de vérité de la lecture.

Remarquons d'entrée que notre sujet nous incite à prendre en compte toute l'œuvre de Jarry (et au reste pour lui l'œuvre complète est seule *envisageable*). En effet, presque tous les livres de Jarry qui ont été publiés de son vivant l'ont été par des revues (car les éditions du *Mercur de France* ou celles de la *La Revue Blanche* sont des excroissances des revues du même nom, et non l'inverse), ou grâce aux revues (ainsi, c'est par l'intermédiaire de Rachilde que Jarry publie chez cet éditeur singulier – pour ne pas dire plus – qu'est Pierre Fort).

En plus d'avoir été le réceptacle (le mot est impropre, disons : le lieu d'accueil), idéal comme nous le verrons, de son œuvre, les revues ont été le bras qui a soutenu cette arme qu'est l'écriture et dont il s'est servi contre la *réalité* du présent<sup>2</sup> (par la mystification), et contre les affronts (allant jusqu'à les nier). La chose imprimée faisant advenir pour Jarry ce qui *est*, ce dernier saisit au vol la possibilité d'écrire sa réalité, la réalité. On peut penser que grâce aux revues, Jarry cherche à faire advenir sa vie (en même temps que son œuvre).

En outre, nous irons jusqu'à nous demander si *Faustroll* n'est pas une revue, si la revue n'est pas une œuvre jarryque, ce qui tendrait à prouver que par sa présence, Jarry transforme les numéros dans lesquels il publie en œuvres de lui : l'écriture de Jarry étant consubstantiellement non-achèvement, à son contact toutes les autres écritures se reconnaissent comme telle et entrent dans une dynamique d'ensemble ; en outre, dans quelle mesure peut-on parler d'*identité* de l'écriture ? L'écrivain n'est-il pas d'abord vampire ?

L'on tentera, en ne passant sous silence aucune question qui à notre sens mérite d'être posée (le fait de poser une question ne signifie pas qu'il faille la *fermer* par une réponse, *bien au contraire*), de retranscrire son

---

<sup>1</sup> *Œuvres complètes, I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p 172

<sup>2</sup> Qui n'est qu'une virtualité qu'il s'agit de fixer, même en la corrigeant (et on ne peut par ailleurs agir que *de cette façon*), au moyen de l'écriture.

parcours qui l'a amené, de revue en revue, à tisser une œuvre (une vie *donc*), de ses concours réussis à *L'Echo de Paris* jusqu'au *Figaro* et à la revue de Marinetti.

Les revues, ce sont d'abord les personnes qui les font vivre. Aussi doit-on se poser la question des amitiés et celle des influences. Dans quelle mesure les revues lui ont-elles servi humainement (en lui permettant notamment de se *bâtir* cette havre de paix qu'est le Phalanstère) ? Dans quelle mesure ont-elles permis à son œuvre de se construire (ou plutôt de se reconnaître sur le papier, car elle était déjà *écrite* depuis « la nuit des temps » – qui, pour Jarry, s'est faite « nuptiale »), de s'inscrire dans un courant littéraire multiple qu'est le symbolisme mais aussi de s'en démarquer (*L'Ymagier* notamment a donné à mon sens les moyens à Jarry de s'affranchir de Gourmont qui reste une des figures principales du symbolisme). Quels ont été les rapports de Jarry avec son époque, car publier dans une revue, c'est s'inscrire véritablement dans l'époque, dans le temps, qu'il soit politique, historique, artistique. Quels étaient ses rapports avec l'Anarchie ? A-t-il cherché à faire œuvre anarchiste dans ses textes spéculatifs ?

Nous parlerons longuement de *L'Ymagier*, car cette revue (on peut penser que *Perhinderion* ne sera qu'un double *en mieux*) est ce qui marque l'établissement effectif de Jarry dans le monde des lettres (et une certaine forme de reconnaissance) ; de plus, cette publication d'estampes nouvelles et anciennes permettra à Jarry très tôt de sentir tout le poids de la matérialité du livre (de penser l'idéalité du support) et de se rendre compte de ce que la littérature ne peut traduire le réel, qu'elle n'est qu'une représentation parmi d'autres ; en plus de tout cela, *L'Ymagier* montrera à Jarry la voie à suivre, en ce sens que le livre doit être une *revue* (ou un *recueil* dont l'angle d'ouverture serait total, et non pas fermé notamment par un genre), c'est-à-dire le lieu du multiple, où peut s'instaurer une tension entre textes et images (on peut penser que Jarry a eu cette *intuition* avant de co-diriger *L'Ymagier* puisque l'ouvrage *Les Minutes de sable mémorial* est édité peu de temps avant que ne paraisse le premier numéro de la revue), entre identité et anonymat, entre singulier et multiple. A mon sens, ce qui rend Jarry intéressé par la perspective de *L'Ymagier*, c'est le voyage (court mais fondamental) qu'il fait à Pont-Aven, lequel naît de la lecture des revues mais aussi de l'ambition de trouver une place de critique d'art (être un nouvel Aurier) dans les pages du *Mercur*e – ambition déçue.

Mais, d'une façon plus immédiate, lorsque l'on associe le nom de Jarry à l'appellation revue, l'on songe immédiatement aux chroniques qu'il fit paraître dans diverses petites revues, notamment à *La Revue Blanche*, de 1901 à 1903, et qui furent réunies sous le titre énigmatique : *La Chandelle Verte, lumières sur les choses de ce temps*. Nous nous demanderons en quoi l'écriture des chroniques marque un tournant dans la vie de Jarry (et dans son œuvre). A mon avis, l'écriture des chroniques a été certes une obligation (*retenue* par Jarry ?) pour « assurer la matérielle » comme l'écrit Caradec, mais je pense qu'elle a été aussi et surtout l'occasion pour lui de faire *emprunter* à son œuvre le sens (ou plutôt le *non-sens*) choisi pour elle (choisi *par* elle ?) depuis que les cours du professeur Hébert avaient conforté en lui ses envies de littérature. Jarry arrêtera certes d'écrire ses chroniques au moment où les petites revues où il a ses aises mourront, ce qui tendrait à nous laisser penser que leur écriture a été motivée uniquement par la publication, mais je pense que ce serait se méprendre. En effet, on sait que Jarry a écrit étant jeune (vraisemblablement en 1891) un texte intitulé « Mémoire explicatif du terrible accident du 30 février 1891 »<sup>3</sup>, qui, selon moi, est une chronique avant l'heure, pas encore dégrossie des principes de cause à effet et de continuité dont Jarry parviendra à se défaire, en sculptant dans une non-matière (comment en effet *penser* lorsque l'on se refuse à tous les principes qui gouvernent le monde – et *par contamination* la pensée ?), avec force détails, cette philosophie qu'est la Pataphysique, philosophie de l'intuition, nouvelle et ancienne, puisque l'on pourrait sans peine reconnaître ses fondateurs parmi la cohorte des philosophes présocratiques. L'on trouve dans ce texte cette même volonté qui transparaît au travers de chacune des spéculations de donner à découvrir, par les tours les plus saugrenus, d'apparence les plus absurdes, l'exacte vérité, non encore révélée<sup>4</sup> : « Après avoir dûment ouï les rapports des légistes, fumistes et barbistes (...), nous croyons avoir complètement élucidé l'évènement du 30 février 1891, ses causes et ses conséquences, et nous tâcherons de l'expliquer le plus clairement possible. (...) la justice arriva sur les lieux juste à temps pour se faire arrêter par l'accusé. D'où l'on conclut que Cicéron était coupable. (...) Je pense donc aujourd'hui la question est complètement élucidée ». Il faut avoir

---

<sup>3</sup> Publication dans les Cahiers du collège de Pataphysique numéros 26-27, pp 40-41

<sup>4</sup> C.f. « La cervelle du sergent de ville. » Jarry écrit dans « Spéculations » : « la conclusion est lumineuse », phrase qui résume en un sens chaque spéculation.

constamment à l'esprit cette phrase à la lecture du mémoire : « je pense donc aujourd'hui la question est complètement élucidée ». Il n'y a de *vrai* que la pensée, qui, se plaquant sur le monde, l'enchanté, le fait à son image, mais contrairement à Gourmont, Jarry refuse le principe de subjectivité : il n'y pas une multitude de vérités, mais une seule, qui est celle de l'auteur, et qui convient à tous (et cette volonté de s'affirmer telle, volonté qui est au principe même de son existence, la place d'emblée comme non-vérité aux yeux du lecteur – le bon-sens corrige).

L'on se gardera bien de faire un catalogue des différentes chroniques, catalogue qu'on pourrait s'attendre à trouver dans un travail universitaire ; nous passerons également outre *l'obligation de forme* qui a pourtant, il est vrai, le mérite de rendre plus *clair* le propos, laquelle clarté est toujours faussement enchanteresse car elle porte en elle les germes de la simplification. *Simplifier* Jarry serait crime de lèse majesté. Nous nous sommes attachés, tout en conservant une structure apparente, à ce que chaque partie (ou plutôt *chapitre*) soit l'émanation d'une autre (ou de plusieurs autres), à ce que chacune contienne toutes les autres : aussi pour rendre palpable cet *enchevêtrement* a-t-on cousu ça et là quelques répétitions.

En outre, nous avons voulu, en multipliant les notes, créer un espace *feuilleté*<sup>5</sup>, semblable à celui de la bibliothèque de Faustroll – d'où les multiples références qui ont pour but de pousser au *voyage* de livre en livre, c'est-à-dire d'île en île (navigation), d'illuminations en *illuminations* – avec la permission de ramener de chacune des îles entrevues avec des mains à la place des yeux (vierges de toute trace) une poignée de sable : poussière d'étoiles.

Pas de catalogue donc, et pas non plus d'explicitation, car notre but n'est en *rien* de clarifier, tout juste de donner envie de lire Jarry. Le but ultime sera, comme l'écrit Debussy<sup>6</sup> à propos de sa rubrique musicale tenue à *La Revue Blanche*, d'essayer « de voir, à travers les œuvres, les mouvements multiples qui les ont fait naître et ce qu'elles contiennent de vie intérieure ; n'est-ce pas autrement intéressant que le jeu qui consiste à les démonter comme de curieuses montres ? »

Aussi me suis-je très peu penché sur *l'étude* des spéculations pour m'attacher à faire affleurer de sous l'écorce de fer des mots la force secrète, et qui irradie, laquelle a pour nom Pataphysique.

---

<sup>5</sup> Les notes ne sont pas toujours de simples notes, mais des ajouts ou des précisions visant *aussi* à ce que différentes parties du travail rentrent en interaction.

<sup>6</sup> *La Revue Blanche*, tome 24, p 549

Avec la Pataphysique, la force cachée par quoi il a choisi d'enrichir chacune de ses chroniques, Jarry combat l'uniformité de penser, de sentir et d'être. Il cherche à *casser* le banal, à faire que le réel, « qui est à la fois le rationnel et le technique »<sup>7</sup>, ne tende plus à prendre la place de l'imaginaire. Jarry nous montre les liens (que l'uniformité de penser dissimule) qu'entretiennent entre elles les choses apparemment les plus contradictoires, les plus *contraires*<sup>8</sup> (PL III, 435 : « A propos : les choses d'autre monde sont les réelles : l'*hostie ovale*... on n'a pas encore trouvé de meilleure explication de l'œuf de Pâques »), mais aussi les événements, les phénomènes, afin de nous faire percevoir que l'arrière plan de sens inépuisable de chaque chose, de chaque événement..., contient *notamment* le sens de toutes les choses, de tous les événements... On ne s'est jamais retrouvé à la fois dans un monde si étranger et si familier qu'à la lecture des chroniques (chaque chose contient toute chose, et toutes les choses sont les déclinaisons d'une chose absente, une pré-chose, qui serait la littérature<sup>9</sup> – chose absente, car la littérature ne peut se matérialiser ; d'elle, on ne peut *conserver* d'une certaine manière que les instantanés que sont les revues, ou les livres – fragments de cette série d'instantanés qu'est l'œuvre complète).

Jarry par ses spéculations cherche à ce que la « relation qui, dans l'inquiétante étrangeté, rattache intimement en dépit de leur différence le familier à l'étrange »<sup>10</sup> ne se rompe pas au profit du singulier, *c'est-à-dire* du banal.

Il ne faut pas oublier que publier dans des revues sous-entend (*logiquement*) lire ces revues (on peut imaginer que Jarry lisait avec d'autant plus de gourmandise les numéros où des textes de lui paraissaient), de plus la *Revue Blanche* lui donne l'occasion de satisfaire sa boulimie de lecture...

Jarry affine en lui et, grâce aux revues qui lui ont donné l'occasion d'exister *face* aux autres, affine en nous l'idée que l'identité est une exigence à accomplir, et qu'il n'y a pas d'autre identité que *multiple* : l'on n'est jamais soi mais toujours soi à l'autre mêlé (lequel n'est bien évidemment qu'un autre

---

<sup>7</sup> Sami-Ali, *Le Banal*, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 1980, p 9

<sup>8</sup> C.f le principe d'identité des contraires.

<sup>9</sup> Jarry nous montre que tout naît de la chose imprimée (les journaux rendant compte d'événements font advenir ces événements), et pointe en outre le pouvoir érotique de la lettre. Un livre entier peut naître d'un mot : comme l'écrit Arnaud, « Messaline est un jeu de mots (...). Elle naît d'un mot, et ce mot est un lieu : elle lit dans son miroir, le nom inversé de la Ville, le nom vrai mais secret de Rome (Roma) : AMOR. A cette révélation, la voici Rome ; son corps érotique est la ville ; les boucles de ses cheveux forment la colline des Jardins de Lucullus (...) » (*Interférences*, pp 54-55).

<sup>10</sup> Sami-Ali, *Le Banal*, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 1980, p 19.

multiple), c'est-à-dire que le corps des mots que s'invente l'écrivain (il serait plus juste de dire que le corps de l'écrivain est le *rêve* du corps des mots), qui est le pré-texte de toute chose, y compris de l'âme (n'en déplaise à Gourmont) ne lui appartient pas en propre : il le *partage* avec tous les auteurs qu'il a lus, qu'il aime, ou qu'il ne peut souffrir...

Jarry est Lautréamont est Rabelais est Villiers de l'Isle-Adam est Coleridge etc. (et qu'importe si les dates de vie ne coïncident pas ; il n'y pas d'autre réalité que l'éternité, qui est les branches du temps emmêlées – ce concept n'est pas aride, puisque c'est de lui que naissent toutes choses).

Pourquoi Jarry (l'homme) a-t-il tant surpris de son vivant et surprend-il encore aujourd'hui (l'appropriation du Père Ubu condamne chacun à se tenir face à Jarry dans une dynamique forte conduisant au rejet ou à la fascination, laquelle, encore présente aujourd'hui, se satisfait d'elle-même malheureusement, rejetant bien souvent l'œuvre dans les limbes des souvenirs scolaires). L'on s'est imaginé comprendre quelque chose de Jarry en *fixant* l'écrivain (constamment fuyant) au moyen du Père Ubu, cadeau qu'a bien voulu faire l'auteur de *L'amour absolu* à ses contemporains et à la postérité (pour tromper les représentations, il offre une représentation qui n'a de vrai que le fait qu'elle soit représentation).

On peut imaginer que les plus proches amis de Jarry ne comprenaient quasiment rien à son ambition de tout mélanger, de faire de sa vie la littérature, de faire de la littérature la vie (et accessoirement *sa* vie), de faire de *la* littérature *sa* littérature... Vallette lui a sans doute conseillé à de nombreuses reprises de se discipliner. Rachilde lui écrira <sup>11</sup> : « Je suis de plus en plus convaincue qu'il faut se défier des mélanges. Vivre sa littérature, c'est prendre l'absinthe pour un remède. Rêve d'amour ou rêve d'art, il faut savoir distinguer entre les deux alcools et ne pas les mêler à la vie ».

Pourquoi l'œuvre a-t-elle tant dérouté (doit-on seulement conjuguer ce verbe au passé ? je ne pense pas) du vivant de son auteur (la preuve en est qu'il a été superbement ignoré par les grands éditeurs et qu'il a trouvé dans les revues le seul moyen pour exister singulièrement) ? Car poser la question des revues, c'est avant tout poser la question de la lecture. Quelle a été la réception de l'œuvre de Jarry (et quelle est-elle encore aujourd'hui, oscillant

---

<sup>11</sup> Lettre citée in *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, 1982, n° 18, p 41. Saltas, cité par Rachilde (in *Le Surmâle de lettres*, p 28) écrit que « [Jarry] a été victime d'un mirage de son cerveau à la fois cruel pour lui-même et pour les voisins, il a voulu conformer son existence à son programme littéraire ».



sans cesse entre fascination et rejet) ? Est-ce sa langue qui a tant décontenancé ? Nous nous attacherons notamment à comparer le style de Jarry avec celui de Rachilde, puis avec celui de Mallarmé, ce qui nous amènera à nous poser cette question primordiale : l'obscurité de Mallarmé est-elle dissemblable de celle de Jarry ? Puis, nous nous demanderons si Jarry ne nous enseigne pas, singulièrement, à lire, si ses textes ne sont pas *aussi* un précis de lecture ? Comme nous le verrons, Jarry nous laisse la possibilité d'intervenir pleinement. Et l'obscurité, ou le recours constant à la citation (au collage ou au montage), à l'allusion, n'est à mon sens rien d'autre qu'un moyen mis en place pour pousser le lecteur « à l'exécution ». <sup>12</sup>

Apprendre à lire, c'est savoir se lire, c'est découvrir ce que l'on a en propre. La lecture de Jarry, et singulièrement celle de *Faustroll*, de *L'amour absolu* ou des spéculations, est une expérience dont on ne se remet pas.

---

<sup>12</sup> « Le grand problème de l'écrivain moderne est de se faire lire, j'entends : d'empêcher le lecteur de *deviner* la phrase, la page. On appelle *obscur* l'écrit qui ne livre son sens qu'à la lecture et non à simple vue. (...) Il faut obliger ce lecteur à l'*exécution* ». (Valéry, *Cahiers II*, Gallimard, Pléiade, 1974, p 1165).

Comme l'écrit Brunella Eruli in « Sur les sources classiques de Messaline : collages et montages » : « ... *Messaline* (...) est l'écran fantastique sur lequel Jarry a projeté des fragments de sa culture classique choisis avec la recherche constante du détail précieux, insolite, ambigu. Ces fragments de textes anciens sont ici semblables aux parties préservées d'une fresque endommagée : le lecteur complète à sa manière ». (*Interférences numéro 9*, « Jarry », janvier-juin 1979, p 67).

## QUELLE ENTREE EN LITTERATURE ?

### Les concours littéraires : une première percée

Il est frappant, lorsqu'on compare les parcours littéraires respectifs de Jarry et de Fargue (la biographie de Fargue par Goujon <sup>13</sup> nous y aidera), de remarquer que Jarry a été un bien plus fin stratège que Fargue. L'ascension de Jarry sera proprement fulgurante tandis que celle de Fargue sera beaucoup plus lente. Il faut dire que Fargue était de quelques années plus jeune, ce qui était peut-être à son désavantage (il n'arrivait ainsi pas à prendre l'ascendant sur une aussi forte individualité que Jarry), et qu'il se retrouve bloqué un certain temps en Allemagne pendant que Jarry multiplie les contacts (comme on dit) et qu'il ne cesse d'accumuler les lauriers à *l'Echo de Paris*, journal que Fargue tient en grande estime, sans doute parce que le directeur du supplément littéraire est Marcel Schwob. C'est le moyen pour Jarry de se faire remarquer par ce grand homme, qui avait un certain poids dans le monde des lettres à l'époque (moindre que celui de Catulle Mendès, mais un poids certain tout de même). Jarry se liera ensuite d'amitié avec ce goûteur de l'oralité (notamment l'argot) et de Rabelais : il ira jusqu'à lui dédicacer *Ubu roi*.

Ces concours mensuels de poésie et de prose étaient généreusement dotés (au moment où Jarry entrera à *l'Art littéraire*, il aura encaissé 250 francs-or grâce à *L'Echo de Paris* <sup>14</sup>). Deux mois de suite (mars et avril 1893), Jarry est lauréat du concours littéraire de *l'Echo* pour une prose d'abord (« Guignol » : premier écrit publié de Jarry qui introduit Ubu) puis pour la « Régularité de la Chasse » <sup>15</sup>. Il sera aussi couronné pour des proses aux mois de mai et de juillet 1893. Les textes primés étaient publiés dans le supplément littéraire du samedi.

C'est donc grâce à ces concours que Jarry fait son entrée en littérature... L'on peut en effet penser que la publication dans *L'Echo* a déjà été un moyen pour Jarry de se faire repérer (les prix littéraires sont le premier levier pour une ascension – qui va s'avérer être très rapide) : ainsi, le 6 mai

---

<sup>13</sup> Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Gallimard, 1997

<sup>14</sup> Voir Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, La Table Ronde, p 75

<sup>15</sup> Source : Patrick Besnier (*Alfred Jarry*, Plon, p 28). Jean-Paul Goujon, lui, affirme (p 56) que Jarry obtient d'abord le prix de poésie ex æquo pour « La Régularité de la chasse » (19 mars 1893) puis le prix de prose toujours ex æquo pour « Guignol » (publié dans le supplément du 23 avril).

1893, Jarry est invité à un banquet auquel participe Catulle Mendès. Il ne s'y rendra pas, du fait de la maladie de sa mère. Cette rencontre avec Mendès est à l'époque le rêve de tout jeune auteur. Goujon le décrit habilement : « Ecrivain aujourd'hui oublié, mais d'une extraordinaire fécondité, Mendès était alors un personnage considérable et omniprésent, une sorte d'imprésario littéraire et artistique, d'ailleurs très habile à se concilier la jeunesse. »<sup>16</sup>

Jarry écrira après la représentation tapageuse d'*Ubu roi* (elle a lieu le 10 décembre 1896 et la lettre est datée du 15 décembre) à Catulle Mendès : « Mon cher Maître, Je vous remercie aussi infiniment que possible de ce que vous avez bien voulu dire d'*Ubu roi*. Personne n'a su délimiter aussi exactement ce qui était et n'était pas dans ce bonhomme et définir ce que j'avais du moins tâché d'y mettre. Je suis beaucoup plus heureux de votre bienveillance pour la pièce que de tout ce bruit, que j'espérais à peine autour ». (PL I<sup>17</sup>, 1060). L'appellation « mon cher Maître » est parlante.

Il commence à approcher les grands hommes que son ami rêve de connaître, dont, en tout premier lieu, Marcel Schwob<sup>18</sup>.

Marcel Schwob permit à Jarry d'assister (cela en simple spectateur) aux réunions du comité de rédaction de *L'Echo de Paris*. Jarry informa son ami de cette percée, lequel lui réclama aussitôt le plus de détails possibles. Henri Béhar observe<sup>19</sup> que « le courant artistique auquel Jarry appartenait (...) sut d'emblée le reconnaître ». Sans doute Fargue aurait-il préféré garder l'initiative (comme il l'avait au début de leur relation) et continuer à piloter Jarry à travers le monde littéraire parisien (c'est Fargue qui au début de leur relation présente à Jarry les hommes qu'il appartient de connaître, en jeune auteur qui se respecte<sup>20</sup> : c'est peut-être lui qui a poussé Jarry à fréquenter le salon de Mallarmé rue de Rome<sup>21</sup> puis celui de Rachilde, anti-chambre de sélection pour une éventuelle entrée au *Mercure*), ce qui lui aurait donné l'illusion d'être encore le maître du jeu, car on voit Fargue exhorter Jarry, à propos de la

---

<sup>16</sup> Léon-Paul Fargue, page 57.

<sup>17</sup> PL I signifie *Pléiade, tome 1*, PL II signifie *Pléiade, tome 2*...

<sup>18</sup> Charlotte Jarry écrit dans ses *Notes sur Alfred Jarry* : « Alfred commençait sa carrière avec Catulle Mendès et Marcel Schwob... »

<sup>19</sup> In *Jarry, le monstre et la marionnette*, Larousse Université, 1973

<sup>20</sup> Voir à ce sujet « Les souvenirs de la vie littéraire à Paris » d'Albert Haas, in *Les soirées de Paris*, 15 mai 1914, p 251-274.

<sup>21</sup> « Parisien très remuant », Fargue « fit découvrir la capitale au jeune Jarry de 20 ans, l'introduisit dans certaines rédactions de revues et lui procura quelques relations fort utiles. » « Il avait le rôle de l'initiateur, du cornac, le guidant à travers le Paris littéraire et artistique de l'époque » (Goujon, *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, p 42).

rédaction de *L'Echo de Paris* : « Va, nous les connaissons ensemble à mon retour. Mes nombreuses relations, je te les ferai partager – les tiennes, prépare-les-moi bien ». On sent Fargue un peu inquiet, comme s'il se rendait compte que Jarry lui échappait, comme s'il avait à l'esprit que son ami avait déjà décidé qu'il ferait son chemin tout seul.

Fargue, lui qui n'a jamais obtenu de prix aux concours de *L'Echo de Paris illustré*, a sûrement nourri de la jalousie à l'égard de Jarry, jalousie qui devait faire plaisir à ce dernier dans le sens où elle lui permettait de prendre conscience peu à peu de sa *supériorité*.

### **Les petites revues**

Jarry sait qu'il ne pourra pas compter seulement sur *L'Echo de Paris* pour se faire remarquer. Il se doit d'asseoir sa singularité dans le monde des lettres (car les prix des concours ne marquent guère les esprits, appartiennent à l'ordre de l'éphémère).

De plus, Jarry et Fargue veulent étancher leur soif de nouveauté et de découvertes, en matière d'art et de littérature, et pour cela, ils n'ont que l'embarras du choix. Expositions, salons, concerts, revues, journaux, cénacles, cafés littéraires : tout s'offre à eux dans une grande variété qui semblerait presque inépuisable<sup>22</sup>. Au début de son dernier livre publié, *Albert Samain, souvenirs* (1907), Jarry se remémorera le bouillonnement intellectuel et artistique de Paris au moment de son arrivée, en 1891<sup>23</sup>.

Le moyen à l'époque d'accéder à ce but tant recherché d'*inscription* non éphémère dans le monde littéraire sont les petites revues (précisons

---

<sup>22</sup> Cailliet et Bédé écriront in « Le Symbolisme et l'âme primitive », *Revue de Littérature comparée* (avril juin 1932, pp 356-386) : « jamais ne pullulèrent autant d'arts poétiques, de traités du verbe, de glossaires, (...) de manifestes enchevêtrés, de revues éphémères, de clubs, de cercles, de cénacles. »

<sup>23</sup> PL III, 531 : « On imagine à peine aujourd'hui, où les révolutionnaires d'un peu lointain passé sont des gloires admises, l'éblouissement que ne connurent peut-être point d'autres générations et qui, vers 1892, transporta maints jeunes hommes de vingt ans, amoureux de belles lettres et croyant alors ne les points ignorer, quand leur fut révélée une littérature qui s'avisait manifestement l'unique – au moins à leurs enthousiasmes d'alors. (...) les collections encore récentes du *Scapin*, du *Décadent*, de *La Décadence*, s'entrouvraient, avec quelque émoi, chez Vanier, éditeur de Verlaine ! chez Bailly, dont la vitrine offrait, parmi des pastels d'Odilon Redon, les premiers livres de Régnier et la *Chrysis* de Pierre Louÿs, qui n'était pas encore devenue *Aphrodite*. Et c'est vers ces temps-là que la révélation eut lieu. Le verset de l'Apocalypse n'est point trop grandiloquent : « Le ciel se replia comme un livre qu'on roule ». C'était vraiment, ainsi qu'une feuille à l'automne se recroqueville, le rideau d'un passé mort qui se relevait, pour ne plus retomber, sur un inattendu théâtre. Splendeurs soudaines ! et le raffinement de volupté esthétique fut plus subtil et suraigu de les surprendre *in medias res* et dès cette période presque adultes. »

également l'importance des salons littéraires pour se faire remarquer, lesquels salons sont bien souvent le moyen de recueillir de précieux contacts en vue d'une publication en revues), lesquelles permettent à l'auteur bien souvent de publier ensuite en volume (car nombre de maisons d'édition sont avant tout des revues, comme *Le Mercure de France* ou *La Revue Blanche*).

« Les jeunes revues, les petites revues, les revues d'avant-garde » qui « sont la vie même de la littérature »<sup>24</sup> ont été créées souvent en réaction aux institutions, et notamment « contre », on peut le penser, une revue comme *La revue des deux mondes*<sup>25</sup> qui représente la Revue par excellence avec tout ce que ça sous-entend de conservatismes (elle passe, aux alentours de 1900, pour être la revue de toutes les institutions), mais aussi de pouvoirs (elle détient une autorité scientifique et une réelle influence politique<sup>26</sup>).

Il faut dire que la *Revue des deux mondes* est un extraordinaire moyen de diffusion (en 1914, son tirage est de 400 000 exemplaires !). C'est une revue importante dans le sens où elle *montre la voie*, puisque François Buloz, son fondateur, invente la formule des revues modernes (il instaure une hiérarchie au sein de la revue : d'un côté la partie création, de l'autre la partie critique). Toutes les revues vont s'inspirer de cette manière de faire, et en premier lieu *Le Mercure de France*, qui va s'attacher à ce que sa partie encyclopédique soit plus importante encore que celle de *La Revue des deux mondes*. (Ainsi, en 1904, la quatrième de couverture des livres des éditions du *Mercure de France* faisait la publicité de la revue en citant en gras ses différentes ramifications : « Littérature, poésie, théâtre, musique, peinture, sculpture, philosophie, histoire, sociologie, sciences, voyages, bibliophilie, sciences occultes, critique, littératures étrangères »).

*La Revue des deux mondes* prouve bien toute l'influence que peut avoir une revue dans le monde des lettres (il n'est guère d'écrivain, si célèbre soit-il par la suite, qui n'ait collaboré à ces organes de presse hebdomadaires,

---

<sup>24</sup> Edouard Dujardin, in *Les revues d'avant-garde (1870-1914) Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot*, Belles Lettres, 1924, Entr'revues, Jean Michel Place, 1990, page 138.

<sup>25</sup> Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 118 : La revue des deux mondes est de soixante ans l'aînée de *La Revue Blanche*. L'on peut remarquer avec profit que Kahn prendra à *La Revue Blanche* la défense de Verlaine (dans le numéro du 15 février 1901), contre l'avis de René Doumic, futur successeur de Brunetière à la direction de la revue des deux mondes.

<sup>26</sup> Source : Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 118

mensuels ou trimestriels). Elle compte des plumes illustres à côté de plumes plus fugaces : entre 1831 et 1900, le nombre de ses collaborateurs est de l'ordre du millier et on remarque parmi eux les notabilités littéraires les plus connues <sup>27</sup>.

On observe une efflorescence des petites revues en cette fin de 19<sup>ème</sup> siècle <sup>28</sup>. Pour donner un aperçu de ce mouvement, la seule année 1892 voit paraître *Le Chasseur de chevelures* (Tristan Bernard), *La Croisade* (Émile Boubert), *L'Idée libre* (Émile Besnus), *La joute* (Masson Darboy), *Le Livre d'art* (Paul Fort), *Le Mouvement littéraire* (Femand Roussel), *Le Saint Graal* (Emmanuel Signoret), *Psyché* (V. Émile Michelet), *La Syrinx* (Joachim Gasquet), *La Revue jeune* (Maurice Pujo), *L'Art et l'Idée* (Octave Uzanne), *L'En dehors* (Zo d'Axa), *Les Essais d'art libre* (Edmond Coutances), *Les Essais des jeunes* (Emmanuel Delbousquet), *Floréal* (Paul Gerardy), *Le Réveil*, Flandre et Wallonie (Max Elskamp-Gerardy-Maeterlinck) <sup>29</sup>.

On peut citer un long passage de *La Mêlée Symboliste* de Ernest Raynaud <sup>30</sup> pour se donner une idée (assez juste me semble-t-il) des raisons de cette éclosion en bouquets...

« Vers 1885, une violente effervescence se produisait dans le monde des lettres. Une nouvelle génération, arrivée à l'âge d'homme, voulut prendre sa place au soleil. Elle se heurta à l'hostilité opiniâtre des aînés. Tous les journaux, toutes les revues lui étaient systématiquement fermés. Cela tenait à une dissemblance d'humeur, à une incompatibilité d'idées extraordinaire. On eût dit que les désastres de 1870 avaient creusé un fossé profond entre les pères et les fils. L'âme française s'était transformée.

Aux générations frivoles de l'Empire, éprises de gaudriole et de flonflons, succédait une génération sérieuse, triste et concentrée ; Mallarmé commentait Wagner, éveillait un frisson nouveau. Il n'y avait pas d'entente possible. Les nouveaux venus, trop fiers pour acheter à coups de bassesses et de servilisme la place qu'on leur refusait, trop pressés d'agir pour se mettre à la file et attendre que la vieillesse ou la mort leur eût ménagé des vides, résolurent de marcher au combat avec leurs propres armes, créées de toutes

---

<sup>27</sup> Source Paul Gerbod, *La vie littéraire en Europe au 19ème siècle*, Honoré Champion, 2003, p 97.

<sup>28</sup> Pour avoir une liste de ces revues, se reporter aux pages 209-217 de *Les revues d'avant-garde (1870-1914) Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot*, Belles Lettres, 1924, Entr'revues, Jean Michel Place, 1990.

<sup>29</sup> Source : Ernest Raynaud, *La Mêlée Symboliste (1890-1900)*, La Renaissance du Livre, T. II, 1920.

<sup>30</sup> Ernest Raynaud, *La Mêlée Symboliste*, Paris, Nizet, 1971, pp 48-49

pièces. Ils ouvrirent le feu. Tant pis pour qui se trouvait devant ! Leurs aînés s'étaient montrés assez durs pour qu'ils pussent les traiter à leur tour, en ennemis, sans avoir à s'embarrasser d'aucun scrupule. On assista alors à une véritable levée de plumes, à un pullulement agressif de journaux et de revues dont la nomenclature composerait un volume. Remy de Gourmont en a dénombré plus de cent. Il n'est pas allé jusqu'au bout du compte <sup>31</sup> (...) »

L'expression « pullulement agressif de journaux et de revues » est parlante. Souvent en effet, chaque projet de revue est « le résultat d'un complot » <sup>32</sup> contre les anciens, les valeurs avant-gardistes venant *contre* les valeurs instituées, académiques, une esthétique nouvelle remplaçant une esthétique qui a valeur d'institution. « Longtemps, la création d'une revue a été le premier acte d'affirmation d'une nouvelle génération d'écrivains ou de critiques sur la scène littéraire » <sup>32</sup>. Il est intéressant de remarquer, comme nous l'avons fait, que souvent les petites revues sont nées en réaction contre les grandes revues qui avaient valeur d'institution, mais on peut également ajouter que leur naissance est une affirmation d'indépendance (l'occasion d'une seconde naissance) pour des individualités qui veulent se démarquer de leurs aînés, souvent ceux-là même qui furent leurs modèles. Il s'agit de naître *tout seul* en quelque sorte (la jeunesse se sent triomphante, et on peut penser que ce sentiment euphorisant contaminera Jarry, qui, en rompant avec un précieux appui, pensera qu'il peut *naître* tout seul). Les revues d'avant-garde « portent généralement tous les espoirs et tous les rêves de la jeunesse, parce qu'on y trouve toutes les tentatives de libération, toutes les tendances nouvelles, toutes les excentricités aussi de cette jeunesse qui s'inscrit tout naturellement en réaction contre ses aînés. » <sup>33</sup>

Or, ces petites revues se sont rapidement trouvées face à deux alternatives : soit obtenir des appuis dans le monde des lettres – et accessoirement solliciter la participation des auteurs (comme *L'Art littéraire*) pour survivre et acquérir une certaine notoriété, soit choisir de se démarquer radicalement, envers et contre tout pourrait-on dire, ce qui bien souvent a pour effet la mort prématurée de la revue.

---

<sup>31</sup> En 1900, dans *Les petites revues*, Gourmont, qui a bien compris que l'avant-garde se joue *au présent* dans les petites revues, tente d'en dresser un panorama.

<sup>32</sup> Universalis.

<sup>33</sup> Les revues d'avant-garde (1870-1914) Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot, *Belles Lettres*, 1924, Entr'revues, Jean Michel Place, 1990, p 97.

Beaucoup de revues se veulent cela : *des pas de côté* ; elles sont l'expression fougueuse de spontanéités, sans véritable *vision* à long terme (malheureusement, ce qui fait que beaucoup d'entre elles fleurissent puis meurent après quelques numéros seulement, faute d'argent et de lecteurs), ce sont des coups de théâtre, des réactions ponctuelles et imagées. « La plupart de ces feuilles périssent sitôt que nées. N'importe. Il y a souvent plus d'intérêt à les feuilleter qu'à parcourir les grosses publications du temps »<sup>34</sup>.

En somme, la liberté (si elle se veut autre chose qu'éphémère) n'est réalisable que dans une certaine mesure. Si *La Revue Blanche* et *Le Mercure* sont des revues libres, c'est parce que l'espace de liberté qu'elles ouvrent est rendu possible par la représentation assez fouillée dans leurs pages des courants et des auteurs dominants. Au sein d'une même revue, la place de liberté est proportionnelle à la place accordée aux *lignes éditoriales dominantes* : il en est ainsi dès lors que la revue veut trouver un certain équilibre (au niveau financier et au niveau de son lectorat).

L'ironie du destin est que ces petites revues qui ont voulu se démarquer des grandes, quand elles ont passé le cap fatidique d'un certain nombre de numéros et que de publications hasardeuses, soumises aux aléas du destin, elles sont devenues des assises sûres de la littérature, alors justement elles paraissent en tout point semblables aux revues qu'elles paraissaient vouloir combattre : elles deviennent des *institutions* (c'est le revers de la médaille du succès ; ainsi en sera-t-il du *Mercure* qui s'empêtera dangereusement et perdra son caractère polémique des débuts). Leur souci d'indépendance et de marginalité est rattrapé si l'on peut dire par la routine des numéros et une équipe éditoriale solide qui a pris ses quartiers dans la revue (il y a une double logique : celle de l'amitié – on ne peut dûment refuser certains textes d'amis, même s'ils paraissent peu réussis –, et celle du succès, lequel oblige plus ou moins consciemment les revues à se placer dans une logique de vente, logique dans laquelle les hasards et les bonheurs des marginalités n'ont plus leur place).

Ce « boom » des revues est la conséquence, semble-t-il, de la révolution qu'a subie la presse dès 1836. En effet, le 1<sup>er</sup> juillet 1836, Emile de Girardin fonde *La Presse*. Le même jour, un clerc d'avoué lance un quotidien concurrent : *Le Siècle*. L'un et l'autre ont un prix d'abonnement très bas : c'est

---

<sup>34</sup> Ernest Raynaud, *La Mêlée Symboliste*, Paris, Nizet, 1971, p 49



ce qui les caractérise et cela est une véritable révolution. Les journaux pourront désormais être lus par tous.

Ces publications auxquelles Girardin ouvre la voie, en France, en 1836, rompent ainsi avec la tradition des journaux aux publics restreints et politisés. En l'espace d'une génération, on franchit le seuil de la commercialisation massive. C'est Millaud qui fait entrer la presse dans l'ère industrielle. En effet, il lance le *Petit Journal* le 1<sup>er</sup> février 1863, qui coûte seulement 5 centimes. Celui-ci s'adresse non plus à « une aristocratie de l'argent et de l'instruction »<sup>35</sup> mais à des publics nombreux et hétérogènes. Le *Petit journal* franchit le cap du million d'exemplaires en 1895 (année de la publication par Jarry de *César-Antéchrist*).

En 1881, une loi est promulguée qui libère la presse de la censure (notons qu'en 1868, une loi libérale avait déjà été votée supprimant l'autorisation préalable et les avertissements.)

On assiste ainsi à l'éclosion d'une presse plus spécialisée. Les revues littéraires trouvent un second souffle : les digues de la censure sont rompues et laissent se déverser le flot bouillonnant des pensées qui se matérialisent en feuillets, et qui se cristallisent en courants (littéraires, artistiques...), pourrait-on dire... Les courants littéraires seraient-ils advenus sans l'aide des revues ? On est en droit de se poser la question.

Les revues sont de véritables bouillons de littérature et d'art, des lieux où peuvent se fonder de nouvelles pensées. La vie intellectuelle se fait dans les petites revues et est reflétée par elles (d'où l'intérêt de les étudier). Jackson<sup>36</sup> remarque ainsi que : « ...le symbolisme vécut d'abord dans les revues avant d'en sortir pour triompher. Il en est de même des autres écoles. »

Ainsi, les petites revues à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle sont bien souvent la mise en mots (la *mise en matière* pourrait-on dire) des courants du symbolisme qui eux même fleurissent à tout va<sup>37</sup>.

Notons que peu de revues sont dévolues à un seul courant (du reste, les frontières entre les courants ne sont pas nettes, ils se nourrissent les uns les autres ; aussi des auteurs peuvent appartenir à plusieurs courants : Gustave

---

<sup>35</sup> Francis Balle, *Médias et sociétés*, Montchrestien, 1997, p 227

<sup>36</sup> Jackson, *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 101

<sup>37</sup> On trouvera une liste non exhaustive mais qui donne quand même un aperçu de l'étendue de ces courants in *Les revues d'avant-garde (1870-1914). Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot*, Belles-Lettres 1924, Ent'revues, Jean Michel place, 1990, p 100.

Kahn pour n'en citer qu'un appartient à la fois au *Vers-librisme*, au *Décadisme*, au *Néo-mallarmisme* etc.<sup>38</sup>

Ces courants sont une façon pour l'écrivain de revendiquer son appartenance à l'époque littéraire et historique (ainsi en est-il de l'anarchisme réunissant entre autres Félix Fénéon, Paternie Berrichon, Sébastien Faure, André Gide, Octave Mirbeau, Lucien Mühfeld etc. et qui trouvera de plus en plus en *La Revue Blanche* son organe « officiel ») en même temps que son rejet de cette même époque (aussi il n'y a jamais eu de symbolisme que pluriel).

C'est pourquoi la « petite » revue est-elle un moyen pour l'écrivain de s'inscrire dans son temps (littéraire comme historique). D'inscrire sa singularité dans ce temps ou pour reprendre un mot cher aux symbolistes, son « individualisme ». C'est aussi le moyen d'appartenir à un groupe, de faire partie d'une « âme collective », d'une « communauté triomphante »<sup>39</sup>, sentiment qui aura pour but de renforcer la création de l'œuvre individuelle.

Peut-on *définir* le symbolisme ? Cela semble impossible. Dans *La Plume* du 15 février 1892, Retté écrit : « Si l'on interrogeait séparément les poètes dits symbolistes, il est à croire qu'on obtiendrait autant de définitions qu'il y aurait d'individus interrogés ».

Néanmoins, Henri Béhar tente<sup>40</sup> une définition sommaire mais qui a le mérite d'être didactique, et met bien l'accent sur la dimension *plurielle* du symbolisme : « Il faudrait parler de groupes, au pluriel, plutôt que d'école. Unis dans une volonté commune de rompre avec le monde extérieur, d'apporter ce supplément d'âme dont se targue notre nouvelle société, ils veulent sonder l'essence secrète de l'univers, introduire les fantasmés du rêve, de l'hallucination, du souvenir. Evoquer, suggérer, et non décrire. Mais les uns prolongent la mélancolie décadente de la fin du siècle, les autres se parent des sortilèges du verbe en utilisant le vers libre ou la prose. Les derniers enfin se rattachent davantage au Parnasse en exigeant une rigueur classique. Dès 1891, Moréas donne lui-même le signal de l'éparpillement en opposant l'école Romane au Symbolisme. Mais celui-ci débordera, de façon diffuse et latente,

---

<sup>38</sup> Source : *Les revues d'avant-garde (1870-1914). Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot*, Belles-Lettres 1924, Ent'revues, Jean Michel place, 1990, p 100.

<sup>39</sup> « Être symboliste au seuil de l'année 1895 [Jarry commence à collaborer à *l'Art littéraire* fin 1893], près de dix ans après le manifeste de Moréas, c'est tout d'abord le sentiment d'appartenir à une communauté triomphante. Pour reprendre le mot de Guy Michaud, une « âme collective » s'est créée. » : Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes (vingt ans de poésie française 1895-1914)*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, p 17.

<sup>40</sup> In *Jarry, le monstre et la marionnette*, Larousse Université, 1973, p 20

sur le 20<sup>ème</sup> siècle, chez Claudel, Gide et même Valéry. Si le mouvement présente une certaine unité sous forme d'une révolte spiritualiste au nom de l'art et de la sensibilité individuelle, il y a en fait autant de tendances que de salons ou de revues à Paris ».

Mettons l'accent sur l'importance de cette notion de « sensibilité individuelle », dont Gourmont se fera le chantre. Thierry Gillyboeuf explique <sup>41</sup> que le Symbolisme est le « pendant artistique de l'Idéalisme imprégné de la philosophie de Schopenhauer et de Nietzsche », et qu'il se veut avant tout « une théorie de la liberté et une affirmation de l'individu esthétique. »

### ***L'Art littéraire, une revue à compte d'auteur***

Jarry a, on l'a vu, l'embarras du choix en matière de revues, mais il va choisir de se tourner principalement <sup>42</sup> vers *L'Art littéraire*, pour lequel il participe abondamment de décembre 1893 à octobre 1894. Or, 1893-1894, c'est la période de l'amitié entre Jarry et Fargue. La rencontre entre Jarry et Fargue a lieu selon Goujon au lycée Henri IV en avril 1892 (lorsqu'il fait la connaissance de Fargue, Jarry n'est à Paris que depuis un an).

Si Jarry choisit *L'art littéraire*, c'est, on peut le penser, d'abord une question d'amitié : Fargue y publie dès le numéro 3 (en février 1893) un texte intitulé « Idée de Retard », qui est en fait son premier texte jamais publié. On peut imaginer que Fargue a parlé à Jarry de *l'Art littéraire* et a réussi à le convaincre d'y participer – lui a-t-il soufflé qu'il trouverait dans cette modeste revue le moyen d'approcher les gens du *Mercur* ?

La revue *l'Art littéraire* paraîtra d'octobre 1892 à novembre-décembre 1894. C'est au départ une petite feuille de quatre pages (« bulletin d'art, de critique et de bibliographie »), vendue quinze centimes et dont la couverture s'orne d'une gravure sur bois originale (de peintres représentant la nouvelle école picturale, comme Sérusier).

Louis Lormel <sup>43</sup> en est le directeur, et le co-fondateur, en 1892, avec son ancien condisciple au collège Sainte-Barbe : Emile Bernard <sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Dans sa conférence intitulée « Le frisson esthétique » donnée le jeudi 3 Octobre 2002 à Cerisy à l'occasion d'un colloque sur Gourmont.

<sup>42</sup> Il participera également aux *Essais d'Art libre*

<sup>43</sup> Si l'on veut se faire une image de lui, il faut lire ce qu'écrivit Fargue dans *Portraits de famille*, qui le décrit comme « commissaire-priseur spécialisé dans la vente de chevaux, long garçon, glabre et doux,

Dans le numéro 5 daté d'avril 1893, Lormel écrit : « Notre périodicité – désormais mensuelle et très régulière – exigerait peut-être, pour que nous ayons droit à ce titre : *Revue*, un plus grand nombre de pages. Nous ferons du moins un *Bulletin d'Art*. » Il y aura treize « bulletins » puis *l'Art littéraire* deviendra, en 1894, une revue proprement dite (in-8°) qui paraîtra en numéros double tous les deux mois : elle perdra ses colonnes (qui donnaient à *L'Art littéraire* l'allure d'un journal), ou plus exactement en conservera une seule, au milieu de la page, comme si les textes étaient des piliers soutenant la voûte des idées.

Fargue et Jarry finirent par prendre une place prépondérante dans *L'Art littéraire*, à tel point que la première page du numéro de décembre 1893 annonce le comité de rédaction suivant : « L.P. Fargue, A.-H. Jarry, L. Lormel ». Arnaud écrit <sup>45</sup> : « Le trio Fargue-Jarry-Cremnitz, patronné par Gourmont, investit la revue du complaisant ou chétif Lormel ». Néanmoins, l'on peut remarquer que Fargue a plus de mal à publier dans *l'Art littéraire* que Jarry. Goujon pense que Fargue a beaucoup écrit pendant son séjour en Allemagne (à Cobourg) et qu'il a envoyé ses textes (au moins certains d'entre eux) à *l'Art littéraire*. Or, ils sont apparemment refusés puisque aucune contribution de Fargue ne paraît dans *L'Art littéraire* de mars à octobre 1893.

Jarry participe financièrement aux frais de la revue, avec une assez bonne volonté semble-t-il et de façon relativement abondante (il paiera, en plus de sa participation, celle de Léon-Paul Fargue, son inséparable). « Les rédacteurs de *L'Art littéraire* devaient cotiser (...) pour avoir l'honneur de voir leurs écrits publiés dans la revue. » <sup>46</sup> Ainsi, *L'Art littéraire* s'apparente de

---

tourmenté de journaux et de revues ». Voir aussi *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, pp 192-193.

<sup>44</sup> Emile Bernard (1868-1941) : peintre, mais également « poète et critique d'art, il arrive à Paris en 1881 (...). Il y rencontre Toulouse-Lautrec et Van Gogh. (...) Ses premières tentatives du cloisonnisme datent de 1887, théorie qu'adopte Gauguin et qui est à la naissance du symbolisme synthétique. En août 1888, il rejoint Gauguin à Pont-Aven, se lie d'amitié et travaille avec lui, et de leur collaboration naît l'esthétique propre aux Nabis. Mais les deux amis se brouillent en 1891. (...) ...il renonce au style des nabis et s'inspire de l'art religieux (...). Il fréquente le milieu littéraire symboliste et illustre *les Cantilènes* de Moréas... (...) Francis Jourdain le loue « comme un artiste, un poète de haute volée, un épris d'art et un des promoteurs ayant le plus aidé à l'actuelle renaissance du symbolisme » : *Encyclopédie du symbolisme*, sous la direction de Jean Cassou, Paris, France Loisirs, 1988, pp 54-56.

Notons que Lormel collaborera en 1906 à la *Rénovation esthétique*, revue d'Emile Bernard prônant le retour au catholicisme et à la tradition en art, dont il deviendra même en 1908 le directeur littéraire. Source : *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 193.

<sup>45</sup> Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, Table Ronde, p 76.

<sup>46</sup> Goujon, *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, p 50.

beaucoup à une revue à compte d'auteur. Lormel écrit, dans le premier numéro de sa revue<sup>47</sup> : « Avis important : Notre Bulletin, indépendant de tout parti politique comme de toute école littéraire, fait appel à tous les jeunes écrivains, qui restent seuls responsables de leurs opinions. (...) Comme tout périodique similaire qui veut durer, *L'Art littéraire* est publié en participation. Mais il reste ouvert à tous, et chacun peut démissionner à son gré, en acquittant seulement, la cotisation à échoir. Cette cotisation, donnant droit à une part, est fixée à 3 francs payables *tous les deux mois* ; le premier versement de chaque souscripteur sera doublé, quel que soit le nombre de parts souscrit. » Il est intéressant de remarquer que Lormel justifie cette pratique par son souci de voir la revue durer. En somme, l'argent fourni par les auteurs mettrait la revue à l'abri des contingences financières, et par conséquent elle serait libre de ne pas plaire au public, d'exprimer avec force sa singularité (nous verrons ce qu'il en est en réalité). Le compte d'auteur serait, paradoxalement, l'instrument d'une liberté.

L'on remarque que, dès le premier numéro, la revue indique qu'elle publie les « meilleurs articles et poésies envoyés par nos abonnés », voulant sans doute pousser les lecteurs qui ne seraient pas abonnés à le faire. Il est fait également mention que « *L'Art littéraire* paraît irrégulièrement mais tous les deux mois au moins », ce qui sous-entend que l'équipe de rédaction n'est pas encore formée ou qu'elle ne contient pas suffisamment de membres pour permettre une publication régulière. Ceci est la première hypothèse, la seconde (n'excluant pas du reste la première) étant que le financement n'est pas assuré complètement et qu'ainsi la revue est soumise à des fluctuations dans son processus de parution. On sait que Lormel tenait beaucoup à ce que sa revue paraisse « très régulièrement » (quand ce sera le cas, il ne manquera pas de le signaler à ses lecteurs) : c'était pour lui un signe de qualité et de sérieux.

Quelles étaient les relations entre Lormel et Jarry ? On ne le sait pas (on sait néanmoins qu'elles se détérioreront notablement après que Lormel eut publié un article mettant à nu la nature des relations entre Fargue et Jarry, lequel répondra par un chapitre de *Faustroll*, puis qu'à la fin de l'existence de Jarry ils se réconcilieront – pourquoi ? On ne le sait).

La relation n'était peut-être pas fusionnelle entre un jeune homme « tourmenté de journaux et de revues » et un jeune auteur ayant les yeux

---

<sup>47</sup> *L'Art littéraire*, Slatkine Reprints, Genève, 1972, p 4.

tournés vers l'encore inaccessible *Mercur*. Néanmoins, elle était au moins cordiale. Remarquons que si Jarry ne refuse pas les paiements à la revue, c'est qu'il n'est pas scandalisé par cette pratique. Etant un très jeune auteur, il a conscience de la difficulté de publier, et cette revue lui offre, en premier lieu, la possibilité de paraître régulièrement.

Ainsi, Jarry apparaît dans le numéro 13 (et dernier) de la première série, avec une « Berceuse pour endormir le mort », toute en italique, assez fade, comme apprêtée, où la rime paraît comme arbitraire et entrave le poème qui ne trouve pas sa singularité (son élan propre) et qui se voit tiraillé entre la comptine et le poème de pure tradition symboliste mâtiné d'ésotérisme dans le goût de l'époque. « De mes genoux que le poids gonfle / se dégrafent mes pesants ongles : / très doucement je me déplie / comme un habit dans mon grand lit, / dont on verrait flotter les manches / au vent des cloches des dimanches. (...) Je vois leurs cloches sous les nues / bailler des langues inconnues... / Dans le ciel où le jour s'efface / splendit voilée la Sainte-Face... » Cette berceuse fait suite à une critique de peinture de Fargue (« chez le Barc de Boutteville ») détaillée. Dans ce même numéro <sup>48</sup>, Fabien Viellard glorifie Gauguin : « artiste à coup sûr et grand artiste... » Le numéro 11 (octobre 1893) s'ouvre sur une gravure de Maurice Denis <sup>49</sup> et publie en seconde page (pleine page) Remy de Gourmont. Tandis que le *Mercur* perdra de son enthousiasme pour la nouvelle école picturale, influencée par Mauclair, *L'Art littéraire* lui continuera de la défendre. Faut-il y voir l'influence de Remy de Gourmont, très attaché à Aurier ? En vérité, c'est grâce à Emile Bernard, collaborateur « proluxe et multiforme de *L'Art littéraire* » que la revue prend cette orientation plastique. Comme le note Arnaud <sup>50</sup>, Bernard joue alors « un rôle considérable d'animateur et de théoricien... Petite revue, *l'Art littéraire* n'en est pas moins, grâce à [lui], excellemment située au carrefour de tous les chemins qui mèneront Jarry chez les peintres qu'il aime ».

*L'Art littéraire* est sans nul doute pour quelque chose dans l'éveil de Jarry à la sensibilité artistique de son temps (ce qui n'est pas rien).

Cette revue est également, et cela a son importance, la première assise pour son œuvre (balbutiante, puisqu'elle ne trouve pas encore sa

---

<sup>48</sup> Slatkine Reprints, p 51

<sup>49</sup> Maurice Denis : « ami de Bonnard, Ranson, Sérusier, fondateur avec eux du groupe des Nabis né des théories de Gauguin » (*Gestes et opinions...*, Poésie / Gallimard, p 179).

<sup>50</sup> Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, Table Ronde, p 46

résonance propre, notamment vis-à-vis de celle de Fargue) : Jarry a trouvé en *L'Art littéraire* le moyen d'une collaboration moins éphémère qu'avec *L'Echo de Paris*, mais s'il choisit *l'Art littéraire*, ce n'est pas tant en raison de sensibilités particulières qui le lieraient à la revue ou à Lormel, c'est principalement, semble-t-il, parce que les auteurs du *Mercure* y publient. Goujon écrit <sup>51</sup> : « ...ce sera leur collaboration à cette revue qui les fera remarquer de la direction du *Mercure de France* ».

On peut penser que si Jarry choisit de participer activement entre février et juillet 1894 aux *Essais d'Art libre*, c'est également pour se faire remarquer du directeur du *Mercure*, Alfred Vallette (*Les essais d'art libre*, revue assez éclectique fondée en 1892 par l'éditeur Edmond Girard, a comme collaborateurs Hugues Rebell, Henri Mazel, Pierre Fort, sans compter Remy de Gourmont <sup>52</sup> et Saint-Pol Roux : auteurs bien connus du *Mercure*).

Aussi, *L'Art littéraire* et *Les essais d'art libre* ont quelque chose de la vitrine d'exposition.

Jarry sait que les revues sont lues par les revues, que le cercle est fermé. Il ne publie pas dans *L'Art littéraire* pour se faire un lectorat mais pour être lu par des membres de revues plus prestigieuses (il sait que Gourmont est toujours attentif aux nouvelles plumes présentes dans les petites revues). Ainsi, il envisage *l'Art littéraire* comme ce qu'on pourrait appeler une antichambre de sélection au *Mercure de France*. Il sait que sa participation à *l'Art littéraire* ne sera que provisoire.

Dans cette manière de faire s'amorce le travail de stratégie de Jarry (Henri Béhar observe <sup>53</sup> que « Jarry sut profiter des moindres courants »).

Et *Le Mercure de France* <sup>54</sup> est la revue qui cristallise toutes ses attentes en matière d'édition. C'est la revue la plus désirée de toutes, sur laquelle souffle un vent contestataire : Jarry va lire *Le Mercure* à la bibliothèque Ste-Geneviève, où, dira-t-il, « il n'était guère exhumé ni communiqué sans marques évidentes de réprobation » <sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> Goujon, *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, p 50.

<sup>52</sup> Remarquons que Gourmont deviendra en 1898 directeur littéraire des *Essais d'art libre*, avec Roinard.

<sup>53</sup> In *Jarry, le monstre et la marionnette*, Larousse Université, 1973, p 15.

<sup>54</sup> « Phalanstère du Symbolisme » selon Saillet (in *La Chandelle Verte*, Le livre de Poche, 1969, p 13) ; revue ouverte, « sans y être asservie, au symbolisme et à toutes les manifestations et rénovations intellectuelles et artistiques » selon Bordillon (in *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, Laval, Siloë, p 43).

<sup>55</sup> La citation complète est : « *Le Mercure de France* (...) était jalousement dissimulé à l'étage, le plus inférieur au point d'en être rez-de-chaussée, de la bibliothèque Sainte-Geneviève, d'où il n'était guère exhumé ni communiqué sans marques évidentes de réprobation ». (PL III, 532)

Les années 1893-1894 marquent, dans tous les domaines, un renouvellement du symbolisme, avec l'avènement d'une seconde génération d'écrivains, où Jarry et Fargue ne tarderont pas à prendre place grâce à leurs premières œuvres.

« Un de nos grands rêves, dira Léon-Paul Fargue, était d'être reçus au *Mercur*, cénacle fermé et désiré s'il en fût. Seuls les hommes de ma génération peuvent dire ce que contenaient ces simples mots : être invité au *Mercur* ! [...] Mais il faudrait écrire une véritable histoire, un Larousse du *Mercur*, si l'on voulait raconter les débuts, la vie, les amours de cette admirable maison d'honnêtes gens ! » Jarry lui-même écrira à Vallette (déjà cité) : « Quel est pourtant le poète jeune qui ne rêve d'écrire un jour au *Mercur* » (PL I, 1036).

Arnaud remarque<sup>56</sup> que « *Le Mercur de France* est en ce temps-là pour tout jeune littéraire la suprême consécration ». « Il n'est point de réputation littéraire entre 1890 et la guerre de 1914 qui ne soit issue du *Mercur* ou qu'il n'ait contribué à former », affirmera en 1928 André Fontainas dans son livre *Mes Souvenirs du symbolisme*<sup>57</sup>.

Jarry lira toute sa vie avec avidité le *Mercur*, depuis sa jeunesse où cette lecture était déconseillée par ses professeurs parce qu'elle représentait quelque chose comme le summum de la dégénérescence avant-gardiste, jusqu'à sa mort. Ainsi, par exemple, il écrit à Vallette le 27 mai 1894 (PL I, 1036) : « Je réclame l'envoi (ci-joint phynance postale) du dernier *Mercur*, pour y relire la conférence de Tailhade. »<sup>58</sup>

Mais quelle sorte de revue est *Le Mercur de France*, question naïve mais qu'il s'agit de pousser plus avant afin de tenter de comprendre pourquoi elle attirait autant Jarry. Nous tâcherons par ailleurs de mettre l'accent sur le fait que ce soit une création collective, fait primordial car pouvant expliquer la primauté donnée dès le début à l'éclectisme (et du reste on ne retrouve pas cet éclectisme dans *L'Art littéraire*, qui est la création avant tout, peut-on penser, d'un seul homme).

---

<sup>56</sup> Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 86

<sup>57</sup> Universalis

<sup>58</sup> Notons que Jarry manifestera sensiblement le même empressement vis-à-vis de *La Revue Blanche* puisqu'il écrit notamment à Fénéon le 21 juillet 1902 (PL II, 564) : « Si vous avez le loisir de passer à *La Revue* avant votre départ, je voudrais bien recevoir ici un exemplaire du dernier numéro, celui où il y a l'article de Thadée Natanson sur le *Sacre* ».



## ***Le Mercure de France, une création collective***

Au départ, *Le Mercure de France* est, dans les esprits, une reformulation de *la Pléiade*, petite revue (que Jarry aimait <sup>59</sup>) dont les membres sont Alfred Vallette, Louis Dumur, Albert Samain, Louis Denise, Ernest Raynaud (celui-ci participera l'année d'après à la création de l'Ecole romane), Albert Aurier, Jean Court, Rachilde, Julien Leclercq, Édouard Dubus et Jules Renard. Le groupe de la Pléiade cherche à inventer une revue plus grande, qui soit ouverte de façon exemplaire à la littérature, qu'elle soit française et étrangère. D'ailleurs, le premier numéro du *Mercure* (janvier 1890) qui se présente comme « la série moderne » du périodique « fondé en 1672 » contient une présentation de quatre pages de Vallette où celui-ci établit clairement la filiation avec *La Pléiade* puisqu'il écrit dès les premiers mots : « *La Pléiade* devient *Mercure de France* ».

Les réunions préparatoires se passent chez Jules Renard (présenté à l'équipe par son ami Ernest Raynaud) qui rapporte les faits dans son Journal : « 6 novembre 1889. Nous voulons fonder une revue. Chacun de nous disait : « Qui fera la chronique ? » Personne ne voulait faire la chronique. Quelqu'un proposa : « Nous la ferons (chacun) à notre tour. » A la fin, il s'est trouvé que, tous, nous avons une chronique en poche, à livrer, tout de suite, au premier numéro... Vallette, comme rédacteur-directeur, agrmente sa conversation d'expressions telles : majoration, fonds de caisse, rentrées, comptes-rendus. » Le portrait que fait Renard de Vallette donne assez le ton sur sa personne : c'était, plus qu'un lettré, un homme de comptes. Du reste, cette qualité était indispensable pour que la revue soit autre chose qu'une entreprise éphémère : Louis Forestier écrit <sup>60</sup> : « Vallette (1858-1935) fut la sagesse d'une entreprise que l'enthousiasme ou l'insouciance de quelques-uns eussent sans doute conduite à sa perte ». Vallette, bourreau de travail, constitue en quelque sorte les fondations de la revue à lui tout seul (pour ce qui est des choix littéraires, il laissera à Gourmont ainsi qu'à son épouse, Rachilde, toute l'initiative – il sera néanmoins nommé « directeur », en plus d'être promulgué « administrateur » de la revue), car grâce à lui la revue ne subira pas de déficits, qui pourraient lui être fatals, comme ce sera le cas

---

<sup>59</sup> « Et la curiosité rétrospective qui feuillette les revues disparues trouve aujourd'hui qu'il n'était point si outrecuidant à quelques-uns (...) d'enorgueillir l'un des recueils qui groupait périodiquement leurs œuvres (...) du titre de *Pléiade* » (PL III, 533).

<sup>60</sup> In *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92<sup>ème</sup> année, numéro 1, Armand Colin, p 4.

vraisemblablement pour *La Revue Blanche* (les frères Natanson finiront d'ailleurs probablement par se désintéresser de leur création).

Remarquons qu'Alfred Vallette se consacra entièrement à la gestion du *Mercure de France* et qu'il n'y écrivait presque jamais : c'était un *meneur* de revue, d'où peut-être ce silence (il en est de même pour Fénéon à *La Revue Blanche*). Peut-être la revue oblige-t-elle, pour que sa réussite soit totale, qu'on s'y consacre entièrement.

Jules Renard continue son journal en transcrivant les dialogues. L'on discute longuement à propos de la couleur de la couverture, à propos du format... Aurier insiste pour qu'il y ait de « l'air, des marges, de belles marges. Il faut que le texte ait la possibilité de se mouvoir sur le papier. » C'est très intéressant car dès le début on voit toute l'importance qui est donnée à l'objet revue. « Frontispice et culs-de-lampe, bien entendu. (...) Oui, beaucoup de culs-de-lampe pour détacher les pièces de vers les unes des autres, car elles se tiennent comme on fait queue au théâtre avec la peur de ne pas entrer. Si on allait les confondre !... » La revue, c'est avant tout un objet esthétique, qui doit donner envie de lire.

Les bureaux du *Mercure* sont installés dans un modeste immeuble, 15, rue de l'Échaudé. Au cours de cette année 1890, la revue, en pleine jeunesse, se voit ralliée par de nouveaux collaborateurs : Laurent Tailhade (pseudonyme Dom Juniperien), Saint-Pol Roux, Morice, Roinard, P. Quillard, Herold, A. Fontainas, etc., et surtout Remy de Gourmont qui deviendra, plus que l'hôte de choix de la revue, son *âme*<sup>61</sup> : on peut penser que Vallette a délégué son pouvoir littéraire à Gourmont. H. Mazel<sup>62</sup> salue ainsi l'entrée en scène de Gourmont, homme secret : « Personne ne le connaissait, car il n'avait encore travaillé qu'à des livres de vulgarisation, mais c'était déjà un bénédictin d'une lecture inouïe, d'une conscience inflexible et d'une curiosité d'esprit insatiable ; à la fois poète, philologue, romancier, esthète, scientifique, historien, philosophe, je ne sais trop quelle est la corde qui pouvait lui manquer. » La puissance de travail de Gourmont, son indépendance, son érudition, sont vantés par tous. Béhar écrit<sup>63</sup> que « Gourmont était l'éminence grise du *mercure*, toujours à l'affût de talents ignorés ». Il a un talent de

---

<sup>61</sup> Goujon note (in *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, p 72) que « plus encore que Vallette, qui fut surtout un grand directeur et administrateur, c'était Gourmont qui était alors l'âme du *Mercure*. »

<sup>62</sup> Source : le site des amis de Remy de Gourmont : <http://www.remydegourmont.org/>

<sup>63</sup> *Les cultures de Jarry*, p 103.

découvreur, plus encore que de romancier (comme Fénéon à *La Revue Blanche*).

Pour être né en 1858, il fait figure d'aîné, ce qui ne l'empêche pas d'être très tolérant et accueillant vis-à-vis des jeunes écrivains – comme il le sera par la suite vis-à-vis d'Apollinaire, Cendrars et Segalen. Noël Arnaud, dans un article qu'il a écrit pour le centenaire de la naissance de Gourmont, n'hésite pas à dire qu'on « ne peut séparer Gourmont de l'histoire du *Mercur* de France, non plus qu'on ne saurait aborder le Symbolisme sans évoquer, au premier plan, cette revue ».

Mais ce n'est que progressivement que *Le Mercur* de France deviendra la revue symboliste par excellence (incarnera une famille d'écrivains qui se retrouvera régulièrement dans les pages de la revue). En effet, l'ouverture du *Mercur* de France des débuts est totale...

### **Le Mercur, une revue symboliste ?**

Apollinaire affirmera : « je suis resté un écrivain de revue » et ajoutera, en hommage à Alfred Vallette : « je me demande où j'aurais pu écrire ce que pendant vingt ans j'ai écrit au *Mercur*. La réponse est indéniable : nulle part ».

64

Le premier fascicule du *Mercur* de France, qui paraît en janvier 1890 (il faudra attendre 1894 pour que *Le Mercur* de France soit conjointement une maison d'éditions), affirme clairement son goût de l'éclectisme, pourvu qu'il y ait du talent.

« Ainsi, écrit Vallette, des trois buts que peut se proposer un périodique littéraire – ou gagner de l'argent, ou grouper des auteurs en communion d'esthétique, formant école et s'efforçant au prosélytisme, ou enfin publier des œuvres purement artistiques et des conceptions assez hétérodoxes pour n'être point accueillies des feuilles qui comptent avec la clientèle –, c'est ce dernier que nous avons choisi, nous connaissant du reste trop déplorables spéculateurs pour espérer la métamorphose de nos écrits en or, et sachant introuvables en cette transitoire période que nous traversons les éléments d'une école littéraire ». <sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Source Universalis

<sup>65</sup> Cité par Décaudin, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, numéro 1, 92<sup>ème</sup> année, Armand Colin, p 9

« La première réussite de Vallette vient de ce qu'il voulut rassembler des efforts éparpillés à travers quelques revues dont la vitalité avait décliné et qui disparurent dans les dernières années de la décennie 1880. Aussi ne s'offusqua-t-il pas devant la diversité d'expression de ses collaborateurs et ne voulut-il donner d'abord à son périodique que le nom de *recueil*, plutôt que celui de *revue*. »<sup>66</sup>

Cette conception du « recueil » est du reste rendue si l'on peut dire obligatoire par l'époque, laquelle selon Vallette ne permet pas de recueillir « les éléments d'une école littéraire ».

Et pourtant, le mot « symbolisme » apparaît dès le premier numéro (sous *La Plume* d'Aurier), mais celui-ci, et c'est là le plus important, ne signifie pas « école », il a valeur définitoire. Ainsi Aurier in *Les isolés – Vincent Van Gogh*, écrit : « C'est, presque toujours, un symbolisme. Non point, je le sais, un symbolisme à la manière des primitifs italiens (...), mais un symboliste (sic) sentant la continuelle nécessité de revêtir ses idées de formes précises, pondérables, tangibles, d'enveloppes intensément charnelles et matérielles ».

<sup>67</sup>

Vallette écrit dans le numéro d'avril 1890 un article « Intuitivisme et réalisme » dans lequel il proclame que « le Naturalisme est mort ». Mais, comme le note Décaudin<sup>68</sup>, ce n'est pas pour prôner un roman « purement psychologique ou idéaliste. » Vallette souhaite ouvrir les pages de sa revue à des romanciers « synthétistes » qui sachent unir « à la fois la vue d'ensemble, l'observation, la psychologie, l'analyse, le sentiment de l'harmonie – sans compter l'intuition ».<sup>68</sup>

Ainsi, le roman doit être total. A défaut de pouvoir l'inventer, Vallette voudra créer une revue qui soit ce roman total, qui accueille toutes les facettes de la littérature et de la culture, un bouillon d'idées dans lequel chacun (et surtout toute cette seconde génération d'écrivains symbolistes parmi lesquels Régnier, Saint-Pol Roux font figure de *premiers*) puisse se retrouver.

Si *Le mercure* devient « symboliste », c'est en partie sous l'influence, toujours croissante, de Remy de Gourmont. On a remarqué que le *Mercure*

---

<sup>66</sup> Louis Forestier, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92<sup>ème</sup> année, numéro 1, Armand Colin, p 5.

<sup>67</sup> Cité par Décaudin, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, numéro 1, 92<sup>ème</sup> année, Armand Colin, p 11.

<sup>68</sup> Décaudin, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, numéro 1, 92<sup>ème</sup> année, Armand Colin, p 11.

n'est devenu la maison du symbolisme que lorsque « ceux-ci (les poètes symbolistes) sont parvenus à dégager la véritable signification du symbolisme ». <sup>69</sup>

En mars 1891, Aurier publie un article « Le Symbolisme en peinture », dans lequel il explique que l'œuvre d'art doit être « idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée », « symboliste, puisqu'elle exprimera l'idée par des formes ». En 1895, Gourmont quant à lui publie au *Mercur* un recueil d'articles sous le titre *L'Idéalisme* dans lequel il affirme un idéalisme absolu, « plus radical qu'Aurier, plus proche de Villiers <sup>70</sup> ».

Même quand le *Mercur* réfléchira comme un prisme toutes les facettes du symbolisme, cette revue gardera, pour un temps au moins, son esprit d'indépendance et de liberté. On peut penser que les auteurs se sentent chez eux dans ce magma où les idées fument, où les écritures diverses sont des fils qui finissent par créer l'écheveau d'une pensée multiple. « Le *Mercur* rassemble de jeunes écrivains attentifs à tous les courants littéraires, picturaux et musicaux de cette fin de siècle. Rien n'échappe à leur sagacité. »

<sup>71</sup> L'ouverture est faite aux jeunes talents comme Jarry, aux écoles littéraires et aux avant-gardes, aux poètes comme Régnier ou Jammes, aux romanciers (Duhamel, Gide), aux dramaturges (Caudel) et aux essayistes (Bloy).

En outre, en digne revue symboliste <sup>72</sup>, *Le Mercur de France* est ouvert à toutes les contributions étrangères, puisque hormis les traductions (faut-il souligner que Jarry était féru de traductions ?), les pages de la revue accueillent parfois des textes originaux allemands, anglais, scandinaves, etc.

### ***L'Art littéraire, revue tout entière tournée vers Le Mercur de France.***

*L'Art littéraire* est une revue tout entière tournée vers le *Mercur*, et cela est manifeste dès son premier numéro, daté d'octobre 1892, dans lequel Lormel dédie un poème à Alfred Vallette.

---

<sup>69</sup> Dinar, *La croisade symboliste*, *Mercur de France*, 1943, p 178

<sup>70</sup> In *Eve Future*, Villiers écrit : « Le seul contrôle que nous ayons de la *réalité*, c'est l'*Idée* » : cité par Décaudin in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92<sup>ème</sup> année, numéro 1, Armand Colin, p 12.

<sup>71</sup> David, *Alfred Jarry le secret des origines*, Paris, PUF, 2003, p 17.

<sup>72</sup> *La Revue Blanche* ne sera pas en restes : elle exprimera de l'intérêt pour les arts étrangers, du théâtre de Strindberg aux estampes japonaises, de plus elle lance dans la vie parisienne une série d'enquêtes culturelles (sur l'influence des lettres scandinaves par exemple).

Dans « Notes et échos »<sup>73</sup>, Lormel décrit ainsi *Le Mercure de France* :

« (Septembre) publie des proses et poésies signées : Jean Court, Gaston Danville, Louis Dumur, Remy de Gourmont, Enrik Ibsen, Camille Mauclair (...) C'est vraiment notre grande Revue ». Cela est suffisamment clair. De plus, Henri Jeannin, toujours dans ce premier numéro, cite Gourmont (assez longuement) pour son texte « La candidature pétomane ».

Jackson note justement<sup>74</sup> : « il faut du temps avant qu'une revue puisse se dégager nettement de la masse d'autres publications semblables qui l'entourent, pour affirmer les qualités, les tendances et les nuances qui lui sont particulières. Surtout à une période où les mêmes noms se retrouvent un peu partout ». Mais *L'Art littéraire* ne parviendra jamais, me semble-t-il, à se détacher de son modèle (sa « grande revue ») pour affirmer sa singularité.

Jamais Lormel n'éprouvera le besoin de se démarquer de ses modèles (contrairement à Jarry qui ira jusqu'à se séparer avec éclat de son père symbolique Gourmont<sup>75</sup>, et contrairement aussi à *La Revue Blanche* qui rompra<sup>76</sup> avec l'un de ses pères – l'autre est sans conteste Mallarmé –, Maurice Barrès, pour des raisons politiques, au moment où l'Affaire Dreyfus établit au sein de la société française un clivage profond : « Il est rare qu'une génération rompe aussi nettement avec un de ses maîtres » constatent Olivier Barrot et Pascal Ory<sup>77</sup>).

Cette admiration pour *Le Mercure* se fera sentir de plus en plus sensiblement au fil des numéros puisque paraîtront dans *l'Art littéraire*, et ce très régulièrement, des collaborateurs du *Mercure de France* comme Remy de Gourmont, Saint-Pol Roux, ou Henri de Régnier<sup>78</sup>. Dans le numéro 9 du « bulletin », Lormel fait cette annonce : « Dans notre prochain numéro, nous parlerons de *l'Épilogue des Saisons humaines*, le dernier chef d'œuvre de M. Saint-Pol Roux ».

Lormel annonce dans le numéro 9-10 (septembre-octobre 1894) que « *L'Art littéraire* a publié, jusqu'à ce jour, des œuvres inédites de : Emile Bernard,

---

<sup>73</sup> Slatkine Reprints, premier numéro, p 3.

<sup>74</sup> Jackson, *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 24.

<sup>75</sup> Gourmont lui-même rompra avec Huysmans (la publication du *Latin mystique* marque cette rupture), avec qui il s'est lié en 1888 par l'intermédiaire de Villiers qu'il connaît la même année.

<sup>76</sup> Texte de Lucien Herr intitulé « A M. Maurice Barrès » et paru dans le numéro de la *Revue Blanche* du 15 février 1898 : voir *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, pp 275-284.

<sup>77</sup> *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 276.

<sup>78</sup> En première page par exemple du numéro 10 de septembre 1893

François Coulon, Maurice Cremnitz, Léon-Paul Fargue, André Fontainas, René Ghil, André Gide, Remy de Gourmont, Alfred Jarry, Gustave Kahn, Tristan Klingsor, Louis Lormel, Stéphane Mallarmé, Camille Mauclair, Henri Mazel, Albert Mockel, Charles Morice, Edmond Pilon, Henri de Régnier, André Rémont, Saint-Pol Roux, Eugène Thebault, Pierre Valin, etc. » (liste où l'on retrouve nombre d'auteurs ayant publié au *Mercury*).

Dans le numéro 9, Saint-Pol Roux et Camille Mauclair se partagent la deuxième page de ce numéro (!) tandis que Lormel à lui seul occupe les deux dernières pages ! Le numéro 12 (octobre 1893) est constitué d'un sonnet de Mallarmé (en ouverture), de poèmes de Saint-Pol Roux, André Gide et Emile Bernard, Léon Paul Fargue et d'une prose de Camille Mauclair. Dans le numéro double 5-6 de mai-juin 1894, on retrouve René Ghil, Gustave Kahn, Gourmont, Saint-Pol Roux (c'est dans ce numéro que Jarry fait paraître « Visions actuelles et futures »). Notre intention n'est pas de faire un catalogue, mais de faire sentir la place qu'occupent les gens du *Mercury* dans *l'Art littéraire*, laquelle occulte (on peut le penser) toute participation éventuelle de nature *autre*. Serait-il exagéré de dire que *l'Art littéraire* se veut un *petit Mercury* ? Je ne pense pas.

*L'Art littéraire* n'a pas su me semble-t-il trouver sa dynamique propre, choix peut-être judicieux (Lormel explique bien que sa revue a le souci de durer) en terme de « rendement » mais peu enthousiasmant semble-t-il pour les auteurs qui y publient. Il y a un parfum à *l'Art littéraire* de *second Mercury* (« si on ne peut publier au Mercury, autant publier ici » pouvaient se dire certains auteurs).

On a indiqué que *l'Art littéraire* était une revue à participation mais je pense néanmoins qu'elle était ouverte gracieusement aux personnalités littéraires comme Saint-Pol Roux, Régnier, ou Gourmont. Autrement, quels intérêts auraient des auteurs paraissant un peu *partout* de figurer dans cette petite revue, sans véritable prestige ?

Je pense que les gens du *Mercury* auxquels Lormel fait visiblement appel se sentent à leur aise dans *l'Art littéraire* car cette revue leur donne le moyen de publier des fragments assez longs et donc significatifs de leurs œuvres (c'est son principal atout semble-t-il pour des auteurs déjà célèbres), au moins dans la nouvelle série (qui s'amorce en « janvier-février 1894 »), chose que ne permettent pas, on l'imagine facilement, d'autres revues « aux sommaires surchargés ».

Ainsi, le premier numéro double s'ouvre avec Gourmont (sur douze pages !), se poursuit avec Fargue (qui ambitionne, d'après le titre « Ouvertures de Tragédie » et les indications – « en majeur, en mineur » –, d'écrire une prose musicale), Saint-Pol Roux (« Oh nos deux âmes, là, dans la marge de féerie !... (...) Divulgateur du secret de notre côte à côte insincère... Ecartèlement de deux écailles entre lesquelles une perle, - la perle d'*autre chose*... En un mot c'était la Vérité sur la margelle... L'Aveu ! »), Jarry, et Cremnitz.

On peut dire que Lormel, par une typographie soignée, des pages aérées, accueille convenablement ses invités. Lormel avait annoncé le changement dans le dernier numéro de la première série : « Afin d'œuvres plus longues et plus significatives que dans les habituels « recueils » aux sommaires surchargés, il a été décidé, lors de notre mutation en revue, que *L'Art littéraire*, mensuel en principe, jusqu'à nouvel avis paraîtrait en numéros-doubles. »

On peut se demander comme Michel Décaudin si la création de numéros double n'est pas un signe d'essoufflement <sup>79</sup> ? On peut penser que par cette périodicité, assez lente mais très régulière, *l'Art littéraire* a trouvé son rythme de croisière. Elle est devenue une petite institution. Elle reproduit *ad infinam* un schéma expérimenté (assez vite finalement) dans les premiers numéros. Elle s'est constituée une sorte de famille littéraire que l'on retrouve au fil des numéros.

En outre, *l'Art littéraire* se rapproche du *Mercure* par la place qu'il accorde à la critique. On peut observer que la page critique grossit de beaucoup, au moment du passage significatif à la nouvelle série (l'on trouve une rubrique « les livres » assez conséquente et, à l'extrême fin du numéro, une nouvelle rubrique : « notes et échos »), évolution qui peut également sembler *normale* pour une revue qui prend de l'épaisseur. Dans le numéro 13 de la première série, Lormel indique qu'une « large place sera faite à la Critique sous toutes ses formes » <sup>80</sup>. En cela il se rapproche aussi du *Mercure*. C'est la fin du « bulletin » et le commencement de la « revue in-8° » (en quelque sorte *L'Art littéraire* acquiert ses lettres de noblesse).

Comme nous allons le remarquer à propos du texte manifeste du premier numéro, Lormel baptisait son « bulletin » un « recueil ». Faut-il

---

<sup>79</sup> Michel Décaudin in « Le Mercure, filiations et orientations », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92<sup>ème</sup> année, numéro 1, Armand Colin.

<sup>80</sup> Slatkine Reprints, p 49.



rappeler que Vallette nomme *en privé* les premiers numéros de la nouvelle série du *Mercure* de la même façon et qu'il considérera toujours que *Le Mercure* est véritablement devenu une revue au moment où les articles critiques ont fleuri, lequel *Mercure* est véritablement le descendant de *La Pléiade* puisque le premier numéro de cette dernière comporte déjà trois chroniques (« musicale », « artistique », « littéraire », ce qui est déjà une façon, pour une revue bien maigre, d'accueillir largement la critique).

### **L'Art littéraire, une revue ouverte aux « Vrais Jeunes » ?**

Cette ambition non avouée de calquer au plus prêt le propos du *Mercure* contraste avec le manifeste du premier numéro, dans lequel la raison de vivre annoncée de la revue est la publication de jeunes auteurs, ce qu'on pourrait appeler des « nouveaux talents », encore ignorés des revues. Louis Lormel écrit in « Colloque préliminaire » : « - Un journal, encore ! Mais il y en a déjà trop : pourquoi en créer un nouveau ? – Parce que celui que nous créons sera – réellement nouveau. – Cependant le Néo-réalisme, l'Instrumentisme, le Romanisme, le Symbolisme, le Décadisme, l'Occultisme, l'Anarchisme et le simple puffisme ont leurs organes ! Que pouvons-nous représenter ? Les jeunes (...) – je parle des littérateurs... Tous ces messieurs de 30 à 35 ans qui encombrant les rédactions ne sont plus des jeunes, mais des ratés. Je vois bien leurs manifestes, où sont leurs œuvres ? – Il y aura désormais, en dehors de toute école, un recueil ouvert aux Vrais-Jeunes, aux tout derniers venus qui montreront du talent. (...) Alors, ce sera (...) réellement nouveau. »

Remy de Gourmont (né en 1860), Saint-Pol Roux (né en 1861) et Henri de Régnier <sup>81</sup> (né en 1864) sont probablement quelques-unes des figures imposantes (des *sommités* ?) de la nouvelle génération du symbolisme dont Jarry et Fargue rêvent de faire partie (est-ce un hasard si Jarry rendra trois fois hommage à Henri de Régnier dans *Faustroll* ? <sup>82</sup>)

---

<sup>81</sup> Futur académicien (né en 1864 et mort en 1936), il fut, selon Arnaud et Bordillon (in *Gestes et opinions*, Poésie : Gallimard, p 199) « l'un des poètes les plus intéressants de la seconde génération symboliste, un maître du vers libre et l'auteur de contes étranges, d'une funèbre beauté, qui le placent parmi les écrivains les plus perversément érotiques de la fin du siècle ». Selon l'*Encyclopédie du symbolisme*, publiée sous la direction de Jean Cassou, France Loisirs, 1988, p 203 : « *Les Poèmes anciens et romanesques* (1890) avec leur mélange de langueur et de préciosité, leur versification libérée, inaugurent un symbolisme accessible dont le chef-d'œuvre sera *les Jeux rustiques et divins* (1897) ».

<sup>82</sup> Source : *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, suivi de *L'Amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 199.

Au moment où ils publient à *l'Art littéraire*, ils ont déjà un passé littéraire assez conséquent derrière eux. Saint-Pol Roux est peut-être le plus connu des trois <sup>83</sup>.

Il est curieux de voir ces noms voisiner avec ceux de très jeunes auteurs (comme Jarry né en 1873 ou Fargue né en 1876), car ce mélange jure avec la ligne de conduite annoncée de la revue. Au moment où ils paraissent de façon très régulière dans *L'Art littéraire*, Gourmont, Roux et Régnier ont la trentaine (Lormel stigmatise ces « messieurs de 30 à 35 ans qui encomrent les rédactions » auxquels il donnera pourtant la première place dans sa revue), Jarry et Fargue la vingtaine. Le décalage n'est pas grand, mais il est sensible à une époque où on veut à tout prix se démarquer de ses aînés (on peut parler de fossé générationnel, bien que l'écart ne soit que d'une dizaine d'année. Néanmoins, est-ce à dire que Saint-Pol Roux ou Régnier font figure paternelle ? Ce serait me semble-t-il un peu exagéré).

Lormel comprendra assez vite sans doute qu'il lui faut nuancer son propos par rapport à son texte liminaire, chose qu'il fait timidement dans le numéro 13. Il y écrit : « *L'Art littéraire* s'efforcera, comme par le passé, de révéler les talents nouveaux, sans exclure les plus connus de la jeune génération. »

En comparant sa revue à un « recueil » (« il y aura désormais un recueil ouvert... »), Lormel suggère par-là une composition *en feuilleté*, sans réel souci d'unité. La revue n'a pas ainsi de ligne directrice autre que l'ouverture aux nouveaux talents (c'est d'ailleurs une des volontés premières de la plupart des petites revues. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, *La Revue Blanche* accueille largement les jeunes artistes de l'époque pendant les années 1891-1895 <sup>84</sup>).

La revue se veut ouverte à tous, « en dehors de toute école ». L'accent n'est pas mis sur l'unité, mais sur la diversité. Les textes n'ont pas pour obligation de se répondre les uns les autres. La revue se doit avant tout d'être un lieu où les auteurs peuvent s'exprimer, développer leurs individualités.

---

<sup>83</sup> « A Paris [Saint-Pol Roux] prend part aux manifestations littéraires, qui préparent ou qui accompagnent la naissance du symbolisme. Il y débarque en 1884. Son nom figure au sommaire du premier numéro du *Mercure*. Péladan le compte au nombre des sept de sa « Rose + Croix esthétique » et Mallarmé l'appelle « mon fils ». Dès 1884 il a publié *Golgotha*, suivi de *Seul et la Flamme* (1885) et surtout des *Reposoirs de la procession* (1893-1906) » : *Encyclopédie du symbolisme*, sous la direction de Jean Cassou, France Loisirs, 1988, p 207.

<sup>84</sup> Source : Jackson, *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 38.

On peut penser alors que tous les styles pourraient se retrouver dans la revue, d'autant plus que *l'Art littéraire* se revendique de n'appartenir à aucune école littéraire. En vérité, la primeur n'est pas donnée à la diversité.

La revue possède une certaine unité (et même une unité certaine). C'est le cas pour une raison évidente d'abord : Louis Lormel (on peut penser que c'est d'abord la revue d'un seul homme, même s'il la crée avec Emile Bernard) a une sensibilité qui lui est propre, et il choisit, consciemment ou inconsciemment des textes qui répondront à sa sensibilité. Ainsi le goût de Lormel est une première ligne directrice de la revue. Cela n'est pas à déplorer outre mesure puisqu'une revue est tout d'abord une entreprise personnelle, surtout quand elle naît de la volonté d'un seul homme (elle *doit* être une entreprise personnelle, si elle veut perdurer. En effet, il faut qu'elle soit portée par la passion et non par la contrainte ; Vallette lui aura une alternative heureuse : il aura la passion du travail, de l'ouverture et de la réussite). Ainsi, on peut penser que les textes sélectionnés portent en eux, en filigrane, la sensibilité du directeur de revue (fût-elle multiple, auquel cas l'unité sera la diversité).

Quelle est cette unité (laquelle est presque figée) dont on ne peut se rendre compte qu'en ayant une vision globale et rétrospective de tous les numéros de la revue ?

### ***L'Art littéraire*, une revue idéaliste**

Goujon note malicieusement que *L'Art littéraire* est « d'un symbolisme bon teint ». Et en effet, cette revue défend un symbolisme qui n'a rien de révolutionnaire<sup>85</sup> mais qui s'inscrit dans la droite ligne de ses *prédécesseurs*.

*L'Art littéraire* n'a ceci de révolutionnaire que le fait qu'elle veut justement ne pas casser le fil, et perpétrer une sorte *d'immanence poétique* – qui aurait l'Idée comme clef de voûte.

Pour les très jeunes auteurs, il est fort à parier que Saint-Pol Roux par exemple représente déjà le passé, un passé en train de se vivre. Et c'est ce passé-présent que revendique *L'Art littéraire*. On peut dire que la singularité, s'il y en a une, de *L'Art littéraire* résulte dans ce que cette revue est un essai de conjugaison du présent au moyen du passé (présent représenté par de

---

<sup>85</sup> Ainsi, par exemple, Maurice Cremnitz écrit : « le soleil roux pleut sur la mer / la mer lui comme une émeraude ; / en l'air des senteurs salées rodent (...) et mon âme s'en va, là-bas, mon âme / avec les grands papillons blancs » : *L'art littéraire*, numéro 6, mai 1893, Slatkine Reprints, p 23.

jeunes artistes comme Maurice Cretnitz, Fabien Launay, Emile Bernard, Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue et André Gide), ou plus exactement une tentative du présent de se calquer sur le passé (une volonté de la jeunesse littéraire de se reconnaître dans le passé), car comme nous l'avons suggéré, l'originalité apportée par les jeunes auteurs – qui n'en sont qu'à leurs commencements – ne doit pas être exagérée puisque « le symbolisme des jeunes collaborateurs oscille des imitations de Moréas par Cretnitz : « Elle avait de grands yeux pâles – hip et hip et holly ho – elle avait de grands yeux pâles – pâles et tristes et si doux ! » aux langueurs mièvres d'André Gide : « Une calme fleur s'étirole / Dans le jardin de nos désirs / Et ta main, chère, se désole / Dans l'attente de la cueillir... » »<sup>86</sup>

L'on peut remarquer que ce choix de la tradition apparaît à mots couverts dans un article de François Coulon, dès le premier numéro (ceci n'était peut-être pas explicitement voulu). L'article de Coulon (qu'entourent la contribution du rédacteur en chef Lormel – deux poèmes : « Rêve » et « La forêt vivante » – et celle d'Henri Jeannin – « La Candidature Pétomane ») s'intitule « Notes à propos de la Vérité dans le Drame Symbolique ». Coulon y proclame qu'après le Naturalisme le « Symbolisme est seul logique, mais un symbolisme qui profite des découvertes antérieures et ne cherche pas inutilement à les annuler (classicisme, romantisme, réalisme) ». Il s'agit de ne pas se démarquer du passé, mais de s'accepter comme artistes ayant la mission de dire la Beauté, il s'agit de se considérer comme faisant partie d'une lignée aristocratique, une lignée immortelle car, même mort, l'artiste nous arrive « à la fois posthume et nouveau »<sup>87</sup>. Aussi ne s'agit-il pas de renier le passé, il s'agit au contraire de redonner à l'artiste ses lettres de noblesse, de mettre l'accent sur le fait qu'il est élu, qu'il est par conséquent *un autre homme* (l'on songe au surhomme nietzschéen) – par conséquent n'a-t-il rien à voir avec la foule, avec laquelle il n'a aucune espèce de ressemblance. *L'Art littéraire* exalte Wagner et Villiers de L'Isle-Adam<sup>86</sup>, icônes peut-être de cette aristocratie rêvée. Ainsi, pour Lormel, l'anarchisme se doit d'être aristocratique. L'artiste est privilégié, d'essence et de race supérieure pourrait-on dire. Il est marqué par le sceau divin<sup>88</sup> : « ... avoir recueilli intact, à travers

---

<sup>86</sup> Goujon, *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, p 49

<sup>87</sup> Maclair au sujet de Villiers, dans la rubrique « La Revue » du numéro du Mercure du 15 avril 1907.

<sup>88</sup> Remarquons que Jarry sera séduit par cette idée puisqu'il cherchera à *matérialiser* cette essence supérieure au moyen d'une descendance illustre – il s'appropriera un mythe familial, qu'il développera. Il enfantera son passé, magnifiquement, en affirmant qu'il est *tel*.

des générations successives, l'héritage spirituel des aïeux, et perpétué seul peut-être le souvenir de ces races aristocratiques marquées comme d'un sceau divin... »<sup>89</sup>

Comme nous l'avons déjà souligné, *L'Art littéraire* est proche de *la Pléiade*. Dans cette dernière, Villiers de l'Isle-Adam est glorifié par Rodolphe Darzens qui regrette de ne consacrer que quelques pages à l'Eve Future (« j'aurais voulu consacrer à Villiers de l'Isle-Adam toute une étude et la publier à l'occasion de son livre récent... »<sup>90</sup>). Darzens explique, et c'est ce qui nous alerte le plus, que « Villiers est l'un de ces rares artistes uniquement épris de leurs art... »<sup>90</sup>. Or, justement, Lormel ne cessera de proclamer dans les pages de sa revue que les artistes dignes de ce nom doivent se détourner de tout ce qui n'est pas de l'ordre de l'art, et en premier lieu de la vie, et des vicissitudes de l'histoire (l'histoire est étrangère à la Poésie et au Poète, qui sont éternels : le temps est loin, où Joyce écrira : « l'histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller »).

Il est passionnant de comparer les *professions de foi* des deux revues. Le premier numéro de *la Pléiade* (1886) présente un avertissement de Théodore de Banville : « Voici des jeunes gens qui sont jeunes, et des amis qui ont de l'amitié les uns pour les autres. (...) Culte d'une amitié fondée (...) sur la religion de l'Art divin (...) J'ai dit qu'ils sont jeunes ; ils le sont effroyablement. On ne l'est jamais assez. (...) Ils connaissent (...) les trésors que rien ne détruit et les vérités éternelles. (...) Ils ne feront appel à aucune des célébrités contemporaines ; et boiront dans leurs verres, entre jeunes ».

Outre le fait qu'on retrouve dans le texte liminaire de Lormel cette même volonté *affirmée* (calquée sur *La Pléiade* ?) de ne donner la parole qu'aux jeunes, un autre point retient notre attention : Lormel n'aura de cesse dans les numéros de *l'Art littéraire* de proclamer cette nécessité d'une « religion de l'Art divin ». Il existe bien pour Lormel des « trésors que rien ne détruit » et des « vérités éternelles ». L'art est seul moyen de les connaître<sup>91</sup>, et c'est le but de l'art que de les *éterniser* sur le papier comme un sculpteur graverait dans du marbre.

---

<sup>89</sup> Rodolphe Darzens sur l'*Eve Future*, in *La Pléiade*, 1971, p 83.

<sup>90</sup> *La Pléiade*, Slatkine Reprints, Genève, 1971, p 82.

<sup>91</sup> Dans le numéro 4 de mars 1893 de *L'Art littéraire*, François Coulon écrit en introduction : « Alors que l'Art va disparaître peut-être dans la terrible Tempête qui s'annonce au crépuscule de cette glorieuse période où l'on chercha si ardemment la vérité... »

Ainsi, l'art est pour Lormel foncièrement Idéaliste, comme nous allons le voir, et Jarry est proche de cette conception, au moins à ses débuts. Quand il rend compte d'*Ames solitaires*, une pièce représentée par Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre, il y voit un « très haut Idéalisme, touchant plus même que l'ennemi du peuple, parce que plus prêt de nous »<sup>92</sup>.

Comme le rappelle Michel Décaudin<sup>93</sup> : « ...plus que la liberté prosodique, c'est l'idéalisme qui rassemble les poètes. »

Dès le numéro 5 daté d'avril 1893, Lormel écrit : « Nos tendances ? Elles sont, et seront celles des littérateurs derniers venus, c'est-à-dire, je crois, idéalistes. Ce que nous voulons, avant tout, c'est l'exclusion des Faux-Jeunes, des prétendus Maîtres et des Chefs d'Ecoles quelconques d'une part, et d'autre part, celle des étudiants littéraires, des chansonniers de café concert, des puffistes ».

L'art est une morale, une religion, une métaphysique (ce ne doit pas être un divertissement : les « chansonniers », un objet d'études : les « étudiants littéraires », ou encore l'occasion pour certains de figer une pensée sous la forme d'une école). Ce ne doit pas être un moyen, mais une fin (Jarry ne proclamera pas autre chose, quand il affirmera que l'art est le commencement et la fin de toute chose. « Tout existe pour aboutir à un livre » écrit Mallarmé).

L'art exige l'exclusivité : il exige de l'artiste qu'il quitte le monde pour s'élever à l'expression de l'Idée. Obligatoire est le « refus du monde positiviste, des sollicitations politiques ou sociales, des réalités matérielles, des conventions et des contraintes de la vie policée »<sup>93</sup>. Souvenons-nous de la définition que donne Gourmont du symbolisme dans sa préface du *Livre des masques*<sup>94</sup> : « ...cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale... ».

Lormel écrit in numéro 9, août 1893 : « Et encore que nous nous déclarions bien indifférents aux éventualités qui passionnent nos aimables contemporains, les désordres du Quartier dit Latin (...) doivent forcer notre Tour d'ivoire. Chose rare ! on vit des regardeurs de nuages causer de l'encombrement dans les rues. (...) Quand donc les Intellectuels

---

<sup>92</sup> Cité par Joan Ungersma Halperin, in *Félix Fénéon, Art et Anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, 1991, p 292. Lire la critique intéressante que fait Philippe Dagen de cette biographie dans *Le Monde* du 01 Mars 1991, « Félix Fénéon, vu de biais ».

<sup>93</sup> Michel Décaudin, in *La crise des valeurs symbolistes (vingt ans de poésie française 1895-1914)*, Genève, Slatkine Reprints, 198, p 19.

<sup>94</sup> Cité par Bernier, *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 94.

comprendront-ils que rien de ce qui touche cette sale Humanité qui nous entoure ne peut les intéresser (...) Mais l'âme du Poète, quelles que soient ses préférences, doit s'élever au-dessus des contingences politiques »<sup>95</sup>. L'art doit être « pur » et se soucier « uniquement de se réaliser soi-même » comme l'écrit Remy de Gourmont dans *La culture des idées*.

Le Poète offre sa vie aux « ordres » de l'art (Jarry ne fera-t-il pas le même choix, en refusant de se présenter une quatrième fois au concours de l'Ecole normale supérieure<sup>96</sup>, et en ne retentant pas sa licence de lettres, toutes choses qui lui auraient permis d'embrasser, comme Mallarmé, une carrière de professeur, et ainsi de ne pas subir lourdement toute sa vie les contingences de la vie matérielle), sacrifie sa vie pour la beauté ; du reste ce sacrifice n'est pas un choix mais la conséquence naturelle d'une élection. Pour Lormel, bien évidemment, le talent ne s'acquiert pas, il est un don. Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué, si le poète est élu, il se distingue des hommes : dans son *Credo poétique*, Stuart Merrill écrit<sup>97</sup> : « Le Poète doit être celui qui rappelle aux hommes l'Idée éternelle de la Beauté dissimulée sous les formes transitoires de la Vie Imparfaite. »<sup>98</sup>

La Beauté est une idée et il n'y a de beauté véritable et éternelle que dans l'idée (la beauté se recroqueville dans l'Idée et c'est par la poésie qu'elle ouvre ses corolles sur le papier).

La nature notamment permet le surgissement de l'idée en donnant vie au rêve. Dans le numéro d'octobre 1892 de la revue, le poème *La Forêt vivante* de Lormel commence ainsi : « Dans la Forêt où se promène, où bien doucement se promène mon rêve solitaire, bercé de confuses musiques (...) Magique Forêt ! Des voix... Non, c'est le vent qui chante. » Une coquille au sein d'une poésie d'Emile Bernard (dans le numéro 8) témoigne humoristiquement de ce penchant pour la Nature qui sera celui de *L'Art littéraire* : « il fallait lire, au dernier vers de la quatrième strophe : *rideaux* et non *roseaux* ».

La nature permet aux pensées de se libérer du carcan du corps (ce n'est pas l'homme qui se promène mais son rêve personnifié) et d'ignorer les

---

<sup>95</sup> Slatkine Reprints, Genève, p 33.

<sup>96</sup> Charlotte écrit dans ses *Notes sur Alfred Jarry* : « Il ne veut pas aller à l'Ecole normale supérieure – c'est bien assez d'être collégien quand on est jeune ».

<sup>97</sup> In *L'Ermitage*, avril 1893.

<sup>98</sup> Cette phrase peut-être rapprochée de celle de Saint-Pol Roux : « L'univers est une catastrophe tranquille ; le poète démêle, cherche ce qui respire à peine sous les décombres et le ramène à la surface de la vie », citée in *Encyclopédie du symbolisme*, sous la direction de Jean Cassou, France Loisirs, 1988, p 208.

impératifs immédiats : elle permet à l'Idée de prendre vie, à l'individualité esthétique de s'affirmer.

La Nature est prise comme vecteur et non comme une finalité : elle ne vaut que par ce qu'elle parvient à suggérer, elle n'intéresse Lormel que parce qu'elle ouvre sur l'*Idéal* (et permet par conséquent à l'individu, par le biais de la pensée et du rêve, de s'y engouffrer pour ensuite le cristalliser sur le papier au moyen de la littérature). Ainsi, la réalité ne vaut que sublimée. Yhel exprime très bien cela, dans un article paru dans le numéro d'octobre 1894 du *Mercure de France*<sup>99</sup>, à propos de *L'art Idéaliste et Mystique* de Péladan (on sait combien Jarry aimait cet auteur) : « L'auteur a exprimé le sens du beau en cette ligne, par exemple : la Beauté d'une œuvre est faite de réalité sublimée, et expliquant à ceux qui ne le savaient pas encore que ce n'était point dans l'imitation servile du réel que résidait l'Art véritable. La vision terrestre n'est qu'un moyen pour l'ouvrier qui sait en extraire ce qui s'y trouve d'idéal : la nature ne vaut qu'interprétée ».

### **Un idéalisme anarchiste**

« Cependant, le développement même de l'idéalisme contenait les germes d'une réconciliation avec la vie et le monde », qui prendra la forme de l'anarchisme, comme le note Michel Décaudin<sup>100</sup>.

Lormel après avoir affirmé que le Poète ne devait en aucun cas se soucier de la foule (il emploie l'expression significative « tour d'ivoire »), nuancera son propos (second glissement significatif, le premier étant l'aveu d'ouverture aux talents « les plus connus de la jeune génération »).

Dans le numéro 3-4 (mars-avril 1894), Lormel écrit : « Nous ne sommes pas anarchistes au sens d'Emile Henry. (...) Tandis que les uns ont pour but une amélioration sociale, les autres, transposant en politique le principe absolu de l'Individualisme en Art, ne veillent qu'au développement égoïste de leur moi. Que nous importe l'affranchissement du plus grand nombre ? Notre individualisme est (...) *l'ennemi du peuple*. Il tend (...) à la glorification du génie. (...) Notre anarchisme est tout aristocratique, les intelligences supérieures devant fatalement prédominer. » Mais il conclut ainsi, et c'est ce

---

<sup>99</sup> Pp 184-185

<sup>100</sup> Michel Décaudin, in *La crise des valeurs symbolistes (vingt ans de poésie française 1895-1914)*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, p 21.



qui est frappant : « La littérature restera poésie ; mais que les conteurs d'histoires sachent qu'on ne les écoute plus et qu'il est temps d'enseigner les hommes ». Ainsi, même si le Poète refuse toujours de « s'abaisser » au niveau des hommes en *s'occupant* du monde, en témoignant de préoccupations sociales, il se place dans une optique légèrement différente : son but n'est plus seulement de servir le Beau, le Vrai... mais également de les inculquer aux hommes (Lormel par ces lignes ne dénature pas l'image du génie mais la rend plus hugolienne). L'on songe à la fin de l'article que fait paraître Berthe (de) Courrière sur *César-Antéchrist*<sup>101</sup> : « Mais nous, qui ne pouvons plus espérer le règne de l'Esprit dans ce monde – règne tant attendu et jamais réalisé – Esprit repoussé par ceux qui devaient en être les prêtres et réfugié dans le cœur de quelques fidèles – car le suprême flambeau ne doit pas, ne peut pas s'éteindre – nous nous le passons rapidement de main en main, et il s'en trouve toujours pour le porter (...); l'étincelle se communique à une autre étincelle, et comme un immense serpent de feu, sans jamais s'arrêter, court perpétuellement à travers le monde... ». Courrière nous permet d'ajouter une nuance intéressante : le poète enfante les hommes, puisqu'en les enseignant, il insuffle l'Esprit dans leur corps...

Cette volonté est presque pédagogique : il s'agit pour le Poète de montrer le chemin aux hommes... du haut de sa tour d'Ivoire pourrait-on dire (faut-il souligner qu'il s'agit toujours de rester dans un écart définitif vis-à-vis d'eux ?)

Ainsi la notion la plus importante demeure celle d'individu. C'est seulement en s'affirmant au mépris de la multitude que l'individu pourra sauver cette dernière.

Pour donner l'image peut-être la plus juste de l'Anarchie défendue par Lormel, l'on peut citer un passage du *Voleur* de Darien, livre adoré par Jarry puisqu'il le glissera dans la bibliothèque du docteur Faustroll et qui raconte « comme un voyage sensible la reprise individuelle de Randal, qui retrouve pour seul guide, entre les illusions et les mensonges d'un monde fondé sur le crime, le fil de son émotion »<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> *Le Mercure de France*, octobre 1894, page 161.

<sup>102</sup> Annie Le Brun, « Comme c'est petit un éléphant : », in *Le Surmâle, roman moderne*, Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1990, p 153.

Ce passage <sup>103</sup> (que nous ne citerons pas intégralement), non dénué d'humour, parle avec brio de cette volonté de l'artiste d'égorger, par le pouvoir de sa Volonté et le Génie de son unicité, la Sottise humaine.

« Ces théoriciens [de l'Anarchie], ces faiseurs de systèmes, qui ont si souvent déjà, dans leurs diverses publications, tracé la voie de l'humanité, ont sûrement une vision nette des choses, la prescience de l'avenir ; ils connaissent le secret du Futur, et peut-être... ». Mettant en scène un anarchiste, peut-être même la personnification de l'Anarchie, Darien écrit, un peu plus loin : « Il reprend – et sa face s'illumine d'un éclat étrange, et son geste s'élargit et sa voix tonne : - Mes idées ! La seule idée : l'idée de liberté. (...) Ah ! je n'ignore pas les efforts tentés par des Hommes, au milieu de l'indifférence terrifiée des foules, pour faire jaillir la grandeur de l'avenir de l'atrocité bête du présent. (...) Il y a si longtemps que la Parole a cessé d'être un Fait, que le Verbe n'est plus qu'une arme faussée dans la main gauche des charlatans ! (...) Le jour où l'Individu reparaitra, reniant les pactes et déchirant les contrats qui lient les masses sur la dalle où sont gravés leurs Droits ; le jour où l'Individu, laissant les rois dire : « Nous voulons », osera dire : « Je veux » ; où, méconnaissant l'honneur d'être potentat en participation, il voudra simplement être lui-même, et entièrement ; le jour où il ne réclamera pas de droits, mais réclamera sa Force ; ce jour-là sera ton dernier jour, ergastule des Foules Souveraines où l'on prêche que l'homme n'est rien et l'humanité, tout... »

Et un peu avant, Darien note : « C'en sera fini, de cet immense couvent de la Sottise meurtrière dont les murs, étayés par la peur, étouffent mal les sanglots de la vanité qui s'égorge et les hurlements de la misère qui se dévore »

Jarry n'est pas insensible à l'idée d'Anarchie, peut-être sous l'influence de Remy de Gourmont. C'est dans le numéro double 3-4 (mars-avril 1894) qui témoigne du revirement de Lormel, lequel professe que maintenant est venu le temps « d'enseigner les hommes », que Jarry publie « Etre et vivre ». Ce texte est capital pour comprendre l'œuvre de Jarry. Celui-ci écrit : « Vivre, rappelons-le, est entendu vie de relation, vie dans la boîte de guitare du temps qui le moule (...). Vivre c'est le carnaval de l'Etre. » Il fait une distinction très fort entre « Etre » et « Vivre » : Lormel défend comme Jarry « l'Etre », « sous-suprême de l'Idée, car moins compréhensible que le Possible... »

---

<sup>103</sup> Darien, *Le Voleur*, « L'idée marche », Stock, 1898, p 431-433.

Parler de l'Être amène Jarry à parler de l'Anarchie : « L'Anarchie Est ; mais l'idée déchoit qui se résout en actes : il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque (!). » Ainsi, l'Anarchie est idée, et cette idée est pure et perd de cette pureté, de cette force quand elle « se résout » en actes (elle devient alors *contaminée* par le réel). La force est dans la pensée mais doit rester suspendue dans le geste de la pensée, ne pas trouver de réponse dans un acte qui aurait une portée sur les hommes.

Cette opinion est commune à nombre d'écrivains symbolistes, comme l'explique Arnaud <sup>104</sup> : Remy de Gourmont et Jules de Gautier « la professent, Gourmont qui a déjà publié au *Mercur* l'*Idéalisme* en 1893 et Jules de Gautier qui livrera à *La Revue Blanche*, à partir de décembre 1895, son *Introduction à la Vie intellectuelle*. Pour eux, l'acte – qui n'est pas niable – n'est rien d'autre que l'expression du tempérament ; il n'est pas le fruit de l'idée, sauf à la desservir, à la ruiner ». Jarry n'écrit-il pas : « la pensée (...) est hors du temps » ; « elle est en soi et par soi, et descend vers la mort en descendant vers la Durée » (car, remarque-t-il un peu avant, « faite Verbe la Pensée est figée dans un de ses instants, a une forme – puisque perçue – n'est donc plus embryon – plus embryon de l'action. – L'action, il faut qu'elle soit au commencement par le déroulement des actes du présent et du passé »).

Au début des *Paralipomènes d'Ubu*, Jarry <sup>105</sup> explique Ubu : : « ce serait plutôt l'anarchiste parfait, avec ceci qui empêche que nous devenions jamais l'anarchiste parfait, que c'est un homme... »

Seulement, Jarry, à la fin d'« Être et vivre » opère un retournement spectaculaire, inattendu et proprement incompréhensible. Tandis qu'il défendait dans toute son argumentation (mâtinée d'obscurité) l'Être, il finit en célébrant le Vivre, qui suscite l'acte <sup>106</sup>, contre l'Être qui se fonde en Pensée <sup>107</sup>. Nous n'en tirerons aucune conclusion. Peut-être Jarry a-t-il voulu exposer les deux solutions pour qu'elles s'annulent et qu'ainsi de cette annulation résulte une troisième idée latente (un troisième *contraire*), qu'il importerait au

---

<sup>104</sup> Arnaud, *Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 83

<sup>105</sup> Arnaud, *Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 252.

<sup>106</sup> Se plaçant cette fois du côté de Fénéon, qui, dans *La revue libertaire* du 1<sup>er</sup> janvier 1894, cite un passage du livre *Pourquoi sommes-nous anarchistes ?*, lequel synthétisait, je pense, l'idée du presque directeur littéraire de la *Revue Blanche* sur la question : « C'est à l'action spontanée de tous les hommes libres qu'il appartient de la créer (l'Anarchie), et de lui donner sa forme, d'ailleurs incessamment changeante comme tous les phénomènes de la vie » (*Œuvres plus que complètes*, page 937)

<sup>107</sup> Arnaud, *Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 84.

lecteur de trouver. Ou peut-être a-t-il voulu seulement prouver que les deux idées étaient à un degré égal d'intérêt. Mon hypothèse tendrait à prouver que dès ses publications dans *l'Art littéraire*, Jarry mettait en pratique la Pataphysique.

Je pense que Jarry s'intéressait fortement à l'anarchisme (on peut noter qu'en mai 1896, quand Jarry « revient » ponctuellement au *Mercure de France*, c'est pour publier une courte notice bibliographique sur un livre d'Augustin Léger intitulé le *Journal d'un anarchiste*<sup>108</sup>) et qu'il était tenté comme Gourmont ou Lormel par un anarchisme aristocratique (qui ne se matérialiserait pas par des actes et serait avant tout l'expression libre d'une individualité). Nous verrons plus tard en quoi les chroniques s'inspirent de cette vision « anarchiste » du monde<sup>109</sup>. De plus, en bouleversant comme nous le soulignerons les canons esthétiques, c'est toute la littérature qu'il soumet à « l'anarchisme » d'une pensée.

## **ENTREE AU MERCURE**

### **Stratégie de Jarry à travers Haldernablou**

En automne 1893, Jarry, qui travaille beaucoup, achève sa traduction de *The Rime of the Ancient Mariner (Le dit du vieux marin)* de Coleridge, qu'il propose vainement au *Mercure* au printemps suivant, le 4 mars 1894 exactement.

L'édition commentée des *Gestes et opinions du docteur Faustroll du Cymbalum Pataphysicum*<sup>110</sup>, laquelle apporte maints éclairages sur l'œuvre de Jarry, explique que ce n'était pas à proprement parler un refus, puisque le manuscrit qui semble avoir été envoyé par Jarry à Vallette porte des traces de préparation typographique ; de plus, Remy de Gourmont dans le numéro d'août 1894 du *Mercure de France* annonce : « *The Rime of The Ancient Mariner* : je crois qu'on nous prépare une traduction valable ». Bien que cette traduction n'ait pas été refusée ouvertement, elle ne sera jamais publiée du vivant de Jarry.

---

<sup>108</sup> Arnaud, *Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 209

<sup>109</sup> Bordillon, in *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 84, parle de l'esprit de Jarry qui se trouve dans les chroniques comme étant « aristocratiquement anarchiste ».

<sup>110</sup> P 41.

Jarry, dans la lettre <sup>111</sup> qui accompagne cet envoi, écrit au directeur du *Mercure de France* (« Monsieur Alfred Vallette, / Directeur du *Mercure de France* / 15, rue de l'Échaudé-Saint-Germain / Paris ») : « Monsieur, Je prends la liberté – un peu bien téméraire – de vous importuner encore d'une mienne production, traduction d'un poète anglais trop inconnu aujourd'hui et à qui doivent tout E. Poe et Baudelaire. Quoique bien jeune je ne me suis pas cru trop indigne de l'offrir au *Mercure*, qui a eu la gloire de faire connaître Multatuli. – Si ces vers courts tiennent trop de lignes, il serait facile de les composer comme prose, séparés par des traits. – Je m'excuse d'avoir donné comme titre à la pièce que j'ai envoyée : *Histoire tragique*, etc. Je ne veux point paraître copier celui de la *Princesse Phénissa*, très différente, et je comptais écrire simplement *Cameleo*. – Mais à quoi bon parler d'un manuscrit qui, comme celui-ci sans doute, ira au panier – sans que je m'en plaigne, car c'est moi qui aurai trop osé ? – Quel est pourtant le poète jeune qui ne rêve d'écrire un jour au *Mercure* ? Avec un espoir hélas bien incertain, je vous prie d'agréer mes meilleures et respectueuses sympathies d'art » (PL I, pp 1035-1036).

On peut déceler dans cet envoi et dans cette lettre avec quelle finesse s'exprimait la stratégie de Jarry. Il espère rentrer au *Mercure*. Rentrer signifie plus que publier, cela signifie avoir ses aises, avoir une place. Or, quoi de mieux pour rentrer dans une revue que de proposer à cette revue une traduction ? Envoyer une traduction, cela n'a rien à voir avec le fait d'imposer son œuvre, c'est un geste humble (l'expression maladroite « un peu bien téméraire » affiche la modestie), puisqu'on se propose de faire découvrir aux lecteurs un auteur étranger. En outre, on accroît l'ouverture de la revue sur l'étranger, ce qui est toujours une excellente chose pour une revue littéraire : on assoit un peu plus sa réputation, on permet son rayonnement (l'ouverture sur l'étranger, outre le fait que c'est d'abord l'époque qui *veut ça*, sera un des plus grands signes de qualité des petites revues).

Aussi Jarry se place-t-il *de facto* comme membre de la revue, veillant à son bon fonctionnement (de même il apparaît comme un connaisseur de l'objet revue – les lignes y sont précieuses, du fait du grand nombre d'auteurs

---

<sup>111</sup> Arnaud a raison, quand il écrit qu'à la lecture de cette lettre on songe à la première lettre que Rimbaud envoya à Théodore de Banville (« ambition ! ô folle ! » : voir Rimbaud, *Œuvres complètes*, La Pochothèque, 1999, p 133) mais aussi à la seconde, encore plus maladroite que la première (« J'ai dix-huit ans. J'aimerais toujours les vers de Banville. L'an passé je n'avais que dix-sept ans ! Ai-je progressé ? » : voir Rimbaud, *Œuvres complètes*, La Pochothèque, 1999, p 267).

– et se montre conciliant : « si ces vers courts tiennent trop de lignes, il serait facile de les composer comme prose, séparés par des tirés » Ici, Jarry, comme le souligne Arnaud, donne « des conseils techniques afin d'être imprimé aux moindres frais et donc avec des chances accrues » <sup>112</sup>). On peut même penser que Jarry a effectué cette traduction dans le seul but de l'envoyer au *Mercur*. Cela est très judicieux, car si la revue publie la traduction, elle ne prend pas beaucoup de risques dans le sens où elle ne publie pas vraiment l'auteur de la traduction mais plutôt, si je puis dire, l'auteur du texte traduit. Ce serait donc une façon pour Jarry d'être publié à demi, autrement dit de rentrer par la petite porte au *Mercur de France*. La traduction de Jarry regorge d'approximations et à celle-ci Vallette préférera un texte qu'il a déjà en sa possession, au moment où il reçoit ce « Dit du vieux marin », celui-là bien de la plume de Jarry, qui deviendra, après quelques modifications : « Haldernablou », et qui sera publié. Jarry voulait peut-être permettre à cette pièce en un acte d'être plus facilement acceptée en la faisant précéder dans la revue par un texte qui n'était pas de lui... Je pense pour résumer qu'il se cache derrière ces envois une stratégie. Mais qu'en est-il d'*Haldernablou* ?

Jarry hésite beaucoup sur le titre. Le titre définitif est « Haldernablou », laquelle pièce paraît dans *Le Mercur de France* de juillet 1894 sous le titre plus petit « Les Minutes de sable mémorial », *sur-titre* qui sera repris par la suite comme on sait pour la publication en volume d'un ensemble de textes (notons que nombre de premiers livres d'écrivains sont des recueils de textes dont certains parurent d'abord en revue. Jarry ne déroge pas à cette règle). Jarry avait d'abord pensé à « Histoire tragique du page Cameleo ».

« Je m'excuse [déjà cité] d'avoir donné comme titre à la pièce que j'ai envoyée : *Histoire tragique*, etc. Je ne veux point paraître copier celui de la Princesse Phénissa [œuvre de Gourmont.], très différente... ». En formulant ces excuses, Jarry reconnaît une influence : celle de Remy de Gourmont, qui aura beaucoup de poids par la suite dans sa « carrière littéraire » : il sera pour lui, avant la brouille définitive, une sorte de protecteur. Jarry cherche-t-il à ce que le directeur soit conscient de ces influences, et ainsi s'en trouve indirectement flatté, puisqu'il est l'éditeur de Gourmont ? Je ne pense pas. Jarry était certes un fin stratège mais il ne faut pas chercher à analyser chacun de ses gestes ou de ses écrits dans ce sens. Jarry a juste, dès le

---

<sup>112</sup> Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 87.

début, trouvé en Vallette une personne de confiance à qui il peut se confier (il restera cet ami irremplaçable jusqu'à la mort de Jarry).

Le 27 mai 1894, de Laval, Jarry écrit à Vallette : « Si, comme je l'espère, je ne suis pas ce mois « expulsé » du numéro et dois voir arriver des épreuves... »

Jarry insistera toujours pour que ses textes paraissent rapidement. Il blâme les retards, occasionnés bien souvent pense-t-il par les comités de lecture. Le fait qu'un éditeur retarde la parution d'un de ses textes équivaut quasiment pour lui à un refus.

Dans une lettre à Vallette du 5 novembre 1895, il écrit : « Je crois qu'il serait imprudent – au point de vue vente [206 exemplaires tirés !] – malgré les événements extérieurs, de différer la publication de *César-Antéchrist*. Je vous prie de bien vouloir en faire les dépôts aussitôt que bon vous semblera ». (PL I, 1041).

A propos de *L'amour absolu*, il écrit à Vallette (en 1899) : « Si donc il était à prévoir qu'en cas d'acceptation du comité, le *Mercure* ne dût néanmoins point être disposé à une publication honorable et précipitée (j'entends en mai, par exemple), la formalité serait tout à fait superflue de confier le dit in-18 au comité, et je vous en demanderais la restitution quand j'irai au *Mercure* dimanche. » (PL I, p 1075).

Pourquoi cette peur panique du retard (du délaissement en somme) ? Cette angoisse du retard était-elle occasionnée par la peur du rejet dont on trouve les premiers échos dans la lettre de Jarry à Vallette du 27 mai 1894 (il emploie le terme très fort « expulsé ») ?

### **Haldernablou : une allégorie de la relation entre Fargue et Jarry**

Dans cette même lettre où il fait part de sa peur d'être écarté du numéro, Jarry demande à Vallette de débaptiser le page Cameleo et de l'appeler Ablou : «...je voudrais avant la composition – après mûre réflexion l'autre jour avec M. de Gourmont – changer le titre de la pièce et changer aussi les noms des personnages, le « page Cameleo » m'ayant supplié de le débaptiser... Je mettrai (...) comme titre simplement HALDERNABLOU en un seul mot de l'horreur de la bête double accouplée ».

Pourquoi ce changement ?

Le « page Cameleo » qui supplie Jarry de le débaptiser, c'est Fargue. Ainsi Fargue devient-il le page Ablou et Jarry qui était en premier lieu le duc Henrik devient le duc Haldern, anagramme incomplet du prénom de Jarry.

Cette lettre du 27 mai 1894 est pleine de sens (« la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau », écrit Jarry dans le linteau des *Minutes* et il s'agit de considérer les lettres de Jarry comme de véritables œuvres : bien souvent leur qualité littéraire est certaine ; on pense même que certaines lettres de la fin qui furent envoyées à Rachilde pourraient être – ou contenir – des fragments ou des ébauches de *La Dragonne*).

Elle nous apprend tout d'abord que Jarry entretient avec Gourmont de longues conversations (« mûre réflexion »). Cette précision est une façon implicite pour Jarry d'avouer à Vallette la relation de proximité qu'il entretient avec Gourmont. *Haldernablou* est d'ailleurs dédié à Remy de Gourmont. La dédicace est étrange : *Appartient à Remy de Gourmont*. Ce « appartient » suggère plus qu'une dédicace. Est-ce une façon pour Jarry de s'acquitter de dettes vis-à-vis de Gourmont, dettes générales (il lui doit notamment sa découverte de Lautréamont, comme nous le verrons) ou dette particulière car Jean-Luc Steinmetz note <sup>113</sup> que *Haldernablou* « est redevable à l'ouvrage *Phenissa* [de Gourmont] de certaines situations ». Bordillon juge <sup>114</sup> lui qu'*Haldernablou* doit beaucoup au *Château singulier* de Gourmont.

Pour quelqu'un comme Jarry qui a toujours considéré les livres comme une partie de lui-même, de l'être <sup>115</sup>, on peut penser que cette dédicace dit plus qu'elle ne veut dire : elle est une manière pour Jarry de reconnaître l'ascendant qu'a Gourmont sur lui. C'est, à travers « Haldernablou », une partie de lui qui appartient à Gourmont. Il lui « appartient » comme un élève appartient à son maître, comme un fils appartient à son père. Il lui appartient avant de s'appartenir, avant de se découvrir. C'est-à-dire qu'il laisse à Gourmont le soin de le guider.

---

<sup>113</sup> Jarry, *Œuvres complètes*, Bouquin Laffont, p 1255.

<sup>114</sup> In « Gourmont et Jarry », Bordillon, « Gourmont et Jarry », *La Quinzaine Littéraire*, numéro 374, 1-15 juillet 1982, pp 12-13.

<sup>115</sup> Cette conscience culmine avec le chapitre 36 (« De la ligne ») des « Gestes et opinions du docteur Faustroll » : le manuscrit devient le scripteur (Faustroll), ou tout du moins son corps ; le livre devient le corps, ou plutôt apparaît comme étant le corps : « Et voici que le papier de tenture se déroulait, sous la salive et les dents de l'eau, du corps de Faustroll » (édition Cymbalum Pataphysicum, p 313). Après avoir longtemps réfléchi à une formulation, l'on pourrait se risquer celle-ci : la littérature est le corps de Jarry – le seul envisageable : tous les autres tendent à la désincarnation – *libéré du poids du corps*).



Cette proximité (renforcée par la mention « l'autre jour » qui peut laisser penser que d'autres discussions ont eu lieu) doit permettre à Vallette, Jarry le pense sûrement, d'accepter plus facilement son intégration au sein de la revue. De plus, Jarry dit qu'il a changé de titre « après mûre réflexion l'autre jour avec Remy de Gourmont ». Il affirme ainsi qu'il subit l'influence de Gourmont, mais la formulation de cette phrase suggère aussi un paradoxe (par rapport à la dédicace) : Jarry se place d'emblée dans un rapport d'égalité. Ce n'est pas Gourmont qui choisit le titre, mais Jarry. Et il le choisit non pas grâce à l'aide de Gourmont mais après avoir parlé avec lui. Ainsi cette lettre laisse déjà percevoir toute la nature du comportement de Jarry vis-à-vis de Gourmont : ce sera de l'admiration, mais aussi un refus d'admirer. Un besoin de soutien, mais aussi un besoin de couper les liens, pour que son œuvre ne se ressente pas de cet attachement. La position de Jarry face à l'illustre Gourmont est inconfortable, et, finalement, quand le poids de la véritable figure littéraire qu'est Gourmont se fera trop sentir, Jarry provoquera une brouille, afin de se défaire de cette présence, comme nous le verrons par la suite.

Jarry laisse percer dans sa lettre une énigme (« le page Cameleo m'ayant supplié de le débaptiser »), en même temps qu'il se dévoile : ce page existe (en l'occurrence il s'agit de Fargue), il entretient une relation avec lui, et cette dernière est à constante dominant / dominé (Haldern : « ... Tu es un bon serviteur. »<sup>116</sup> ; Haldern : « Je veux, après t'être avili devant moi, que tu puisses m'en demander raison »<sup>117</sup>). Jarry domine (il est le duc – titre nobiliaire le plus élevé après celui de prince) puisque Fargue (il est le page – jeune noble placé au service d'un seigneur ; soulignons que page vient du grec *paidion* qui signifie petit garçon) a besoin de « supplier ». C'est une façon de se mettre en avant implicitement, en affirmant la différence qui existe entre lui et le page (Jarry crée, il écrit – le pouvoir est de son côté, c'est lui qui influe sur le cours des choses –, tandis que Fargue se contente de supplier – il tente de réfréner le cours des choses –), autant qu'une façon de tisser un lien privilégié avec le directeur du *Mercury*. Jarry va jusqu'à parler à mots couverts de la nature de la relation qu'il entretient avec Fargue. C'est tout le sens de l'expression : « l'horreur de la bête double accouplée ». « La bête double » suggère le caractère fusionnel, en même temps qu'elle brouille les identités.

---

<sup>116</sup> Jarry, *Œuvres Complètes*, Bouquin Laffont, p 57.

<sup>117</sup> Jarry, *Œuvres Complètes*, Bouquin Laffont, p 55.

On ne sait plus qui est qui. Peut-être Jarry suggère-t-il le pouvoir envahissant qu'avait Fargue, aussi bien dans sa vie que pour son écriture.

Ainsi, Jarry fait de Vallette son confident, il le met d'emblée dans le secret, et fait confiance à son intelligence pour tout découvrir. C'est une façon comme une autre de le séduire. Cela fait suite à l'attention qu'a eue Jarry vis-à-vis du *Mercur*e quand, le 3 avril 1894, il en devient actionnaire (il achète quatre actions de 100 francs à la société anonyme du *Mercur*e de France). Pourquoi cet achat ? Était-ce pour se faire bien voir du *Mercur*e ?

Remarquons que Jarry cherchera à les négocier pour pouvoir les revendre en 1896. Néanmoins, si les parutions dans la revue sont à ce moment-là plus qu'épisodiques, en mai 1897 paraîtront les *Jours et les nuits* aux éditions du *Mercur*e de France. Ainsi, je pense que si Jarry cherche à revendre ses actions, ce n'est pas par désintérêt vis-à-vis du *Mercur*e (il ne s'en désintéressera jamais d'ailleurs ; on peut dire que sa vraie famille est constituée des gens du *Mercur*e), mais pour faire face aux problèmes « phynanciers ».

« Haldernablou », qui sera publié par le *Mercur*e en juillet 1894 (Jarry corrige les épreuves alors qu'il est à Pont-Aven), représente l'acmé de la compétition (à sens unique semble-t-il) entre Jarry et Fargue. Cette compétition a d'ailleurs toujours été là, dès le début de leur amitié (elle est déjà présente au moment où Jarry publie à *L'écho de Paris* et remporte des prix scolaires. On perçoit une volonté diffuse chez Jarry de se démarquer notablement par rapport à son ami. Il écrit ainsi à Léon-Paul Fargue –1894, PL I, 1040 – : « Je te félicite de tes prix de composition latine et de mathématiques. Je crois que tu ne t'attendais pas au second ? Je t'embrasse ») mais on peut observer qu'elle ne s'exprime totalement qu'à partir du moment où seules les individualités comptent.

En effet, à *L'Art littéraire* (plus encore qu'aux *Essais d'art libre*), il s'agit d'avoir relativement l'esprit d'équipe, de s'entraider. C'est une publication à compte d'auteur qui ne possède pas de prestige. Jarry et Fargue se retrouvent au sein de cette revue au même niveau. Alors que dès qu'il s'agira de se faire remarquer par *Le Mercur*e de France, la compétition s'exprimera ouvertement, et ne laissera de côté aucun moyen pour écraser l'autre. Il s'agit de se faire une place, et les places sont comptées, Jarry le sait.

## Fargue le caméléon

Le texte que Jarry publie au *Mercure* ridiculise, à mon sens, Fargue, le discrédite auprès du *Mercure*. Dans la première version (celle que Jarry voulait publier), Fargue est, comme nous l'avons déjà souligné, le page Cameleo. Fargue, un caméléon, capable de prendre toutes les apparences pour se faire accepter, de se fondre dans la couleur de son « milieu » ? On sait que Fargue avait moins de personnalité que Jarry et qu'il n'hésitait pas à flatter, à montrer aux autres l'image de lui que les autres selon lui attendaient. En mettant l'accent là-dessus, Jarry souligne le trait de la personnalité de Fargue le plus détestable. Il le dénonce ainsi dans le milieu littéraire, où tout est beaucoup question d'amitié, et où il s'agit de sauvegarder les apparences. L'image que Jarry veut donner de Fargue, c'est bien celle-ci : celle de quelqu'un qui supplie (un *paidion* – un petit garçon –), sans personnalité propre.

C'est comme si Jarry, non content de paraître au *Mercure*, voulait tout faire pour que Fargue n'y paraisse jamais vraiment (d'où le premier titre choisi : « Histoire tragique du page Cameleo ». Haldern dit en parlant de Ablou : « Il ne parlera plus – et c'est tout ce que je regrette en lui. »<sup>118</sup>). Nuançons ce *jamais*. Dans le numéro de juillet 1894 du *Mercure* qui accueille Haldernablou : Léon-Paul Fargue fait, lui aussi, son entrée au *Mercure*, laquelle ne sera que ponctuelle<sup>119</sup>. Mais peut-on vraiment parler d'entrée ? Dans la rubrique « Les livres », Léon-Paul Fargue offre au livre de Paul Fort *Premières lueurs sur la colline* un éloge fort obscur<sup>120</sup>. Tandis que Fargue fait œuvre de critique, Jarry lui est accueilli comme poète. Cette distinction devait être fondamentale aux yeux de Fargue. Et si le texte de Fargue est si obscur, c'est sans doute parce qu'il a voulu donner vie à toute la littérature possible (faire entrer le plus de littérature dans le court espace qui lui était imparti, faire tenir le plus de sens et de poésie en un minimum de mots : il tente de passer outre l'obligation de faire un compte-rendu, fait de la littérature malgré cette position de critique : il y a un effort manifeste de Fargue visant à s'approcher de la position de Jarry).

Il y a quelque chose d'assez pervers dans la façon qu'a Gourmont (ou peut-être Vallette) d'accueillir Jarry et Fargue dans le même numéro, et en

---

<sup>118</sup> Source : Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 102.

<sup>119</sup> Voir Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 106.

<sup>120</sup> On peut le lire pp 107-108 in Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*.

recréant, de part la position de chacun (au sein de la revue, position renforcée par la longueur de la copie) jusque dans le support le rapport de force dominant/dominé qui transparaît d'Haldernablou. Arnaud note<sup>121</sup> que « Gourmont, en accueillant » Jarry et Fargue dans la revue, « devait follement s'amuser ».

En avril 1895 est exposé au Salon des Indépendants le portrait de Jarry par le Douanier Rousseau, intitulé « portrait de Madame A.J », erreur des responsables du catalogue d'exposition qui ont été, semble-t-il, dupés par les cheveux longs (facétie peut-être de Rousseau cherchant à marquer le caractère androgyne de Jarry que l'on retrouve dans les descriptions que font de lui ses contemporains, que l'on trouve également dans la description d'Haldern dans *Haldernablou* et qui a sûrement intéressé au plus haut point Rachilde).

Le journal *L'idée moderne* du 15 avril 1895 décrit ainsi le tableau (on ne sait à quoi il ressemble, il a été détruit par Jarry, et il n'existe pas de reproduction) : « Le poète, vêtu de noir, est assis. Autour de lui figurent les animaux qu'il préfère : hiboux et caméléon. La langue du caméléon, à son oreille, fut prise par un critique pour un porte-plume. » Haldernablou paraît en juillet 1894. Jarry et Fargue se brouillent au début de cette année 1895 où est exposé le portrait de Jarry. Il n'est pas interdit de penser que le Douanier Rousseau que Jarry fréquentait, ne serait-ce que pour la revue *L'Ymagier* (Rousseau y a participé), connaissait l'histoire entre Jarry et Fargue et savait que ce dernier était Cameleo. (Rousseau expose le tableau en avril 1895, on peut penser qu'il l'a peint, pour faire plaisir à Jarry – au moment de la collaboration à *L'Ymagier* qui promeut l'art naïf en commandant à Rousseau une lithographie à la plume –, quelques mois avant). Faut-il en déduire que c'est Fargue lui-même qu'il représente sur le tableau sous les traits d'un caméléon ? Doit-on pousser l'interprétation jusqu'à penser que la langue du caméléon, qui est à l'oreille de Jarry, mime un simulacre d'acte sexuel (la forme de l'oreille est évocatrice) ? Notons que le caméléon fera partie du bestiaire de Jarry et symbolisera toujours la sexualité.

Le caméléon n'est pas le seul animal présent dans le tableau. Il y a aussi un hibou. On peut penser que ce hibou est une redondance de la présence du poète. Pour Jarry, lecteur passionné de Lautréamont, le hibou

---

<sup>121</sup> Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 107.

peut être considéré comme le symbole même de l'écrivain, comme la personnification (si l'on peut dire) de la force du style. On pourrait ainsi penser que le hibou, c'est Jarry lui-même. Lautréamont écrit dans le Cinquième chant des *Chants de Maldoror* : « ...donnent gracieusement au style de l'écrivain (...) l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité. » Jarry ne peut pas ne pas connaître ce passage de l'œuvre de Lautréamont, d'autant plus qu'il s'en inspirera pour l'élaboration de sa science qu'est la Pataphysique, comme nous le verrons par la suite.

On peut remarquer que Lormel, parlant de Jarry sous l'appellation « La Tête de Mort » dans sa nouvelle « Entre Soi » <sup>122</sup>, parue dans *La Plume* du 1er octobre 1897, écrit : « Son visage glabre et fardé, aux yeux fixes, aux lèvres impassibles, rappelait vaguement celui du hibou ». Rachilde décrit les yeux de Jarry comme lui « trouant largement la face, des yeux d'une singulière phosphorescence, regards d'oiseau de nuit, à la fois fixes et lumineux » <sup>123</sup>, Or, le hibou est un oiseau rapace nocturne. Est-ce un hasard ?

Le hibou ne représente pas seulement, peut-on penser, Jarry. Dans « les prolégomènes de Haldernablou » (« ... son sexe, beau comme un hibou pendu par les griffes » : PL I, p 212), il représente le sexe comme il est pour Jarry, c'est-à-dire intimement mêlé à la mort (« Et les caresses de ses mains sur ma peau blanche de satin laissaient se convulser les serpents verts des spasmes » <sup>124</sup>), à la violence, à l'idée de perte (le hibou n'est-il pas *pendu* ?). La vision de l'amour devient approche du futur qui est rupture, vision insupportable d'une déchirure, d'une blessure sur le point d'advenir. L'expérimentation de l'amour, et du sexe, devient expérimentation d'une violence muette, laquelle violence se transmue en violence réelle, insidieuse, qui finit par embraser les relations car elle pousse les membres du couple à se tenir dans un rapport de force. Il s'agit toujours d'avoir le dernier mot. Poème inachevé de Jarry retrouvé par Maurice Saillet <sup>125</sup> : « Son corps d'éphèbe m'a suivi par les chemins. / Il est le serviteur fidèle ; il est idoine / A tous les arts que caressent ses longues mains... »

Il ne s'agit pas de détruire l'autre, mais au contraire, en lui assignant une place bien particulière, de le définir, de le *marquer*, quitte à être en retour *marqué* par lui (« Ne pouvoir de l'être aimé recevoir une preuve d'amour sans

---

<sup>122</sup> Lormel publiera un autre article sur Jarry in *La rénovation esthétique* (mars 1908).

<sup>123</sup> Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, Grasset, 1928, p 15.

<sup>124</sup> « Les paralipomènes d'Haldernablou », cité par Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 101.

<sup>125</sup> Cité par Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 101.

qu'il se croie humilié ! Veux-tu qu'après je tende ma paume ouverte, où de la pointe d'un couteau tu graveras les ocellures d'un reliquaire avec quatre oiseaux d'or ? »<sup>126</sup>), et par conséquent de le garder près de soi. Afin de remplacer la vision (l'appréhension) de la perte (vision narcissique qui est celle de la « bête accouplée »), on peut penser que Jarry fait surgir l'altérité au sein de la sphère du couple, laquelle altérité trouve son expression sous la forme de rapports de force (à tonalité dominant / dominé), dont pourra se nourrir le couple, et qui, paradoxalement, le mettront à l'abri des rapports de force extérieurs (ayant lieu dans la sphère du monde), ou plus justement à l'abri de la tentation de connaître ces derniers. Par cette mécanique (d'apparence sado-masochiste, mais qui est en fait plus à mon sens le développement à son point d'exaspération d'une *idée sociale* basique), le couple a tendance à se suffire à lui-même (Jarry et Fargue n'étaient-ils pas inséparables ? On les appelait les « frères trop jumeaux »). Cette dynamique dominant / dominé vise ainsi à *enrichir* le couple des dynamiques du monde extérieur, mais réduites aux dimensions de l'être-deux.

Ainsi, le couple Fargue-Jarry est plongé *par ce jeu* dans un *monde extérieur* devenu monde à soi et qui empêche ainsi « l'horreur de la bête accouplée ».

Mais cette tentative de pérennisation du couple est vouée à l'échec, puisqu'elle est construite sur un artifice. Le seul moyen d'aimer, c'est de rompre (formule paradoxale mais qui se justifie par ce que nous venons de dire plus haut), c'est-à-dire de pousser l'altérité à un point tel que le couple sera rendu étranger à soi (l'altérité contamine la sphère du couple si totalement que ce dernier glisse dans l'inquiétante étrangeté).

Il y a par l'écriture un véritable processus de démythification de Fargue par Jarry. Notons que le « h » de Haldern confère une certaine noblesse au nom (de plus, le ton de la voix monte naturellement) et que les sonorités sont belles, alors que les sonorités d'Ablou sont laides, ridicules même (enfantines), et le ton de la voix descend. Le « ou » ferme le nom dans une moue risible, tandis que la prononciation de « ern » force à sourire.

*Haldernablou* est une véritable mise à mort littéraire. Haldern : « J'ai une main d'étrangleur »<sup>127</sup> ; Ablou : « voici les bras qui pourraient m'étouffer »<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> In *Haldernablou* (PL I, pp 219-220).

<sup>127</sup> Jarry, *Œuvres Complètes*, Bouquin Laffont, « Haldernablou », p 54.

<sup>128</sup> Jarry, *Œuvres Complètes*, Bouquin Laffont, « Haldernablou », p 55.

Haldern : « Je te méprise et j'écrase la mèche comme toi sous mon pied. Va-t-en. <sup>129</sup> » Haldern : « Tu est un bon serviteur. Ablou : Assez ! *Ils s'en vont chacun de leur côté.* » Notons également ce vers qui dit l'horreur de l'acte d'amour qui chemine avec la mort : « L'épée en son rut sanglant » <sup>130</sup>.

Ne taxons pas Jarry d'insensibilité. Jarry, en ridiculisant Fargue au moyen d'un texte littéraire, le ridiculise à ses yeux aussi (le processus de création devient processus de destruction : en affirmant la nature de la relation qui le liait à Fargue, Jarry cristallise cette réalité – au moyen de l'écriture – pour pouvoir s'en défaire), et c'est ainsi qu'il rompt définitivement avec son ami. L'ami est devenu caméléon dont on peut se moquer, l'ami est devenu allégorie, l'ami est devenu littérature. Jarry peut tourner la page – « Nous irons chacun de notre côté, nous irons chacun de notre côté » (Haldern, p 55) : la phrase est comme une incantation, elle a valeur performative. Par cette pièce en un acte, Jarry se délivre de son ami. La rupture proprement dite aura lieu au plus tôt selon Noël Arnaud en septembre 1894, au plus tard en janvier 1895 <sup>131</sup> – on peut ainsi penser que Fargue a voulu rester sourd quelque temps au sens d'Haldernablou –, rupture définitive, puisque Rachilde affirme qu'ils ne s'adresseront plus jamais la parole, même réunis dans un même groupe de personnes. Néanmoins, notons que Fargue, contrairement à Gourmont, donnera la même somme que tous les autres amis de Jarry pour son inhumation – ainsi il aura quelque peu pardonné <sup>132</sup>.

Jarry ressentait peut-être le besoin de casser ce rapport amoureux à Fargue pour ce qu'il avait d'obsédant, d'annihilant, qu'il devinait être contre l'érection de son statut d'écrivain mais aussi bien évidemment de son style (l'on sent bien que dans *l'Art littéraire* Jarry n'a pas encore trouvé le tour de phrase qui lui est propre ; l'obscurité sent encore l'artifice). Cette rupture soudaine et qui peut sembler très cruelle de la part de Jarry (il s'agit aussi peut-être pour Jarry de pratiquer le mal comme absolue beauté – influence de Maldoror) paraît être ainsi une nécessaire prise de recul face à Fargue, et au sentiment qui les liait, lequel transparaît dans une lettre que Jarry envoie à Fargue en 1894 et que ce dernier publiera (!) : « Mon cher Léon, Tu vas me trouver bien exigeant : je suis allé chez toi mardi dernier et je réclame encore

---

<sup>129</sup> Jarry, *Œuvres Complètes*, Bouquin Laffont, « Haldernablou », p 56.

<sup>130</sup> Jarry, *Œuvres Complètes*, Bouquin Laffont, « Haldernablou », Haldern, p 53.

<sup>131</sup> Voir chronologie du tome 1 de l'édition de la Pléiade.

<sup>132</sup> Voir « Sépulture Alfred Jarry », revue de la quinzaine, *Mercure de France* du 16 novembre 1907, p 375 : « Un groupe d'amis d'Alfred Jarry avait décidé de pourvoir aux frais d'inhumation ».

ta présence <sup>133</sup>. Viens. (...) Je suis forcé de t'adresser ma lettre à ton atelier, car bien que j'y aille les yeux fermés, j'oublie toujours le numéro de ta maison du Boulevard Magenta. Je te félicite de tes prix de composition latine et de mathématiques. Je crois que tu ne t'attendais pas au second ? Je t'embrasse » (PL I, p 1040). Cette lettre (est-ce un faux ?) est très intéressante, car elle présente un singulier mélange de froideur (« je te félicite de tes prix... ») et de sentimentalisme (« les yeux fermés »...), qui n'est pas du reste dans le ton de Jarry.

On peut penser aussi que cette prise de recul a été rendue plus facile par la séparation géographique qui a distendu les liens entre Jarry et Fargue (un peu avant, ils étaient inséparables).

Pour résumer, l'on peut dire que l'évolution de l'amitié-émulation entre Fargue et Jarry a été dans le sens d'un accroissement exponentiel du sentiment de supériorité éprouvé par Jarry, qui s'est clôturé tout naturellement par une mise à mort (littéraire). Jarry tue la figure du fils incestueux comme il tuera plus tard (en se servant cette fois aussi de la littérature comme d'une arme) cette figure du père, obsédante, envahissante, qu'est Remy de Gourmont.

Jarry perd l'amitié de Fargue mais gagne celle de Remy de Gourmont (à partir du moment où Jarry, par l'entremise de Fargue qui le pilotait dans le paris artistique, a découvert les salons de Rachilde, on peut penser que l'intérêt qu'il portait à Fargue s'est déplacé sur Gourmont, grand initiateur de Lautréamont qui a dû dès le début le passionner). Ce n'est pas pour rien que le texte qui discrédite Fargue aux yeux du *Mercure* mais également à ses propres yeux porte la dédicace : « Appartient à Remy de Gourmont ». C'est une façon de dire que Gourmont fait suite à Fargue, que le temps que Jarry a consacré à Fargue, il va désormais le consacrer à Gourmont. On peut penser que Fargue aurait aimé créer avec Jarry cette revue qu'est *L'Ymagier*, laquelle sera le résultat de la fusion amicale et intellectuelle entre Gourmont et Jarry.

Une telle création néanmoins n'aurait pu être le seul fruit de deux jeunes auteurs. Ils auraient dû trouver l'assentiment d'un « aîné » prestigieux,

---

<sup>133</sup> Pascal Quignard in *Vie secrète*, Gallimard, Folio, 1998, donne une belle définition de l'amour, p 302 : « Qu'est-ce que l'amour ? (...) C'est le besoin de se trouver tous les jours dans la compagnie d'un corps qui n'est pas le sien. Dans l'angle de son regard. A portée de sa voix. (A portée même imaginaire. Même sous forme d'image interne. (...). C'est même cette possibilité d'attache par-delà la présence qui définit l'amour) ».



en la personne par exemple de Gourmont. Or, la création de *L'Ymagier* a un précédent si l'on peut dire : au printemps 1894, Fargue et Jarry entreprennent de réunir un album d'Images d'Epinal, destinées à servir de livres d'étrennes, et il était prévu que ce livre d'étrennes soit préfacé par... Remy de Gourmont !

Qu'est-il réellement advenu de ce projet ? On ne le sait pas. Il semblerait que Fargue n'ait pas répondu aux attentes de Jarry, que l'amertume se soit fait sentir assez vite (dans le catalogue de la vente Gourmont, Giard-Legat-Andrieux, p. 37, n° 289, il est fait mention de trois longues lettres datées de 1894 : « Très curieuses lettres relatives à *L'Ymagier* et à un recueil d'images d'Epinal, préfacé par Remy de Gourmont et établi par Jarry, en collaboration avec Fargue. Nous avons sur cette collaboration une lettre fort amère extrêmement intéressante. »)

Pourquoi un livre d'étrennes ? Les deux amis espéraient-ils quelque retombée financière de leur projet ? Je ne pense pas que ce soit la raison. On peut en effet interpréter ce projet de publication comme étant un premier geste visant à réhabiliter les vieilles images. Le livre d'étrennes, inscrit par définition dans le présent, donnerait à voir sous un jour nouveau les Images d'Epinal. Il permettrait leur inscription dans le cours du temps, qui équivaldrait à une seconde naissance (c'est exactement ce que chercheront à faire Jarry et Gourmont dans *L'Ymagier*, comme nous le verrons)

C'est peut-être Fargue qui a inculqué à Jarry ce goût pour les Images d'Epinal que ce dernier approfondira dans *L'Ymagier* avec Gourmont. Le 11 septembre 1893, Fargue écrit à sa mère qu'il a été séduit « par de vieilles gravures de Pardon [*Perhinderion* ne veut-il pas dire Pardon au sens de Pèlerinage ?], vieilles images d'Epinal gravées sur bois, rappelant la xylographie, très puissantes et avancées (détail : il y a là des têtes de mort en forme de poisson, qui regardent les papes et les solitaires avec attaque ou regret) ». Belle lettre qui, avant l'heure, synthétise les contraires comme Jarry s'efforcera de le faire dans ses chroniques : «... têtes de mort (...) qui regardent (...) avec attaque ou regret. » Attaque et regret ne se situent-ils pas l'un et l'autre aux extrêmes de la palette des sentiments ?

Aussi ne suis-je pas d'accord avec Arnaud, qui écrit <sup>134</sup> : « Quand au cœur de l'été de 1894, dans l'ombre – alors pour lui combien éclairante – de Gourmont, Jarry prépare la proche publication de la revue *l'Ymagier*, il s'efforce d'y intéresser Fargue ». La lettre citée plus haut nous montre que

---

<sup>134</sup> In *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 108.

Jarry n'avait pas besoin de « s'efforcer » pour être frappé par les « vieilles images d'Épinal » « très puissantes et avancées » (ce dernier mot est parlant car c'est exactement ce que penseront Jarry et Gourmont, qui tâcheront de faire ressurgir tout un pan du passé pour ce qu'il peut *signifier* quant au présent).

## **L'ÉCRITURE : UNE ARME ET LA SEULE REALITE**

### **L'écriture est une arme**

Nous avons pu souligner que Jarry use, pour mettre à mort symboliquement Fargue, et plus que Fargue d'ailleurs, le sentiment qui les liait, de l'écriture comme d'une arme. Et l'on peut dire que, dans cette optique, la revue est la main qui porte l'arme.

Cela n'est pas seulement vrai pour Fargue, ça l'est également pour *La renaissance latine*, pour Louis Lormel etc. Sans étudier encore *le cas Gourmont* en parlant de *L'amour en visites* (exemple le plus frappant de cette manière d'utiliser le coupant de l'écriture pour trancher les liens), nous tacherons ainsi, en bouleversant quelque peu la chronologie, de voir en quoi Jarry se sert de l'écriture comme d'une arme (à travers l'exemple de la *Renaissance latine* principalement), puis nous remarquerons qu'elle est aussi pour l'auteur pouvoir de mystification ; en dernier lieu nous verrons qu'elle est même plus que cela, puisqu'elle est seule réalité possible.

*La renaissance latine* refuse à Jarry son troisième texte (« Toomaï des éléphants ») par retour du courrier. Jarry répond, très en colère, à Binet-Valmer (directeur de la revue) dès le 6 janvier: « Mon cher ami, Je vous remercie de m'avoir permis de me documenter sur ce phénomène qu'il ne m'avait point été donné, jusqu'à ce jour, d'observer, le retour d'un manuscrit. N'ayez point de regrets et l'affaire a d'ailleurs peu d'importance. Mais si les princes ne considèrent plus avec un respect suffisamment ébloui nos œuvres complètes... *quo vadimus ?* »<sup>135</sup>. Il s'agit de noter avec quelle adresse Jarry se sert du langage comme d'une arme : on peut observer ici le tranchant de l'ironie, grâce à quoi Jarry retourne les choses à son avantage. En effet, il n'est plus victime, mais observateur (« me documenter sur ce phénomène

---

<sup>135</sup> Cité par Bordillon, in *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, p 100.

qu'il ne m'avait point été donné, jusqu'à ce jour, d'observer »), il n'est plus passif (il n'est pas dans la position de quelqu'un qui subit) mais actif. Notons le syntagme « l'affaire a d'ailleurs peu d'importance » (lequel fait d'ailleurs écho à la lettre que Jarry avait envoyée à Vallette avec « Haldernablou ») qui permet à Jarry de retourner *complètement* les choses à son avantage, puisqu'il se place dans la posture de quelqu'un qui n'est pas troublé (et donc pas touché) par un refus.

En vérité, Jarry prend ce refus comme un désaveu : il voit sa liberté d'écrivain bafouée. Comment va-t-il répondre à cet affront ?

Au moment du retour du manuscrit de Jarry par la *Renaissance latine*, Jarry envisage sérieusement un duel (à la mode à l'époque). Est-ce un coup médiatique ? (Les directeurs des revues sont au courant. Ainsi, il écrit notamment au directeur de *La Plume* Karl Boès, le 31 janvier 1903, pour lui demander de l'argent <sup>136</sup> : « l'aventure avec le prince rebelle et esclave indigne Bibescu(l), dit de Brancovan, a réalisé, en quelque sorte, un tremblement de terre dans les phynances du roi de Pologne. J'aurais pu exciper cupidement du traité conclu avec ces gens, mais alors j'aurais perdu le plaisir de les convier à venir s'exposer au fer vengeur ». Jarry laisse entendre que le prince commanditaire de la *Renaissance latine* a refusé par lâcheté la proposition du duel – ainsi cette lettre est un moyen supplémentaire de renverser les choses à son avantage). Pourquoi un duel ? Ce n'est pas impossible que Jarry ait espéré grâce à, sinon le duel, du moins l'idée du duel, obtenir de la publicité, une certaine réhabilitation littéraire. Sinon un coup médiatique, du moins l'admiration de certaines personnalités des revues littéraires. S'est-il souvenu du roman de Rachilde *Le Mordu* <sup>137</sup> : « Quand Doris eut reçu sa réhabilitation, sous la forme d'une belle éraflure dans le gras du bras droit, il tendit la main gauche à Maurice. – A présent que nous nous sommes montré mutuellement une intéressante façon de nous fendre, grommela-t-il, peux-tu me dire pourquoi nous nous sommes battus ? – Volontiers, répondit Maurice, c'est pour chauffer mon dixième mille. Holer voulait un enlèvement de mineure ou un duel, moi, j'ai préféré le duel ».

Mais finalement, après réflexion, Jarry va préférer cette autre arme, autrement plus efficace (et nous verrons en quoi), qu'est l'écriture. Ecrire

---

<sup>136</sup> Cité par Bordillon, in *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, p 102.

<sup>137</sup> *Le Mordu. Mœurs littéraires*, Paris, Brossier, 1889, p 217.

devient un acte de mise à mort (et la revue, de part sa diffusion, n'est-elle pas le meilleur bras pour porter cette arme ?).

Le 15 février 1903, dans *La Revue Blanche*, Jarry fait un compte-rendu d'une opérette de son ami Claude Terrasse (*La Botte secrète*) dont le livret met en scène un prince de Comagène, mari bafoué. Or Jarry, nous dit Bordillon <sup>138</sup>, vient d'apprendre que le prince de Brancovan est peut-être d'origine kurde. Il écrit ainsi dans son compte-rendu : « Ajoutons que, depuis la première douzaine de représentations, le prince est revêtu d'un mirifique costume doré, kurde pour le moins, dûment constellé de crachats, ce qui l'a rendu tellement savoureux à botter, qu'il est devenu nécessaire de renouveler le point percuté : (...) cela est plus conforme au précepte de la morale chrétienne sur les diverses joues ». Par assimilation le prince de Brancovan devient le mari bafoué, et est par conséquent couvert de honte.

Dans une réponse à une enquête sur le duel, peu après, Jarry écrira <sup>139</sup> : « Le duel est une invention merveilleuse. Celui qui nous a – ou que nous avons – insulté est toujours un goujat par rapport à nous [Jarry prend donc ce refus de *La Renaissance latine* comme une insulte] – fût-il prince. Or on ne se commet pas avec un goujat, mais on peut l'écarter du bout d'une pincette. L'épée a ceci de bon, qu'elle est une pincette à une seule branche. Le contact est moindre ». Le trait d'esprit vise à ridiculiser l'adversaire. Ainsi, on peut dire que l'écriture remplace le duel (elle est moyen d'écarter l'adversaire « du bout d'une pincette »). Les mots portent en eux la force des coups.

Voulant s'en prendre à Christian Beck, collaborateur comme lui au *Mercure* et à *La Revue Blanche*, Jarry l'appellera « Bosse-de-Nage » dans *Faustroll*.

Nous savons que Lormel a apposé à Jarry, dans un texte assez violent (la nouvelle *Entre soi*), la dénomination de « Tête de Mort » et à Fargue celle d' « Androgyne » (a-t-il été blessé que Jarry délaisse totalement sa revue au moment d'entrer au *Mercure* ? C'est bien possible).

Jarry répliquera aussitôt comme nous l'explique Arnaud <sup>140</sup> « par le chapitre 12 de *Faustroll*, qui paraîtra dans le *Mercure* de mai 1898. C'est à l'état de charogne que Louis Lormel se montre, à la fois homme et île ; l'homme, putréfié du cerveau et des centres antérieurs de la moelle (...) ; l'île – et donc

---

<sup>138</sup> In *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 101.

<sup>139</sup> Cité par Bordillon, in *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 101.

<sup>140</sup> *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 100.

l'homme –, recouverte d'immondices, est signalée par « un phare obscur, souterrain et cloacal » ».

La volonté de Jarry ne s'arrête pas là. Il ne s'agit pas seulement de se venger.

Pour Jarry, comme pour tout auteur, l'écriture justifie la vie, fut-elle abjecte ou proprement intolérable, en lui conférant une raison d'être (en ordonnant le hasard, l'œuvre apparaît comme une victoire prise par l'homme sur les aléas du présent face auxquels il ne peut qu'être victime). In « Le nouveau microbe » (chronique de *La Revue Blanche*), Jarry parle d'un « mal qui répand la terreur mais dont il n'est point si déplorable que souffrent quelques milliers de Français puisqu'il a fourni à un écrivain de France [Charles-Louis Philippe] l'occasion de ce petit chef-d'œuvre, *Bubu-de-Montparnasse*. »<sup>141</sup>

Mais Jarry va plus loin. Il ne s'agit pas de recomposer le hasard mais de corriger la réalité (l'écriture apparaît ainsi comme la *réimpression* de la réalité).

Dans son « exhortation au lecteur » du premier *Almanach du père Ubu*<sup>142</sup>, Jarry écrit : « ...ou nous vous dirons ce que vous avez lu partout ailleurs, le témoignage universel vous assurera ainsi de notre véracité ; ou vous ne trouverez nulle part la confirmation de nos dires : notre parole s'élèvera donc en sa vérité absolue, sans discussion ». Ainsi, dans tous les cas, la parole de Jarry s'élève comme seule vérité. Il s'agit de laver l'affront en le niant en quelque sorte. Jarry use de l'écriture comme d'un moyen de mystification. En somme, l'écriture permet à une réalité terne et triste d'entrer dans le cycle du merveilleux.

### **L'écriture : moyen d'une mystification.**

L'exemple le plus frappant de cet effort de mystification est une lettre que Jarry envoie à une librairie, datée du 19 octobre 1905 (PL I, p 593) : « Informés comme vous êtes des choses de librairie, vous n'ignorez pas que j'ai publié, au Mercure d'abord, puis à *La Revue Blanche*, puis chez Fasquelle (...), *Ubu roi* qui a fait pas mal de bruit en son temps, *Messaline* (à *La Revue Blanche*, aujourd'hui chez Fasquelle), *Le Surmâle* (id.), autrefois au Mercure : *Les Minutes de sable mémorial*, *César-Antéchrist*, *Les Jours et les Nuits*, *Le*

---

<sup>141</sup> Cité par Maurice Saillet, in *La Chandelle Verte*, Le livre de Poche, p 23.

<sup>142</sup> Cité par Maurice Saillet, in *La Chandelle Verte*, Le livre de Poche, p 10.

*Dr Faustroll*, etc., etc., tous livres qui eurent une vente assez considérable. Or j'ai eu la fantaisie – en 1899 et par les soins du *Mercur* – de faire tirer un de mes livres à très petit nombre et en fac-similé autographique. Ce livre s'appelle *L'amour absolu*. C'est un in-4 couronne de 104 pages, couverture non imprimée, tirage limité à 50 exemplaires hors commerce. C'était une fantaisie, pour pouvoir donner le manuscrit autographié à quelques amis. » Jarry prête au *Mercur* la publication du *Docteur Faustroll*, ce qui n'a jamais eu lieu (de plus, le « etc. » est significatif). Il explique que tous ses livres eurent une vente « assez considérable », ce qui n'a jamais été le cas, et du reste, les *Minutes* furent tirées à 216 exemplaires et *César-Antéchrist* à 206 exemplaires seulement ! Ces tirages ne sont pas importants, mais il faut rappeler, comme le fait Arnaud <sup>143</sup>, que maints ouvrages de poètes consacrés n'avaient pas des tirages plus importants. Et les *Minutes* peuvent véritablement être considérées comme un recueil de poèmes. Ainsi ne faut-il pas voir le geste éditorial de Vallette comme une manifestation d'un désintéret (ou du moins d'un manque d'intéret) pour l'auteur.

Aussi, pour Jarry, écrire, c'est véritablement *recréer* le monde : comme Faustroll, Jarry est Dieu <sup>144</sup> à sa manière, il peut créer un monde « pur et magnifique » qui n'est plus soumis au hasard et aux vicissitudes de toutes sortes, et de ce monde il sort toujours grandi (l'on songe à Mallarmé écrivant à Armand Renaud, le 20 décembre 1866 <sup>145</sup> : « J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu, - et à un Œuvre qui en résultera, pur et magnifique, je l'espère. ») L'écriture en imposant sur le papier une typographie aussi « définitive qu'une inscription sur une porte d'enfer » (PL II, p 608) *devient* seule réalité. Bordillon écrit <sup>146</sup> à propos de *Métal conjugal*, dernier texte spéculatif du *Périple de la littérature et de l'art* paru (le 15 janvier 1904) à *La Plume* : « N'était-il pas bien tentant, une nouvelle fois, de s'infiltrer dans les inconséquences de la réalité pour démontrer, s'il était encore besoin, que le monde n'existe que par les écrits qui en rendent compte ? »

---

<sup>143</sup> In *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 125.

<sup>144</sup> Jarry propose dans le *Surmâle* cette définition intéressante de Dieu : « Il est plus grand que toute dimension, sans qu'il soit hors de toute dimension, ni immatériel, ni infini. Il n'est qu'indéfini » (*Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, 1990, p 96).

<sup>145</sup> Mallarmé, *Œuvres Complètes, II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p 712.

<sup>146</sup> In *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 115.

## L'écriture est plus qu'un artifice

Allons plus loin. En réalité, l'écriture ne doit pas être considérée comme un subterfuge, un artifice visant à corriger ce qui de la réalité peut apparaître comme intolérable (un pinceau corrigeant une surface). Elle n'est pas un moyen choisi pour qu'une réalité autre, conforme à l'honneur, puisse accéder à la conscience et à la postérité.

Elle est pour Jarry bien plus que cela.

Disons tout d'abord que l'écriture ne peut être considérée comme un artifice puisqu'elle entretient avec la réalité, avec toute réalité un rapport très étroit. La chose réelle et le mot qui la nomme ne sont pas séparables, forment un tout (c'est ce que Annie Le Brun nomme la « confusion irrésistible du signe et de la chose signifiée »).

Le mot est ce qui illumine la réalité, ce qui de cette réalité met en avant le côté le moins apparent, mais aussi le plus symptomatique, le plus singulier (la dimension sacrée, « à peine soupçonnée »). Le mot témoigne de la réalité secrète d'une chose (l'on songe au sens du mot Jésus qui dit précisément « dieu sauve, a sauvé et sauvera ». L'histoire est déjà écrite dans le nom).

In *La Dragonne*, « La Bataille de Morsang », Jarry écrit (PL III, pp 461-462) : « ...Erbrand Sacqueville choisit ce champ de bataille de même qu'on achète un volume sur le titre. Poe a écrit : « Sang, ce roi des mots ». Or, Sacqueville, de qui les yeux portaient loin, avait lu sur une plaque bleue à l'entrée d'un petit village gai, derrière des arbres, abrité par une roche et fermant le fer à cheval : MORSANG. » Soulignons que les jeux de mot chez Jarry ne sont pas légers, ce ne sont même pas des jeux : il écrit ainsi quelque part dans *La Dragonne*<sup>147</sup> : « Les paronymes<sup>148</sup> ont un sens mystérieux et clair pour qui sait les lire, et les jeux de mots ne sont pas un jeu<sup>149</sup> ».

Jarry lit (et invite à lire) les réalités en se reportant aux « titres » (démarche de l'enfance) : il déchiffre la réalité non pas au moyen d'une connaissance empirique – tel que le recommandait Descartes – mais au

---

<sup>147</sup> Cité par Bordillon et Arnaud, in *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 13.

<sup>148</sup> Se dit de mots de sens différents mais de formes relativement voisines.

<sup>149</sup> Jarry joue beaucoup sur les mots dans ses spéculations. On peut avoir à l'esprit par exemple la fin de « Les cartes d'électriques », où Jarry se demande : « ... qui oserait prétendre » que les prostituées « ne sont pas déjà fonctionnaires et, par leurs fonctions, les mieux préparées à la vie publique ? » En insistant en ouverture d'« Anthropophagie » sur le fait que cette pratique soit encore *vivante* : « l'anthropophagie ne se meurt point, l'anthropophagie n'est point morte », Jarry joue sur le sens du mot *mourir* (être anthropophage consiste à manger des humains, qui, par définition, sont *morts*) etc.

moyen des mots qui la nomment – et qui en la nommant, ne l’expliquent pas, mais l’éclairent.

In « L’obéissance active » (PL II, 374), Jarry écrit : « ... DRAPS – PEAUX. Nous avons conjecturé qu’il s’agissait de l’épiderme de quelque peuplade sauvage, pauvre mais guerrière et forcée de parader nue, laquelle s’efforce ingénieusement de suppléer audit épiderme clairsemé à la suite de scalps ou autres pelades occasionnées par le contact ferrugineux d’autrui, au moyen de quelque subterfuge, ainsi que l’on se pare de dents fallacieux ou de cheveux dérobés le plus souvent au ver à soie ».

Ainsi, le mot n’explique pas, échoue à nommer le réel puisqu’il nous guide dans l’erreur, mais en se faisant il ouvre sur le rêve, sur une dimension supplémentaire du réel à laquelle on peut accéder par la pensée, par l’imagination. Ainsi, le mot confère au réel une poésie.

On conjecture à partir du mot des choses qui n’ont aucune occasion d’avenir, mais qui, en étant couchées sur le papier, surgissent d’une façon aussi *vraie* qu’une chose réelle.

L’intuition de Jarry va plus loin que l’intuition toute pataphysicienne d’une pluralité de réalités (la réalité écrite aurait autant de poids qu’une réalité vécue. Ainsi les mots seraient une façon d’envisager une possibilité or, toutes les possibilités vivant au même moment, les mots ne sont pas mensongers mais ajoutent à la réalité perceptible une dimension supplémentaire, elle imperceptible si ce n’est par le pouvoir de la lecture).

Pour Jarry, l’écriture *est* (et non plus *devient*, comme nous l’écrivions plus haut) seule réalité.

C’est l’écriture qui confère aux objets leur propriété. Elle n’est pas là dans un but d’illustration. Elle ne nomme pas (comme nous l’avons déjà suggéré) mais confère aux choses leurs spécificités. Ainsi, pour une même substance nous dit Jarry, deux étiquettes différentes *feront* qu’une substance sera toxique et l’autre non <sup>150</sup>. *La légende du poison* (PL II, 398) : « ... chacun a été à même d’observer que ces substances, qu’on est convenu d’appeler poisons, constituent, dans bien des conjonctures, une nourriture excellente. Ce qui tue,

---

<sup>150</sup> Remarquons qu’une autre idée chère à Jarry est que des produits toxiques employés à grande quantité deviennent bénéfiques : ainsi en est-il de la strychnine (poison violent qui contracte convulsivement les muscles – *Petit Robert* –) et de l’alcool qui, réunis à haute dose, servent de « dopant » aux cyclistes dans le *Surmâle*. En outre Jarry a-t-il probablement été séduit par l’idée comme quoi la strychnine rend les muscles convulsifs..., c’est-à-dire travaillant déjà avant même d’être sollicités...



d'après la menace d'horribles étiquettes rouges, est en même temps ce qui fait vivre, sous le titre de médicaments ».

Ainsi, et c'est là le point ultime de notre raisonnement, l'écriture fait plus que corriger la réalité, elle la fait advenir. L'écriture a valeur performative. Jarry accepte la phrase de Mallarmé <sup>151</sup> : « ... tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (la vie commence et finit dans le Livre) mais la dépasse en la retournant. Tout dans les livres existe pour aboutir au monde. Les livres, aussi singuliers que cela puisse paraître, sont pour Jarry premiers au Monde. Ils en sont comme la cartographie secrète. On pourrait donner cette définition du livre pour Jarry : le livre est à la fois l'acte de naissance et le plan détaillé du monde.

### **La vie naît de la littérature**

Ce qui va advenir naît des mots. In « *Faits divers* » (PL II, 518), Jarry écrit : « ... mais le fait divers est-il autre chose, sinon qu'un roman, du moins qu'une nouvelle due à la brillante imagination des reporters ? Si les reporters devaient attendre que le fait divers existât, leur journal paraîtrait le surlendemain. (...) Mais le fait divers... C'est un fait » (chute de l'article).

Jarry a pu lire Eliphas Lévi (Abbé Constant) lequel écrit in *Dogme et rituel de la haute magie* (1856) <sup>152</sup> : « (...) l'idée mère du verbe est l'unique raison d'être des formes. »

Et plus encore que les mots, c'est la littérature qui est à l'origine de toute chose (elle est première au monde).

L'écriture ne naît pas d'une absolue nécessité de dire le monde. La littérature est première, la vie naît de la littérature. C'est ce qu'explique merveilleusement bien Jarry in « Edgar Poe en action » (PL II, 284) : « Nous assistons aujourd'hui à un phénomène autrement émouvant, d'autant qu'indiscutable : la vie d'un homme forcé de réaliser, point par point, toutes les aventures d'un personnage imaginaire, de plagier avec tous ses actes des actes prédits dans une littérature moderne qui assume la rigueur d'une fatalité antique ». Ainsi, la vie plagie la littérature.

Le baron J. d'Adelsward-Fersen est compromis dans une affaire de mœurs et c'est le rapprochement de son nom avec celui du héros d'un roman de

---

<sup>151</sup> « Le livre, instrument spirituel » in *Divagations*, Pléiade, tome 2, p 224.

<sup>152</sup> *Dogme et rituel de la haute magie*, tome 1, Paris, Felix Alcan, 1894, p 60.

Rachilde qui survient à l'esprit de Jarry, comme si ce baron était l'incarnation du héros de Rachilde (in « L'âme ouverte à l'art antique » : Jarry écrit : « En 1897, un roman de mœurs « inverties » – l'actualité était à l'affaire Wilde-Douglas –, les « Hors-nature » de Rachilde, nommait ses héros Reutler et Paul-Eric de Ferzen. Nous avons aujourd'hui l'affaire Jacques d'Adelsward-Fersen. Comme quoi c'est la littérature qui prédestine les noms, même s'ils sont déjà historiques, et qui dicte ses conditions à la vie. Noblesse oblige... »).

In *Les contes de l'histoire* (PL II, 470), Jarry remarque : « C'est sur le modèle des contes de fées, aussi, que se déroulent ou que des gens tâchent de dérouler les événements de l'Histoire ».

L'homme n'a d'autre satisfaction que de répéter la chose imprimée (in « L'abolition de la peine de mort », PL II, 346 : « Tant il est naturel à l'homme de répéter avec satisfaction des choses imprimées, même quand il ne se rappelle plus bien où elles sont imprimées ni si elles ont un sens quelconque »), ce dont témoigne *Le Surmâle*<sup>153</sup> : « – Dans tous les cas, ce qu'un homme a fait, un autre le peut faire. – Savez-vous bien qui a dit le premier ce que vous ruminez là ? interrompit Mrs. Gough, qui avait de la lecture. – Ce que... ? – Justement, votre phrase : « Ce qu'un homme a fait... » - Ah ! oui, mais je n'y pensais pas. Cela est écrit... parbleu, dit Marcueil, dans les *Aventures du baron de Münchhausen*. »

La littérature ne porte pas seulement en elle la réalité immédiate, elle porte aussi la réalité future, c'est-à-dire que c'est un condensé de toutes les réalités (passées, présentes et futures), elle témoigne de la Réalité (laquelle n'entretient pas de liens avec le temps). In « De quelques romans scientifiques » (PL II, 519), Jarry écrit : « Le roman scientifique – qui serait aussi justement appelé, roman hypothétique, imagine ce qui se passerait si tels ou tels éléments étaient en présence. C'est pourquoi, de même que certaines hypothèses se réalisent un jour, de même certains de ces romans se sont trouvés être, au moment où ils furent écrits, des romans futurs... »

Si la vie naît de la littérature, c'est que le livre n'est pas une chose morte, mais que la vie contenue en lui est plus forte, comme « surnaturelle ».

A propos d'un livre de Péladan (PL II, 668), Jarry note : « le livre ressuscite – ainsi qu'on doit ressusciter les morts, c'est-à-dire en leur infusant

---

<sup>153</sup> *Le Surmâle*, Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1990, p 21.

une vie toute neuve, comme plus jeune et surnaturelle ; il se garde de reconstituer – etc. »

Le mot est vivant (on sait depuis Jarry que les mots peuvent « faire l'amour »), il suffit qu'il se *retourne* pour que tout s'éclaire. Par conséquent il se cache autant qu'il se montre : un nom par exemple est double (il est à la fois le nom et le nom « jamais prononcé comme nom... ») : *Messaline* (PL II, 89) : « Or, Messaline, en exergue à cette médaille de la Ville dans le miroir d'or, venait de lire (mais sa crise fut si soudaine que ses lèvres n'épelèrent pas) le nom sacré, à peine soupçonné, *jamais prononcé comme nom de la Ville*, du dieu de la Ville, du dieu parti : le dernier mot de la dédicace, au-dessus du portique de la bibliothèque de Lucullus, retourné dans le miroir : AMOR ».

Le livre est très loin d'être une réalité immobile et muette (très loin de n'être qu'un *déclencheur* pour le réel). L'on songe à Saint-Pol Roux qui écrit qu'un « poème est une vie supplémentaire »<sup>154</sup>.

In « Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier », Jarry écrit, parlant des personnages d'Henri de Régnier : « Ils vivent avec des muscles de pierre sans être pétrifiés, pour avoir vécu toujours en des demeures de pierre séculairement à la même place, comme de grands arbres. C'est eux qui figent l'ambiance à leur image et se font un palais de l'espace autour d'eux. Ils ne marchent qu'au milieu d'un halo qui épouse toute leur silhouette et la grossit. Mais comme ces personnages pensent et parlent, chacun selon soi, et que nous les voyons de l'intérieur, l'enveloppe chatoyante de leurs décors particuliers ne nous les fait pas nébuleux. Que chaque facette du coin d'univers où ils se plaisent se souvienne d'eux, comme d'un thème, parce qu'ils *sont*, cela prolonge à leur entour un rayonnement musical. » (PL 2, 415-416).

Ainsi, les personnages des livres *sont vivants* ou plus exactement, parce qu'ils *sont* mais ne *vivent* pas (ces deux mots sont antinomiques pour Jarry : c.f. la distinction entre « être » et « vivre » opérée dans *L'Art littéraire*), ils symbolisent la perfection de l'Être. Ils n'ont pas d'intérieur et d'extérieur, c'est-à-dire qu'ils communiquent dans une entité absolue (« ... nous les voyons de l'intérieur, l'enveloppe chatoyante de leurs décors particuliers... »). En outre vivent-ils dans une parfaite adéquation avec le monde (ils rayonnent

---

<sup>154</sup> Cité par *l'Encyclopédie du symbolisme*, sous la direction de Jean Cassou, France Loisirs, 1988, p 208.

musicalement), qui s'adapte à eux, ou pour dire les choses plus justement, le monde *est* eux et ils *sont* le monde (vu qu'on ne peut faire de distinction entre l'intérieur et l'extérieur).

Pour conclure, l'on peut dire que l'écriture n'a pas pour but de *nommer* le réel, puisqu'elle est seule réalité, parfaite et absolue.

Aussi Jarry, pour rendre compte des pièces de théâtre dans les dernières livraisons de *La Revue Blanche* ne fait-il que lire les différents comptes-rendus parus dans la presse. Ceux-ci ne sont pas témoignages subjectifs apportés sur une réalité, mais sont véritablement la réalité telle qu'elle a été représentée (*en réaction* à ces critiques pourrait-on dire malicieusement). Jarry avoue cette façon de faire à Fénéon dans une lettre de fin décembre 1902 : « Ce mode d'appréciation des pièces paraît le meilleur, épargnant un temps précieux et étant le seul qui garantisse l'absolue impartialité ».

Remarquons *in fine* que Gourmont écrit dans « L'idéalisme » (1893)<sup>155</sup> : « tout ce que je pense est réel : la seule réalité, c'est la pensée ». Chez Jarry, ce n'est pas tant la pensée qui est réelle mais l'écrit, lequel n'est pas la manifestation de la pensée puisqu'il est autonome (on pourrait aller jusqu'à dire que la pensée naît de l'écrit), mais est plutôt la concrétisation d'une *mathématique indéfinie*, impalpable, qui serait un geste tendu vers l'absolu.

---

<sup>155</sup> In *Le Chemin de velours*, Crès, 1924, p 213.

# UNE INSCRIPTION REELLE DANS LE MONDE DES LETTRES : *L'YMAGIER*

Visiblement Jarry s'est senti immédiatement à l'aise au *Mercure*. Il y fait des débuts très prometteurs. En effet, il fait ses entrées au *Mercure* à seulement 21 ans, et ne tarde pas à recevoir une reconnaissance littéraire, en même temps que d'être assuré de l'amitié de Vallette et de Rachilde. Un court drame, dont nous avons parlé (« Haldernablou »), l'article sur un peintre (Filliger) paraissent dans la revue avant que les éditions portant le même nom publient le premier livre de Jarry : *Les minutes de sable mémorial*.

Tout se passe très vite : en juillet (1894) paraît « Haldernablou », en septembre paraissent en volume *Les minutes de sable mémorial* (sous un tirage soigné : vol in-16 carré, orné d'un frontispice et de gravures sur bois. 197 exemplaires vergé d'Arches à la forme, à 4 fr et 19 exemplaires petit raisin Ingres en couleur, à 8 fr). On peut dire que la reconnaissance est immédiate. On peut penser que Jarry est assuré d'une « carrière » littéraire en bonne et due forme, d'une belle carrière même, à la Gourmont, à la Saint-Pol Roux...

La plus grande marque de cette reconnaissance du milieu littéraire (dont Jarry rêvait certainement au moment où il publiait dans le supplément littéraire de *L'écho de Paris*), c'est la publication avec Remy de Gourmont de *L'Ymagier*, en octobre 1894, un mois seulement (on constate le rythme effréné avec lequel Jarry fait sa percée) après la parution des *Minutes* !

Cette publication a été une façon pour Jarry d'accentuer ses liens avec Gourmont, à la fois littéraires et amicaux. Ça a été une façon également de prendre pied un peu plus dans le symbolisme (faut-il rappeler que le symbolisme manifeste un intérêt aigu pour l'art pictural ?), après la publication, en juillet-août 1894, de « l'Acte unique » de *César-Antéchrist* – texte d'une grande sophistication à vocation hermétique –, dans *l'Art littéraire*, et celle, en septembre, des *Minutes de sable mémorial* (œuvre qui s'ancre d'une façon certaine dans le symbolisme).

Pourquoi Gourmont a-t-il choisi de créer *l'Ymagier* avec Jarry ?

Arnaud nous donne des indications précieuses : il nous apprend que Gourmont emprunte le titre d'*Imagier* (sans le y) à la rubrique qu'il a tenue au *Mercure* avec Aurier jusqu'à la mort brutale de ce dernier. Ainsi, l'on peut

penser que la création de *l'Ymagier* est une sorte d'hommage rendu à Aurier (premier chroniqueur d'art au *Mercure* mort en 1892 à 27 ans).

On peut penser qu'en lisant les « Minutes d'art » de Jarry et son article sur Filiger, Gourmont a vu Jarry comme le successeur d'Aurier... « ce qui ne fut pas... hélas pour le *Mercure* » écrit Arnaud <sup>156</sup>. « Tous les peintres découverts et défendus par Aurier, Jarry les fait siens : Gauguin, Van Gogh, Pierre Bonnard, Filiger, Sérusier, Vuillard, Maurice Denis, Emile Bernard, Ranson, Roussel (...) et quand Gourmont créera *l'Ymagier* (...), c'est tout naturellement Jarry qu'il associera à son entreprise » <sup>157</sup>. Tout ce que nous venons de dire présuppose le fait (à mon sens exact) que si Aurier n'était pas mort prématurément, c'est lui que Gourmont aurait associé à son entreprise, et non pas Jarry.

### **Un préambule à *L'Ymagier* : Pont-Aven**

Il est impossible de parler de *L'Ymagier* sans évoquer, en matière d'introduction, le voyage que fit Jarry fin juin 1894 à Pont-Aven (il écrit à Vallette : « Et n'étant pas très bien je suis parti en touriste pour la Bretagne, avec Pont-Aven pour centre. » PL I, 1039), pittoresque bourg breton qui accueille, depuis 1860, une « colonie cosmopolite d'artistes attirés par son charme un peu archaïque et la possibilité d'y « vivre pour rien » » <sup>158</sup>.

Remarquons tout d'abord que le voyage de Jarry à Pont-Aven est très court : quelques jours, mais il demeure une étape importante dans la vie de Jarry et dans sa carrière littéraire <sup>159</sup>. Nous allons voir en quoi.

### **Les revues font naître son voyage**

On peut penser que les revues ont fait naître ce voyage à Pont-Aven. Avec Fargue, Jarry débute sa carrière littéraire – si l'on excepte ses prix aux concours de *L'Echo de Paris* – par les « Minutes d'art » qu'il donne en 1894 (année où Jarry commence à fréquenter les salons de Rachilde et à côtoyer Remy de Gourmont) à *L'Art littéraire* et aux *Essais d'art libre*.

---

<sup>156</sup> In *L'étoile-absinthe*, 9/12ème tournée, « Alfred Jarry, Pont-Aven & autres lieux », société des amis d'Alfred Jarry, 1982, p 9.

<sup>157</sup> Arnaud, Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll, p 88.

<sup>158</sup> Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p 160.

<sup>159</sup> Voir notamment Bordillon, *Les Breagnes d'Alfred Jarry*, Rennes, Maison de la Culture de Rennes, 1980.

Mais avant ça, en octobre 1893, Fargue et Jarry visitent la 3ème exposition chez Le Barc de Boutteville, où sont accrochées des œuvres de Bonnard, Denis, Ranson, Sérusier, Vallotton et Vuillard. Fargue en rendra compte en termes forts dans *L'Art littéraire* de décembre 1893. Pourquoi Jarry n'en rend-il pas compte ? Estime-t-il que Fargue a dit tout ce qu'il fallait dire sur le sujet ? Ainsi, comme critique d'art, Fargue précède de peu son ami. Dès les premières lignes de la première « Minute » de Jarry (février-mars 1894), on peut remarquer (hommage ? fraternité affirmée ?) que le nom de Fargue se trouve cité.

Dans le numéro de mars-avril 1894 de *L'Art littéraire*, on trouve divers comptes-rendus signés de Fargue et de Jarry. Le premier vante les Rops, Gauguin, De Groux et Redon vus chez Vollard (« je demande qu'on le visite » écrit-il), tandis que le second conseille d'aller chez Boussod-Valadon admirer les œuvres de Gauguin, Whistler, Bonnard, Redon, et Bernard, « sans préjudice des putasseries de la vitrine ».

Ce goût pour Gauguin (1848-1903) n'allait pas de soi à l'époque (ainsi Henry Fouquier <sup>160</sup> écrit : « M. Gauguin, dit-on, va voyager. Ça me paraît fort inutile. Ce n'est que sur les cartes de géographie qu'il trouvera la mer jaune qu'il a déjà inventée. Qu'est-ce que la nature pourrait apprendre à ces gens de génie qui la refont et ne la regardent pas ? » Notons que les deux ventes de Gauguin à Paris, lorsque celui-ci rentra de Tahiti en 1894 – chez Durand-Ruel et salle Drouot –, eurent un bilan « négatif ou désastreux » <sup>161</sup>). Il témoignait d'une sensibilité accrue de Jarry pour l'art avant-gardiste. Fénéon lui-même, découvreur de talents littéraires, éprouvait une certaine méfiance vis-à-vis de Gauguin, qu'il jugeait « inauthentique » <sup>162</sup>. Son opinion <sup>162</sup> était que « s'il n'avait pas pris de sujet exotique, on se serait davantage aperçu des insuffisances de son dessin ». Est-ce à dire que Fénéon était rebuté par la nouvelle école ? Non <sup>163</sup>, et même si ça avait été le cas, ça n'aurait probablement pas influencé *La Revue Blanche* puisque c'était Thadée (Natanson) qui décidait, me semble-t-il, en matière d'art à la rédaction.

On peut penser que Gauguin occupe une place importante dans la vie de Jarry. L'édition Pataphysicum de *Gestes et opinions* note très justement <sup>164</sup> que « les relations de Jarry et de Gauguin sont au principe même de l'entrée

---

<sup>160</sup> In « L'Avenir symboliste », *Le Figaro*, 24 mai 1891.

<sup>161</sup> Universalis

<sup>162</sup> Cité par U. Halperin, in *Felix Fénéon*, Gallimard, p 252.

<sup>163</sup> Voir, *Felix Fénéon*, Gallimard

<sup>164</sup> P 173.

du premier dans la carrière littéraire ». L'on peut remarquer avec bonheur que Gauguin, revenu de Tahiti, écrit dans les *Essais d'Art libre* (en février et mai 1894, sa prose voisine avec celle de Fargue et de Jarry).

Jarry parle également (in *Les essais d'art libre*, février-avril 1894) de *La Baigneuse* de Bonnard. Bonnard jouera un rôle assez conséquent dans sa carrière <sup>165</sup> puisqu'il donnera beaucoup d'icônes d'Ubu pour les deux *Almanachs* et qu'il collaborera avec Jarry pour *Soleil de printemps* <sup>166</sup> dans le premier numéro du *Canard Sauvage*. Pour finir, il illustrera des spéculations de *La Revue Blanche* en 1901 et un geste : « Juno Salmo au Nouveau-Cirque » – illustrations que Maurice Saillet aura le bon ton de reprendre dans son édition de *La Chandelle Verte*. Jarry décrit ce peintre dans le numéro 185 (1901) de *La Revue Blanche*, comme un « peintre de la grâce (...) quoiqu'il construise, quand il lui plaît, le beau ou le grotesque, cette autre forme de gracieux ».

Notons que ce cas d'*illustration* n'est pas isolé dans l'œuvre de Jarry. Mais peut-on seulement parler d'illustration ? Les textes de Jarry sont suivis deux fois dans *La Revue Blanche* de dessins de Van Dongen <sup>167</sup> (« de l'antiprotéstantisme chez les gendres de M. de Heredia » et « Les cartes d'électriques ») lesquels n'entretiennent apparemment aucun rapport avec les chroniques : s'ils ont été placés là, c'est semble-t-il dû aux aléas de la mise en page.

Certaines chroniques de *La Plume* sont ornées de lettrines de F. Régamey ou de culs-de-lampe de Jossot <sup>168</sup> : la fonction est décorative, ces « fioritures » ne rajoutent en rien *du* sens à la création. Il y a juste un souci manifeste pour la revue de mettre en valeur les textes, rien de plus. On ne peut parler d'« illustration » (à la rigueur) que dans le cas du *Canard Sauvage* ou de *L'œil* : les chroniques sont accompagnées de dessins de Roubille, Valloton, Villemot... « qui entretiennent souvent avec les textes de Jarry un rapport plus étroit que les croquis de Pierre Bonnard » <sup>169</sup>.

Il est difficile d'analyser le rapport qu'entretiennent les dessins de Bonnard et les chroniques. Apparemment, ils semblent avoir peu ou prou de

---

<sup>165</sup> Sur les relations entre Bonnard et Jarry, voir *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 211.

<sup>166</sup> Voir Editions Bouquins Laffont, p 1033.

<sup>167</sup> Source notice pléiade, tome 2, p 792.

<sup>168</sup> Source notice pléiade, tome 2, p 792.

<sup>169</sup> Bordillon, in *PL II*, 793.



rapport avec les textes de Jarry (hormis dans *Soleil de printemps* où les dessins, nombreux, apparaissent comme une mise en image des mots – le dessin permet de dissiper l’obscurité voulue des phrases : « Des races amies se manifestent leur intérêt. – Des humains s’en inspirent »). En fait, je les vois comme une *récréation* (récréation ?) de l’œil pour le lecteur. Ils sont une pause dans la lecture, l’occasion d’une échappée sauvage (ils ont un caractère rustre, c’est comme si le trait s’y était repris à plusieurs fois. Ils s’apparentent bien à des crayonnages). Jarry, lui, évoque les dessins de Bonnard qui illustrent un livre de Verlaine et soutient l’idée contraire : il les voit comme un écho *modulé* du texte : « Ses crayonnages légers dans les marges semblent les propres fantômes qui s’évoquent des rythmes à mesure de la lecture, assez diaphanes pour ne point empêcher de lire » (PL II, 608). Le trait doit être suffisamment « léger » et « diaphane » pour ne pas distraire de la lecture.

Je pense que la collaboration entre Bonnard et Jarry n’avait pas d’autre raison d’être que l’admiration que Jarry portait au peintre. Ainsi, il était heureux que ses œuvres cheminent de concert avec celles de l’artiste, puisqu’il les aimait. Cette collaboration tenait je pense d’abord à une amitié, et non à une volonté de rajouter du sens au texte, ou encore de les illustrer. Certes, quand il s’agira de faire un dessin pour l’annonce du *Surmâle*, celui-ci devra illustrer un tant soit peu (c’est d’ailleurs *obligatoire* dans une annonce de roman), mais Jarry, même s’il donnera des détails, restera vague : « Il suffirait de construire n’importe quel bonhomme, pourvu qu’il soit très nu, et horripilamment costaud. (...) »<sup>170</sup>. Jarry tient à ce que la surprise reste entière, afin que les dessins de Bonnard le touchent le plus possible, afin que le moment de leur découverte soit, sinon un choc esthétique, du moins un moment d’effervescence, de surexcitation, une satisfaction d’ordre esthétique et narcissique (c’est ce dessin qui va orner *mon* texte), et peut-être aussi, un *commencement d’approche* de l’absolu (on ne sait pas en effet, bien que les lettres soient pléthoriques, dans *quelle mesure* Jarry était touché par le travail de Bonnard). Jarry écrit à Bonnard le 03 mars 1901<sup>171</sup> : « Mon cher ami, Je suis arrivé à la revue malheureusement trop tard pour vous voir, mais j’ai trouvé les trois dessins. Ils me plaisent beaucoup, et quant à moi, je n’espérais pas mieux.

---

<sup>170</sup> Lettre à Bonnard du 18/02/1902, citée in *L’étoile-absinthe*, 9/12ème tournée, « Alfred Jarry, Pont-Aven & autres lieux », société des amis d’Alfred Jarry, 1982, p 88.

<sup>171</sup> Citée in *L’étoile-absinthe*, 9/12ème tournée, Alfred Jarry, Pont-Aven & autres lieux, société des amis d’Alfred Jarry, 1982, p 85.

Les deux au trait sont envoyés au clichage ». Les termes sont éloquents. Une autre lettre (datée du 18 février 1902) est encore plus parlante <sup>172</sup> : « Mon cher Bonnard, Votre dessin de Messaline dans *La Revue Blanche* est tout à fait épatant. Surexcités par la vue dudit, Thadée Natanson et moi-même vous demanderai-je humblement – si cela ne vous embête pas – de pourtraire pour le prochain numéro de la Revue un petit Surmâle... ».

Ainsi, *L'Art littéraire* et les *Essais d'art libre* sont deux revues qui poussent si l'on peut dire Jarry à aller à Pont Aven, voir de plus près cette peinture qui l'émerveille (cet amour de la peinture culminera dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, sous la forme de l'attribution d'îles à des peintres : l'île « Du Bois d'Amour » est dédiée à Emile Bernard, celle « Du pays des Dentelles » à Aubrey Beardsley, et « L'île Flagrante » à Gauguin, « fondateur de l'art académique haïtien » selon le premier *Almanach du père Ubu* <sup>173</sup>), goût qu'il creuse grâce à sa plume en rendant compte d'expositions... et déjà en y allant. Irait-il aux expositions s'il ne nourrissait le souhait d'en rendre compte dans les pages d'une revue ? Ou tout du moins s'il ne nourrissait le souhait de transformer son regard en mots ? Le goût de Jarry pour la peinture s'inscrit très bien dans le courant de l'époque puisque le symbolisme est peut-être un des courants littéraires qui s'est passionné le plus pour les arts <sup>174</sup>, qui a cherché dans la peinture – comme dans la musique d'ailleurs : il suffit de voir quelle place a pris Wagner – la trace d'une *impulsion* pour l'écriture. On peut penser que Jarry ainsi que Fargue recherchent dans ces expositions cette impulsion. Jarry voit à 23 ans en novembre 1893, moins d'un mois avant de commencer à paraître à *L'Art littéraire*, les oeuvres ramenées par Gauguin du pacifique à la galerie Durand-Ruel <sup>175</sup>. Cette exposition a dû s'apparenter pour le jeune Jarry à un éblouissement (qu'il cherchera peut-être par la suite à « transmuter » par l'écriture dans le sens de « la hiérarchie ascendante des métaux »).

Gustave Kahn publie à *La Revue Blanche* (novembre 1901) une étude longue et fouillée sur le symbolisme : *Les Origines du symbolisme (1879-1888)* dans

---

<sup>172</sup> Citée in *L'étoile-absinthe*, 9/12ème tournée, « Alfred Jarry, Pont-Aven & autres lieux », société des amis d'Alfred Jarry, 1982, p 88.

<sup>173</sup> Cité par Bernier, *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 141.

<sup>174</sup> Valéry va jusqu'à écrire (*Cahiers II*, Gallimard, Pléiade, 1974, p 1180) que « le symbolisme de 1890 a été une tendance pour faire de la culture des arts une véritable religion. C'est là son originalité et l'explication de ses bizarreries ».

<sup>175</sup> Source Bernier, *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 141.

laquelle il évoque l'atmosphère du Paris de cette décennie (laquelle précède de peu finalement le choc esthétique global de Jarry – qui se produit en 1892 – dont il rend compte au début de *Albert Samain, souvenirs*) : « La peinture, c'était les impressionnistes exposant des merveilles dans des appartements vacants pour trois mois... »<sup>176</sup>

Jarry lit comme Fargue *Le Mercure de France* avec beaucoup d'intérêt et sa soif de peinture naît aussi de cette lecture d'articles critiques, et notamment de ceux écrits par Aurier.

Dès le premier numéro de la revue, l'article d'Aurier sur Van Gogh (titré « Les Isolés ») donne le ton : le *Mercure* sera une revue où l'on défend la nouvelle école picturale. Aurier, parlant de la peinture de Van Gogh, écrit notamment<sup>177</sup> : « C'est l'étalement inquiétant, troubleur, d'une étrange nature, à la fois vraiment vraie et quasiment supranaturelle, d'une nature excessive où tout, êtres et choses, ombres et lumières, formes et couleurs, se cabre, se dresse en une volonté rageuse de hurler son essentielle et propre chanson, sur le timbre le plus intense, le plus farouchement suraigu (...). C'est la matière, c'est la nature tout entière tordue frénétiquement, paroxysée, montée aux combles de l'exaspération ; c'est la forme devenant le cauchemar, la couleur devenant flammes... »

Jarry éprouvait très probablement de l'admiration pour Van Gogh. Dans *Faustroll*, il écrit<sup>178</sup> : « Se tournant vers moi, le docteur reprit : « Quand Vincent Van Gogh eut déluté son creuset, et refroidi la masse en bon état de la vraie pierre philosophale, et qu'au contact de la merveille faite, ce premier jour du monde, réelle, toutes choses se transmutèrent au métal-roi, l'artisan du grand-œuvre se contenta de traire de l'utilité de ses doigts la somptuosité pointue de sa barbe lumineuse [l'or a tout contaminé], et dit : « Que c'est beau le jaune ! » « Il me serait aisé de transmuter toutes choses, car je possède aussi cette pierre (il me la fit voir au chaton d'une de ses bagues), mais j'ai expérimenté que le bénéfice ne s'en étend qu'à ceux dont le cerveau est cette pierre même (par un verre de montre enchâssé dans la fontanelle de son crâne, il me fit voir cette pierre une seconde fois... » » Ce passage de Faustroll contient comme en écho certaines phrases de l'article d'Aurier.

Jarry parle de « premier jour du monde » : en somme Van Gogh est le créateur de la vie. Il remodèle le monde, il le fait naître une seconde fois, lui

---

<sup>176</sup> Cité par Bernier, *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 94.

<sup>177</sup> Voir *Mercure de France*, janvier 1890, tome 1, pp 24-29.

<sup>178</sup> *Œuvres*, Bouquins Laffont, p 524.

impose sa vraie couleur : le jaune. Aurier parle de « l'étalement inquiétant, troubleur <sup>179</sup>, d'une étrange nature, à la fois vraiment vraie et quasiment supranaturelle ». On peut dire que pour Jarry comme pour Aurier, l'acte de l'artiste rend la nature plus vraie qu'elle ne l'était (« quasiment supranaturelle ») : il lui impose une réalité qui dépasse toute réalité.

« L'artisan du grand-œuvre » écrit Jarry, parlant de Van Gogh, et Aurier décrit également indirectement le pouvoir du peintre qui peut changer la matière, faire se cabrer « êtres et choses, ombres et lumières... » Pour Jarry, il s'agit de « transmuter toute chose », pour Aurier de tordre frénétiquement, jusqu'à l'exaspération, afin d'hurler « son essentielle chanson », ce qui revient au même car dans les deux cas on assiste à l'épanouissement de l'individu (la transmutation n'est pas neutre : elle naît d'une volonté – ainsi, pour qu'elle ait lieu, il faut certes que l'artiste ait la pierre philosophale, mais il faut également que son cerveau *soit* cette pierre <sup>180</sup> –, et cette volonté permet à l'individu d'exprimer avec force ce qu'il a en propre, c'est-à-dire ce qui est le plus curieux en lui. L'on peut soutenir une autre hypothèse : la volonté naît d'un présupposé : il y a distance entre soi et ce qu'on veut atteindre ; or, la pierre philosophale se confondant avec le cerveau de l'artiste, on peut penser que la création se fait presque à *son insu* : il n'y a pas d'effort opéré : la vie se confond avec la création, et la réflexion finale, pouvant trahir l'étonnement, va dans ce sens : « que c'est beau le jaune ! »).

Remarquons qu'Aurier a, avant d'écrire au *Mercur*, collaboré à la revue *Le Moderniste illustré* (fondée en mars 1889) et que c'est dans cette revue qu'il a commencé de défendre Gauguin, Bernard (lesquels collaborèrent également au *Moderniste illustré*). Il y parle également de Cézanne, Pissarro... <sup>181</sup>

Ce qu'Aurier cherche à faire, ce n'est pas défendre des auteurs isolés, exprimer des « coups de cœur ». Il cherche à se placer en théoricien de la nouvelle école.

Ainsi les auteurs l'intéressent en tant qu'éléments de cette école, c'est-à-dire en tant qu'exemples pour que le fil de son écriture conceptuelle et à la poésie effrénée puisse se dérouler. Aurier explique notamment à propos de Van Gogh que les couleurs et les lignes ne sont « que de simples *moyens*

---

<sup>179</sup> On songe au concept de l'inquiétante étrangeté de Freud.

<sup>180</sup> Interprétation possible : les pensées, dirigées toutes entières vers la pierre philosophale, deviennent cette pierre.

<sup>181</sup> Voir l'article de Décaudin « Aurier l'ignoré » in *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Viris Candela, numéro 15, pp 41-47.

expressifs, que de simples *procédés* de symbolisation ». <sup>182</sup> Aussi, s'il écrit sur Van Gogh, c'est pour, à travers un cas particulier, poser les bases esthétiques d'un déchiffrement et d'une défense de la nouvelle peinture, représentée par les impressionnistes.

Un an après son article sur Van Gogh, Aurier, dans *Le Mercure*, écrit un article sur Gauguin : « le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin ». Il y parle de Gauguin comme étant le guide et l'« initiateur d'un art nouveau ». Et pour ce faire, il choisit comme exemple une toile qu'il prend comme archétype du tableau symboliste : *La lutte de Jacob avec l'Ange ou la Vision après le Sermon*. Exemple extrêmement judicieux puisque cette toile, datée de la fin de l'été 1888 (époque de la rencontre, décisive, de Gauguin avec Emile Bernard) est le « premier tableau de Gauguin à thème religieux, qui tourne le dos à l'impressionnisme ; la première image accomplie d'un nouveau style, le synthétisme, ici parfaitement adapté à une conception globale de la peinture, antinaturaliste et symboliste ». <sup>183</sup>

### **Le séjour proprement dit**

C'est avec Paul Gauguin que Jarry séjourne à Pont-Aven <sup>184</sup> (il écrit trois poèmes célébrant des tableaux tahitiens de Gauguin mais n'en retiendra qu'un seul – *L'Homme à la hache* – pour *Les Minutes de sable mémorial*). Ils partagent tout deux le même goût du primitif. Gauguin n'a-t-il pas écrit : « J'aime la Bretagne, j'y trouve le sauvage, le primitif » ?

On peut penser que les tableaux de Gauguin ont passionné Jarry, par une certaine force, *brute* (qui ne semble pas travaillée mais paraît être *arrivée directement* sur la toile), par un certain contraste dans leurs couleurs (un tableau comme *La fenaison en Bretagne*, daté de 1888, montre que Gauguin a renoncé à l'impressionnisme au profit d'un art plus solide et contrasté), par une simplicité manifeste dans le dessin, un refus des proportions, un goût pour le « spirituel et l'intangible » comme l'écrit si bien Aurier dans un article intitulé « Les Symbolistes », illustré notamment d'œuvres de Bonnard, Bernard, Gauguin et Sérusier, publié en avril 1892 dans *La Revue*

---

<sup>182</sup> Geneviève Comès, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92<sup>ème</sup> année, numéro 1, Armand Colin, p 40.

<sup>183</sup> *Catalogue Gauguin*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1989, pp 123-125.

<sup>184</sup> Il écrit à Vallette (1894) : « J'y suis [à Pont-Aven] (hôtel Gloanec) avec Gauguin, retenu par son accident » (PL I, 1039)

*encyclopédique* : « L'initiateur incontestable de ce mouvement artistique – peut-être, un jour, pourra-t-on dire de cette renaissance – fut Paul Gauguin. A la fois peintre, sculpteur sur bois, ornemaniste, céramiste, il a, un des premiers, explicitement affirmé la nécessité de la simplification des modes expressifs, la légitimité de la recherche d'effets autres que les effets de la servile imitation des matérialistes, le droit, pour l'artiste, de se préoccuper du spirituel et de l'intangible ».

Parlant de Gauguin qui cherche à faire penser directement par la combinaison des couleurs et des lignes, sans avoir à représenter le réel, ou une idée, Mauclair se montrera ironique <sup>185</sup> : « Ce sujet emprunté à la vie ou à la nature et ne représentant rien de réel laisse rêveur (...). Que dites-vous de cet art plastique qui fait penser « sans le secours des idées et des images » ? »

Outre ses tableaux, les gravures sur bois du peintre ont dû fasciner le jeune Jarry. Barbara Stern Shapiro <sup>186</sup> note que certaines gravures sur bois de Gauguin rappellent « les premiers jours de la gravure sur bois, depuis les grandes planches religieuses du quinzième siècle (...) jusqu'aux bois gravés de l'Imagerie d'Epinal (...), en passant par les chefs d'œuvre d'Albrecht Dürer au seizième siècle. » Autrement dit, toute la thématique de *L'Ymagier* ou de *Perhinderion* ! Est-il besoin de mentionner que Jarry crée *L'Ymagier* avec Gourmont quatre mois après son séjour à Pont-Aven ? Il n'est pas interdit de penser que Gauguin a renforcé en Jarry certaines aspirations, ou lui a ouvert certaines voies. D'une certaine manière, Gauguin a dû apparaître face à Jarry comme quelqu'un ayant réussi à donner corps à une certaine Bretagne, quelqu'un ayant *synthétisé* son caractère primitif exemplairement. On peut penser que Gauguin fut pour Jarry, pour son travail d'abord de graveur (les dessins de Jarry peuvent apparaître comme des synthèses préalables opérées avant l'écriture) mais aussi littéraire une piste, une impulsion supplémentaires.

Jarry fait aussi la connaissance de Filiger, avec qui il restera en relations jusqu'en avril 1896 et rentre en relation avec Emile Bernard. Sylvain-Christian David <sup>187</sup> explique que ce qui a séduit Jarry chez Filiger, c'est « la recherche d'un art épuré ».

---

<sup>185</sup> Mauclair, *Mercur de France*, « Choses d'art », juin 1895, tome 14, p 357.

<sup>186</sup> *Gauguin Tahiti L'atelier des tropiques*, Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 2003, p 254.

<sup>187</sup> In *Alfred Jarry, le secret des origines*, p 50.

## Les revues donnent un sens au voyage de Jarry

Par conséquent peut-on dire que les revues motivent le voyage de Jarry à Pont-Aven mais également lui donnent un sens, puisqu'il écrira un article conséquent et ambitieux à son retour sur le peintre Filiger – paru au *Mercure de France* (ce n'est pas pour rien que le premier numéro de *L'Ymagier* s'ouvrira par une miniature de ce peintre).

Bernier note assez justement <sup>188</sup> : « Il y a une forme d'activité créatrice à laquelle Jarry n'accorde presque aucune place dans ses chroniques de *La Revue Blanche* : la peinture et les arts plastiques. A seize mois de distance (15 janvier 1900 et 15 avril 1901), il donna deux *Petite Gazette d'Art* en tout. Encore la première est-elle entièrement consacrée aux nouveaux timbres. »

La raison en est que Jarry pressent que l'écriture ne peut rendre compte de la peinture – ou de la beauté, qui est son origine et sa finalité (il écrit dès 1894 dans son article sur Filiger <sup>189</sup> : « Il est très absurde que j'aie l'air de faire cette sorte de compte-rendu ou description de ses peintures car (...) 2/ si je pouvais bien expliquer point par point pourquoi cela est très beau, ce ne serait plus de la peinture mais de la littérature... et ce ne serait plus beau du tout ...»). L'écriture se doit d'instaurer avec la peinture un dialogue riche de significations multiples (volonté qui sera peut-être à l'origine du projet de *L'Ymagier*).

Toujours est-il que Jarry aura le génie du mot juste pour décrire les tableaux (il est constamment à la recherche, me semble-t-il, du mot *évocateur*). Dans la seconde *Gazette* qu'il communique à *La Revue Blanche*, il rend compte de la 9<sup>ème</sup> exposition de la « Société de la libre esthétique » de Bruxelles, il est vrai un peu à la va-vite, dans une notice qui est faite d'énumérations, mais toujours avec le souci de rendre palpable par l'écriture ce qui fait saillie au regard. Il écrit par exemple : « Jan Toorop fixe solidement dans ses portraits leur expression comme tatouée » Ici, « tatoué » dit très bien la permanence de l'expression qui fait comme un masque sur le visage. En parlant de Vallotton (PL II, 578), Jarry écrit : « Des sphinges vautrées au *w* de leurs coudes. Des tables de café basculant leurs nets strapontins. L'assassin fond *dans* sa victime comme le cierge du poignard lui-même ». Violence et exactitude de l'image, qui traduit le malaise qu'inspire le tableau :

---

<sup>188</sup> P 139.

<sup>189</sup> Cité par Bernier, in *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 140.

avec son couteau, c'est l'assassin qui disparaît dans sa victime, comme aspiré (l'on songe à Poe). Jarry rend palpable l'abîme sur lequel ouvre ce geste meurtrier. Il transcrit en outre l'élan qu'inspire le tableau, montre qu'une représentation n'est en rien immobile, même si elle l'est *de facto*.

Jarry in « Minutes d'art » des numéros 3-4 de *l'Art littéraire* (mars-avril 1894) écrit sur Guillaumin : « Guillaumin a rajouté à ses œuvres connues une série de vues de la Creuse (...); une des plus belles, le Moulin Brigand (Crozan), avec un arbre au fond qui miroite comme un lézard dans une grotte ».

Dans le compte-rendu de la « Neuvième Exposition de la Libre Esthétique à Bruxelles », Jarry écrit : « D'Eugène Laermans, des figures résignées qui vont droit devant elles comme vers un abattoir dans des paysages d'angoisse terrible. » Notons que « comme vers un abattoir » ne figure pas sur le manuscrit <sup>190</sup>, ce qui dit tout sur la volonté de Jarry de trouver à chaque fois l'image la plus juste pour transcrire l'émotion que fait naître le tableau en lui, et qui, plus qu'une émotion, est d'ailleurs le tableau lui-même puisque toute chose se confond avec la perception qu'on en a.

Il y a une autre raison justifiant le fait que Jarry se détourne de la critique d'art. La peinture est la *façon* que Jarry choisit pour entrer en littérature, façon peut-être stratégique (quand on est jeune écrivain à cette époque, l'on se doit de commenter les courants artistiques, parler de peinture est un moyen pour se faire *remarquer* : on fait à la fois œuvre de prosateur autant que de critique).

On peut penser que si au départ Jarry fait ce voyage, c'est bien dans le but de publier des articles, en même temps qu'une façon de trouver sa place au *Mercur*e (ou plutôt d'*inscrire* sa place) puisque au moment où Jarry publie son article sur Filiger s'organise un débat à la rédaction en matière de choix de peinture. La question est toute simple : faut-il soutenir les modernes (continuer en somme dans la ligne d'Aurier) ou se ranger à l'avis (peut-être plus prudent) de Mauclair ?

Jarry espérait vraisemblablement que grâce à son article sur Filiger, *Le Mercur*e allait lui confier une critique d'art mais, outre l'inclinaison que prenait le *Mercur*e en matière d'art, cet article étant à la fois peut-être trop ambitieux

---

<sup>190</sup> Source : *L'étoile-absinthe*, 9/12ème tournée, Alfred Jarry, Pont-Aven & autres lieux, société des amis d'Alfred Jarry, 1982, p 34.



et trop elliptique, le souhait de Jarry ne trouva pas de réponse <sup>191</sup> (aussi, désertion de Jarry de la critique d'art – hormis quelques comptes-rendus dans *La Revue Blanche* et des textes à propos de gravures dans *L'Ymagier* et *Perhinderion*).

On peut distinguer nettement deux périodes pendant les premières années du *Mercur* : le temps d'Aurier (1890-1892), c'est-à-dire le temps de la lutte pour le symbolisme pictural, et l'après Aurier (1893-1895), ce qu'on pourrait appeler le temps Mauclair. Si Aurier n'était pas mort en 1892, on peut penser que *Le Mercur* aurait continué de défendre l'impressionnisme. Juste après sa mort, il y a eu, comme on peut l'imaginer, une période de flottement, sur laquelle Jarry justement comptait, pour sinon s'imposer au sein de la revue comme le nouvel Aurier, du moins pouvoir faire entendre sa voix. Mais malheureusement c'est Mauclair qui sort victorieux de ce débat et la tendance antimoderne qu'il incarne <sup>192</sup>, ce qui a pour effet de faire se détourner Jarry de la critique d'art.

Quelle était la position de Mauclair en matière de peinture ? On sait qu'il ira jusqu'à défendre les peintres pompiers. In « Choses d'art » datées de février 1895 <sup>193</sup>, Mauclair résume tout ce qui pour lui est propre à la nouvelle école picturale défendue par Aurier et qu'il récuse : « la coloration » vaut « pour elle-même ». Il parle de la « vanité du dessin déformé », de l'« erreur optique du pointillisme », du « désir du bizarre au lieu de l'original ». Pour Mauclair, le mouvement de l'impressionnisme introduit le goût du bizarre.

En parlant de Guillaumin (Jarry défendra ce peintre in « Minutes d'art » des numéros 3-4 de *l'Art littéraire* de mars-avril 1894), Mauclair écrit <sup>194</sup> : « ...il n'échappe pas aux défauts des impressionnistes (...), à la recherche outrée des lumières bizarres. Il s'inquiète plus souvent de l'effet curieux et de la pure surprise sensationnelle que de la profonde harmonisation du contemplateur au paysage ». Cette dernière phrase résume très bien le sentiment de Mauclair sur l'impressionnisme.

---

<sup>191</sup> Source : Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, p 230.

<sup>192</sup> Source : David, Bouquins Laffont, p 190.

<sup>193</sup> Voir *La critique d'art au Mercur de France, (1890-1914)*, Aesthetica, Editions Rue d'Ulm, Paris, 2003, p 71.

<sup>194</sup> Camille Mauclair, in « Expositions récentes », mars 1894, *La critique d'art au Mercur de France, (1890-1914)*, Aesthetica, Editions Rue d'Ulm, Paris, 2003, p 119.

Mauclair reproche aux jeunes peintres, outre le fait qu'ils passent plus de temps dans les cafés que dans leurs ateliers, leur « arrogance envers des maîtres », leur « ignorance de l'histoire de l'art »<sup>195</sup> etc.

Il se place en défenseur des anciennes écoles : « Je sais que je vais là contre le goût du jour, mais une des causes de l'anémie de nos jugements est une complaisance déréglée pour tout ce qui semble nouveau et une singulière propension à croire que tout vient d'être inventé »<sup>196</sup>

Il est très intéressant de rapprocher les jugements de Mauclair de ce qu'écrivit Gourmont dans l'article sur le Symbolisme qu'il fait paraître à *La Revue Blanche*<sup>197</sup>, et dans sa préface du *Livre des masques* : en donnant une définition du symbolisme, il défend point par point presque tout ce que Mauclair reproche à la nouvelle école picturale : « Que veut dire Symbolisme ? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien ; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire : tendance vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre, individualisme en art, liberté de l'art, abandon des formules enseignées »<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> In « Choses d'art », datées de février 1895 ; *La critique d'art au Mercure de France, (1890-1914)*, Aesthetica, Editions Rue d'Ulm, Paris, 2003, p 71.

<sup>196</sup> *La critique d'art au Mercure de France, (1890-1914)*, Aesthetica, Editions Rue d'Ulm, Paris, 2003, p 120.

<sup>197</sup> « La Liberté en Art, nouveauté si stupéfiante qu'elle est encore et demeurera longtemps incomprise. », cité par Olivier Barrot et Pascal Ory (in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 42).

<sup>198</sup> Remy de Gourmont, *Le livre des Masques*, Paris, Editions 1900, 1987, p 8.

### ***L'Ymagier* : une revue d'amitiés, un salon sur papier**

Le voyage que fait Jarry à Pont-Aven lui permet de tisser des liens d'amitié qu'il développera ensuite dans *L'Ymagier*.

On sait que Gourmont avait grande estime pour Filiger (découvert par Aurier), puisqu'il lui avait demandé de produire un frontispice dont il se sert pour la publication de *l'Idéalisme* (en 1893), et une miniature qui orne l'édition originale de son *Latin Mystique* (1892)<sup>199</sup>.

Seguin écrit à Jarry le 10 juin 1895<sup>200</sup> : « J'avais promis à Monsieur de Gourmont d'essayer de traduire sur bois les sculptures des chapelles qui entourent Pont-Aven. Je connais des sculptures admirables que sans doute vous ignorez (...). Vous savez que j'aime votre publication ».

Visiblement, les artistes étaient unanimes pour saluer cette création de Gourmont et de Jarry. Mallarmé écrit à Jarry le 11 novembre (1894 ?) : « La main ; et un grand merci à notre Gourmont pour ce délectable Imagier [sic], auquel je vais m'ingénier à découvrir un client ou deux, si possible. »

*L'Ymagier* créait une sorte de courant entre les artistes, les poussait à réaliser des trésors d'inventivité pour découvrir des choses dignes d'intérêt, c'est-à-dire curieuses et inédites. Ainsi, Paul Fort écrit à Jarry le 5 octobre 1894<sup>201</sup> : « J'ai des « bois » cochinchinois *extrêmement curieux* et *inédits* que je mettrais avec plaisir à votre disposition pour votre Ymagier (...). Compliments à de Gourmont, à vous pour votre belle idée ».

On peut se demander ainsi si *L'Ymagier* n'est pas aussi (hypothèse toute personnelle) non pas une école proprement dite mais le moyen de renforcer le lien entre les artistes, c'est-à-dire ce qu'on pourrait appeler un *salon* (ou au moins un *salon sur papier*), une entreprise collective d'*exaltation*, l'occasion unique de faire se retrouver littérature et art dans un effort qui vise à ne pas donner la primeur à l'écriture (effort assez inédit, faut-il le rappeler, pour des directeurs – Gourmont et Jarry – qui sont d'abord et avant tout des écrivains).

---

<sup>199</sup> Source Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 119.

<sup>200</sup> Cité par Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 154.

<sup>201</sup> Arnaud, p 124.

Salon dans la mesure où la revue donne l'occasion à Jarry et à Gourmont de développer des liens avec des peintres<sup>202</sup>, qu'ils sont amenés à rencontrer, ne serait-ce que dans le moment où ils leur passent commande. En effet, outre le fait que *L'Ymagier* donne à voir aux lecteurs des œuvres qui étaient tombées dans l'oubli, cette revue sollicite les contributions de peintres contemporains, comme par exemple Filiger, Armand Seguin, Emile Bernard...

Et il n'est pas interdit de penser qu'ils se retrouvaient à plusieurs pour discuter du sommaire suivant, échangeant leurs idées respectives, se servant de la conversation comme d'un *levier*, la parole – et à plus forte raison la parole collective – visant à susciter l'idée : c'est d'ailleurs la raison d'être, on peut le penser, des salons en général – comme ceux de Rachilde. Il faut noter que ça l'était moins en ce qui concerne les salons de Mallarmé, puisque ceux-ci visaient à mettre en scène une parole nue – celle du maître – laquelle devait recevoir l'assentiment de ses disciples. La parole de ces derniers avait valeur d'orchestration (si l'on peut risquer une métaphore), elle ne devait pas faire naître de nouvelles lignes mélodiques : la mélodie naissait de la bouche de Mallarmé. Chez Mallarmé, l'on peut plus parler de représentation, d'opéra (la parole du maître était théâtralisée à l'extrême, ne serait-ce que par la tenue debout du maître, la disposition des chaises et la lumière tamisée<sup>203</sup>). Est-ce pour ça que Jarry s'est détourné des salons de Mallarmé pour rejoindre ceux de Rachilde ? (Si Jarry avait fréquenté souvent les salons de Mallarmé, « les gardiens du temple nous l'auraient dit » note Arnaud<sup>204</sup>. Néanmoins, il a participé à ces *représentations*, au moins au début. Outre les témoignages – notamment celui de Haas dans *Les soirées de Paris* du 15 mai 1914 –, un détail de la lettre que Mallarmé adresse à Jarry le 11 novembre (1894 ?) pour le féliciter des *Minutes* va dans ce sens. En effet, Mallarmé clôt sa lettre par ces mots : « A bientôt. » Et on peut difficilement imaginer comment Jarry pouvait rencontrer le maître autrement qu'à l'occasion de ces mardis). A-t-il été déçu de se retrouver dans un endroit où ce qui se disait – avant même d'être dit – recevait l'assentiment de ceux qui écoutaient. Cherchait-il à ce que sa parole rentre en émulation avec d'autres paroles ? On peut le penser, mais il y a aussi le fait que toute l'attention de Jarry était tournée vers le *Mercure* et

---

<sup>202</sup> Lettre d'août 1894 de Filiger à Jarry, citée par Arnaud, p 120 : « Rien de neuf à vous apprendre mon cher ami. Faites mes bonnes amitiés à R. de Gourmont et à vous l'assurance de ma sympathie bien sincère ».

<sup>203</sup> Voir à ce sujet Besnier, *Mallarmé, le théâtre de la rue de Rome*, Editions du Limon.

<sup>204</sup> *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 240.

vers Gourmont, qui lui avait fait découvrir Lautréamont. En effet, Gourmont fait paraître dans le *Mercure* du 1er février 1891 un article intitulé « La littérature Maldoror ». Gourmont a aussi découvert les *Poésies* et en donne plusieurs extraits à la suite de son article ; il publie aussi l'acte de naissance d'Isidore Ducasse (il faudra attendre ensuite Breton, pour redécouvrir les *Poésies*, cette fois intégralement, dans les livraisons d'avril et mai 1919 de la revue *Littérature* <sup>205</sup>).

Cette découverte par Jarry de l'œuvre de Lautréamont et de Ducasse est fondamentale et conditionnera toute son œuvre future <sup>206</sup> (voir à ce sujet le livre de David <sup>207</sup> ou encore la biographie d'Arnaud <sup>208</sup> qui relève certains points communs entre « Haldernablou » et *Les chants de Maldoror*, points découverts par Maurice Saillet. De plus, d'aucuns affirment que Gourmont a fait découvrir Villiers aux jeunes générations, et certains critiques ont pu remarquer des points communs notamment entre *Le Surmâle* et *L'Ève Future*.)

Cette pratique du salon était, comme chacun sait, courante à l'époque. Ainsi, dans le cadre de la peinture, il existait notamment un groupe de jeunes artistes parmi lesquels comptait Pierre Bonnard, Henri Ibels, Paul Sérusier et Maurice Denis, – puis Vuillard –, lesquels se réclamaient de Gauguin, de Puvis de Chavannes, du primitivisme, un groupe qui aimait « à discuter de Wagner, de philosophie, des religions orientales, du théâtre contemporain au cours de soirées interminables » <sup>209</sup> et qui se réunissait dans un atelier boulevard du Montparnasse, rebaptisé *Le Temple* pour leurs assemblées initiatiques. (Ces réunions ont ceci d'initiatique qu'elles doivent permettre à chacun d'affirmer sa singularité dans la tension du dialogue. Se découvrir soi-même, permettre à ses conceptions de voir le jour en cheminant hors de soi avec l'aide d'un dialogue constructif entre personnes partageant les mêmes centres d'intérêts. En outre peut-on grâce à ces salons se retrouver, être ensemble, se détendre : ainsi, dans un cadre cette fois littéraire, Henri de

---

<sup>205</sup> Source : Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse*, Fayard, 1998, p 544.

<sup>206</sup> Breton s'étonne (in *Entretiens 1913-1952 avec André Parinaud*, Nouvelle Revue Française, 1952) de ce que Gourmont ou Bloy aient écarté le « message unique » de Lautréamont comme pathologique, puis rend hommage à Jarry d'une façon elliptique : « Seul Jarry, sans doute... mais il n'en avait parlé que par allusion. »

<sup>207</sup> *Jarry, le secret des origines*, PUF.

<sup>208</sup> *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, pp 108-109.

<sup>209</sup> Guy Cogeval, *Vuillard Le temps détourné*, Paris, Découvertes Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1993, p 15.

Régnier anime vers 1892 aux côtés de son épouse et de Pierre Louÿs, Valéry, Gregh et Blum, l'Académie canaque », « où l'on ne s'ennuyait guère »<sup>210</sup>).

Il faut rappeler succinctement la fascination des peintres, comme c'est le cas pour Bonnard et Vuillard, pour le milieu symboliste à la mode (« les salons où se tenaient toutes ces conversations sur le néoplatonisme, sur Mallarmé, sur l'occulte, et les dames élégantes qui peuplaient ces salons. »<sup>211</sup>).

« La sociabilité picturale de *La Revue Blanche* est tourbillonnante : Vallotton peint Thadée, Vuillard peint le salon des Thadée (Romain Coolus, poète aimable, s'y repose dans un fauteuil à bascule), Bonnard dessine la rédaction, et tous croquent Misia ; Vuillard<sup>212</sup> la peint, Bonnard<sup>213</sup> la dessine, Toulouse-Lautrec s'en sert pour modèle de l'affiche »<sup>214</sup>.

*L'Ymagier* dépasse largement *La Revue Blanche*<sup>215</sup> en matière de collaboration effective des peintres car elle s'en donne les moyens (le budget de *L'Ymagier* consacré à la reproduction des gravures est supérieur, on peut le penser, à celui de *La Revue Blanche* en matière d'art, revue par ailleurs très sensible à la peinture : si *La Revue Blanche* avait grossi exagérément ce budget, elle aurait pu sombrer rapidement dans le déficit).

Ouvrir un champ d'espace aux peintres est d'ailleurs une des principales raisons d'être de *L'Ymagier*. La première livraison de cette revue s'ouvre en 1894 par une miniature mauve de Filiger et par une préface de Gourmont (dans le style mallarméen), qui a valeur de programme. La revue est présentée en ces termes : « Paraît tous les trois mois en un fascicule de 72 à 80 pages in-4° écu. Est rédigé par REMY DE GOURMONT et ALFRED

---

<sup>210</sup> Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 337.

<sup>211</sup> Edward Lucie-Smith, *Le Symbolisme*, Paris, Editions Thames & Hudson SARL, 1999, p 102.

<sup>212</sup> Vuillard devint une sorte de « peintre de cour » auprès de Misia.

<sup>213</sup> Bonnard, qui partagea pendant quelques années un atelier avec Vuillard et Maurice Denis, fait partie *exemplairement* du cercle de *La Revue Blanche*.

<sup>214</sup> Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 18.

<sup>215</sup> Cette dernière passe néanmoins des commandes aux artistes, pour ses programmes notamment : pendant l'année 1893, les frères Natanson demandèrent à des amis peintres : Vuillard, Maurice Denis, Pierre Bonnard etc., peintres de la nouvelle génération qu'elle promeut, d'envoyer à la revue des estampes qui pourraient servir de vignettes, de hors-textes, de couvertures de livres, d'affiches... « Maître du noir et blanc et de la gravure sur bois, Félix Vallotton donnera plus de quatre-vingt portraits dans la revue » (Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 18) ; en outre, avant la naissance des éditions, la revue avait publié *L'Album de La Revue Blanche*, recueil d'estampes où l'on retrouvait Ranson, Redon, Sérusier....

JARRY. Publie des images et des études sur les images et les imagiers anciens et nouveaux. Forme tous les ans un volume d'environ 100 pages in-4°, contenant plus de 200 gravures et au moins 8 grandes planches in-folio tirées en couleur »<sup>216</sup>.

On peut dire que grâce à *L'Ymagier*, la gravure sur bois connut une certaine renaissance. L'équipe moderne des graveurs de *L'Ymagier* est constituée de Gourmont et Jarry eux-mêmes, Paul Gauguin, Filiger, Armand Seguin, Emile Bernard, Jossot, Maurice Delcourt, Whistler. Il y a une volonté de retour à la gravure populaire ancienne et à celle des primitifs. L'art des graveurs de *L'Ymagier* est volontairement simple, « savamment naïf »<sup>217</sup> mais également pré-raphaélique par certains côtés (ainsi l'art de Filiger, proche des enluminures médiévales, est « marqué et inspiré par les primitifs italiens, Giotto et Cimabue en particulier »<sup>218</sup>). Georges d'Espagnat fut introduit dans le groupe par Gourmont. Jarry, lui, fit venir à la revue le Douanier Rousseau<sup>219</sup> (Jarry amènera Rousseau à connaître des artistes d'avant-garde et on peut penser qu'il l'aidera, à un moment où ses tableaux faisaient rire dans les expositions – Le critique Clément-Janin écrit<sup>220</sup> : « ...l'ineffable Rousseau, le clou ordinaire de l'exposition. Allez voir les Rousseau – ô mes lecteurs – et vous aurez eu de quoi rire et vous amuser pour vos vingt sous ! » –, à prendre confiance en lui-même et en sa peinture : Félix Vallotton est guère le seul avant Jarry à avoir soutenu l'œuvre du Douanier : en 1891, dans *La Gazette de Lausanne*). Rousseau fit pour *L'Ymagier* une grande lithographie à *La Plume* (commande de Gourmont soufflée par Jarry), tirée sur papier orange foncé et symbolisant, « naïvement et féroce », écrivent très justement Guégan et Mégret, les horreurs de la guerre. Elle paraît dans *L'Ymagier* en janvier 1895. Cette lithographie est inspirée de la grande toile du Salon des Indépendants intitulée *La Guerre*. Jarry écrit de ce tableau, dans un style marqué fortement par le symbolisme : « De ses comme péroniers le cheval tend dans le prolongement effaré du cou sa tête de danseuse, les feuilles noires peuplent les nuages mauves et les décombres courent comme des

---

<sup>216</sup> Cité p 199 de l'édition Bouquin Laffont.

<sup>217</sup> B. Guégan et J. Mégret, in *Arts et métiers graphiques* n° 19, Paris, 19 septembre 1930.

<sup>218</sup> Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, p 107.

<sup>219</sup> Gourmont écrira : « J'ai connu Rousseau dans le temps que je m'amusais à une revue d'images qui produisit plusieurs autres artistes inconnus ou méconnus dont le moins ignoré était Paul Gauguin, encore à demi dans sa gangue ».

<sup>220</sup> Cité par Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 151.

pommes de pin, parmi les cadavres aux bords translucides d'axolotls, étiquetés de corbeaux au bec clair... » (PL I, 1023).

Rousseau est peut-être le peintre contemporain qui a répondu le plus immédiatement aux attentes de Jarry en matière d'aplanissement du monde, de destruction des rapports de force pour l'érection d'une force neuve et naïve qui vient d'un autre âge, qui est hors du temps, dans « l'éternité ».

### ***L'Ymagier* : le sacre de l'image, qu'elle soit profane ou sacrée.**

Une revue telle que *L'Ymagier* incitait Jarry à graver et à réfléchir sur les motivations de cet art – ainsi dans *L'Ymagier*, Jarry va jusqu'à interpréter à la plume de vieilles statuets de piété en pain d'épices. A la question : que graver ?, peut-on faire de l'art avec tout ?, il répond singulièrement par l'affirmative.

Ainsi, la gravure sert aussi à Jarry à gommer la frontière entre profane et sacré.

On ne représente pas seulement la vierge Marie – voir le numéro 3 de *L'Ymagier* d'avril 1895 : « La Vierge et l'enfant » –, tout peut être sacré, c'est-à-dire que tout mérite représentation (comme les monstres<sup>221</sup> avec le numéro 2 de *L'Ymagier* qui leur est consacré, lequel donne à découvrir des bois cochinchinois, des vignettes indiennes, océaniques...), y compris le profane, lequel n'existe plus quand il accède à la représentation puisqu'il devient sacré – il devient sacré puisqu'on ne peut plus l'assimiler au profane, étant représenté au même titre que le sacré – : ainsi un monstre est-il aussi sacré du fait de la gravure (du fait du livre) que la Vierge Marie. La représentation met tout au même niveau – c'est-à-dire qu'elle entretient des liens étroits avec la Pataphysique.

On peut s'étonner de ce qu'il n'y ait pas une seule trace dans *L'Ymagier* et *Perhinderion* de l'anticléricalisme apparent qui sera présent dans le *Grand almanach du Père Ubu* (1901). Si c'est le cas, c'est parce que Jarry ne recherche pas le sacré qui est à l'origine de ces gravures (que Jarry apprécie parce que leur antériorité les fait se rapprocher du « caractère de singularité presque Cabalistique » qu'Apollinaire voyait dans les planches gravées des *Minutes* ou de *César-Antéchrist*), mais le sacré (à valeur de force irréductible, qu'on ne peut fragmenter et qu'on est obligé de prendre en son entier) qui est

---

<sup>221</sup> Les monstres reproduits sont tirés de l'imaginaire de la renaissance : la salamandre, le cobracapello, la bigorre...



leur finalité, et qui est aussi la finalité pour Jarry de toute image à caractère naïf.

Les images que Jarry défend dans les pages de *L'Ymagier* sont entières<sup>222</sup>. Elles n'ont en aucun cas valeur d'illustrations. Elles sont le sujet même de *L'Ymagier* : ainsi, Gourmont, dans *L'Ymagier* numéro 1, écrit<sup>223</sup> : « Il y a (...) l'imagerie populaire, aujourd'hui synthétisée dans la fabrique d'Épinal, hier florissant en trente villes, mais surtout à Troyes. Cette imagerie, feuilles volantes ou pages de livrets, est connue d'archéologues et de quelques amateurs : elle est primordialement, notre sujet même, et tout le reste, dans *L'Ymagier*, ne viendra que par surcroît, ornement, source, objet d'étude ou de comparaison ». Jarry avec *Perhinderion* aura la même volonté de faire redécouvrir des « images rares » : «...Comme sur les places entourées d'un talus, au pied des sanctuaires, les colporteurs viennent à des dates, aux doigts appendues les images rares, six fois l'an en *Perhinderion* ressusciteront les anciennes ou naîtront les nouvelles estampes... » (PL I, 995).

Jarry est fasciné par la force irréductible des images qui ne se plient pas aux exigences de l'écriture. Ainsi, on peut observer qu'au fil des numéros, Jarry écrit de moins en moins. Le premier numéro de *L'Ymagier* comporte deux textes de Jarry, chacun des trois suivants n'en comporte plus qu'un. Le cinquième n'en contient pas, mais il est illustré de plusieurs dessins signés Alain Jans, pseudonyme transparent de Jarry (l'écriture s'efface peu à peu devant l'iconographie, comme si elle rendait les armes). Ce serait trop accentué de dire qu'à ses yeux la représentation brute triomphe sur le vecteur de représentations plurielles qu'est le mot, mais on peut penser qu'avec cette découverte des gravures anciennes (piété médiévale) et populaires s'approfondit peu à peu en Jarry le sentiment comme quoi les mots sont impuissants à dire le monde, qu'ils ne sont qu'une représentation parmi d'autres. Je pense que le fait que Jarry se soit (en écrivant moins au fil des numéros) effacé devant les images dit quelque chose quant à la fascination qu'il éprouvait vis-à-vis d'elles. Cette fascination est celle de l'enfant devant un monde nouveau qu'il accueille sans logique préalable. Les images enseignent à Jarry leur logique propre, selon laquelle il n'y a pas de perspective, c'est-à-

---

<sup>222</sup> Se reporter à *Les cultures de Jarry*, p 122, pour avoir une liste de toutes les images publiées dans *L'Ymagier* (hormis les numéros où Jarry ne participe pas) et dans *Perhinderion*.

<sup>223</sup> Octobre 1894, p 6.

dire selon laquelle tous les objets peuvent être mis sur le même plan – la Pataphysique sera exactement cela, qui cherchera à mettre tous les objets sur le même plan de la pensée, et donc sans rapports de hiérarchie.

La coexistence entre ces images brutes (qui souvent n'excluent pas la finesse des détails, laquelle trouve son aboutissement dans les gravures de Dürer et laquelle dit quelque chose aussi du style de Jarry, de ses circonvolutions) et les textes teintés de symbolisme de Jarry et de Gourmont produit une tension, qui pourrait s'apparenter à la tension entre moderne et ancien (mais un ancien pictural moderne si l'on peut dire puisqu'il ouvre sur l'à-plat, détruisant la perspective, sur le blanc, sur une simplification de laquelle pourrait découler l'abstrait. Ainsi certains dessins stylisés de Jarry dans *L'Ymagier* portent en eux une certaine forme d'abstraction <sup>224</sup>).

### ***L'Ymagier* : passé ou présent ?**

La réussite de Gourmont et de Jarry tient à ce qu'ils ne prennent pas parti pour le moderne ou l'ancien : ils tâchent au contraire d'éclairer l'un par l'autre (il suffit de lire un sommaire pour s'en rendre compte : ainsi, le sommaire de *L'Ymagier* numéro 3 d'avril 1895 se divise en cinq parties : « Images nouvelles, images anciennes, Images d'Épinal, Texte, Musique »). Leur but avoué est la renaissance de tout un pan méconnu d'images populaires ou de gravures de la piété médiévale (Jarry parle ainsi dans une lettre adressée à Max Elskamp du 16 avril 1895 de *L'Ymagier* 3 en disant qu'il a « taché » avec Remy de Gourmont « de reconstituer les populaires images, assez inconnues, de la Vierge » : PL I, 1041), et une création qui serait la « continuation » de ce style ancien (une création qui serait une façon de reconnaître la part de modernité que contiennent ces images anciennes).

La revue comporte « des bois allemands, italiens et français des XVe et XVIe siècles, souvent réduits et parfois regravés, une profusion d'images de piété, des vignettes rouennaises ou troyennes, quelques anciens bois japonais ou hindous, (...) de grandes images d'Épinal... » <sup>225</sup>

A ces images, Jarry et Gourmont ajoutent des textes qui n'ont pas valeur d'explicitations. Jarry décrit la Sainte-Catherine gravée par Dürer dans

---

<sup>224</sup> Voir notamment le numéro 2 de *L'Ymagier* consacré aux monstres, p 207 de l'édition Bouquins Laffont.

<sup>225</sup> *Arts et métiers graphiques*, n° 19, Paris, 19 septembre 1930.

*Perhinderion* mais cette description est en fait une interprétation : Jarry y voit une autre sainte décapitée. Ainsi, plus qu'une interprétation, l'écriture se veut ouverture sur un autre sens. L'écriture augmente l'image d'une altérité (de sa présence et du *discours*).

Finalement les textes ne disent rien d'autre sur les images (bien que cette volonté d'explication soit manifeste : « publie des images et des études sur les images ») hormis le fait qu'elles s'inscrivent dans le temps de l'écriture, que le passé trouve une forme au présent. L'écriture de Jarry et de Gourmont conjugue les images qu'ils donnent à redécouvrir. Il s'agit ainsi de se réapproprier le passé par l'écriture, ou plus exactement il s'agit de se réapproprier le passé par la conjonction de *l'évocation du passé* et du *présent* de l'écriture.

Le même traitement est du reste accordé aux textes, puisque *L'Ymagier* s'attache aussi à réimprimer des œuvres du moyen âge, lesquelles sont mises en orthographe moderne par Gourmont : *Aucassin et Nicolette* d'après la version de Lacurne de Sainte-Palaye, la *Patience de Griselidis*, le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, le *Ludus super iconia S. Nicolai* d'Hilarius Monachus... Le mouvement de l'écriture (par l'entremise ici de l'orthographe) restitue aux lecteurs quelque chose de la force du passé (il s'agit en l'occurrence du Moyen Age). Anne Boyer note justement<sup>226</sup> que le titre même de la revue traduit un goût pour le médiéval puisqu'il « dit à la fois l'intention de constituer un recueil d'images (...) en même temps qu'il indique une volonté de se tourner vers le passé (...) par le Y du titre qui renvoie à une graphie médiévale ».

L'écriture fait aussi office d'image. Une image audible autant que visuelle, car elle a sa beauté propre, qui pousse par exemple Gourmont et Jarry à changer « imagier » par « *Ymagier* ». Remy de Gourmont écrit dans *L'Ymagier* n° 3<sup>227</sup> : « Quelques personnes nous ont demandé, même par de lointaines lettres, pourquoi un y a ce mot, quand les dictionnaires disent *imagier* ? (...) Et pourquoi n'y aurait-il pas encore, aujourd'hui comme jadis, un peu de liberté dans l'orthographe, pour un peu plus de beauté ? *Lys* décore mieux que *lis*. (...) *Ymagier* n'est pas plus étymologique que *y*, adverbe venant du latin *ibi*. Et qu'importe ! quelle que soit leur forme les mots n'en sont

---

<sup>226</sup> Anne Boyer, *Remy de Gourmont, L'écriture et ses masques*, Paris, Champion, 2002, p 293.

<sup>227</sup> P 203.

pas moins les complaisants miroirs des choses et les sources au fond desquelles les idées se laissent entrevoir »

L'écriture se trouve changée par la proximité directe avec les gravures<sup>228</sup> (leur caractère primitif déteint sur le style chargé de l'écriture, lui donnant par là même valeur d'énigme).

Il faudrait s'interroger longtemps sur cette force qui naît au regard du lecteur de ce singulier contraste. Il faut vraiment considérer l'œuvre gravée comme une écriture à elle toute seule, et envisager cette co-existence comme une volonté jarryque de réunir les contraires, les genres, afin de faire voler en éclat (nous y reviendrons) la notion d'unité (laquelle paraît être indissociable de toute création, depuis l'aube de l'art semble-t-il et jusqu'à aujourd'hui) pour imposer au contraire une diversité salutaire qui ouvre le champ à tous les possibles, à toutes les interprétations.

*L'Ymagier*, et plus encore, *Perhinderion*, doivent être considérés comme des œuvres à part entière de Jarry, qui s'inscrivent dans la droite ligne des *Minutes* et surtout de *César-Antéchrist* (ces deux livres peuvent être considérés comme des assemblages de divers genres et de divers tons, assemblages dont la raison n'est pas explicitée dans le livre : ce silence volontaire rajoute à l'objet livresque une dimension supplémentaire, qui est de l'ordre de l'innomable et de l'inavouable – une ouverture sur l'inconnu).

D'aucuns me répondront qu'on ne peut parler d'œuvre de Jarry puisque la plupart des gravures ne sont pas de lui. De plus, Gourmont écrit dans ces pages au même titre que Jarry. On pourrait néanmoins défendre l'hypothèse selon laquelle les gravures défendues par Jarry *sont* de Jarry (je parle ici principalement de *Perhinderion* puisque dans *L'Ymagier* il n'est pas le seul à effectuer les choix formels) puisqu'en choisissant leur placement dans la page, leur dimension etc., il se les approprie d'une certaine manière. Elles ne sont sur la page qu'un écho d'elles-mêmes, lequel est plein de l'individualité du metteur en page (le fait de positionner une image dans la page, de choisir sa taille, ne signifie-t-il pas traduction et non pas restitution de l'œuvre ?)

Le seul fait de sélectionner telle gravure plutôt que telle autre parle de Jarry (mais aussi de Gourmont dans *L'Ymagier* – il faudrait analyser quelles parts respectives de décisions ont eu les deux hommes). Jarry a eu toute sa vie

---

<sup>228</sup> « ... Comment s'organisent et s'intriquent, pour constituer un ensemble sémiotique complexe, le texte – à vrai dire déjà contaminé par l'image – et l'image elle-même, de son côté gagnée par le texte... » se demande justement Michel Arrivé, in *Lire Jarry*, Bruxelles, Editions Complexe, 1976, p 139.

durant la volonté de s'approprier les choses : images comme écrits, vie comme mythologie.

### ***L'Ymagier* : un goût affirmé pour l'oralité**

Outre les images, l'intérêt est donné, même si c'est en sourdine, aux chansons. Dans le sommaire de *L'Ymagier* numéro 3 (avril 1895), on trouve les vers et la musique de « La belle s'en est allée », « chanson dans le goût ancien » notent les rédacteurs (faire dans le « goût ancien » pourrait être la ligne de conduite que se seraient donnés, non sans humour, Gourmont et Jarry, au commencement de leur entreprise). On peut penser que chez Jarry ce goût pour les vieilles chansons (qui peut s'apparenter à une déclinaison de son goût pour la culture potalchique) était très présent (il n'était sûrement pas pour déplaire à Jarry que beaucoup de ces chansons vantent les plaisirs de la boisson). On en trouve de nombreuses traces déjà dans *Ubu roi* et un texte lacunaire comme la « Chanson à boire »<sup>229</sup> marque peut-être le paroxysme de cette veine orale – écrire est aussi pour Jarry un moyen de poser le problème de la vulgarité. Peut-on tout écrire ? Un texte vulgaire – encore faudrait-il définir ce qu'est la vulgarité – une fois publié a-t-il valeur de texte littéraire ? Et surtout, comment *écrire* l'oralité ?

On peut penser que la force de l'oralité tient à son impulsion, à sa spontanéité, et l'écriture suggérant par définition « organisation », elle ne saurait s'en accommoder (« A côté et au-dessous de la littérature imprimée court le fleuve oral, contes, légendes, chansons populaires. »<sup>230</sup>). Elle ne sait vivre que dans le souffle. De même que les images ont une force que nul texte littéraire ne saurait approcher, une force qui ne peut être *mise en mots*, ni même expliquée, la parole populaire a ceci de fascinant qu'elle tient en son sein une force naïve de vie (dans le sens des peintres naïfs comme le Douanier Rousseau) qui la pousse peut-être à n'être qu'éphémère, car c'est bien souvent comme si elle brûlait et disparaissait au contact de l'écrit, force naïve qui est comme un « fleuve » qui coule et qui semble résister aux *canalisations* de l'écriture.

Les chansons semblent plus éphémères que les œuvres littéraires, lesquelles peuvent être ouvragées comme des sculptures baroques, et pourtant c'est l'inverse qui peut se produire, comme si le souffle premier,

---

<sup>229</sup> *Œuvres*, Bouquin Laffont, pp 876-878.

<sup>230</sup> Remy de Gourmont, *L'Ymagier*, numéro 1, octobre 1894, p 6.

spontané, disait plus sur la vie nue, sur l'intensité de cette vie que tout effort de restitution organisée, tout effort de beauté. On songe avec délice à Tristan Bernard, qui dans le numéro d'octobre 1891 de *La Revue Blanche*, le premier de la nouvelle série, écrit dans un article sur *Le Symbole au Café-Concert*, lequel voisine avec une *Réverie automnale* d'Henri de Régnier, *Paysages d'Aube et de Rêve* de Paul Leclercq... : « Quand les paroles écrites de beaucoup d'auteurs contemporains auront vidé dans le torrent des années le sens éphémère dont d'éphémères conventions les ont remplies, les chansons du peuple vivront encore, perpétuées par des traditions solides et plus sûres que le papier de filet l'encre d'imprimerie ». Avec la chanson, on assiste à une victoire du spontané sur la beauté.

Jarry a poussé ses investigations en matière d'oralité loin, puisqu'il a cherché à la faire pénétrer dans l'écriture, sans que ce métissage la déforce. Henri Béhar écrit <sup>231</sup> : « Jarry a voulu tour à tour ressusciter l'imagerie populaire, les almanachs (eux aussi populaires), en même temps qu'il reprenait à son compte la chanson, le théâtre, les lectures du peuple, pour les introduire dans l'institution consacrée à la littérature ».

L'oralité permet de poser les limites de la littérature. N'y a-t-il œuvre que lorsqu'il y a style ? L'écrivain doit-il faire travail d'orfèvre ou peut-il être le porte-voix d'une parole nue, riche et entière ? L'écrivain doit-il passer la parole au crible du style ? Jarry a joué sur les deux tableaux si l'on peut dire puisqu'une œuvre comme *Messaline* est formidablement ouvragée (Jarry n'écrit-il pas de cette œuvre que sa forme est « nette, éclatante et définitive, comme un camée ou une médaille de ces temps anciens » ?) tandis que *Ubu sur la butte* par exemple laisse place à une richesse de tons qui semble tout devoir à la spontanéité.

Dans ce dernier cas comme avec d'autres textes (on songe notamment au recueil de *textes d'enfance* réunis par Jarry sous le titre *Ontogénie*), l'écriture doit avoir pour fonction de porter l'oralité <sup>232</sup> (ce n'est pas pour rien que Jarry adore Rabelais, qu'il cherchera à adapter à la fin de sa vie : il commencera à travailler avec Claude Terrasse à son *Pantagruel* début 1898, qui ne sera publié en volume qu'en 1910).

---

<sup>231</sup> *Les cultures de Jarry*, PUF, p 120.

<sup>232</sup> In « L'objet aimé, *pastorale en acte d'après Töpffer* », Jarry écrit : « Oyez, oui, ouïs / Sous la feuillée, / Sous le fouillis, / Oyez, oyez / Dans le taillis / Oyez, oyons / Le gazouillis / De l'oisillon. etc. » (Bouquins Laffont, 881).

La littérature recueille le souffle par l'articulation (on sait combien la langue du *Père Ubu* est articulée) qui s'exprime par le saut à la ligne (passage d'un vers à l'autre) ou par la virgule (omniprésente chez Jarry et dont la fonction première est vraiment d'articuler, de cisailer le souffle – il serait par exemple intéressant d'étudier la place de la virgule dans *La Chandelle Verte*).

On peut émettre l'hypothèse (c'est celle de Maurice Saillet) selon laquelle la voix de Jarry trouvera son articulation la plus parfaite, la plus évidente, dans ses chroniques. Saillet<sup>233</sup> définit l'articulation dans ces textes spéculatifs comme étant « inéluctable » et note que c'est elle qui « détermine la phrase, brève ou nombreuse, mais d'un aplomb sans égal dans notre langue ». A ce sujet, il serait intéressant d'étudier la part d'oralité que recèlent ces chroniques si parfaitement ouvragées. Ne pourraient-elles pas être dites à haute voix, et peut-être gagneraient-elles encore en efficacité ?

L'écriture ainsi peut servir l'oralité. Mais il y a aussi chez Jarry à l'inverse une volonté de placer le texte (purement) littéraire *dans* l'oralité (comme c'est le cas pour *L'objet aimé* : le tour littéraire des indications en italique – « M. VIEUXBOIS, sur son séant à la même place derrière un bosquet devant lequel passent, enlacés, L'OBJET AIME et LE RIVAL HEUREUX » – contredit la spontanéité bon enfant des couplets) ou à sa *proximité* pour lui conférer un surplus de vie (par contamination si l'on peut dire). Ainsi, Jarry fait coexister dans *César-Antéchrist* l'oralité la plus nue et la sophistication la plus poussée (puisque l'acte héraldique et l'acte dernier voisinent avec l'acte terrestre qu'est *Ubu roi*). Ainsi Jarry dans les *Jours et les nuits* greffe dans la trame romanesque un poème et un texte en prose qui sont des résonances symbolistes d'une œuvre comme *Les Minutes*, lesquelles contredisent fortement une certaine modernité de l'écriture qui s'exprime d'une part par la forme brève (omniprésente : ce sont les « lueurs trop courtes » dont parle Léon Blum, cité ci-après), d'autre part dans le rythme du récit (voir notamment quelques chapitres, qui, de part leur construction, peuvent très bien s'apparenter à des nouvelles<sup>234</sup>).

---

<sup>233</sup> In *La Chandelle verte*, Le Livre de Poche, p 9.

<sup>234</sup> La chute, élément fondamental de la nouvelle est toujours soignée : l'on peut citer celle de *L'email des poupées* : « Sengle de ses ongles poudrés de squames pinça la gorge de l'infirmière en un geste apparent de viol : elle rit et ne sut pas. Puis, s'étant lavé les mains, ils partirent. » (Bouquins Laffont, pp 610-611) ou encore celle de *Présentations* (qui commence par « Un coup de sifflet. Dernière halte. Il est venu un tas de gens » etc.), symptomatique d'une volonté d'être au plus prêt d'une modernité à peine naissante : « C'est tout ». Remarquons que *Présentations* est peut-être le texte avec *Trou de balle*

Cette modernité de l'écriture s'exprime également par une certaine oralité (est-ce elle qui fait dire à Léon Blum dans son compte-rendu des *Jours et les nuits* in *La Revue Blanche* du 15 novembre 1899 que Jarry a « forcé la mesure, même pour ses amis et contemporains » ?) qui peut aller jusqu'à préfigurer Céline (oralité qui voit le jour par l'intermédiaire des dialogues de militaires – voir notamment *Le Trou de Balle*<sup>235</sup> : « Il n'y a qu'à laisser crever » ou *Heure militaire*<sup>236</sup> : « Tu ne vas pas me dire que tu ne vas pas dauffer (...) Mademoiselle Tata ! – Je vais te foutre sur la gueule »).

Outre les vers et prose d'officier, des passages entiers – frappants – du roman peuvent être considérés comme appartenant à la veine néo-symboliste. Ainsi<sup>237</sup> : « Valens nagea, puis il fut debout au milieu de l'eau pas profonde, glabre et d'or comme une statuette, avec les cheveux pareils à un trou sur la fumée chaude, et qu'essayait d'imiter le minerais. Si l'on pouvait raboter le diamant noir, il s'était coiffé de copeaux ».

De cette contradiction naît une tension qui rend le sens fuyant, confère au texte entier l'allure du polyèdre aux multiples faces (faces qu'on ne peut embrasser d'un seul regard). Cette tension alimente la lecture, pousse le lecteur à chercher un sens à cette diversité (à cette apparente non-unité). Cette coexistence d'éléments pouvant sembler contraires (outre le fait qu'elle annonce la Pataphysique telle qu'elle sera développée dans les chroniques) rend le lecteur actif.

On peut penser que la collaboration de Jarry à *L'Ymagier* lui a permis de développer quelque peu son goût pour l'oralité et pour la piété populaire, déjà présent dans un ouvrage comme les *Minutes* (PL I, 242 : « On égorgera les fleurs sur la route des innocents. / Le barrissement des tambours fait envoler le sang / Que brouta la biche de Geneviève de Brabant »), et qu'ainsi cette revue a été une école de la diversité, en plus d'être l'endroit où ont pu se consolider les amitiés de Jarry avec les peintres connus à Pont-Aven. De plus, Jarry et Gourmont ont pu s'exercer pour leur plus grand bonheur à la gravure et s'imbiber d'images – « anciennes et modernes ».

En tout, *L'Ymagier* eut huit livraisons, d'octobre 1894 à juin 1896 (le programme que s'étaient fixés Jarry et Gourmont – voir plus haut – a été tenu

---

(lequel prend la forme presque exclusivement d'un rapport de médecine) où la modernité romanesque – telle qu'elle fut ensuite développée au vingtième siècle – se fait le plus sentir.

<sup>235</sup> Bouquins Laffont, p 577.

<sup>236</sup> Bouquins Laffont, p 599.

<sup>237</sup> In « Consul Romanus », Bouquins Laffont, p 579.



pendant deux ans environ). Jarry ne collabora qu'aux cinq premières livraisons. Le numéro 6, qui paraît en janvier 1896, est vierge de la signature et du nom de Jarry (quelques mois auparavant Jarry s'était brouillé avec Gourmont – nous en rappellerons les raisons ; la rupture avec ce dernier constitue le fait – comme on dit un fait d'arme – qui pousse Jarry à abandonner *L'Ymagier* pour l'entreprise hasardeuse de *Perhinderion*).

### ***Perhinderion*, revue concurrente**

A peine Jarry quitte-t-il la direction de *L'Ymagier* qu'il s'empresse de fonder une revue concurrente qu'il baptise *Perhinderion* (ce qui veut dire pardon, au sens de pèlerinage). Cette revue n'a que deux numéros (mars et juin 1896). Elle est plus luxueuse encore que *L'Ymagier* (format in-folio cavalier, afin de ne pas plier les reproductions. Arnaud note que la concurrence entre *l'Ymagier* et *Perhinderion* transparait jusque dans le choix du format – in-folio au lieu de l'in-quarto – <sup>238</sup>)

Jarry a pour ambition première de donner à redécouvrir toute l'œuvre de Dürer planche par planche. Il ne peut guère espérer accueillir en ses pages beaucoup de contributions des peintres de la nouvelle école car ceux-ci sont attachés à *l'Ymagier* (aussi seul Emile Bernard acceptera de donner à Jarry une image pour *Perhinderion*).

Faut-il penser que l'unique raison d'être de *Perhinderion* est de concurrencer la revue de Gourmont et que, lorsque Berthe de Courrière refusera (est-ce un refus net ou une hésitation ?) de continuer de financer *l'Ymagier*, Jarry n'aura plus de raisons de continuer l'entreprise hasardeuse de *Perhinderion* ? (Hypothèse de Arnaud). Je pense que *Perhinderion* va au-delà de cette seule volonté de se démarquer d'un aîné prestigieux et de le surpasser. Je vais essayer de montrer que cette revue cherche à marier de façon parfaite le texte (ou l'image) et le support, ambition mallarméenne qui ne cessera d'accompagner Jarry et qui trouve ici sa réalisation la plus probante.

Certes, la revue se veut plus luxueuse que *l'Ymagier* (mais ce luxe n'est, je pense, pas une fin en soi). Le texte de présentation du premier numéro annonce : « on a retrouvé pour nous les poinçons des beaux caractères du quinzième siècle avec les lettres abrégées... ils seront fondus avec le plus grand soin et serviront spécialement à nos textes après le numéro

---

<sup>238</sup> C'est par le choix du format que Jarry tente en premier lieu d'affirmer la supériorité de sa revue. Voir Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 205.

Il » <sup>239</sup>. Et en effet, Jarry fait fondre spécialement des caractères (corps 12 Mazarin) à la semblance de ceux du XV<sup>e</sup> siècle <sup>240</sup> (un « caprice coûteux » selon Arnaud <sup>241</sup>), qui ne seront utilisés qu'à partir du deuxième – et dernier – numéro de *Perhinderion* (Jarry les rentabilisera quelque peu en s'en servant pour l'impression d'*Ubu roi*). En outre, Jarry a obtenu que les « bois taillés par Georgin, publiés depuis un siècle à Epinal, soient fournis ou reconstitués par la maison Pellerin & Cie spécialement pour *Perhinderion* ». Bernier note <sup>242</sup> que *Perhinderion* est une revue d'art « comme on n'en avait jamais vu ». Luxe qui vise peut-être à concurrencer *L'Ymagier* mais qui vise aussi à ce que les reproductions témoignent avec le plus d'exactitude possible de la force de l'image, et il s'agit aussi, par l'intermédiaire des caractères, d'amener l'écriture à se réaliser, à se manifester comme image (d'où le choix de l'italique, à certains endroits de l'œuvre de Jarry, notamment dans les *Minutes*), c'est-à-dire avec une beauté propre qui n'est pas réductible au sens ni aux sonorités. Il faut « tirer au clair la relation entre l'idéalité du texte et la matérialité du livre » écrit Gérard Genette <sup>243</sup>. Jarry est très sensible au livre <sup>244</sup>, ce réceptacle de l'œuvre (on peut imaginer que Jarry s'est plu à *La Revue Blanche* déjà pour cela : c'était une revue très soignée, sobre mais stylée. *L'Ermitage* de novembre 1891 salue ainsi l'entreprise des frères Natanson : elle « commence sous l'habile direction Natanson-Muhlfeld une série louablement typographiée et composée »). Voilà pourquoi il s'intéresse toujours beaucoup au choix des caractères et réclame sans cesse des épreuves. Ainsi, Jarry écrit à Vallette le 30 mai 1894 : « 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

<sup>239</sup> Cité par Bernier, *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, pp 140-141.

<sup>240</sup> Cherche-t-il à ressembler au personnage d'*A rebours* de Huysmans ? « A Paris, jadis, il avait fait composer, pour lui seul, certains volumes que des ouvriers, spécialement embauchés, tiraient aux presses à bras ; tantôt il recourait à Perrin de Lyon dont les sveltes et purs caractères convenaient aux réimpressions archaïques des vieux bouquins ; tantôt il faisait venir d'Angleterre ou d'Amérique, pour la confection des ouvrages du présent siècle, des lettres neuves ; tantôt encore il s'adressait à une maison de Lille qui possédait, depuis des siècles, tout un jeu de corps gothiques ; tantôt enfin il réquisitionnait l'ancienne imprimerie Enschedé, de Haarlem, dont la fonderie conserve les poinçons et les frappes des caractères dits de civilité. » (*A rebours*, Pocket, 1999, p 184).

<sup>241</sup> Alfred Jarry, d'*Ubu roi* au docteur Faustroll, p 206.

<sup>242</sup> *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 141.

<sup>243</sup> In *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p 24.

<sup>244</sup> Il y a un véritable érotisme de la lecture, plus sensible à l'époque qu'aujourd'hui : ainsi Huysmans écrit in *A rebours* (Pocket, 1999, p 185) : « ...des Esseintes ôta cet incomparable livre de ses rayons et il le palpait dévotement ».

sont trop longs, en caractères, quels qu'ils soient, différents des autres. » (PL I, 1037). Dans une autre lettre toujours adressée à Vallette, il écrit : « 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. » (PL I, 1039).

Le livre doit être, ambition mallarméenne, un Tout, qui ne souffre pas le hasard, et qui se doit d'harmoniser l'être et le paraître, lequel paraître porte l'être, mais est aussi un être à moindre mesure (la première vision qu'on a du livre, déterminante).

Arnaud écrit à propos des *Minutes*<sup>245</sup> : « La présentation du livre est belle et subtile, comme de tous ceux qui sortent des presses du Mercure dans les derniers sursauts de la typographie d'art. Et Jarry raffine encore : ses sept bois gravés sont tirés en vert foncé ou en grenat et la couverture muette porte ses armes. Deux gravures anciennes et un dessin de Léon Bloy, fournisseur attitré des vignettes du *Mercure*, rehaussent cette édition qui, tout en réunissant des textes écrits plusieurs mois, voire deux ans auparavant, bénéficie des recherches les plus récentes menées par Jarry, de concert avec Gourmont, pour *L'Ymagier*. » L'on peut certes tempérer cette remarque, puisque *L'Ymagier* naît (peu) après que *Les Minutes* eurent paru, mais je pense néanmoins que l'idée de *L'Ymagier* avait fleuri bien avant : Gourmont et Jarry avaient ainsi pu discuter longuement des moyens qui étaient à leur disposition pour redonner vie aux estampes anciennes. Aussi, l'entreprise de *L'Ymagier*, même si elle n'était alors une entreprise qu'en pensée, a pu véritablement contribuer à la réalisation des *Minutes* (on peut dire que *Les Minutes* naissent dans le moment d'incandescence intellectuelle entre Gourmont et Jarry qui préside à la création de *L'Ymagier*).

A propos d'un compte-rendu de *Parallèlement* de Verlaine, Jarry écrit : « ...imprimé avec des caractères neufs, fondus dans des matrices vénérables. Il est indispensable que ces caractères soient amples, et imposent l'idée d'une stabilité immuable, comme d'une architecture ». (PL II, 607)

Ainsi, la « stabilité immuable » des caractères (la typographie doit être aussi « définitive qu'une inscription sur une porte d'enfer » : PL II, 608) produit quelque chose comme une barrière entre le lecteur et la *sensation du néant*, rendue vive par le blanc de la page. Jarry, dans son effort à *l'Art littéraire* ou au *Mercure* pour publier certains de ses poèmes en petits caractères, joue

---

<sup>245</sup> In Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 125.

avec le blanc. Un rapport de force doit exister entre l'architecture immuable des caractères et l'efflorescence du vide (c'est pourquoi peut-être Jarry insiste pour que ses vers trop longs pour le format du *Mercur*e tiennent néanmoins sur une seule ligne).

Le poème d'ailleurs n'est permis que par ce vide (synonyme de non-poème) avec lequel il apprend à composer, à défaut de pouvoir le combattre. Mallarmé remarque<sup>246</sup> : « L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers ».

Dès avec *l'Art littéraire*, revue aérée, de part le choix d'une colonne centrale de texte qui est loin de prendre toute la largeur, Jarry a pu (on l'imagine) mettre en scène ses proses ou poèmes avec le vide (les mettre en résonance, les donner à palpiter singulièrement<sup>247</sup>). Ainsi, « Les minutes de sable mémorial, Prose » qui paraît dans le numéro double de septembre-octobre 1894 est un poème en très petits caractères, ce qui rajoute de l'énigme au texte ; les paragraphes de dix vers chacun inscrits dans le blanc de la page sans jamais chercher à le recouvrir<sup>248</sup> apparaissent comme les perles d'un chapelet qu'il s'agirait d'égrener avec le regard pour provoquer l'onde de sens, laquelle se propage dans l'espace de la page et relie les dizains ensemble pour produire le poème entier, qui surgit à nous, dans une impression finale (*dans l'évidence de la mémoire*).

Jarry avec *Perhinderion* a l'occasion, peut-être pour la seule fois de sa vie, de créer un livre, fût-il *revue* (l'essentiel étant que ce soit un endroit où peut s'épanouir la singularité d'une multiplicité), en choisissant tous ses paramètres. Il peut tout contrôler. N'est-il pas meilleur moyen d'affirmer son indépendance dans le monde des lettres, un monde dont il s'échappera de plus en plus en créant des œuvres très personnelles comme *L'amour absolu*, moins emprises de symbolisme que *Les Minutes de sable mémorial*. Il est à la fois l'artisan et l'artiste. Il choisit les caractères, le format, le papier etc. Avec

---

<sup>246</sup> In « Articles, réponse à des enquêtes », *Œuvres Complètes*, tome 2, Pléiade, p 659.

<sup>247</sup> Jarry aura cette même ambition à la fin de sa vie, avec le *Moutardier du pape*, puisqu'il écrit au couple Vallette le 10 juin 1906 : « ... je crois que l'idée des feuilles de japon mince est bonne, et qu'il suffirait de quelques couplets sur chaque feuille ? » – le point d'interrogation est ici de politesse – (PL III, 630).

<sup>248</sup> Il y a un travail sur le silence, un jeu sur le plein et sur le vide, sur l'ouvert et le fermé : « il me plaît répandre / dans un lieu fermé / comme au vent la cendre / le sang de l'aimé ». Ici, « le vent » contredit « le lieu fermé ».

*Perhinderion*, Jarry esquisse un art éditorial qui est total, où l'auteur n'est plus seulement le producteur de la masse brute (le texte) mais également l'ouvrier, l'orfèvre. Jarry semble nous dire que ce qui porte véritablement le texte ou l'image, c'est le support. On peut imaginer qu'il pensait que sans support digne de ce nom, et sans *modulation* du support pour accueillir le texte, celui-ci est lettre morte. Pis, il n'existe pas : il n'a pas trouvé sa forme (on pense aux efforts de Mallarmé in *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*). Jarry a conscience de ce que le livre, même s'il n'a pas d'unité ou que celle-ci est fuyante, a *de facto* une entité. Le choix des caractères par exemple est aussi important que le texte qui est publié dans le sens où l'un et l'autre se répondent : l'un est l'écho de l'autre, l'un n'existe pas sans l'autre (on ne peut séparer le signe de la chose signifiée).

Jarry ne se faisait aucune illusion sur la « rentabilité » de l'entreprise de *Perhinderion* (combien y a-t-il d'abonnés ? Très peu – l'on peut citer, parmi eux, le marquis de Salvert –. L'abonnement se fait-il par mandat poste ? Jarry écrit « à une correspondante inconnue » le 2 juillet 1896 : « Je crois que nous étions convenus que la remise de libraire du *Perhinderion* serait de 25%, ce qui est uniquement pour la forme, la remise courant de libraire étant de 33 à 45% et de 50 chez les éditeurs. Mais comme *Perhinderion* ne fait que la 5 ou 6<sup>e</sup> partie de ses frais, il m'est indifférent si je perde [sic] un peu plus ou moins. » (PL I, 1048).

Cette lettre est très intéressante. Elle nous apprend tout d'abord que Jarry est très au fait de son entreprise. Il connaît tout ce qui ressort du « commerce » des livres : en plus d'être homme de lettres, on peut affirmer qu'il a une connaissance certaine des « chiffres » (notons que Jarry aura toute sa vie durant une passion pour les mathématiques <sup>249</sup> qui se traduira jusque dans ses œuvres : voir *Faustroll* par exemple). Cette connaissance devrait pousser Jarry à être plus économe, à peser les recettes et les dépenses, pour que son entreprise dure le plus longtemps possible (réaliser des profits avec une entreprise si personnelle semblait chose impossible). Au lieu de ça, Jarry se désintéresse totalement de l'aspect financier (« il m'est indifférent si je perde

---

<sup>249</sup> Pour les équations notamment. C.f le passage de *La Psychologie de l'amour* que Jarry cite dans son compte-rendu (PL II, 670) ; voir aussi « Spéculation » (*Siloques...*, Castor Astral, p 43) ou encore « le prolongement du chemin de fer de ceinture » etc.

Apollinaire ira jusqu'à écrire in « Feu Alfred Jarry » (*Le Flâneur des deux rives*, Idées / Gallimard, p 94) : « parmi [les] lecteurs [de Jarry], on comptait (...) surtout des mathématiciens ». C.f mon mémoire de Master II intitulé « Jarry, Valéry, un détour obligé par les sciences », 2005.

(sic) un peu plus ou moins »). Il dépense d'ailleurs une grosse somme (259,85 F) pour fondre les caractères qui lui serviront pour le deuxième numéro.

Ces remarques nous poussent à penser que Jarry a fait cette revue pour son seul plaisir, sans souci de rentabiliser, ni même souci de voir perdurer cette entreprise. Jarry se doute sûrement de ce que *Perhinderion* sera éphémère (à moins qu'il gagne honorablement sa vie avec ses textes publiés en volume, espoir qui ne cessera d'être le sien mais qui se trouvera sans cesse déçu).

On peut émettre l'hypothèse selon laquelle *Perhinderion*, même si Jarry fait de la publicité pour cette revue, n'a pas pour fonction première d'être dirigée vers le regard des autres. C'est une entreprise éminemment personnelle. Ce n'est pas une création faite pour une altérité dans la mesure où Jarry continue de développer des thèmes qui lui sont proches sans se soucier de savoir si du côté des lecteurs il y aura une réponse – réponse rendue d'autant plus difficile qu'il y a maintenant concurrence entre *Perhinderion* et *L'Ymagier*. *L'Ymagier* a-t-il du succès ? On peut le penser lorsqu'on lit en bas de la page de sommaire du numéro 3 (avril 1895) : « L'édition sur japon fr. écrit étant épuisée, *L'YMAGIER* a organisé les éditions Z et ZA, sur papier ordinaire, mais donnant droit à toutes les primes des éditions de luxe. » (Néanmoins, le succès de *l'Ymagier* est très relatif et ne permet sûrement pas d'amortir les dépenses effectuées pour une telle revue, puisque Gourmont abandonnera l'entreprise au moment où Berthe de Courrière refusera de continuer de la financer).

*Perhinderion* n'est pas une revue cherchant à combler l'horizon d'attente du lecteur ou à satisfaire sa soif de curiosité : elle est à l'opposé par exemple, peut-on penser, de la revue *La dernière mode* de Mallarmé, que ce dernier prendra plaisir à faire mais qui vise avant tout, contrairement à l'entreprise de Jarry, à répondre à une demande – fût-elle non formulée – du lecteur, en l'occurrence des lectrices.

Ainsi, peut-on parler de revue ? N'est-ce pas plutôt une œuvre de Jarry comme *L'amour en visites* où ce qui vient de soi voisine avec ce qui vient de l'autre (un chapitre de cet ouvrage est vraisemblablement de Rachilde, comme nous le verrons), manière de dire que ce qui vient de soi contient ce qui vient de l'autre (et inversement) ? Nous tâcherons de pousser plus avant cette réflexion durant tout notre travail.

# JARRY RECHERCHE LE SUCCES, AUSSI, POURQUOI ROMPT-IL AVEC GOURMONT, SON MENTOR ET IRREMPLACABLE APPUI ?

## UNE ENVIE TENACE DE SUCCES

### L'acmé du succès public

L'acmé du succès public de Jarry survient alors qu'il est très jeune (il a 23 ans), avec la représentation au Théâtre de l'Œuvre d'*Ubu Roi* (9-10 décembre 1896), « farce truculente et rabelaisienne » selon Rachilde<sup>250</sup>.

Arnaud qualifie cette représentation avec justesse de « désastreux triomphe »<sup>251</sup>.

Notons qu'en juin 1896, Jarry a pris les fonctions de secrétaire (à tout faire) de Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre, ce qui est une façon de préparer le terrain, d'œuvrer pour qu'*Ubu roi* puisse voir le jour.

En effet, on peut voir dans cette entrée de Jarry au Théâtre de l'Œuvre comme membre un acte stratégique qui lui permettra de surveiller l'évolution de la préparation d'*Ubu* en même temps que de convaincre sans doute Lugné-Poe du bien-fondé de cette représentation (on sait que Rachilde jouera un rôle décisif. Lugné-Poe semble finalement hésiter devant la pièce de Jarry, et « il faudra toute l'influence de Rachilde pour que la représentation ait lieu », écrit Bordillon<sup>252</sup>. Elle écrira à Lugné-Poe une longue lettre le dimanche 15 novembre 1896 pour lui convaincre de la nécessité d'une telle représentation, conseillant même – à l'initiative de Jarry ? – de jouer la pièce avec des acteurs rattachés à des cintres par des ficelles, pour leur donner l'allure de pantins : Rachilde écrit<sup>253</sup> : « ... j'ai cette idée depuis que je connais la pièce, faites relier vos acteurs (si possible) aux frises de votre théâtre par des ficelles ou des cordes, puisqu'ils sont de plus gros pantins que les autres »).

Notons que Lugné-Poe était très lié aux revues (son succès vient en partie de cette solide publicité, mais également du choix des œuvres, et du rejet ou de la passion qu'inspirent ses mises en scène) et que par conséquent Jarry en représentant sa pièce au Théâtre de l'œuvre sait qu'elle aura un certain retentissement.

---

<sup>250</sup> In Duvet-d'Ange. Confession d'un jeune homme de lettres, Paris, Messein, 1943, p 119.

<sup>251</sup> In Alfred Jarry, d'*Ubu roi* au docteur Faustroll, p 263.

<sup>252</sup> In *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 54.

<sup>253</sup> Citée par Arnaud, p 248.

Le choix de Lugné-Poe est aussi en lui-même un acte stratégique. Lugné-Poe noue des relations avec *La critique* dont le principal rédacteur est Emile Strauss. Cette revue très active est fort liée au Théâtre de l'œuvre pour qui, à chaque spectacle, elle édite des brochures-programmes <sup>254</sup>.

Dès le début, « le Mercure (...) s'est annexé l'œuvre » <sup>255</sup>. Tous ses spectacles font l'objet d'un ample compte-rendu au sein de la revue, « presque toujours enthousiaste » <sup>255</sup> (Le Théâtre de l'œuvre est au départ le théâtre du Symbolisme et a été créé en réaction contre le naturalisme du Théâtre Libre dirigé par Antoine).

La représentation est tumultueuse (il y a une foule d'indignés dans le monde des lettres parmi lesquels on trouve Henry Fouquier, collaborateur au Figaro, et Francisque Sarcey, éminent et redoutable critique de la scène française, collaborateur au *Temps*. Seulement quelques personnalités du monde des lettres furent *conquises*, parmi lesquelles on peut citer Mendès) : dès ce moment, le nom de Jarry sera associé au Père Ubu.

Jarry fera tout pour aller dans ce sens.

Peut-être la volonté de toucher le grand public qui sera comme un leitmotiv dans sa conscience toute sa vie durant (le « apprenez-moi » de Jarry faisant suite au « écrivez comme tout le monde » de Rachilde est parlant sur ce point) vient-elle de ce premier succès au *Théâtre de l'Œuvre*, succès qu'il espérait « à peine » <sup>256</sup>. A la fin de sa vie par exemple, Jarry voit dans les livrets d'opérettes qui occupent son esprit dès la fin de l'année 1903 et pendant pas moins de deux ans (ces piécettes en un acte – *L'amour maladroit*, *Jef...* – étaient écrites pour être mises en musique par Terrasse) un nouveau moyen de gagner sa vie (le *Canard Sauvage* vient de s'éteindre et *La Plume* est sur le point de disparaître) mais peut-être aussi, et surtout, le moyen de toucher le grand public. Gourmont écrit <sup>257</sup> : « Le succès a quelque chose de précis qui calme et qui nourrit. C'est un repas. C'est un fait. C'est le poteau d'arrivée. »

Jarry n'a jamais obtenu le succès public qu'il espérait. Néanmoins, on peut penser que c'est en premier lieu avec ses chroniques (de façon évidente puisque ce public est *acquis*), en second lieu avec son roman *Les jours et les*

---

<sup>254</sup> Source Arnaud, p 238.

<sup>255</sup> Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 114.

<sup>256</sup> Lettre à Catulle Mendès du 15 décembre 1896 : « Je suis beaucoup plus heureux de votre bienveillance pour la pièce que de tout ce bruit, que j'espérais à peine autour » (PL I, 1060)

<sup>257</sup> In *Le chemin de velours*, « nouvelles dissociations d'idées », *Le Mercure de France*, p 49.



*nuits* qu'il atteindra un certain public <sup>258</sup>. Ce « roman d'un déserteur » (plus simple d'apparence par certains côtés que *Messaline* qui suivra et qui cristallisera toutes les attentes de Jarry en matière de succès), qui paraît en mai 1897, en tirage non limité et avec un prix habituel pour un roman (3 francs 50), a une vente moyenne mais pas mauvaise puisque les exemplaires portent l'indication d'une deuxième et même d'une troisième édition l'année même de la première édition. Il ne faut pas croire néanmoins qu'il eut du succès. On peut penser que les tirages étaient très faibles. « Les ventes dépassèrent les prévisions initiales, plutôt pessimistes, supposons-nous, Jarry ayant fait grand tapage mais jusque-là peu recette... » <sup>259</sup>

Ce succès était peut-être dû aussi au fait que *Les jours et les nuits* est, quoi qu'on en dise, un roman à clefs, et que les lecteurs devaient être amusés par la perspective de deviner qui se cachaient derrière les noms, de lever le masque des personnages romanesques pour entrevoir des personnalités (encore ces personnalités n'étaient-elles connues que dans le monde des lettres – et dans l'entourage de Jarry –, et par conséquent ce jeu ne pouvait intéresser le tout venant du public, lequel ne devait du reste pas être au courant de cette *dissimulation* généralisée).

Ce succès relatif est *explicable* aussi du fait que c'est le premier roman de Jarry (la curiosité du public à l'égard des premiers romans est bien connue), et que c'est une œuvre d'une moins grande obscurité (même si certains passages sont particulièrement hermétiques). C'est sans doute l'œuvre dans laquelle Jarry se montre le plus, et l'on peut dire que cette *humanité* qui ressort du texte nous touche (elle résulte peut-être de la façon qu'ont de s'entrechoquer les fragments dans une mélodie parfois inharmonieuse, lesquels ont un ton parfois réaliste, parfois onirique, lesquels sont parfois *morceaux* de roman, parfois poèmes en prose... <sup>260</sup>).

Le fait que Jarry choisisse la veine romanesque est significative car en 1895, avec *César-Antéchrist*, Jarry met un terme à sa période lyrique (il n'écrira des poèmes que très épisodiquement, notamment « Madrigal » qui paraît au moment de l'extinction de *La Revue Blanche*, comme si un retour aux sources était nécessaire, façon de boucler la boucle. Peut-on parler seulement de retour au lyrisme ? On peut remarquer que les derniers poèmes

---

<sup>258</sup> Même si *Le Surmâle* et *Messaline* atteignent également un certain public, notamment critique, *Les jours et les nuits* sont sans doute le livre qui obtient le plus de lecteurs.

<sup>259</sup> Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 348.

<sup>260</sup> Au sujet de *les Jours et les nuits*, lire notamment *Alfred Jarry*, Plon, pp 45-47.

de Jarry publiés dans *La Revue Blanche* ont frappé ses contemporains par leur absence de lyrisme : dans le numéro de *La Plume* où paraissent *Ce que c'est que les Ténèbres*, on trouve cette critique : « ... s'étalent deux imperturbables *Poèmes* de M. Alfred Jarry, tout lyrisme semble en être volontairement écarté ; le vocabulaire des sciences exactes <sup>261</sup> fournit à M. Jarry de justes épithètes : La boue à peine a baisé la chaussure / De votre pied *infinitésimal*. <sup>262</sup> »).

*Les jours et les nuits* est ainsi le premier livre de Jarry en vente courante, comme le souligne Arnaud <sup>263</sup>. Il manifeste donc un tournant dans la carrière littéraire de Jarry. Si Jarry quitte la poésie pour le roman, est-ce pour atteindre un large public ? On peut le penser, car en fait ses romans n'en sont qu'en apparence (on peut penser que l'appellation *roman* sur la couverture est là pour aguicher). Ce sont à mon sens des poèmes en prose, long poème comme *L'amour absolu* <sup>264</sup>, ou courts, comme dans *Faustroll* et *Les jours et les nuits*, même s'ils sont reliés grâce à l'ossature des chapitres (et des livres en ce qui concerne *Faustroll*) et constituent ainsi en apparence un tout. Même *Messaline* peut être considéré comme un long poème, vu l'importance qui est donnée à l'image. (Remarquons que cette volonté de confondre poésie et roman rapproche Jarry de Gourmont, lequel écrit, en 1893, à l'occasion d'un article sur d'Annunzio paru dans *Le Mercure de France* : « Le roman ne relève pas d'une autre esthétique que le poème. Le roman est un poème ; tout roman qui n'est pas un poème n'existe pas ».)

**Jarry : fin publicitaire.**

**- Le Père Ubu : une stratégie publicitaire.**

Jarry tâchera toujours de faire venir à soi les lecteurs et il sait qu'un moyen pour cela existe : la publicité. On peut dire sans sourire que Jarry eût à sa manière un talent certain de publicitaire. En effet, malgré ses déconvenues en matière d'édition, on peut admirer encore aujourd'hui avec quelle audace et aussi quel sens pratique il sut promouvoir ses œuvres.

---

<sup>261</sup> C.f mon mémoire de Master II : « Jarry, Valéry, un détour obligé par les sciences ».

<sup>262</sup> Citation de « Madrigal ».

<sup>263</sup> *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 348.

<sup>264</sup> Même si c'est par ailleurs le seul des livres de Jarry à être désigné simplement par l'appellation roman.

*Ubu* ne naît-il pas véritablement dans les salons de Rachilde, par la voix de Jarry, qui, on peut le penser, s'était déjà pris au jeu de s'identifier à son personnage ? Jean de Tinan <sup>265</sup> écrit à Alfred Jarry le 3 juillet 1896 : « J'ai relu hier le *drame* [il est question d'*Ubu roi*] en son intégrité. Il m'a semblé vous l'entendre lire une fois de plus – avec accompagnement du rire de Rachilde [qui « prend comme un lasso », écrit significativement Fargue quelque part], du rire de Moreno, du rire de Fanny, du rire de Vallette, du rire de Schwob et du rire de tout le monde – selon les belles sonorités de l'admirable voix du maître des phynances ».

Notons l'emphase de cette lettre : la répétition de « rire » voulant donner véritablement corps aux éclats de rire (l'omniprésence de la virgule est ce qui retranscrit le saccadé du souffle) ; et l'énumération rendue caduque par le « tout le monde », le « tout le monde » rendant plus riche encore l'énumération.

Plus encore que le texte, ce sont « les belles sonorités de l'admirable voix » qui emportent les rires et l'adhésion. Quelle aurait été la destinée d'*Ubu roi* si Jarry ne l'avait pas mis d'abord en scène dans le salon de Rachilde ? On peut se demander également quelle aurait été la destinée (littéraire) de son « auteur », tant *Ubu roi* est ce qui, de tout temps, l'a rendu célèbre.

Jarry a un grand sens de la théâtralité, dont il va se servir toute sa vie (notons que trois soirs de suite fin décembre 1901, Jarry jouera le rôle du premier troll de Cour à la reprise de *Peer Gynt* par Lugné-Poe au Nouveau Théâtre.)

On peut considérer (hypothèse toute personnelle) que le personnage d'*Ubu* qu'il se crée après la représentation tapageuse d'*Ubu Roi* (il fige son image sociale sous les traits de cette figure grotesque) est un moyen pour Jarry de faire la publicité incessamment de ce personnage, et donc de son œuvre.

Lugné-Poe décrit très justement Jarry au moment de son travail de secrétaire au Théâtre de l'Œuvre : « Et toujours il faut avancer le pion Ubu » <sup>266</sup>. Je vais là à l'encontre de ce que dit Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* sur le Père Ubu, qu'il voit comme une incarnation proprement révolutionnaire, scandaleuse, et intenable de toutes les pulsions humaines, d'ordinaire refoulées, lequel refoulement est voulu, dicté implicitement par les principes

---

<sup>265</sup> Voir aussi « Le souvenir de Jean de Tinan », in *Le Divan*, avril 1924, pp 258-259.

<sup>266</sup> Lugné-Poe, *La Parade*, tome II : Acrobaties, souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902), « Acrobaties, II », Paris, Gallimard, 1931, p 163.

de vie sociale <sup>267</sup>. Ainsi Jarry, selon Breton, serait soit la victime de cette *fuite* des pulsions hors de son personnage social, soit quelqu'un se laissant aller à être en adéquation avec ses pulsions.

L'hypothèse que je défends est toute autre (il n'en reste pas moins que celle de Breton est plausible, d'autant plus que Jarry était souvent sous l'emprise de l'alcool). En éveillant le scandale, la curiosité, et plus encore, la stupeur chez les gens qu'il croise, Jarry (devenu le Père Ubu) les pousse à s'intéresser à l'œuvre pour y voir de plus près. Il y a là un comportement de Jarry très moderne, car avec les affres de la société du Spectacle (décrite si bien par Debord), on retrouve chez nombre d'auteurs cette même stratégie. On peut penser que Jarry espérait trouver en *Ubu* une source de revenus suffisante qui lui permettrait de créer, toute sa vie durant, sans être inquiété par l'argent, une œuvre aux échos intimes (comme *L'amour absolu*).

Ainsi peut-être a-t-il produit deux almanachs. Les almanachs sont une forme de journalisme aujourd'hui disparue. C'est une riche idée puisqu'ils étaient à la mode. Jarry base ce projet sur le présupposé qu'Ubu Roi est connu de tous, ce qui apparemment n'est pas le cas, puisque la réalisation du premier almanach – Jarry voulut qu'il soit trimestriel, et non pas annuel, comme c'était normalement de rigueur – est un échec. On peut supposer que ce premier almanach a été imprimé aux dépens des auteurs.

Le manque de succès vient-il peut-être de ce que l'almanach est illustré par Bonnard et ne contient pas par conséquent de dessins humoristiques – « le public était en droit d'attendre un Charly par exemple » écrit François Caradec <sup>268</sup>. Le public a dû être décontenancé par un tel objet. Il y aura quand même un second almanach, mais celui-ci n'aura plus rien de populaire. Edité par Vollard, il deviendra une plaquette de luxe.

Ainsi a-t-il multiplié les *Ubu* (on trouve cette annonce dans le premier numéro de *Perhindérion* : « En préparation : Petits Crayons des Gestes plus notoires de Monsieur Ubu, Maître des Phynances, un album en couleur ») et les livrets d'opérettes (beaucoup de critiques parlent de « littérature alimentaire ») dont le ton est comme une réminiscence de la voix d'Ubu.

Observons que Jarry termine d'écrire *Ubu enchaîné* en septembre 1899, dans un lieu de détente (la « Phalanstère » de la Frette), dans une période

---

<sup>267</sup> « On n'aura aucune peine à découvrir dans le personnage d'Ubu l'incarnation magistrale du *soi* nietzschéen-freudien qui désigne l'ensemble des puissances inconnues, inconscientes, refoulées dont le moi n'est que l'émanation permise, toute subordonnée à la prudence » : *Anthologie de l'humour noir*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, pléiade, page 1055.

<sup>268</sup> In *Colloque de Cerisy*, pp 161-164.

relativement inconfortable financièrement (il ne fait pas encore paraître ses chroniques à *La Revue Blanche*), quelques mois après qu'il eut publié à compte d'auteur *L'amour absolu*. Ainsi Jarry cherche-t-il probablement à revenir à ses premiers succès littéraires, façon de re-séduire un éditeur qui le délaisse (en l'occurrence il s'agit du *Mercure de France*.)

C'est tout juste si le Père Ubu fait rire (voir Gide dans les Faux-Monnayeurs). Les contemporains de Jarry se sont contentés du vernis de surface, ils n'ont pas cherché à aller voir plus loin. C'est très frappant. Ainsi, les biographies de Jarry ont-elles pris l'aspect pendant très longtemps de recueils d'anecdotes sur le Père Ubu, sans chercher à pointer du doigt l'originalité de l'œuvre. Le titre du livre de Paul Chauveau (*Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie et la Mort du père Ubu*) publié au *Mercure de France* en 1932 est révélateur à ce sujet. On peut penser en fait que le personnage que Jarry s'est créé l'a plus desservi que servi. Les contemporains de Jarry ont écouté ce que Jarry leur disait (avec obéissance pourrait-on dire), n'ont pas cherché à prendre le contre-pied de la parole ubuesque et à aller voir *au-delà*. Ils n'ont pas vu le Père Ubu comme une invite à découvrir l'œuvre (invite à ne pas s'arrêter aux apparences) mais comme une fin en soi. Ils n'ont vu que le spectacle, et ils s'en sont contentés car pour eux il n'avait pour seule raison d'être que de provoquer le rire. Citons un seul exemple : Rachilde<sup>269</sup> présente ainsi Jarry hôte au cours du dimanche 20 avril 1902 : « le Père Ubu, de son accent des soirs du Théâtre des Pantins, annonça : « Ceci vous représente le sein de la négresse géante de la foire de la place du Trône. Ma-da-me Rachilde l'a copié d'après nature avec du chocolat, de la vanille et du lait de la mère Fontaine, qui comme tout le monde sait, couche avec son bouc... » Le reste de son discours se perdit dans le bruit des applaudissements ». Du reste, on ne retient aujourd'hui généralement de Jarry que le texte qu'il n'a pas écrit, *Ubu Roi*, et le personnage dont il a endossé le masque. Loin d'être parvenu à intéresser le grand public à son œuvre véritable, Jarry a fait se cristalliser l'attention publique (et même intime) sur le père Ubu. Alfred Vallette remarque<sup>270</sup> « l'affluence », à laquelle il ne s'attendait pas, « des personnes venues aux obsèques » de Jarry. Celles-ci viennent sans nul doute rendre hommage au Père Ubu, et non à l'auteur de *L'amour absolu*. D'ailleurs, Vallette terminera son oraison funèbre<sup>271</sup> en parlant d'Ubu : « Alfred Jarry

---

<sup>269</sup> Citée par Bordillon, in *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 97.

<sup>270</sup> « Mort d'Alfred Jarry », in *Mercure de France*, 16 novembre 1907, p 375.

<sup>271</sup> « Mort d'Alfred Jarry », in *Mercure de France*, 16 novembre 1907, p 374.

pouvait laisser une œuvre plus significative ; mais il eût fallu se discipliner au lieu de se disperser<sup>272</sup>, et, discipliné, Alfred Jarry n'eût plus été le père Ubu – notre père Ubu, dont, quelques-uns, nous garderons un souvenir ému et apitoyé ». L'expression « notre Père Ubu » est très forte et montre tout l'attachement amical (« souvenir ému ») qu'ont eu les compagnons du Phalanstère pour cette facette (face de l'icosaèdre) que leur montrait de lui Jarry.

### - Les revues : moyen idéal pour une publicité

On sait que Jarry glissait régulièrement dans *Le Mercure* ou *La Revue Blanche* des annonces pour ses œuvres ou pour d'autres (comme par exemple pour les pièces jouées par Lugné-Poe, ce qui était une façon de recueillir la sympathie de ce dernier, et ainsi de lui faire accepter plus facilement la représentation d'*Ubu roi* – stratégie d'approche et de séduction – : Jarry écrit ainsi à Lugné-Poe le 11 juin 1896 : « Mon cher ami – (...) L'annonce est remise à Fénéon pour le prochain numéro de *La Revue Blanche* et l'article à Vallette pour ce numéro du *Mercure*, avec un paragraphe court à propos du théâtre en plein air<sup>273</sup>, pour que l'idée ne nous soit pas prise, s'il vous plaît (et au *Mercure*) de vous en occuper un jour » : PL I, 1046)

Au moment de la parution de *Messaline*, une publicité dans la revue *Le Temps*, probablement écrite par Jarry lui-même, proclame que « ce livre curieux, d'une intensité extraordinaire, a un énorme succès ! » (!). Jarry écrit dans *La Revue Blanche* à propos de *Messaline* : « Dans ce décor [l'ancienne Rome] se déroulent, sanglantes ou lubriques, les aventures les plus extraordinaires, semble-t-il, que l'imagination humaine ait jamais conçues (...). On y trouvera des gladiateurs d'un genre ignoré et obscène ». Il insiste pour ensuite conclure sur la forme du roman, qui est « nette, éclatante et définitive, comme un camée ou une médaille de ces temps anciens » (PL II, 605-606). Se faisant, en même temps qu'il encense son ouvrage, insistant sur son caractère obscène (de nature à intéresser les lecteurs et en tout premier lieu Rachilde) et sub-scène (il montre ce qui n'a jamais été montré, hormis chez

---

<sup>272</sup> Selon Claude Dauphiné (*Rachilde*, p 204) : « le couple Vallette [s'était efforcé], de manière méritoire, de raisonner Jarry, l'inciter au travail et limiter sa consommation d'absinthe ».

<sup>273</sup> « Quelques mots sur les décors naturels, qui existent sans duplicata, si l'on tente de monter un drame en pleine nature, au penchant d'une colline, près d'une rivière, ce qui est excellent pour la portée de la voix sans velum surtout, dût le son se perdre ; les collines suffisent, avec quelques arbres pour l'ombre... » : « De l'inutilité du théâtre au théâtre », PL I, 409.

les auteurs anciens comme Juvénal), il balaie toutes les concessions éventuelles qui pourraient lui être demandées : la forme est « définitive ». Elle ne peut pas être retouchée, puisqu'elle s'apparente aux médailles des « temps anciens »<sup>274</sup>.

Il sait être un publicitaire efficace, son audace est manifeste, appuyée mais souvent auréolée des formes de la politesse.

Jarry écrit le 8 septembre 1894 à Edouard Julia, le sollicitant pour une critique de son ouvrage *Les minutes* qui va paraître sous peu, laquelle doit être insérée dans *L'Art littéraire*, et Jarry ne tient pas visiblement à ce que ce soit Lormel qui la rédige, bien qu'il se soit proposé : « Je voudrais vous demander quelque chose (...) : j'aimerais quelques lignes de vous (quoique vous dédaigniez les revues) pour *l'Art littéraire*. Lormel m'a demandé de faire lui-même ce petit article, mais je préférerais quelqu'un d'autre ou plus justement quelqu'un, et qui fût assez pour ne parler ni de moi ni du livre<sup>275</sup>. Et puis franchement je suis suffisamment possessif – ne connaissant que vos proses et vers de *l'Echo* – pour en vouloir un petit peu exprès pour moi. »<sup>276</sup>

Il écrit à Lugné-poe le 30 octobre 1894 : « Et je vous demande très instamment de ne point oublier dans vos services le susdit *Ymagier*, dont je joins à ma lettre le numéro initial afin qu'il se présente lui-même. Que ceci soit l'expression de toute ma sympathie d'art ». (PL I, 1039-1040). Cette expression « qu'il se présente lui-même » est très judicieuse puisqu'elle le décharge de l'obligation dans laquelle il se trouve, faisant ce qu'il est convenu d'appeler le service de presse, de présenter la revue.

Jarry écrit à Fénéon le 8 mars 1896 : « Mon cher F.F..., Je vous remercie très infiniment d'avoir bien voulu penser à cette annonce [concernant *Perhinderion*]. Voici les clichés et le texte : s'il est un peu long, vous en couperez. Je m'aperçois que je me suis permis de vous envoyer un drame dont il manque un acte : ce me sera une occasion de vous donner une *Minutes* sur des papiers plus ou moins absurdes [on sait que les tirages de tête étaient fait sur des papiers de couleur]. (PL I, 1044-1045). Ici, Jarry va

---

<sup>274</sup> Jarry (?) avait écrit une première prière d'insérer pour *Messaline* (on peut la lire p 86 de la revue *Interférences*), qui, du texte finalement paru dans *La Revue Blanche*, ne contient que la phrase : « La forme de ce livre est éclatante et définitive, comme un camée ou une médaille de ces temps anciens », preuve que pour Jarry elle résumait idéalement *Messaline*.

<sup>275</sup> Il faut avoir à l'esprit cette notation extraordinaire lorsqu'on lit les comptes-rendus de livres que Jarry fait paraître dans la *Revue Blanche*.

<sup>276</sup> Cité par Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, pp 122-123.

jusqu'à donner à Fénéon les solutions aux problèmes éventuelles : « s'il est un peu long, vous couperez ».

Notons que *La Revue Blanche* fait la publicité de *Perhinderion* jusqu'en décembre 1896<sup>277</sup>, alors même que cette dernière ne paraît plus (chose que *La Revue Blanche* ne pouvait ignorer). Pourquoi ? Jarry espère-t-il faire revivre sa revue (Christian Beck a l'idée de faire renaître *Perhinderion*, et il semble même qu'il ait tout préparé<sup>278</sup>) ou espère-t-il écouler son stock d'invendus ? Les deux sans doute.

Jarry pourra toujours compter sur *La Revue Blanche* en matière de publicité (et remarquons que, vu le nombre important de lecteurs et le prestige de la revue, une annonce parue dans *La Revue Blanche* risque logiquement d'avoir une certaine incidence sur les ventes) : ainsi on peut lire dans le numéro du 1<sup>er</sup> janvier 1898 une annonce concernant le Théâtre des Pantins de Jarry (qui officie de 1897 à mars 1900, avec une régularité dans les représentations durant les seules années 1897-1898) : « Paris, rue Ballu, 6, Théâtre des Pantins. Tous les soirs, Guignol artistique où sont représentées des pièces très modernes, dans le sens artistique si à la mode... »<sup>279</sup>

L'audace de Jarry trouvera son exacerbation la plus manifeste dans la demande (lettre du 5 novembre 1895) formulée à Vallette de dédicacer les exemplaires de *César-Antéchrist...* à sa place ! « ...Je vous prie de bien vouloir en faire les dépôts aussitôt que bon vous semblera. Si j'ai trop de temps encore avant d'être libre, voudriez-vous me rendre service de « les » faire pour moi ? On vous remettrait, par les soins de L'Ymagier, les exemplaires restés chez moi. Ces services ne seraient pas nombreux d'ailleurs, avec toujours la même dédicace : Exemplaire de Un tel, et ma signature — par vous. Je vous enverrai la liste dans le courant de la semaine. » (PL I, 1041).

Ce souci constant chez Jarry de promouvoir son œuvre est présent dès sa collaboration à *L'Art littéraire*. Dans « notes et échos » du numéro double de mars-avril 1894, on trouve cette annonce (sans doute sollicitée par Jarry) : « M. Alfred Jarry prépare : *Les minutes de sable mémorial* ». Une publicité pour *L'Ymagier* paraît dans le numéro 9-10 de septembre-octobre 1894 (elle

---

<sup>277</sup> Source Arnaud, p 212.

<sup>278</sup> Voir Arnaud, pp 236-237.

<sup>279</sup> Cité par Arnaud, p 395. Un mois plus tard, Fénéon fait paraître (toujours à *La Revue Blanche*) une critique élogieuse du Théâtre des Pantins, qu'il conclut par cette phrase visant peut-être, là encore, à faire des lecteurs des spectateurs éventuels : « Et l'applaudissement est unanime » (*Œuvres plus que complètes*, p 839).



reparaîtra dans le numéro double suivant alors que Jarry en sera totalement absent) : l'on voit la marque de *L'Ymagier* : une lune personnifiée entourée d'étoiles, accompagnée de quelques lignes <sup>280</sup>.

Il arrive à Jarry de faire de la publicité pour des revues qui font paraître son œuvre, comme c'est le cas pour *Le Canard Sauvage* (Jarry paraîtra dans cette revue avec une fréquence rare). Dans sa rubrique des théâtres à *La Revue Blanche* du 15 mars 1903, Jarry profite d'un compte-rendu sur une pièce qui se réfère à la cynégétique pour faire de la publicité pour cette revue : « ...D'ailleurs, la saison de la chasse au canard est terminée. On nous saura donc gré d'indiquer le passage imminent, évalué à plus de cent mille individus, d'une variété nouvelle attendue irrévocablement pour le 21 mars : LE CANARD SAUVAGE, hebdomadaire satirique illustré fondé par M. Franc-Nohain, l'homme de France le mieux donné d'aperçus toujours nouveaux et inépuisables sur la pluie et le beau temps » <sup>281</sup>.

On sait que Jarry écrit à Kahn, au sujet d'un numéro de la *Renaissance latine*, dans une lettre probablement datée du 12 décembre 1902 : « peut-être pourrez-vous l'annoncer <sup>282</sup>, ne serait-ce qu'en quelques lignes. (PL III, 565).

Penchons-nous un instant de plus sur *L'Ymagier* et *Perhinderion*. Créer des revues est un moyen parmi d'autres pour Jarry de promouvoir son œuvre, de l'annoncer aux lecteurs, même si ceux-ci sont peu nombreux (je pense que Jarry espérait grâce à ces revues sur les « estampes anciennes et nouvelles » atteindre un certain lectorat, succès qui selon lui allait survenir incidemment pourrait-on dire, comme une récompense).

Dans le numéro 1 de *L'Ymagier*, une annonce est faite des « *Minutes de sable mémorial*, vol. in-16 de 234 pages <sup>283</sup>, orné de bois gravés par l'auteur, tirés en différentes couleurs. Couverture or et noir, or et vert, or et grenat ». L'accent est mis sur le soin apporté à la réalisation, sur la somptuosité de l'ouvrage (or est répété trois fois, il devient le point central d'un rythme ternaire, une résonance <sup>284</sup>, qui marque les esprits). Cette annonce vise à intéresser le lecteur, à le rendre désireux de voir l'ouvrage, de le

---

<sup>280</sup> « Un an : 12 fr. Editions sur papier de luxe hollandaise, Japon, etc. Envoi franco d'un fascicule spécimen : 3 fr. 50, mandat ou timbres ».

<sup>281</sup> Cité par SAILLET, in *La Chandelle Verte*, Le Livre de Poche, pp 21-22.

<sup>282</sup> Sous-entendu : dans *La Plume*.

<sup>283</sup> Nombre inexact.

<sup>284</sup> Un écho tronqué du mot « orné ».

découvrir. Le soin apporté à la réalisation sert l'œuvre dans le sens où il amène le lecteur à être désireux de connaître son propos. Jarry refera une annonce des *Minutes* dans le numéro 2 de *L'Ymagier* car il sait que la réussite d'une publicité tient aussi à sa répétition. Toujours dans ce premier numéro de *L'Ymagier*, Jarry fait allusion à la publication de « Prose », extrait des *Minutes de sable mémorial*, dans le numéro 9-10 de *L'Art littéraire*. Ainsi, Jarry ne fait pas seulement la publicité pour son œuvre, il promet ne serait-ce qu'indirectement la revue dans laquelle il paraît, revue à laquelle il participe financièrement.

Avec la publication de *Perhinderion*, Jarry continue dans ce sens. Il imprime dans le premier numéro une publicité pour *César-Antechrist*. Dans le numéro 2, dans une page dédiée entièrement à la publicité, il annonce la publication d'*Ubu roi* pour le 15 juin.

Cela nous permet de voir que Jarry est au fait des pratiques publicitaires, comme il est au fait – rigoureusement – de toutes les pratiques éditoriales.

Il s'agit de relire tout ce que nous venons d'écrire ici à la lumière de plusieurs choses. Tout d'abord, annoncer ses ouvrages dans une revue était pour un auteur chose très courante à l'époque (et ça l'est du reste toujours). Ainsi, Jules Renard, lorsqu'il rapporte dans son journal les premières réunions qui ont été organisées par le groupe de *La Pléiade* dans le but de la création du *Mercur de France* note qu'un des premiers problèmes soulevés a été de savoir ce qu'on mettrait au dos de la revue. Et la réponse a été aussitôt trouvée : l'on mettrait les noms des œuvres des auteurs.

Il s'agit également de considérer avec attention le lectorat de *L'Ymagier*, et de *Perhinderion*, lequel était sûrement encore plus ténu, puisque Jarry pour cette seconde entreprise n'a plus l'appui de Gourmont. Quel poids pouvaient avoir des publicités qui n'étaient lues que par un très petit nombre de personnes ?

Jarry, cela ne fait pas de doute, met tout en œuvre pour que ses écrits soient découverts par les lecteurs, et pourtant il se heurte à une succession d'échecs. Il ne retrouvera jamais autour d'une œuvre plus *personnelle* le même « bruit » dont a bénéficié *Ubu Roi* (et qu'il n'espérait « qu'à peine »). Le succès lui est venu d'un coup, il est apparu avec le scandale (comme ce fut le cas pour Rachilde avec *Monsieur Venus*, laquelle deviendra vite romancière à

succès<sup>285</sup> – son premier roman<sup>286</sup>, déjà, lui avait valu un succès d'estime) mais on peut penser que Jarry ne comptait pas sur ce scandale puisque tout, texte et principes de mise en scène, a été publié en revue avant la représentation (or, s'il avait dûment compté sur un effet de scandale, on peut penser qu'il aurait tu ses préparations, ménagé un effet de surprise, afin que le public ne puisse s'accoutumer à la nouveauté. La surprise est indispensable d'une certaine façon pour que le scandale advienne : elle préserve, magnifie, la force de ce qui surgit). D'une façon générale, il me semble que Jarry ne cherchait pas à choquer (même si par ailleurs il annonce à la salle, avant la représentation d'*Ubu roi*, que des coupures ont été faites de passages qui étaient indispensables à la compréhension de la pièce) : dans une lettre<sup>287</sup> adressée à Bonnard datée du 18/02/1902, Jarry demande au peintre de réaliser un petit *Surmâle* et précise ainsi : « Attributs ad libitum, mais présentables, mais n'outrageant pas la morale. »

## **LA RUPTURE AVEC GOURMONT ET SES CONSEQUENCES**

Mais alors, qu'en est-il de *L'amour en visites* ? Jarry n'a-t-il pas recherché un tant soit peu le scandale, au moins dans le monde clos des revues, en publiant une nouvelle compromettant fortement la maîtresse de Gourmont, Berthe (de) Courrière<sup>288</sup> ?

Au cours de septembre 1895, Berthe de Courrière glisse dans un ouvrage qu'elle prête à Jarry une lettre enflammée intitulée *Tua res agitur*. Jarry rompt brutalement avec celle qu'il nomme « la vieille dame », et du même coup avec Remy de Gourmont, son amant (il va jusqu'à l'appeler « M. Le Vieux Daim » qu'il juge être le masculin de « La vieille dame »). En octobre 1894, elle avait déjà fait un geste dans la direction de Jarry en publiant dans le *Mercur*e un texte sur « César-Antéchrist » (qui est en réalité une paraphrase de l'œuvre de Jarry) dont « L'acte unique » avait paru dans le numéro de

---

<sup>285</sup> Est-ce pour cela que Jarry acceptera qu'elle lui enseigne à « écrire comme tout le monde » ?

<sup>286</sup> *Monsieur de la Nouveauté* (1880), qui annonce étrangement *Au bonheur des dames*.

<sup>287</sup> Citée in *L'étoile-absinthe*, 9/12ème tournée, « Alfred Jarry, Pont-Aven & autres lieux », société des amis d'Alfred Jarry, 1982, p 88.

<sup>288</sup> Courrière (le *de* est usurpé) inspire à Gourmont le personnage de *Sixtine*. Il la décrit ainsi : « Kabbaliste et occultiste, instruite en l'histoire des religions et des philosophies asiatiques, attirée par le charme des symboles, fascinée par le voile d'Isis, initiée, par de dangereuses et personnelles expériences, aux plus redoutables merveilles de la Magie noire, théurgiste et pourtant catholique, et encore artiste passionnée... [Le peu qu'elle a écrit] affirme une âme à qui le Mystère a parlé – et n'a pas parlé en vain. » (*Remy de Gourmont*, éditions de l'Herne, 2003, p 16).

juillet-août de la revue. Dans le numéro 9-10 de *l'Art littéraire*<sup>289</sup>, Lormel écrit : « Lire dans *Mercure de France*, un bel article de Mme B. de Courrière sur *César-Antéchrist*, par Alfred Jarry. »

En outre, hypothèse personnelle<sup>290</sup> (et qu'on ne pourra sans doute jamais vérifier), je pense que si Berthe (de) Courrière finance avec facilité *l'Ymagier*, c'est autant pour Gourmont que pour Jarry, dans le but probablement de pouvoir rencontrer plus facilement ce jeune auteur, et de s'adjoindre ainsi avec plus d'aisance ses faveurs (elle pratique l'adultère comme s'il s'agissait d'un art, c'est en tout cas ce qu'il ressort de *L'amour en visites*). Au moment où Jarry se détournera d'elle et de Gourmont, fondant sa propre revue, n'ira-t-elle pas, peu de temps après, jusqu'à abandonner le financement de *l'Ymagier* ? Encore faudrait-il, pour que cette hypothèse soit plausible, savoir avec exactitude si Berthe de Courrière a connu (ou au moins aperçu) Jarry avant la création de *l'Ymagier* (ce qui est plus que probable ; elle accompagnait peut-être Gourmont aux salons de Rachilde).

Jarry réagit à la déclaration de Courrière par un cinglant coup littéraire<sup>291</sup> : il écrit tout d'abord « L'inscription mise sur la grande histoire de la vieille dame » (PL I, 905-906) puis « Chez la vieille dame » qui deviendra un chapitre de *L'amour en visites* et qui rapporte en détails cette *aventure*, puisque Jarry y met la lettre de Berthe de Courrière<sup>292</sup> ainsi que des télégrammes qu'elle lui a adressés, allant jusqu'à recopier certaines fautes d'accord ou d'orthographe, les commentant d'un (sic) impitoyable autant que laconique. Ce texte est une charge impitoyable contre Berthe (de) Courrière. Il lui fait dire : « Je ne me lave jamais, sinon avec de la vaseline. Je l'achète à bas prix chez un pharmacien suburbain, lequel me fournit aussi de la pommade antiherpétique. Ces soins m'ont permis de conserver la finesse de ma peau. Oh ! ne me regardez pas ainsi à la lumière. Ce ne sont que de petits boutons rouges »<sup>293</sup> etc.

---

<sup>289</sup> In « Notes et échos », Slatkine Reprints, Genève, p 160.

<sup>290</sup> Que je n'ai plus en relisant mon mémoire, deux ans après.

<sup>291</sup> Il réagit toujours violemment aux déclarations semble-t-il puisque, lorsqu'un sculpteur lui fera des avances, il tirera à blanc sur lui, et commentera son geste en disant que c'est de la littérature, façon d'affirmer que tout est littérature, et peut-être aussi que toute littérature est par essence surprise, violence...

<sup>292</sup> Jarry écrit d'elle (p 647 de l'édition Bouquins Laffont), impitoyable, qu'elle « supplée aux grâces absentes, qu'il est courtois de supposer défuntes, par l'imprévu de sa conversation ». Cendrars écrira d'elle, in *Bourlinguer* (Gallimard, Folio, 1994, p 398), et c'est comme un écho : « Elle n'était plus toute jeune, outrageusement maquillée et recouverte de faux bijoux. Mais elle avait dû être belle. »

<sup>293</sup> *Œuvres*, Bouquins Laffont, p 650.

Deux ans après l'affront, c'est-à-dire en septembre 1897, Jarry envisage de publier *L'amour en visites* chez un éditeur d'ouvrages semi pornographiques que Rachilde lui conseille. Il paraîtra effectivement en mai 1898 chez Pierre Fort, dans une nouvelle collection qui fera voisiner son texte avec des romans aux titres évocateurs : *La Fleur de chair* de Frédéric Dargenthal ; *Sous l'édredon ou les amours d'un petit homme* de Félix Steyne ; *Minette, histoire d'une jeune fille sage* d'Auguste Villiers etc.<sup>294</sup>

Ce qui est essentiel, c'est de s'attarder sur la structure de ce livre. Jarry ne fournit pas un manuscrit qu'il avait l'intention de faire publier, mais effectue, dans le but de cette publication que lui prescrit Rachilde, un travail de rassemblement parmi ses textes. Ainsi, l'intention de publier chez Pierre Fort est première au désir de créer un ensemble de textes qui s'appellerait *L'amour en visites*.

Pourquoi Rachilde tient-elle<sup>295</sup> à ce que Jarry publie chez un éditeur d'ouvrages semi-pornographiques ? Je pense que ça a quelque chose à voir avec l'ambition qu'elle s'est fixée de faire entendre raison à Jarry au sujet de son style. Il faut « écrire comme tout le monde »<sup>296</sup>. Mais qui est « tout le monde » ? Jarry n'a sûrement pas donné trop de poids à ce commandement un peu facile, qui était, pour Rachilde, bien plus qu'un conseil : elle voyait la réalisation de son idée comme la condition *sine qua non* de sa survie dans le monde des lettres et dans le monde tout court, puisque Rachilde affirme que cela lui permettra de « gagner sa vie ».

Peut-être le fait de présenter à Jarry un éditeur assez clandestin mais néanmoins ouvert à tout un public peu familier sans doute de petites revues est-il un moyen pour Jarry de se tester, de faire un premier pas vers cette démocratisation de l'écriture dont Rachilde rêve pour lui. Ce petit éditeur qu'est Pierre Fort, c'est le moyen par excellence de se faire lire par les gens qui n'ont sans doute pas accès à *La Revue Blanche* ou au *Mercure de France*, et qui exigent de la littérature sa lisibilité première (plus que sa forme,

---

<sup>294</sup> Voir Bouquins Laffont, p 625.

<sup>295</sup> Lettre de Fort à Rachilde du 18 septembre 1897, citée par Arnaud (in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, pp 378-379) : « Madame Rachilde, Je viens de lire votre aimable Lettre dans laquelle vous me dites qu'un de vos camarades désirerait traiter avec un éditeur pour la production d'un ouvrage L'(Amour en visite)... Je prendrai connaissance du manuscrit (...) »

<sup>296</sup> In *Jarry ou Le Surmâle de Lettres* de Rachilde (pp 22-23), on peut lire : « Comme un jour je lui avouais ne rien comprendre à la lecture de *César-Antechrist* : « Tout de même, Père Ubu, si vous vouliez écrire comme tout le monde... » « - Apprenez-moi ! » coupa-t-il de sa voix cinglante. « Ce que je fis, d'ailleurs, un peu pour le plaisir de me venger du mot et aussi pour lui permettre de gagner sa vie. »

son fond). Publier chez un tel éditeur (selon Arnaud <sup>297</sup> : « le pire, ou presque, chez qui puisse échouer un auteur du *Mercure*, ami de Mallarmé, de Fénéon, de Schwob et des hommes les plus subtils et doctes de son temps ») suggère-t-il de se mettre au niveau de son public ? Assurément... Jarry en tout cas le refuse (il espérera encore avec *Messaline* – publication en volume en 1901 – atteindre le succès sans avoir à faire de concessions sur son style. Je pense qu'Arnaud a raison lorsqu'il écrit <sup>298</sup> que Jarry « se faisait de ses lecteurs une idée flatteuse » <sup>299</sup>. Etudiant brillant, pétri de culture classique – lire pour s'en rendre compte *Les cultures de Jarry* –, curieux de tout, grand lecteur d'ouvrages très divers, allant de la philosophie aux sciences <sup>300</sup> en passant (!) par la littérature, Jarry pensait peut-être que tout lecteur était comme lui ; aussi quand il rédige un article sur *Messaline* dans le but de convaincre les lecteurs potentiels, il cite la pléthore d'auteurs antiques dont il s'est inspiré).

Par ailleurs, comme l'exprime Giorgio Manganelli <sup>301</sup> : « Faire de la littérature n'est pas un geste social. Elle peut trouver un public ; toutefois, dans la mesure où elle est littérature, il n'en est que le destinataire provisoire. Elle est créée pour des lecteurs imprécis, à naître, destinés à ne pas naître, déjà nés et déjà morts ; et même, pour des lecteurs impossibles. »

Le titre *L'amour en visites* (que suggéra Pierre Fort, ou Rachilde ?) ne jure pas avec les autres titres de la collection comme *Cabotines d'amour* mais, du texte de Jarry, on peut affirmer qu'il n'y a que le titre qui convienne à la ligne éditoriale de Pierre Fort (les lecteurs furent sûrement déçus, habitués à nourriture plus épicée).

On sait que Jarry a toujours considéré les éditeurs comme étant ceux qui accueillent ses œuvres, sans avoir à exiger quoi que ce soit. Ainsi est-il outré par le pouvoir du comité de lecture, qu'il juge exorbitant (et tout à fait déplacé pourrait-on dire).

Aussi, dans sa chronique des théâtres du 16 janvier 1903, il écrit : « Cet hiver, nous acceptâmes aussi, à titre d'essai, un prince, pour un travail facile, transmettre des parcelles de notre œuvre complète, mensuellement, à un

---

<sup>297</sup> Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 377.

<sup>298</sup> Gestes et opinions..., suivi de *L'Amour Absolu*, Poésie/Gallimard, 1980, p 7.

<sup>299</sup> Jarry écrit à mon sens comme Valéry pour « le lecteur « intelligent ». Pour celui à qui ni l'emphase, ni le ton n'en imposent » (*Cahiers II*, Gallimard, Pléiade, 1974, p 1178) ; il écrit pour le « lecteur étroit, avec finesse, avec lenteur, avec le temps et la naïveté armée... » (*idem*, p 1167).

<sup>300</sup> Rachilde écrit (*Le Surmâle...*, p 150) : « excellent élève, Jarry remportait tous les prix et avait absorbé une telle quantité de sciences qu'il en débordait, littéralement. »

<sup>301</sup> *La littérature comme mensonge*, L'arpenteur, Gallimard, 1991, p 244.

imprimeur<sup>302</sup>. Mais nous le surprîmes qui gaspillait une notable fraction de temps assigné par nous à ce service de transport, en lisant, indiscrètement d'ailleurs et sans notre permission préalable, notre propre manuscrit ! ». Jarry fait œuvre. D'abord et avant tout il cherche à obéir à l'exigence qu'il nourrit, qu'il développe inlassablement vis-à-vis de lui-même et qui trouvera son répondant le plus fort peut-être dans *L'amour absolu* (il construit une œuvre qui lui appartient en propre pour reprendre une expression de Arnaud). Il ne cherche pas à combler l'horizon d'attente du lecteur (c'est en tout cas ce que suggère avec force la lettre qu'il écrit à Vallette<sup>303</sup> à propos de *l'Amour absolu* : « ... il est bien entendu que même s'il paraît invendable au *Mercure*, je n'y change rien dans l'ordre des chapitres ni en rien ». Lorsqu'il parle de Messaline, il indique que sa « forme est (...) définitive »<sup>304</sup>. Gourmont l'a bien compris, qui écrit des *Minutes de Sable mémorial* dans le numéro d'octobre 1894 du *Mercure de France* : « 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 »<sup>305</sup>).

Est-il besoin de signaler que la vente de *L'amour en visites* sera mauvaise, et qu'elle inquiétera rapidement Pierre Fort ? En effet, le 21 juin 1898, il écrit à Rachilde : « ... je prend la liberté de vous écrire pour vous demander çï (sic) vous avez fait le service de Presse pour votre volume *L'Amour en visites* car ne j'ai pas obtenu encore de bon résultat (...) je voudrais faire un peu de réclame pour que je ne sois pas obligé de le solder je crois que vous avez tout intérêt. »<sup>306</sup>

Des lettres de Rachilde à Jarry publiées dans *L'Etoile-Absinthe*<sup>307</sup> montrent que Rachilde, contrairement à ce qu'on pensait d'abord, a déconseillé fortement à Jarry de publier « Chez la vieille Dame » dans *L'amour en visites*. Elle ira jusqu'à lui écrire ces mots prémonitoires quant à son avenir littéraire : « Je vous prie, *prenez garde à votre... peinture de mœurs* et tâchez au moins de n'y point salir votre avenir de petit homme de génie<sup>308</sup> ... »

---

<sup>302</sup> Très intéressant : Jarry rejette le pouvoir du comité de lecture. L'éditeur est un intermédiaire entre l'auteur et l'imprimeur.

<sup>303</sup> Lettre à Vallette datée probablement de 1899 (PL I, 1075).

<sup>304</sup> Cité par Bordillon, in *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 85.

<sup>305</sup> Cité par Bordillon, in « Gourmont et Jarry », *Quinzaine littéraire*, n° 374, 1er-15 juillet 1982.

<sup>306</sup> Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 402.

<sup>307</sup> Dans le numéro 46, pp 18-19.

<sup>308</sup> In *Duvet-d'Ange. Confession d'un jeune homme de lettres*, Paris, Messein, 1943, p 119, Rachilde qualifiera Jarry de « fou de génie ».

Ces lettres nous apprennent une chose : on peut penser que Jarry tenait vraiment à ce que le texte charge contre Berthe (de) Courrière soit publié (« envers lui-même et contre tous »<sup>309</sup> pourrait-on dire).

Lorsque Alfred Vallette, dans son oraison funèbre<sup>310</sup>, parle de Jarry comme de quelqu'un de « volontaire, tenace, hableur un peu », qui « s'illusionnait facilement et toujours dans le sens de l'optimisme – d'où quelques bonnes sottises qui lui furent préjudiciables », est-ce à cet épisode en particulier qu'il fait référence ? On peut le penser.

Trait d'immaturation ? (Vallette mais l'accent sur l'immaturation, qui fut, il est vrai, la dominante principale de la personnalité de Jarry : « Ses désirs furent des impulsions d'enfant : un livre en caractères alors rares en France, un canot, une cabane au bord de la Seine : il les a réalisés immédiatement – incontinent eût-il dit – sans souci des possibilités, envers lui-même et contre tous »<sup>308</sup>.)

Goût de la vengeance ? Peut-être, mais pas seulement. Cette publication est je pense une façon de consommer la rupture avec Remy de Gourmont, de s'affranchir définitivement de sa tutelle (ainsi ne prendra-t-il pas le risque de subir de trop prêt son influence, ce qui, on peut le penser, aurait pu avoir un effet destructeur sur son œuvre, dans la mesure où face à un homme d'une telle personnalité, d'un tel rayonnement<sup>311</sup>, une certaine forme de mimétisme aurait pu s'instaurer, et ce mimétisme aurait pu mener insidieusement et progressivement à ce que Jarry devienne un second Gourmont).

Ainsi, *L'amour en visites* peut-être considéré comme le livre qui « interdira définitivement » (ce sont les mots de Bordillon) à Jarry la possibilité de publier, après 1898, un nouveau volume aux éditions du *Mercure de France*. En effet, le dernier livre de Jarry qui paraît au *Mercure de France* est

---

<sup>309</sup> Alfred Vallette, « mort d'Alfred Jarry », *idem*, p 374.

<sup>310</sup> « Mort d'Alfred Jarry », in *Mercure de France*, 16 novembre 1907, p 374.

<sup>311</sup> Pascal Pia écrit en 1971 (*Gourmont*, éditions de l'Herne, 2003, p 344) : « Au *Mercure de France* d'avant 1914, Gourmont faisait un peu figure de maître à penser. Ce n'est pas qu'il y fit la loi ni qu'il voulût la faire, mais la place qu'il y occupait dans chaque numéro et la faculté qu'il avait de traiter *de omni re scibili*, avaient fini par lui donner dans la maison de la rue de Condé une situation de Leader ». De plus, « Gourmont jouira d'une grande réputation au début du 20<sup>ème</sup> siècle auprès de la nouvelle génération, plus précisément auprès de ceux qui étaient en train de renouveler la poésie et l'art, au moment où le symbolisme donnait ses premiers signes de lassitude » (Mario Richter, *Gourmont*, éditions de l'Herne, 2003, p 58).

Cendrars écrira : « Depuis quarante ans, je crois ne pas avoir publié ou écrit un livre sans que son nom y figure ou que je ne le cite d'une façon ou d'une autre. C'est dire combien profondément j'ai subi l'emprise du maître que je m'étais choisi à vingt ans. » (in *Bourlinguer, Œuvres complètes 3*, Paris, Denoël, 1961, p 267).



*Les jours et les nuits* (le 18 mai 1897), si l'on excepte *Ubu roi* (republié différemment<sup>312</sup> – déjà publié en volume le 11 juin 1896) en octobre 1897.

Considérons *L'amour absolu*. C'est la marque la plus visible des conséquences de la rupture avec Gourmont. Ce livre a été réalisé en fac-similé autographique (comme la seconde publication d'*Ubu Roi* au *Mercury*) à cinquante exemplaires. Jarry souhaitait que le livre paraisse au *Mercury*.

Il a été refusé sans doute pour des raisons de rentabilité commerciale<sup>313</sup> par Vallette, et pour des raisons de pertinence littéraire par Rachilde (Rachilde n'a peut-être pas été touchée par ce texte qu'elle jugeait sûrement trop « abstrus » pour reprendre le mot de Félix Fénéon). En résumé, l'on peut dire que Rachilde et Vallette, qui reprochent comme on le sait à Jarry un certain hermétisme, doutent quant à la rentabilité de publier des livres comme *L'amour absolu* (cette hypothèse est renforcée par le fait que les éditions du *Mercury de France* ont tenu à publier deux fois *Ubu roi*, qui a eu le succès que l'on connaît), et qu'en outre ils n'ont probablement pas aimé suffisamment le manuscrit pour se risquer à le défendre.

Vallette refusa donc de faire paraître *L'amour absolu* à ses frais, puisque l'argent lui manquait, mais le fit « à sa fantaisie », comme il le dira plus tard. *L'amour absolu* est publié (en mai 1899) sans mention d'éditeur, sous couverture muette. Notons qu'en mars 1899 *Le Mercury de France* (numéro 111, p 856) annonça *L'amour absolu* dans la rubrique « à paraître chez divers éditeurs ». En tout et pour tout, *Le Mercury* ne fut que dépositaire du volume<sup>314</sup>, dont les cinquante exemplaires furent mollement proposés (il restait encore 32 exemplaires invendus sur 50 fin 1905, selon une lettre de Jarry à un libraire parisien<sup>315</sup>). Or, en avril 1904, Jarry écrit à Prochazka (directeur d'une revue de Prague) qui doit traduire Messaline : « *L'amour absolu* est un tirage à petit nombre d'exemplaires autographiques, (en fac-similé) au *Mercury de France* mais hors commerce. J'écris par ce courrier à Alfred Vallette pour qu'il vous en fasse parvenir au plus tôt un exemplaire

---

<sup>312</sup> Publication sous la forme d'un fac-similé autographique accompagné de la partition de la musique de Claude Terrasse.

<sup>313</sup> Paul Léautaud rapporte dans son journal (*Journal littéraire*, tome 1, nov. 1893-juin 1928, Paris, *Mercury de France*, 1986, 22 mars 1896) cette phrase de Vallette : « Si on mettait de l'argent sur les écrivains comme on en met sur les chevaux, j'en mettrais sur Tinan ».

<sup>314</sup> Dans une lettre à une librairie datée du 19 octobre 1905 (PL III, 594), Jarry écrit : « Le volume *n'a jamais été catalogué*. Le titre a été seulement annoncé par *Le Mercury*, en 1899 [dans le numéro de mars], pour prendre date. »

<sup>315</sup> Lettre datée du 19 octobre 1905 (PL III, 593) : « Sur les 50 exemplaires il en reste, déposés au *Mercury*, 32 ou 33. »

quoique l'ouvrage doive être presque épuisé ». (PL III, 583). On ne s'étonnera pas de cette mystification (que l'on a déjà soulignée), qui est constante chez Jarry et qui lui permet par l'écriture de corriger la réalité, dans « le sens ascendant de la hiérarchie des métaux » pourrait-on dire.

*L'amour absolu* fut cependant inscrit au catalogue du *Mercure de France* en mars 1899, au prix exorbitant de 10 francs. En mai 1899, dans le *Mercure*, Vallette fait publier la note suivante : « Le père d'Ubu Roi, M. Alfred Jarry, vient de faire tirer en fac-similé autographique cinquante copies d'une roman inédit : *L'amour Absolu*. Ce manuscrit, d'un peu plus de cent pages in-4° Tellière, n'est pas mis en librairie ; et, comme il s'agit d'un tirage privé, qui ne sera catalogué nulle part, nous pensons être agréables à quelques-uns de nos lecteurs en nous mettant à leur disposition pour leur procurer une des rares copies qui peuvent être cédées. Prix net du cahier : 10 francs, pris au magasin ; 10 fr. 35 par la poste, recommandé. »<sup>316</sup>

Rachilde dira de *L'Amour absolu* : « Ce volume est heureusement d'un prix inabordable pour les cerveaux faibles »<sup>317</sup>

Pourquoi proposer le livre à un tel prix ? Cette démarche de Vallette (tout à son honneur) est à rapprocher de la campagne de souscription qu'il lança avec Fénéon<sup>318</sup> : il réalisa une édition du *Moutardier du pape*, une opérette de Jarry, pour aider ce dernier financièrement. Il prendra en dépôt ce livre dont le 4 juillet 1907 il restera encore beaucoup d'exemplaires à n'avoir pas été écoulés (sur les cent de l'édition originale !).

Vallette ne veut pas « laisser seul, écrit David<sup>319</sup>, face aux difficultés financières un Jarry qui avait pris les devants et organisé, sans un centime vaillant, cette publication que l'on pourrait qualifier de tirage privé<sup>320</sup> ». Quoiqu'il en soit, vingt exemplaires seulement de *L'amour absolu* furent écoulés dans les six premières années de mise en vente.

### **Suicide littéraire ?**

---

<sup>316</sup> Cité par Bordillon et Arnaud, in *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, 1980, p 223.

<sup>317</sup> In *Mercure de France*, février 1901, cité par Besnier, in *Alfred Jarry*, Plon, p 51.

<sup>318</sup> Autre ami de toujours

<sup>319</sup> In *Alfred Jarry, le secret des origines*, PUF, p 110

<sup>320</sup> On sait que Jarry n'hésite pas à avancer les fonds lorsqu'il s'agit de publier ses œuvres (il finance la réalisation de *Perhinderion*, donne de l'argent à *L'Art littéraire...*).

On se désole de ce choix délibéré de rupture de la part de Jarry (car c'est bien un choix de sa part ; le fait de ne plus voir « la vieille dame » ne le poussait nullement à rompre avec Gourmont). La conséquence la moins fâcheuse sera qu'il n'apparaîtra pas dans *Le Livre des masques* (1896) ni dans *Le Deuxième Livre des masques* (1898), ouvrages dans lesquels « l'anti-naturaliste militant » qu'est Gourmont « dresse l'inventaire de sa famille spirituelle et littéraire, qui comprend toutes les figures illustres et méconnues du symbolisme, jusqu'à Gide, Fénéon et Schwob. »<sup>321</sup>

Avec cette rupture, Jarry perd « une discussion érudite et une amitié intellectuelle authentique et fructueuse, dont il ne retrouvera l'écho que quelques années plus tard, avec Apollinaire. »<sup>322</sup> Jarry perd un ami avec qui la fusion était possible (mais peut-être du reste est-ce d'abord ce qui le rebute chez Gourmont, ce qui le pousse à fuir) et l'« un des rares défenseurs de son œuvre »<sup>323</sup>.

Gourmont et Jarry ont de nombreux points communs, ce qui fait que leur collaboration a été fructueuse. Ils partagent les mêmes goûts en matière de littérature. Bordillon remarque<sup>322</sup> en effet que beaucoup de noms d'auteurs cités dans *Le Livre des masques* et dans « les livres pairs » du docteur Faustroll sont identiques (douze au total), parmi lesquels Lautréamont, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé.

L'un et l'autre ont des curiosités qui dépassent considérablement le cadre de la seule littérature. Sans parler du *Latin mystique*, Gourmont s'est signalé par le profond intérêt qu'il porte à la paralittérature, à l'art et au folklore. A cela s'ajoutait un goût très vif pour la typographie et la xylographie<sup>324</sup>, goût qui se manifestera dans toute une série de plaquettes imprimées avec soin sur des papiers de couleur aux noms fort évocateurs : « pourpre cardinalice », « japon havane », « vert byzantin », « japon français vert fané » etc. (ces petites plaquettes de Gourmont constitueront les premières éditions du *Mercur de France*). On peut affirmer sans se tromper que Gourmont a influencé Jarry. En effet, ce dernier sait mettre à profit les expériences poursuivies par Gourmont, en ce qui concerne la typographie notamment, ce qui est attesté par la parution de son premier livre, *Les Minutes de sable mémorial* (où les poèmes

---

<sup>321</sup> Universalis

<sup>322</sup> Helga Finter, in *Oeuvres*, Bouquins Laffont, p 629.

<sup>323</sup> Henri Bordillon, « Gourmont et Jarry », *Quinzaine littéraire*, n° 374, 1er-15 juillet 1982.

<sup>324</sup> Claude Roger-Marx écrit in *La Gravure originale au XIXe siècle* (Somogy, 1962) que « Gourmont (...) et (...) Jarry, créeront en dehors même des professionnels un mouvement xylographique d'une variété imprévue ».

et proses sont accompagnés de bois gravés par l'auteur). Ainsi Gourmont apporte au jeune Jarry son savoir faire (remarquons l'audace de la mise en page des *Minutes*, attestée également par la couverture).

Gourmont et Jarry gravent tous deux sur bois <sup>325</sup>, aiment ensemble « Gauguin et les peintres de Pont-Aven : Filiger, Armand Seguin, Emile Bernard ; l'art populaire, les images d'Epinal, de Troyes ou d'Orléans, les vieux bois de piété ou de légende, les chansons transmises et déformées par les siècles, (...) tout ce pittoresque naïf et inconscient » <sup>326</sup>. Ainsi, Jarry a trouvé en Gourmont un ami rare.

Le fait que leurs goûts se rejoignent autant aurait pu indiquer que leur collaboration allait être plus fructueuse encore qu'elle ne l'a été et qu'elle ouvrirait peut-être sur de nouveaux horizons (ces nouveaux horizons, du fait de la brouille entre Jarry et Gourmont, se limiteront quant à Gourmont à la publication avec Georges d'Espagnat de *l'Almanach de L'Ymagier* <sup>327</sup>, pour les souscripteurs de *L'Ymagier* qui avaient droit à un neuvième numéro). Et on peut regretter aussi que Jarry n'ait pas continué l'aventure avec Gourmont (une telle entreprise était trop lourde pour un seul homme, aussi *Perhinderion* n'a-t-il que deux numéros), car ç'aurait été un moyen pour lui de continuer à graver.

On oublie trop souvent le travail de Jarry graveur <sup>328</sup>. Il n'a pas seulement gravé pour ses propres textes mais a illustré en collaboration *Ballades, la Mer, les Cloches, les Champs*, poèmes en prose de Paul Fort <sup>329</sup> et *Ballades, Louis 11, curieux homme* du même Paul Fort pour les *Editions du Mercure de France* <sup>330</sup>. De même que les revues ont poussé Jarry à exceller dans le genre de la chronique, une revue telle que *L'Ymagier* incitait Jarry à perfectionner ses talents de graveur.

En plus de tout cela, et c'est ce qui retient le plus immédiatement l'attention des biographes de Jarry, cette rupture a une incidence directe et

---

<sup>325</sup> Rachilde écrit (in *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, p 53) que Gourmont « sculptait avec la patience d'un mandarin chinois ».

<sup>326</sup> Écrivent Guégan et Mégret, in *Arts et métiers graphiques*, n° 19, 19 septembre 1930

<sup>327</sup> Annonce de publication : « *L'Almanach de L'Ymagier pour 1897* est un petit in-4, à la couverture illustrée en 4 couleurs (...). Cet almanach, zodiacal, astrologique, magique, cabalistique, artistique, littéraire et prophétique, composé par Remy de Gourmont, est orné de 25 bois dessinés et gravés par Georges d'Espagnat. »

<sup>328</sup> C.f « Pour ne pas finir », page 346 de ce travail. Se reporter principalement à *Peintures gravures & dessins d'Alfred Jarry*, Arrivé, Collège de Pataphysique / Cercle Français du Livre, 1968

<sup>329</sup> Editions du Livre d'art et de L'Epreuve, Paris, 1896.

<sup>330</sup> Source Arnaud, p 211.

catastrophique sur sa carrière littéraire (Rachilde l'avait prévenu en lui écrivant : « tâchez au moins de n[e] point salir votre avenir de petit homme de génie ») : il se verra de plus en plus boudé professionnellement par le *Mercury* (est-il besoin de rappeler que Gourmont était l'âme du *Mercury*, son conseiller littéraire toute sa vie durant ?) même si par ailleurs Rachilde et Vallette lui conserveront leur amitié, et l'aideront autant qu'ils le pourront.

L'amitié est une dimension très importante dans toute revue littéraire. On peut penser que *Le Mercury* était loin de faire exception à la règle. Il suffit de lire l'avertissement de Théodore de Banville qui ouvrait le premier numéro du père du *Mercury* (*la Pléiade*) en 1886 : « Voici des jeunes gens qui sont jeunes, et des amis qui ont de l'amitié les uns pour les autres. Ceci, Lecteur, si tu veux en convenir sincèrement, vaut déjà l'argent que tu auras donné. » Banville continue en parlant de « culte de l'amitié ». On peut penser que les choses n'ont pas rigoureusement changé avec le *Mercury*, d'autant plus qu'au fil des numéros, la place consacrée à la création se restreignant de façon significative pour laisser s'épanouir les articles critiques, on peut imaginer que l'amitié jouait un rôle significatif pour le choix des textes. Dans ces conditions, rompre avec un ami aussi influent que Gourmont l'était au *Mercury* ne pouvait être que préjudiciable dans le cadre d'une collaboration future avec cette revue, et Jarry le savait sûrement. Alors, pourquoi ce geste ?

### **Un échec assumé ?**

On peut se demander si Jarry n'a pas recherché (d'une façon peut-être tout à fait inconsciente ?) l'échec (je parle de l'échec tel que le nommait Walter Benjamin, c'est-à-dire en y accolant ces deux mots : pureté et beauté<sup>331</sup>). La façon qu'il a de vouloir à tout prix recueillir l'aval du grand public serait comme un masque lui servant à se dissimuler (et à dissimuler à son entourage) une volonté inavouable : celle de l'éparpillement.

La célébrité vient, dans nombre de cas, par le scandale. Rachilde a su en bénéficier : la parution de *Monsieur Vénus* entraîna un procès, une condamnation mais aussi, plus tard, une nouvelle édition préfacée par Barrès qui baptisa Rachilde « Mademoiselle Baudelaire » et insista sur l'envoûtante perversité du roman.

---

<sup>331</sup> « La pureté et la beauté de l'échec », cité par Georges Nivat, in Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, Folio, 1979, p 7.

Jarry a-t-il jamais recherché le scandale comme source de profit ? Je ne le pense pas. Même s'il met l'accent dans *Messaline* sur les mœurs dépravées de l'héroïne, la langue est trop chargée et trop imagée pour laisser passer une quelconque crudité (la trame – serrée – des images, qui s'interpénètrent les unes les autres, constitue une sorte d'écran), et lorsque Jarry publiera chez Pierre Fort, il se montrera relativement peu disert quant au vice. Il aurait pu en effet écrire des textes « épicés » pour l'occasion (sans pour autant rencontrer la verve qui fut celle d'Apollinaire à ses débuts), mais il n'en fera rien. Il glissera dans l'ensemble un texte scandaleux certes, mais pour le petit monde de la littérature. Si Jarry cherche le scandale, c'est seulement dans le monde clos des revues<sup>332</sup>.

C'est comme si, bien loin de chercher le scandale comme source de profit, il le cherchait comme source de destruction, d'annihilation de son œuvre, de sa propre personne (on sait combien pour Jarry la vie se confond avec la littérature).

Bien sûr, l'on ne peut imputer la suite d'échecs successifs de Jarry à sa seule volonté : il publie ses œuvres poétiques à compte d'auteur (semble-t-il), ses pièces de théâtre ne restent jamais à l'affiche, ses romans ne dépassent jamais le premier tirage, son travail de traduction (*La papesse Jeanne*) et le *Mirliton* ne lui donnent pas de satisfaction. Il a beaucoup de mal à adapter comme il le souhaite la prose de Rabelais pour le théâtre (ou plus exactement : non pas adapter, mais faire du Jarry avec du Rabelais – pulsion ininterrompue d'appropriation). L'échec va jusqu'au journalisme, puisque *Le Figaro*, qui marque l'acmé de Jarry dans l'ascension sociale en matière de chroniques, ne publie que deux « fantaisies parisiennes ».

On peut dire que la seconde partie de la vie de Jarry est marquée par les échecs : les projets inaboutis (ainsi en est-il de l'opérette *Jef...*), les difficultés d'argent, les soucis d'alcoolisme, un lectorat très mince, des éditeurs qui n'acceptent pas ses textes, et enfin, une mort prématurée.

Néanmoins, par le malaise, la faille qu'ils instaurent, les échecs peuvent apparaître comme nécessaires à la création de l'œuvre. Ils sont un tremplin,

---

<sup>332</sup> Il est très intéressant de remarquer combien *Le Surmâle* est un roman qui prend le contre-pied de toutes les représentations habituelles de la crudité. Dans ce roman chiffré (sadien d'une certaine façon), la crudité, rendue quelque peu obligatoire par le thème abordé, est quasiment absente. Le masque devient l'objet érotique le plus extrême : en dissimulant, il présente une somme infinie de possibilités du visible. Il n'y a pas d'autre pornographie qu'imaginaire. Alors que tout est montré (et c'est le cas, singulièrement, dans ce roman moderne), c'est l'absence qui devient pornographique. Avec *Le Surmâle*, Jarry invente une pornographie de l'invisible.

ils sont un silence indispensable pour que l'œuvre puisse s'écrire (une création véritable, qui se veut sans cesse dépassement des créations antérieures – on peut aller jusqu'à penser que Jarry écrit ses chroniques puis ses opérettes *en réponse* à l'insuccès de *Messaline* et du *Surmâle* – et non la reproduction d'un schéma éprouvé qui aurait reçu l'aval du succès<sup>333</sup>).

Ces échecs poussent l'œuvre à grandir de plus en plus singulièrement peut-être en même temps qu'ils l'empêchent de paraître (en effet, on peut penser que face à l'insuccès commercial de Jarry, les éditeurs réfléchissaient à deux fois avant de soutenir ses livres).

Les échecs sont ce qui fait jaillir la littérature mais pas suffisamment toutefois pour qu'elle vive. Elle se trouve donc dans un entre-deux. Ni vivante, ni morte, elle n'existe pas, elle n'est pas encore. Le refus pousse l'œuvre à s'approfondir encore et encore jusqu'à ce qu'elle se reconnaisse dans un miroir brisé, c'est-à-dire jusqu'à ce que l'éclatement et l'inachèvement soit les seules issues. Il en est ainsi de *La Dragonne*.

Son œuvre n'avait-elle pas besoin de secret pour se construire, et plus que se construire, d'ailleurs, poser en filigrane, comme nous le verrons, la question des limites de la littérature ? Ou bien Jarry pensait-il avoir atteint suffisamment de notoriété pour ne pas souffrir de sa rupture avec Gourmont ? Pensait-il que Rachilde et Vallette se montreraient constants dans le fait<sup>334</sup> d'accepter ses textes ?

Autant de questions qui resteront sans doute sans réponse, mais remarquons quand même que la publication en binôme de *L'Ymagier* a été une façon de contredire la dédicace de *Haldernalbou* (« Appartient à Remy de Gourmont »), laquelle laissait entendre que Jarry devait quelque chose au grand homme. Les rapports n'étaient pas d'égal à égal. Ici, nul n'affirme, semble-t-il, l'ascendant sur l'autre. Cette co-direction est sans doute une façon implicite pour Gourmont de reconnaître le talent du jeune Jarry, et pour Jarry une façon indirecte de démystifier le maître, se retrouvant son égal au moins dans le cadre d'une revue. On peut penser que, en acceptant de fonder avec Jarry cette revue, Gourmont lui a donné les armes, sans le vouloir, pour qu'il se délivre de sa tutelle. En effet, il semble que Jarry voie dans cette reconnaissance la preuve qu'il peut se débrouiller tout seul, sans Gourmont (et du reste, il créera sa propre revue de gravures, plus luxueuse encore que

---

<sup>333</sup> Avec du succès, Jarry n'aurait peut-être pas écrit la même œuvre, ou aurait subi la tentation d'écrire trop et trop vite – comme Rachilde

<sup>334</sup> C'est bien un *fait* et non un *choix* selon Jarry

la première, même si elle n'aura que deux numéros). De plus a-t-il été sûrement grisé par cette ascension aussi fulgurante qui a été la sienne (et on le comprend), et a-t-il pensé que ce serait toujours le cas, ce qui a dû rendre sa *prise d'indépendance* plus facile.

### ***La Revue Blanche, choix ou nécessité ?***

On peut sans trop de mal s'imaginer qu'avec le soutien de Remy de Gourmont, Jarry aurait fait carrière au *Mercur*, et qu'il n'aurait eu aucun mal à publier ses œuvres dans les éditions attenantes (Gourmont a publié toute son œuvre au *Mercur*). Oui, peut-être, mais Jarry aurait-il écrit les mêmes œuvres (*Messaline, Le Surmâle, La Dragonne...*) ? Jarry aurait-il été Jarry ? Ne se doit-on pas de ne pas juger les choix puisque l'œuvre de Jarry, dans sa singulière force, telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, n'est rien d'autre que le résultat de choix ?

Au lieu de se désoler de ce que Jarry n'ait pas pu faire carrière au *Mercur*, il faut se demander s'il le voulait réellement (il semblerait que oui, mais nous chercherons à pousser l'investigation derrière les faux-semblants). En d'autres termes, le fait de se tourner vers *La Revue Blanche* est-il une conséquence de ce rejet implicite du *Mercur* (ce que laisserait penser le fait que ce n'est pas Jarry qui a cherché à être publié à *La Revue Blanche* : il reçoit une lettre de Félix Fénéon qui fait office d'invitation), Jarry s'est-il tourné vers *La Revue Blanche* par défaut, ou bien est-ce un choix délibéré de Jarry qui cherche à exploiter les opportunités que peut lui offrir *La Revue Blanche*, qui a été séduit par son esprit fin de siècle, par la place importante qu'elle donne à l'humour... ?

Au moment où Jarry quitte *Le Mercur de France*, elle n'est plus « l'âpre revue d'avant garde de ses débuts »<sup>335</sup>. Elle devient un lieu de pouvoir, le succès aidant, bientôt une institution.

On observe au fur et à mesure des numéros une contamination de plus en plus grande des articles de critique et d'érudition dans la revue, qui est préjudiciable à la création pure, finissant par donner au *Mercur* des allures de revue critique. Elle « deviendra toujours plus encyclopédique et internationale »<sup>334</sup>.

---

<sup>335</sup> Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, p 38



« Aux yeux de Vallette, le périodique devint vraiment une revue lorsque les enquêtes, auxquelles il attachait une grande importance, et les chroniques mensuelles sur tous les domaines de la connaissance prirent autant d'importance que les créations originales. C'est alors que cette revue se situa au confluent du recueil et du journal et constitua, comme on l'a dit, une encyclopédie permanente. »<sup>336</sup>

Sans se soucier des contradictions éventuelles, les écrivains s'abreuvent à toutes les sources, suivent tous les chemins. Le symbolisme est aussi un syncrétisme esthétique et philosophique. En cela, *Le Mercure* est bien la revue du symbolisme<sup>337</sup>.

Or, l'on peut penser que Jarry prend assez vite de la distance avec le symbolisme, même si cette distance n'est pas nette – et ne le sera jamais (la plupart des auteurs qu'il aime sont symbolistes et ses textes futurs entretiendront de nombreux liens avec le symbolisme : ainsi, *L'autre alceste* – PL I, 909-916 – que Jarry publie à la *Revue Blanche* est d'une veine post-symboliste et Bordillon et Arnaud iront jusqu'à écrire que « Faustroll est le chef-d'œuvre du symbolisme »<sup>338</sup>).

*La Revue Blanche* est-elle une revue symboliste ? Jackson écrit<sup>339</sup> : « *La Revue Blanche* n'est jamais devenue une revue « symboliste » dans le sens d'une revue cherchant à imposer une doctrine et des œuvres purement symbolistes. En cette année 1891, c'est le Symbolisme qui triomphe à Paris<sup>340</sup>. Il est normal que pendant ses premières années la revue ait publié tant de textes apparentés plus ou moins au mouvement symbolisme. Ainsi, au cours de la première année de la Nouvelle Série, elle publie Henri de Régnier, Remy

---

<sup>336</sup> Louis Forestier, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92<sup>ème</sup> année, numéro 1, Armand Colin, p 5.

<sup>337</sup> Pour donner véritablement la mesure du *Mercure*, et pour avoir une idée de la mesure qu'il veut se donner, l'on peut citer la publicité que l'on trouve en quatrième de couverture de certains volumes : « *Le Mercure de France* (...) est à la fois une revue de lecture comme toutes les revues et une revue documentaire d'actualité. Chacune des livraisons se divise en deux parties très distinctes. La première est établie selon la conception traditionnelle des revues en France, et, en même temps que toutes les questions dans les préoccupations du moment y sont traitées, on y lit des articles ou des études d'histoire littéraire, d'art, de musique, de philosophie, de science, d'économie politique et sociale, des poésies, des contes, nouvelles et romans. La seconde partie est occupée par la « Revue de la Quinzaine », domaine exclusif de l'actualité, qui expose, renseigne, rend compte avec des aperçus critiques, attentive à tout ce qui se passe à l'étranger aussi bien qu'en France et à laquelle n'échappe aucun événement de quelque portée ».

<sup>338</sup> *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 11.

<sup>339</sup> *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 26.

<sup>340</sup> On peut se demander comme Olivier Barrot et Pascal Ory (in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994) si l'unité de *La Revue Blanche* n'est pas avant tout l'unité d'une époque.

de Gourmont (qui n'a jamais été un collaborateur régulier de *La Revue Blanche* : il ne lui envoya qu'un seul article sur le symbolisme <sup>341</sup>), Gustave Kahn, Suart Merrill, Viélé-Griffin, Jean Moréas, Mallarmé, Verhaeren <sup>342</sup>. Mais à tout moment, ces noms du symbolisme se mêlent à ceux de, Léon Blum, Julien Benda, Marcel Proust, Fernand Gregh, Lucien Muhlfeld, qui ne furent nullement des auteurs symbolistes ».

« L'amicale, à tous prête *Revue Blanche* » <sup>343</sup> est également ouverte à un réalisme imprégné d'humour en accueillant dans ses pages Pierre Veber, Tristan Bernard, Romain Coolus, Alfred Capus et Jules Renard (en 1894 paraissent à la fois, pour donner une idée de la diversité, *Poil de Carotte*, *Le Lys rouge*, d'Anatole France, *Intérieurs* de Maeterlinck, *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, de Barrès).

*La Revue Blanche* trouve possible de réunir sous une même couverture des talents et des tendances aussi disparates <sup>344</sup> (cette dispersion nuira-t-elle à la cohésion de la revue, lui donnant des allures de salon où les esprits se retrouvent l'espace d'un instant pour confronter leurs présences ? Sera-t-elle en partie responsable de la fin de la revue ? On peut le penser).

Quoi qu'il en soit, *La Revue Blanche* reflète les mouvements d'idées de toute une période avec plus de fidélité qu'aucune autre publication de la même période ne l'a jamais fait. Aussi elle choisit de fusionner, en 1893, avec *le Banquet*, créé par Proust avec Gregh, Halévy, de Flers et quelques autres une année plus tôt. Gide parle de *La Revue Blanche* comme d'un « centre de ralliement de toutes les divergences. » <sup>345</sup>

Pour Paul Leclercq <sup>346</sup>, le choix du titre venait de ce que dès le début la revue se voulait être une synthèse (de tous les contraires ?) : « la revue était blanche <sup>347</sup> parce qu'elle essaierait de représenter la synthèse de plusieurs tendances en art et en littérature. Elle serait la somme de toutes les couleurs ».

Ce parti pris d'ouverture était si grand que la revue accueillera en son sein des amorces de polémique, comme ce fut le cas avec Proust qui publie « Contre

---

<sup>341</sup> « Le Symbolisme », juin 1892, étude très fouillée de l'esthétique et du mouvement.

<sup>342</sup> « Autant dire les plus grands noms du symbolisme » écrit Jackson, in *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 26.

<sup>343</sup> Mallarmé, in *Divagations*, Pléiade, tome 2, p 1576.

<sup>344</sup> Olivier Barrot et Pascal Ory (in *La Revue Blanche*, 10/18, p 18) parlent d'une « logique intime dans les choix, logique libertaire dont on retrouve la cohérence dans tous les recoins du sommaire ».

<sup>345</sup> Cité par Jackson, in *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, 1960, p 6.

<sup>346</sup> Source Jackson, *idem*, p 13.

<sup>347</sup> Je pense également que l'absence de couleur affichée dans le nom place d'emblée la *Revue Blanche* contre des revues comme *La Revue Bleue* ou *La Revue Rose*...

l'obscurité »<sup>348</sup>, ce à quoi répond, avec force, dans le même numéro, Lucien Muhlfeld avec « Sur la clarté ».

Au sein de *La Revue Blanche*, l'œuvre *une* trouve son existence parmi la pluralité des œuvres et voit sa singularité confortée par cette pluralité.

C'est également une revue plus ouverte à l'anarchie dont on sait que Jarry est friand depuis sa publication d'« Etre et Vivre » dans *L'Art littéraire*<sup>349</sup>.

Cette rupture avec Gourmont, est-ce un mauvais choix *stratégique* de Jarry qui préfère se tourner vers *La Revue Blanche*<sup>350</sup> ? Cherche-t-il à se mettre en difficulté pour s'ouvrir de nouveaux horizons en matière d'écriture ? Remarquons toutefois que « *La Revue Blanche* et *Le Mercure de France* (...) se rejoignaient (...) par nombre de collaborateurs communs (...) et [qu'] elles s'épaulaient mutuellement »<sup>351</sup>. Il n'y avait pas de concurrences entre elles, aussi si Jarry se tourne vers *La Revue Blanche*, ce n'est en rien explicitement contre *Le Mercure de France*.

Cherche-t-il à marcher dans les traces de Mallarmé, qui s'était vu offert par Thadée Natanson une chronique à *La Revue Blanche* au long de l'année 1895 (« Variations sur un sujet ») ?

L'acte de littérature, l'acte de publication (nous parlons bien sûr de *L'amour en visites*) devient acte de mort autant qu'acte de vie puisque cet affranchissement de la tutelle de Remy de Gourmont correspond à une seconde naissance pour Jarry, laquelle a lieu en les pages de *La Revue Blanche*.

On peut penser que *La Revue Blanche* a donné à Jarry toute la liberté dont il avait besoin.

### **Entrée de Jarry à *La Revue Blanche***

Le 7 mars 1896, Félix Fénéon écrit à Jarry : « Mon cher Alfred Jarry, Voulez-vous m'envoyer, par retour du courrier, le ou les clichés de votre annonce du *Perhinderion* et son texte ? Merci pour le premier numéro que j'ai reçu il y a quelques jours, et pour *César-Antéchrist* ». Ces premières lignes de

---

<sup>348</sup> « La double obscurité (...) dans leurs œuvres, obscurité des idées et des images, d'une part, obscurité grammaticale, de l'autre, est-elle justifiable en littérature ? » se demande Proust, et de répondre par la négative (cité in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, 1994, p 66).

<sup>349</sup> *Art littéraire*, mars-avril 1894, Slatkine Reprints, pp 37-41.

<sup>350</sup> *La Revue Blanche* disparaît en 1903. Jarry y publie dès le 1<sup>er</sup> mai 1896.

<sup>351</sup> Bordillon et Arnaud, in *Gestes et opinions* etc., Poésie/Gallimard, p 189.

la lettre ne sont presque jamais citées. Elles posent néanmoins une question : en envoyant *César-Antéchrist* et *Perhinderion* à Fénéon, qu'attend Jarry de *La Revue Blanche* ? Cherche-t-il à se faire connaître par elle ? Espère-t-il qu'une critique paraîtra dans les pages de cette prestigieuse publication ? Sans doute les deux à la fois. On pourrait croire (à la lecture de ce début de lettre, presque jamais cité) que l'envoi de Jarry à Fénéon trahit une admiration, un amour pour la *Revue Blanche*, que c'est en fait Jarry qui aurait sollicité sa publication (Fénéon n'aurait fait que répondre à son appel *implicite*). Or, ce serait une erreur : on ne peut tirer aucune conclusion de cet ordre car il faut bien avoir à l'esprit qu'envoyer ses livres aux revues (et *La Revue Blanche* est une revue prestigieuse) est chose commune. Aussi, je pense que la demande vient bien de Fénéon <sup>352</sup>.

Fénéon continue sa lettre ainsi : « Pourquoi n'enverriez-vous pas à *La Revue Blanche* un peu de copie, choisissant, peut-être, quelque chose que vous aimeriez beaucoup et qui pourtant ne serait pas trop abstrus <sup>353</sup> (pour la première fois !... Cordialités que je vous prie de bien vouloir agréer) » <sup>354</sup>.

Que veut dire ce « pour la première fois » ? Fénéon suggère-t-il à Jarry de se faire plus « lisible », plus *conciliant* pour trouver sa place à *La Revue Blanche*, et qu'alors, et alors seulement, il aura plus de liberté (le terme « première fois » sous-entend qu'il y aura « d'autres fois ») ? Fénéon cherche-t-il à tranquiliser les frères Natanson qui éprouvent quelques réserves quant à ce jeune auteur talentueux (et en effet, Jarry n'a rien d'un auteur « évident »).

Que signifie ce « un peu de copie » ? Un passage <sup>355</sup> des *Illusions perdues* de Balzac éclaire le sens de ce mot : « On nomme en argot typographique, copie, le manuscrit à composer, sans doute parce que les auteurs sont censés n'envoyer que la copie de leur œuvre. Peut-être aussi est-ce une ironique traduction du mot latin *copia* (abondance) car la copie manque toujours !... » Ainsi, rien ne permet de rapprocher « copie » d'écriture journalistique, même si l'on fait souvent ce rapprochement en pensée. Aussi ne pensé-je pas comme Caradec que Fénéon demande à Jarry une « chronique » (« plus à la portée du lecteur moyen des revues littéraires »).

---

<sup>352</sup> Je ne suis pas d'accord avec Arnaud qui écrit : « d'Ubu viendra la collaboration régulière de Jarry à *La Revue Blanche* » (*Revue des sciences humaines*, 1986, p 106). En effet, Fénéon mentionne dans *La Revue libertaire* du 1<sup>er</sup> février 1894 l'article de Jarry paru dans *l'Art littéraire* sur les « Ames solitaires », preuve que ce texte lui a plu et qu'ainsi Fénéon était déjà sensible au style de Jarry.

<sup>353</sup> *Le Grand Larousse* (1971) explique qu'abstrus a sens d'obscur et que ce mot est souvent péjoratif.

<sup>354</sup> Cité par Caradec, in « Alfred Jarry, témoin de son temps », *Colloque de Cerisy, Jarry*, Belfond, p 160.

<sup>355</sup> Cité in *Les mots de la presse écrite*, Belin, p 116.

Fénéon essaie-t-il de convaincre Jarry d'écrire des choses plus légères, plus aisément compréhensibles que *César-Antéchrist* par exemple qu'il venait de recevoir ? Non, apparemment, puisqu'il demande à Jarry de lui fournir quelque chose qu'il a déjà écrit et qu'il aime particulièrement.

Caradec note justement que Fénéon, et cela transparaît dans le ton de sa demande, ne semble guère se faire d'illusions sur l'aptitude de Jarry à « écrire comme tout le monde »<sup>356</sup>. La demande de Fénéon à Jarry témoigne de l'intuition qui le guidait « vers l'insolite et le neuf. Il se jeta dans *La Revue Blanche* avec la passion qu'il avait toujours eue de connaître ceux qu'il estimait. »<sup>357</sup>

Mais quelle est la place de Fénéon à *La Revue Blanche* ? En effet, l'on peut se demander pourquoi Jarry ne communique pas directement avec le directeur (en l'occurrence Thadée Natanson) comme il l'a fait avec *Le Mercure de France*.

### La place de Fénéon

Les directeurs de *La Revue Blanche* sont les frères Natanson (Jarry écrira lui-même : « *Natanson ceux qui Revuent Blanche* »). Thadée Natanson est, écrit Jackson, « doué pour l'appréciation de tous les arts »<sup>358</sup>. Alexandre Natanson, lui, a un remarquable sens des affaires et les « finances de *La Revue Blanche* étaient en excellentes mains »<sup>359</sup>. La direction de la revue n'est pas seule à l'occuper. En 1897, il devient un des directeurs du journal littéraire hebdomadaire *Le Cri de Paris*. Thadée Natanson est-il l'homme de *La Revue Blanche* ? On pourrait le penser au vu des dédicaces que Jarry lui adresse.

Au moment où Jarry s'apprête à envoyer son manuscrit des *Gestes et opinions du docteur Faustroll* à *La Revue Blanche*, lequel a été refusé par Vallette – et le sera également du reste par Natanson (Jarry pensait sûrement que la publication en volume se ferait plus facilement au *Mercure de France*, étant donné que certains chapitres de l'ouvrage étaient parus là-bas), il rajoute au deuxième livre des *Gestes et opinions* une dédicace (« à Thadée

---

<sup>356</sup> « Alfred Jarry, témoin de son temps », in *Colloque de Cerisy, Jarry*, chez Belfond, p 161.

<sup>357</sup> Joan Ungersma Halperin, Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle, Gallimard, 1991, pp 334-335.

<sup>358</sup> In *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 30.

<sup>359</sup> Jackson, *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 29.

Natanson »), peut-être pour faire plaisir à ce dernier, et ainsi faciliter la publication<sup>360</sup>. En outre, on ne peut pas ne pas noter que c'est le second livre qui est dédié à Thadée, c'est-à-dire celui qui décrit la notion même de pataphysique. Jarry espérait-il déjà trouver une place à la revue comme chroniqueur, pour exprimer son esprit de pataphysicien, décortiquer les menus événements afin de casser les rapports de force qu'entretiennent les choses entre elles ? C'est difficile de le croire mais, quoi qu'il en soit, cette dédicace est prémonitoire puisque dès 1901 et jusqu'en 1903, Natanson accueillera dans sa revue *Les Spéculations* puis *Les Gestes* de Jarry.

Le 2 mai 1902, quand Jarry envoie le manuscrit de son nouveau roman à la *Revue Blanche* (il s'agit bien sûr du *Surmâle*), c'est à Thadée Natanson qu'il l'offre « en amical hommage ». Pourquoi éprouve-t-il le besoin de faire cet hommage ? Rend-il grâce à Natanson de lui avoir permis d'écrire ses *Gestes* et *Spéculations* ?

Gide écrit de Thadée Natanson<sup>361</sup> qu'il était « sensible à tout, curieux de tout (...), n'écoutant rien avec indifférence. Egalement amoureux des belles-lettres et des beaux-arts, admirablement renseigné par Fénéon et par son instinct naturel, d'esprit et de cœur ouverts à toutes les causes généreuses. » Le fait que Thadée soit « admirablement renseigné par Fénéon » est parlant.

Ce qui frappe tout d'abord chez Fénéon (et qui a frappé ses contemporains) c'est sa discrétion. Jarry écrira : « Fénéon celui qui silence ». Fénéon<sup>362</sup> fonde *la Revue Indépendante* qui publie Mallarmé, Verlaine... puis devient secrétaire de rédaction (ce qui équivaut en fait à un poste de rédacteur en chef) à *La Revue Blanche* en 1895 (notons qu'il y collabore depuis 1894), succédant au critique rigoureux Lucien Muhlfeld, prématurément disparu. Remy de Gourmont in *Le deuxième livre des masques*<sup>363</sup> écrit de Fénéon « qu'il a pris trop à cœur son état de fidèle de « l'Eglise silencieuse » dont parle Goethe, et que, nous autres, nous fréquentons trop peu ». Gourmont continue en disant que « le dédain de l'écriture<sup>364</sup> n'a pas entraîné chez lui le dédain de l'action : les cœurs froids sont les plus actifs et leur patience à

---

<sup>360</sup> Source : édition Cymbalum Pataphysicum de *Faustroll*, p 96.

<sup>361</sup> In *Feuillets d'automne* (1946), cité par Bernier, in *La Revue Blanche*, Hazan, p 80.

<sup>362</sup> Voir *Gestes et opinions* etc., Poésie / Gallimard, 1980, pp 215-216.

<sup>363</sup> Cité par SAILLET, in *La Chandelle Verte*, p 17.

<sup>364</sup> Il n'a publié comme textes littéraires que deux contes de jeunesse et des histoires de quelques lignes (sortes de haïkus policiers) rédigées d'après des dépêches d'agence pour le compte du *Matin* (il ne se plia à cette pratique qu'une demi année). Il a certes annoncé la publication d'un roman (libertin ?), mais on n'en connaît que le titre : « la Muselée », et la composition en quatre parties (la première s'intitulait « Euh ! », la seconde, « Deux papillons violâtres se posent sur le muscle zygomatique de Jacqueline » etc.)

vouloir est infinie ». Et en effet, la patience « à vouloir » de Fénéon était infinie. Écoutons Fénéon lui-même, à plus de soixante ans <sup>365</sup> : « Mais un homme, fût-il grand entre tous, reste toujours inférieur à la formidable tâche que crée chaque jour qui passe, générateur de pensées et de vellétés nouvelles ». Fénéon s'est voulu l'aiguilleur de ces pensées et ces vellétés nouvelles qu'éveille chaque jour qui passe (il ne les canaliserait pas mais leur donnerait le moyen de trouver une résonance dans le temps). « Informé de tout, il jouissait d'un goût très éclectique et très sûr qui l'attirait d'emblée vers les écrivains de son temps <sup>366</sup> que la postérité a classés parmi les plus grands » <sup>367</sup>. Sa volonté d'être au plus prêt de ces pensées nouvelles le poussera à s'effacer au profit de la revue, à peu écrire. Aussi Fénéon préférera-t-il pudiquement se masquer derrière ses initiales (Jarry lorsqu'il envoie des lettres à Fénéon écrit très souvent « Cher F.F. » <sup>368</sup>) : il est homme de l'ombre, plus encore que Gourmont <sup>369</sup>. Vallette s'effacera lui aussi au profit du *Mercure de France*, à ceci près qu'on peut considérer que Vallette a des qualités administratives indéniables mêlées à une confiance éperdue dans le jugement de sa femme alors que Fénéon a des qualités esthétiques, des qualités de découvreur, comme Gourmont au *Mercure* (celui qui remplit le rôle de Vallette à *La Revue Blanche*, c'est Alfred Natanson semble-t-il).

Ainsi, l'on peut penser que l'âme de *La Revue Blanche*, c'est Fénéon. Lugné-Poe ira jusqu'à écrire qu'il « fut la clef de voûte » <sup>370</sup> de cette revue.

Jean Paulhan ira plus loin, en affirmant <sup>371</sup> que c'était le véritable « directeur » de *La Revue Blanche* de 1895 à 1903. Maurice Beaubourg partagera cette opinion, qui fut apparemment celle de la plupart des auteurs

---

<sup>365</sup> in Bulletin de la vie artistique, 1er janvier 1921, cité par Joan Ungersma Halperin, in Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle, Gallimard, 1991, p 11.

<sup>366</sup> Paulhan écrit de lui : « Il est un homme qui préfère, en 1883, Rimbaud à tous les poètes de son temps ; défend dès 1884 Verlaine et Huysmans, Charles Cros et Moréas, Marcel Schwob et Jarry, Laforgue et par-dessus tout Mallarmé. Découvre un peu plus tard Seurat, Gauguin, Cézanne, et Van Gogh. Appelle à la Revue Blanche (...) Gide et Proust, Apollinaire et Claudel, Jules Renard et Péguy, Bonnard, Vuillard, Debussy... (...) Il est à la rencontre de deux siècles. Il sait retenir, de l'ancien, Nerval et Lautréamont, Cros et Rimbaud. Il introduit au nouveau Gide, Proust, Claudel, Valéry qui apparaissent. » (Félix Fénéon, *Œuvres*, 1948, p 14).

<sup>367</sup> Jackson, *La Revue Blanche*, p 99.

<sup>368</sup> Voir aussi *Correspondance avec Félix Fénéon*, avant-lire de Bordillon, Société des amis d'Alfred Jarry, 1980

<sup>369</sup> Celui-ci aura une existence recluse, à partir du moment où un lupus tuberculeux le marquera au visage.

<sup>370</sup> Lugné-Poe, cité par Joan Ungersma Halperin, in *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, 1991, p 343.

<sup>371</sup> Cité par Jackson, in *La Revue Blanche*, p 97.

de *La Revue Blanche* : « Fénéon (...) dirigeait littérairement et effectivement »  
*La Revue Blanche*<sup>372</sup>.

La réussite exceptionnelle de *La Revue Blanche* tient sans doute à l'alliance de deux esprits, l'un doué en matière d'art : Thadée Natanson, et l'autre en matière de flair en ce qui concerne la littérature et de stratégie (la lettre de Fénéon à Jarry est d'une stratégie exemplaire<sup>373</sup>). Mais qu'aurait été Thadée sans Misia, sa femme, qui sera la muse des impressionnistes (« ce fut le type achevé de l'égérie artistique », écrit quelque part Pascal Ory), qui aimera leurs regards et les poussera à transcrire leurs émotions sur des toiles, en une palette de couleurs suaves et comme apaisées (voir notamment à ce sujet les tableaux de Vuillard). Faut-il souligner que le moment où Thadée Natanson se désintéressera de *La Revue Blanche* coïncidera avec la crise vécue dans son couple avec Misia, qui se soldera par une rupture (Misia Natanson deviendra Misia Sert) ?

On ne peut pas parler de Fénéon sans souligner le rôle qu'il a joué dans la vie de Jarry. Arnaud écrit très justement me semble-t-il qu'il fut « la providence d'Alfred Jarry »<sup>374</sup>. Il l'introduit à *La Revue Blanche* et l'aidera « jusqu'à la dernière heure de cent délicates et sûres façons »<sup>375</sup>. Jarry parle de Fénéon comme d'un « vieil ami qui fut si charmant au temps de *La Revue Blanche* » (PL III, 626-627). Il est sûr que ce fut un ami de toute première importance dans la vie de Jarry. L'on peut citer pour aller dans ce sens un seul exemple : lorsque le 20 avril 1902, il organise une journée de réjouissances avec « victuailles et boissons » dans le « séjour de [son] écluse », il invite ses amis Phalanstériens, Terrasse, sans compter quelques autres (Demolder, et même le sous-préfet de Corbeil), et Fénéon<sup>375</sup>. Cette coexistence (pour l'occasion provoquée par Jarry) de nombre de personnalités du *Mercure* et de l'âme de *La Revue Blanche* est étonnante. En effet, l'on songe au fait que Fénéon aurait pu vraisemblablement rentrer au *Mercure*, tenir dans ce journal une

---

<sup>372</sup> Cité par Saillet, in *La Chandelle Verte*, p 15.

<sup>373</sup> Il n'est pas évident, on peut l'imaginer, de convaincre des auteurs de participer à une revue. Il faut lire notamment, pour se rendre compte du talent de stratège de Fénéon, la lettre qu'il envoya à Octave Mirbeau et qui fait elle aussi office d'invitation à la *Revue Blanche*, citée in *Félix Fénéon, Art et Anarchie dans le Paris fin de siècle*, p 335 – même si par ailleurs celle-ci n'obtint pas la réponse escomptée : « Depuis longtemps MM. Natanson, qui comme vous savez, dirigent « la Revue Blanche », désiraient votre concours (...) Ne consentiriez-vous pas à publier (...) Vous pensez si je serais heureux que votre entrée à « la Revue Blanche » coïncidât avec la mienne. Mes respectueux hommages, je vous prie, à Madame Mirbeau (...) »

<sup>374</sup> Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, La Table Ronde, p 82.

Jarry va jusqu'à écrire : « j'ai confiance absolue en [Fénéon] » (PL III, 628).

<sup>375</sup> Voir la lettre que Jarry adresse à Vallette, datée du 18 avril 1902.



place de critique d'art. Mais, préférant le travail « indirect », il restera sourd à l'appel que lui lance indirectement Gourmont en écrivant dans le *Deuxième livre des masques*<sup>376</sup> : « Nous n'avons eu depuis l'ère nouvelle que deux critiques d'art : Aurier et Fénéon : l'un est mort, l'autre se tait. (...) Surtout [Fénéon] pourrait nous donner l'aide d'une critique sûre et servir avec ironie quelques vérités souriantes<sup>377</sup>. » Remarquons également que Fénéon se place du côté de Jarry et non du côté de Gourmont puisqu'il participe à une étude intitulée « De la représentation de la nature »<sup>378</sup> dans le second et dernier numéro de *Perhinderion*, façon peut-être implicite de soutenir Jarry face à Gourmont désormais seul à la direction de *L'Ymagier*. Geste non anodin à mon sens. Car « des artistes contemporains collaborateurs de *l'Ymagier*, un seul accepte de collaborer à *Perhinderion* »<sup>379</sup>, comme nous l'avons déjà souligné.

### Réponse de Jarry à l'invitation formulée par Fénéon

Quelle est la réponse de Jarry à l'invitation de *La Revue Blanche* ? Jarry envoie une lettre à Fénéon datée du 15 mars 1896 : « Mon cher Félix Fénéon, / Je me permets de vous envoyer une chose qui a été écrite en vue de *La Revue Blanche* : mais si (pour raison de longueur, obscénité ou obscurité), elle ne devait pas passer, ça ne ferait rien du tout et il faudrait me le dire. Maintenant, si cela passe, ça me fera beaucoup plaisir. Je vous enverrai aussi la Baleine<sup>380</sup> »

Jarry donne à *La Revue Blanche* : « Le Vieux de la montagne » (qui est loin d'être un texte limpide), daté de « ce vendredi 13 mars, jour de la Saint-Nicéphore », laquelle date confirme ce que dit Jarry dans sa lettre, à savoir que ce texte a été écrit « en vue de *La Revue Blanche* ». Aussi Jarry n'écoute-t-il pas Fénéon (qui lui demandait de lui fournir un texte déjà écrit), et ce doublement, puisqu'il oublie totalement le commandement de n'être pas trop abstrus. On voit mal en quoi ce texte correspond spécifiquement à la *Revue Blanche* ? (Il aurait pu en effet tout aussi bien paraître dans une revue

<sup>376</sup> *Deuxième livre des masques*, Mercure de France, pp 42-43.

<sup>377</sup> Travail de Gourmont dans ses *Epilogues* !

<sup>378</sup> Fénéon « y vante dans l'art du peintre le trait et la ligne » (source : édition Cymbalum Pataphysicum de *Faustroll*, p 314).

<sup>379</sup> « Un seul s'est laissé débauché » écrit Arnaud, p 211.

<sup>380</sup> Il fait référence à *Perhinderion* puisque le papier à lettres de cette publication est orné d'une vignette montrant Jonas dévoré par la Baleine.

comme *Le Mercure de France*). On peut aller jusqu'à se demander si Jarry ne l'a pas antidaté pour étonner Fénéon sur sa promptitude et sa bonne volonté (et ainsi le rassurer). Je ne pense pas que cette hypothèse soit la bonne.

« Le vieux de la montagne » parut effectivement dans le numéro du premier mai de la revue avant d'être repris dans *L'amour en visites* (1898). Jarry ne s'arrêtera pas en si bon chemin. Il enverra ensuite « L'autre Alceste » et « Les paralipomènes d'Ubu », en janvier 1897 « Questions de théâtre », et en 1898 « La peur chez l'amour ». Ainsi Jarry n'écoute-t-il pas le conseil de Fénéon. Tous les textes cités ci avant ne sont « ni des textes faciles ni des chroniques » comme le remarque Caradec. On peut penser qu'il retient l'invitation en omettant de se rappeler les détails (pour lui, « La Revue Blanche est une revue littéraire qui accueille ses œuvres et il n'en attend rien d'autre » note justement Caradec).

On peut comparer la lettre de Jarry envoyée à Fénéon qui accompagne *Le Vieux de la montagne* et la lettre qui avait accompagné l'envoi à Alfred Vallette d'*Haldernablou*. Le ton est moins obséquieux ici, mais Jarry, même s'il a été invité, reste prudent. Ce qui est intéressant, c'est qu'il émet l'éventualité d'un refus (il dresse les trois causes principales selon lui de refus en ce qui concerne tout texte littéraire : l'obscénité, l'obscurité ou le fait d'être inadapté à la revue) mais il n'indique pas qu'il pourra corriger ses textes, les retravailler (« si elle ne devait pas passer, ça ne ferait rien du tout et il faudrait me le dire »). En effet, Jarry ne semble pas disposé à couper son texte par exemple dans le cas d'une longueur trop importante, ou à en retravailler un passage.

### **Collaboration au départ épisodique**

L'on peut se demander pourquoi au départ la collaboration de Jarry à *La Revue Blanche* n'est qu'épisodique. Est-ce parce que Jarry a davantage les yeux tournés vers le *Mercure* que vers *La Revue Blanche* ou est-ce parce qu'il a eu du mal à être accepté par la direction (ses textes conservant de ce caractère abstrus dont Fénéon ou Rachilde voulurent *libérer* Jarry).

Mais au final, *La Revue Blanche* sera pour lui une inépuisable aubaine : il utilisera toutes les ressources que peut offrir une revue : il publiera son œuvre (hormis notamment *Faustroll*), des chroniques régulières, des critiques théâtrales, des critiques littéraires... On peut affirmer que *La Revue Blanche* offrira l'occasion à Jarry d'être un revuiste et un auteur complet.

*Le vieux de la montagne* paraît dans le numéro 70 (1er mai 1896). Dans le numéro 81 (15 octobre 1896), il publie *L'autre Alceste*. Dans le numéro 84 (1er décembre 1896), il fait paraître *Les paralipomènes d'Ubu* (il y a dans *les Paralipomènes* plusieurs passages d'*Ubu cocu* – on sait que Jarry avait d'abord songé à cette pièce pour Lugné-Poe avant d'opter pour *Ubu roi*) ; dans le numéro 86 (1er janvier 1897) sont éditées des *Questions de théâtre*.

On observe ensuite que Jarry ne fait rien paraître pendant plus d'un an (l'équivalent de 31 numéros) puisqu'il ne revient à *La Revue Blanche* que le 15 avril 1898 dans le numéro 117 avec *La peur chez l'amour* (chapitre futur de *l'Amour en visites*). Cette publication, ainsi que celle qui va suivre (*Opinions singulières et curieuses touchant le seigneur Hamlet – réponse à une enquête sur Hamlet* : on peut donc minimiser quelque peu sa portée littéraire) apparaissent comme étant totalement ponctuelles puisque Jarry les alterne avec des plages de silence. 28 numéros passent en effet entre *La peur chez l'amour* et les *Opinions (...) touchant le seigneur Hamlet* (publié le 15 juin 1899), 25 numéros entre Hamlet et Messaline. Pourquoi ?

Maurice Saillet <sup>381</sup> émet une hypothèse qui semble très plausible : « Fénéon peut certes inviter à *La Revue Blanche* (...) tel écrivain de son choix, mais non l'y maintenir sans l'aveu des autres membres de la rédaction ».

L'opinion de Léon Blum (en 1896, Blum prend à *La Revue Blanche* la direction de la rubrique « Bibliographie » <sup>382</sup>), qui transparaît dans une critique des *Jours et les nuits* dans *La Revue Blanche* du 15 novembre 1897 était-elle commune à *La Revue Blanche* ? Blum écrit <sup>383</sup> : « ... J'avoue que je n'ai pas saisi <sup>384</sup> grand-chose au livre de M. Alfred Jarry : *Les jours et les nuits*. Je suis pourtant de ceux qui sentent et qui goûtent la beauté d'Ubu. Je vois bien aussi ce qui fait le comique spécial à ce roman, c'est-à-dire une folie précise et scientifique, un dogmatisme halluciné, cet air astronome et philosophe des moindres gestes, et surtout cette raideur, ce sens compassé du pince-sans-rrire. Mais je ne saurais dire autre chose de ce roman d'un déserteur. Je n'ai pu pénétrer dans le récit que par des lueurs trop courtes. Si je le dis ce n'est nullement pour faire le professeur de grammaire mais parce que M. Jarry a certainement du talent, qu'il est peut-être un grand génie, mais qu'il me paraît

---

<sup>381</sup> In *La Chandelle Verte*, Le Livre de Poche, p 16.

<sup>382</sup> Bernier (in *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 84) met l'accent sur la « diversité des thèmes sollicitant sa curiosité intellectuelle ».

<sup>383</sup> *La Revue Blanche*, Slatkine Reprints, tome 14, p 295.

<sup>384</sup> L'on songe à Rachilde avouant à Jarry qu'elle n'a rien compris à *César-Antéchrist*.

vraiment, cette fois, avoir forcé la mesure, même pour ses amis et contemporains ».

Blum résume bien l'attitude qui fut sans doute celle de nombre de contemporains vis-à-vis de l'œuvre de Jarry : difficulté à « pénétrer dans le récit », incompréhension manifeste face aux facettes du livre et à leur imbrication singulière qui échappe à l'entendement et d'où il ressort, outre le comique, une certaine raideur, et surtout stupéfaction (et déception peut-on penser) de découvrir des œuvres si éloignées d'*Ubu roi* (« je suis pourtant de ceux qui sentent et qui goûtent la beauté d'Ubu »). Il est probable que certains lecteurs de Jarry regrettaient que celui-ci ne perpétue pas dans ses romans la veine burlesque qu'il avait inaugurée avec *Ubu roi* (est-ce pour cela qu'il reviendra au théâtre Mirlitonesque à la fin de sa vie, et qu'il réunira des textes divers de jeunesse assez *bruts* sous le titre *Ontogénie* ?).

Nous savons combien l'amitié est importante dans une revue (Blum, dans le même numéro de *La Revue Blanche* où il critique *Les jours et les nuits* parle ainsi de *Les déracinés* : « Avons-nous trop de sympathie pour M. Barrès, (...) trop d'affection ? On nous l'a dit quelquefois. Ce qui est sûr, c'est que nous l'aimons ») et si Jarry n'avait pas, parmi les membres de *La Revue Blanche*, suffisamment d'appuis, il est possible que sa participation effective à la revue ait été retardée. « L'enthousiasme lucide de Fénéon »<sup>385</sup> a-t-il rencontré une solide résistance au sein de l'équipe de la revue ? Remarquons que visiblement Natanson éprouvait des réserves concernant Jarry : il ne goûtait pas la beauté de *Faustroll* puisqu'il refusera de le publier, en volume ou même en revue (il n'est en outre pas intéressé par le premier *Almanach du père Ubu* auquel collabore pourtant Bonnard, peintre très apprécié par *La Revue Blanche*).

Le roman *Messaline* marque-t-il l'entrée véritable de Jarry à *La Revue Blanche* ? *Messaline* paraît à *La Revue Blanche*, par fragments successifs (du premier juillet 1900 au 15 septembre, c'est-à-dire du numéro 170 au numéro 175), quatre mois avant la publication de la première « Spéculation ».

Pourquoi ne pas avoir proposé le roman au *Mercure de France* ? Il est probable qu'il aurait été difficile à Vallette d'accepter une pareille publication en feuilleton. Ce qui est sûr, c'est qu'en acceptant de publier ce roman de

---

<sup>385</sup> Bernier, *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 137.

Jarry en feuilleton, les frères Natanson ouvrent grand les portes de leur revue à ce dernier, lui signalent leur intérêt pour son œuvre autant que leur amitié. Pourquoi Jarry publie-t-il son roman par tranches (est-ce dans le but de laisser les lecteurs après chaque livraison sur leur faim afin qu'ils soient désireux de connaître la suite ? Est-ce ainsi une stratégie pour *s'accaparer* les lecteurs, *aimer* leur attention ?)

Jarry espère vraisemblablement que *Messaline* aura une part du succès public qu'a eu *Quo Vadis* publié chez le même éditeur sous cette même forme du feuilleton.

La publication en feuilleton est un choix stratégique pensé. Paul Gerbod explique<sup>386</sup> que la presse quotidienne en France fait la part belle au roman feuilleton à partir des années 1830. « Cette forme inédite d'insertion littéraire conquiert un vaste public et fait la fortune d'un grand nombre de journaux » (le roman-feuilleton naît ainsi dans les quotidiens, même si par la suite il sera utilisé par toutes les sortes existantes de revues et de journaux).

Jarry est confiant quant au succès puisqu'il affirme à Rachilde (c'est en tout cas ce qu'elle rapporte dans ses souvenirs) que « *Messaline* ira sûrement jusqu'au vingtième mille<sup>387</sup> ! » Bordillon commente en disant que vingt mille exemplaires, c'est à peine le cinquième du tirage, réalisé, en février 1901, par *Quo Vadis*. Néanmoins, le livre n'aura qu'un succès critique<sup>388</sup>. Jarry vendra avec peine trois mille exemplaires de son roman (Jarry, plein de dépit ?, dira dans une conférence prononcée le 8 avril 1902 au Salon des Indépendants<sup>389</sup> : « Remarquons, pendant que nous sommes à parler d'exploits militaires, comment les romans héroïques de Sienkiewicz, le romancier polonais, sont plus attrayants que le tant célébré *Quo Vadis*<sup>390</sup> ». Il fera également dessiner pour son *Almanach* un père Ubu écrivant un *Quo Vadis*, façon de montrer que c'est à la portée de n'importe qui, de n'importe quel Père Ubu ?).

---

<sup>386</sup> *In La vie littéraire en Europe au dix-neuvième siècle*, Champion, 2003, p 98.

<sup>387</sup> Rachilde, Alfred Jarry ou Le Surmâle de lettres, p 171.

<sup>388</sup> Gustave Kahn fait paraître une critique élogieuse de *Messaline* dans le numéro du premier avril 1901 de *La Plume* et Jarry lui répond dès le lendemain en ces termes : « ... vous êtes comme toujours infiniment ingénieux et judicieux et je ne crois pas qu'on puisse mieux dire ce que vous avez dit. Encore grandissime merci » (PL III, 548). Selon Fagus, *Messaline* est le chef d'œuvre de Jarry, « belle et pure comme du Mallarmé ».

<sup>389</sup> « Le Temps dans l'art », p 197 de l'édition Bouquins Laffont.

<sup>390</sup> Jarry prend à mon avis le contre-pied de ce que la notice placée en tête de l'édition en volume de *Quo Vadis* annonce : « *Quo Vadis*, dont voici la traduction française, est l'œuvre capitale de Henryk Sienkiewicz... »

La publication en feuilleton de *Messaline* trahit un désir profond de Jarry : celui d'écrire un livre à succès, que l'on s'arrache. Il sait qu'une des principales potentialités d'une revue est de permettre à un écrivain d'acquérir un nombre conséquent de lecteurs. Il compte justement amener le lectorat *tout prêt*<sup>391</sup> à découvrir son œuvre. On peut penser que la revue est le support idéal pour Jarry, elle lui permet d'exister *singulièrement* dans un cadre où les lecteurs ne sont pas à conquérir.

Il y a toujours chez Jarry un besoin presque enfantin de se faire aimer, mais avec tout le caprice que peut avoir l'enfant : il s'agit de se faire aimer tel que l'on est, sinon rien. (Jarry ne veut se plier à aucun impératif. Il ne peut souffrir que son œuvre se déforce sous le poids des concessions et cherche avec la plus grande force à ce que son style soit toujours aussi exigeant avec lui-même.)

Même un livre comme *Monsieur Vénus* de Rachilde avait su circonscrire une certaine sophistication *ambiante* (du goût de l'époque) baignant le texte par une ponctuation serrée (les phrases sont courtes bien souvent : les marques de ponctuation sont comme autant de repères permettant au lecteur d'avancer facilement dans l'histoire ; la construction au sein du récit est minutieuse...)

Je pense que Barrès se trompe, qui écrit<sup>392</sup> dans sa préface de la réédition de *Monsieur Vénus* : « Rachilde, à vingt ans, pour écrire un livre qui fait rêver un peu tout le monde, n'a guère réfléchi ; elle a écrit tout au trot de sa plume, suivant son instinct. »

L'on peut citer un seul exemple de description, pour donner la mesure du style de *Monsieur Vénus*, à la fois tenu, corseté par l'écriture, et ouvert sur toutes les extravagances, sur toutes les fioritures... « La chambre de Raoule était capitonnée de damas rouge et lambrissée, aux pourtours, de bois des îles sertis de cordelières de soie. Une panoplie d'armes de tous genres et de tous pays, mises à la portée d'un poignet féminin par leurs exquises dimensions, occupait le panneau central. Le plafond, gondolé aux corniches, était peint de vieux motifs rococos sur fond azur-vert. Du milieu descendait un lustre en cristal de Carlsruhe, une girandole de liserons avec leurs feuilles lancéolées et irisées de couleurs naturelles »<sup>393</sup>. Jarry, lui, distille le mystère dès qu'il est possible : « L'escalier, dont la spire se déroulait comme vers une chambre

---

<sup>391</sup> Alain Viala (in *Naissance de l'écrivain*, éditions de Minuit, Paris, 1985) note que la « publication collective et périodique permet la formation d'un public d'habitues, dont la figure la plus emblématique est certainement celle de l'abonné ».

<sup>392</sup> *Monsieur Vénus*, Flammarion, 1977, p 14.

<sup>393</sup> *Monsieur Vénus*, Flammarion, pp 36-37.

encore plus secrète et close, se tronçonnait soudain au sommet d'une colline rase, où il sortit, ainsi qu'une langue, Messaline et son manteau de pourpre, hors d'une trappe, parmi le désert du jardin »<sup>394</sup> (le pourpre du manteau justifie l'image de la langue, mais l'oxymore « désert du jardin » est une interférence qui contamine le reste de la phrase, renforce l'ouverture sur le *flou*, sur l'*indéfini* de « se déroulait comme vers une chambre encore plus secrète et close »).

Ecrire pour le succès ? Non. Ce qu'espère Jarry est beaucoup plus subtil : écrire de concert avec le succès.

Jarry a été sûrement très déçu de ne pas avoir atteint le grand public avec *Messaline*, mais ce souhait avait quelque chose de naïf dans sa trop grande force à s'exprimer et dans le peu de moyens mis en forme pour sa concrétisation. Le succès pour Jarry était évident : là est le paradoxe. *Messaline* est un roman à l'hermétisme voulu, à la poésie manifeste, qui ne pouvait pas atteindre des dizaines de milliers d'exemplaire contrairement à ce que se répétait Jarry (pour s'en convaincre ?).

L'on peut citer avec profit un court extrait du roman pour donner la tonalité de l'ensemble : « Au milieu d'ormeaux en caisses, arqués sous les grappes ensachées, et de la danse et du chant d'esclaves maquillées en Bacchantes, au gémissement, jusqu'au sang, des pressoirs et au bouillonnement des cuves, le couple nuptial, en déshabillé de peaux de boucs et Messaline cheveux épars et secouant un thyrses, sentit l'encens du vin baiser ses cothurnes, puis enfumer sa tête jusqu'à ce que tout prit pour eux l'allure désordonnée d'une ronde, comme les dieux se réjouissent au tournoiement des soleils. Et cette gyration d'hommes, plus confuse que l'écrasement des raisins, c'était le monde de tous les anciens amants de la nouvelle mariée, depuis Mnester en Pan, vêtu d'une peau de loup, jusqu'au prostitué Césoninus, en Bacchus couronné, imberbe coiffé d'une calotte de lierre, et de qui Messaline jadis avait voulu se prouver le mâle... » (PL II, 127).

Références à un personnage cité par Tacite (Césoninus), vocabulaire rare, langue plastique qui emporte le lecteur dans son cours, lui enlevant beaucoup des repères auxquels il est habitué..., Jarry cherche à accéder au grand public, en le méconnaissant (il lui offre des énigmes, tandis que lui réclame des *nourritures littéraires*). Il veut toucher ce public sans se plier à aucune exigence, à aucune simplification préalable de style. Le sens déborde le

---

<sup>394</sup> *Messaline*, tome 2, pléiade, p 102

texte (les phrases, à la longueur indéfinie, ne le retiennent pas) et sans cesse les images produisent des interférences à la lecture (pour plus d'explications sur le rôle de l'image dans l'œuvre de Jarry, voir plus loin de ce travail).

Jarry, s'il choisit un sujet antique (il y a, à l'époque, une mode des sujets antiques dans le roman <sup>395</sup> : l'on peut citer notamment *Thaïs* d'Anatole France ou *l'Aphrodite* de Louÿs), s'il opte pour un titre « susceptible de succès » <sup>396</sup> et inculque à son roman tous les ingrédients nécessaires semble-t-il pour passionner en théorie le grand public (l'amour – que contredit la proposition « Messaline est vierge » – et la mort), s'il colore également son récit de surenchère fin de siècle (PL II, 111 : « Et toujours Mnester ondule et se disloque, et le bruit de sa voix sourde est comme un roulement d'engrenages précieux et terribles... »), se refuse néanmoins à imposer à son histoire les rouages du suspense. (Aussi l'effet escompté de la publication en feuilleton n'a-t-il pas lieu. Les lecteurs ne se prennent pas au jeu de la fragmentation.) Et d'ailleurs, peut-on seulement parler d'histoire ? L'histoire elle-même fuit à la lecture, emportée par les images, par la poésie qui comme un second texte (un sur-texte) vient se calquer sur le premier. *Messaline* peut être considérée comme un roman spéculatif dans le sens où à la dimension habituelle du langage vient s'ajouter une dimension supplémentaire (laquelle naît de l'utilisation que fait Jarry des images) qu'on n'arrive pas à délimiter, tout juste à pressentir, et qui par conséquent pose problème. Cette dimension a valeur d'énigme, elle ouvre la lecture sur tous les questionnements possibles, et par conséquent sacrifie l'histoire. Jarry écrit un roman tout en dynamitant cette forme – il se sert pour cela de la force imprécise et illimitée que contiennent les images.

*Messaline* permet à Jarry à mon sens d'achever cette ouverture sur une dimension cachée du langage déjà présente dans *L'amour absolu* ou dans *Faustroll* <sup>397</sup>, dimension qu'il mettra à profit dans ses chroniques, mais autrement. Le raisonnement (qui est plus que raisonnement d'ailleurs, série d'affirmations infondées, présentées comme allant de soi) dans les chroniques aura la valeur des images dans *Messaline* : il n'aura d'autre justification que lui-même, aura pour raison d'être sa beauté et le trouble qu'il provoque.

---

<sup>395</sup> Jarry écrit dans une lettre (PL III, 630) que *Messaline* est très « vendable ».

<sup>396</sup> Comme le note Besnier, p 53, Rachilde aussi soignera ses titres pour qu'ils soient vendeurs. Elle écrira à son éditeur Messein le 22 juillet 1942 que « Duvet d'Ange » est un « titre délicieux qui suffirait (...) à faire lire » le roman.

<sup>397</sup> In *Faustroll*, p 512 (Bouquins Laffont) : « Faustroll prit congé quand la nuit était suspendue encore, comme un pape à quatre des points cardinaux ».



En effet, les chroniques, textes journalistiques, doivent être facilement lisibles. Aussi les images retrouvent-elles leur fonction traditionnelle, qui est de rendre *palpable* une réalité en la rapprochant d'une autre réalité. On trouve un très bel exemple dans un compte-rendu d'un livre de Kahn (PL II, 612) : « ... car qu'est-ce que la rue, sinon un vers multiforme écrit par les allées et venues de l'humanité jusqu'à réaliser ces poèmes, les villes ? »

On pourrait ainsi penser que la publication en feuilleton de *Messaline* marque la véritable entrée de Jarry à *La Revue Blanche*. *Messaline* est le point de départ d'une collaboration riche qui durera jusqu'au dernier numéro de la revue, même si elle sera ralentie un peu avant par les obligations que Jarry aura prises vis-à-vis de la *Renaissance latine*. En outre, Jarry augmente l'apparition de *Messaline* dans la revue du 1<sup>er</sup> juillet 1900<sup>398</sup> de comptes-rendus de livres, geste qui peut apparaître comme une façon d'entrer effectivement dans la revue (cette position de critique est une façon pour Jarry d'affirmer qu'il prend part activement à la revue). Tout en faisant paraître *Messaline*, il donnera une seconde fois des comptes-rendus de livres dans le numéro du 15 septembre 1900 de la revue.

On peut également (seconde hypothèse) croire que l'entrée effective de Jarry à *La Revue Blanche* survient seulement le 15 février 1901 alors qu'il a pris ses marques dans la revue et qu'il est accepté comme collaborateur (*chroniqueur*) régulier (sa participation a été en quelque sorte *validée* par la revue sous la forme d'un titre : « spéculations », lequel indique que la collaboration ne sera pas éphémère. Jarry reçoit l'assentiment de la rédaction, ce qui n'avait peut-être pas été le cas au début. Qu'est-ce qui provoque cet assentiment ? Peut-être la parution de *Messaline* qui obtient un beau succès critique...

C'est là l'hypothèse que je retiens : en effet, la publication d'un roman en feuilleton est un signe d'intérêt de la revue mais rien n'indique que c'est le début d'une collaboration entre l'auteur et la revue en question.

### **Les spéculations (collaboration désormais incessante)**

Le titre (de rubrique) « Spéculations » apparaît dès le numéro du 1<sup>er</sup> janvier 1901, mais à cette rubrique on ne trouve pas de chroniques, seulement des notes de lecture, et encore, toutes ne sont pas de la main de Jarry (quatre seulement). Pourquoi *La Revue Blanche* a-t-elle choisi ce titre

---

<sup>398</sup> P 391.

pour abriter des comptes-rendus de livres ? En effet, spéculation signifie « action d'observer soigneusement les phénomènes naturels, et spécialement les astres <sup>399</sup> » mais peut signifier également « théorie, pensée » ou « exercice désintéressé de l'esprit, recherche abstraite <sup>400</sup> » etc. On peut penser que *La Revue Blanche* a voulu mettre l'accent sur la subjectivité du critique, qui, en rendant compte d'un ouvrage, ne fait que développer sa pensée, et qui, par conséquent, parle autant de lui-même que du livre – mais comment pourrait-il en être autrement ? (C'est très frappant chez Jarry. Dans la chronique sur Rachilde intitulée « Ce que sont les ténèbres », on peut penser que c'est en fait de lui-même qu'il parle. Et il en est de même chez Rachilde, dans tous les comptes-rendus qu'elle fait paraître au *Mercur*).

La première spéculation de Jarry (« Les nouveaux timbres ») paraît dans le numéro suivant (15 janvier 1901), dans la rubrique « Petite gazette d'art » (qui n'est pas nouvelle dans la revue). Aussi, on peut penser que dans l'esprit de Fénéon il était évident qu'il faille apposer aux chroniques de Jarry, au ton si particulier, le nom de « spéculations ». Et en effet, ce titre convient à merveille à ces textes, qui sont des observations des « astres » que sont les humains (avec l'acuité d'un Buffon) dans les rapports qu'ils entretiennent avec les objets notamment (c'est en quelque sorte l'observation de la conjonction d'une mobilité et d'une immobilité qui échappe à tout effort de compréhension) et qui peuvent également apparaître comme des exercices désintéressés de l'esprit tendant vers la théorie, vers « l'expression nue du théorème » comme l'écrit Patrick Besnier.

C'est le 15 février 1901 que pour la première fois le titre de « Spéculations » est accolé à une chronique de Jarry <sup>401</sup>. Remarquons que Jarry augmente très souvent ses spéculations – onze fois en tout – de comptes-rendus de livres. Sa parution est on ne peut plus régulière puisque Jarry voit ses *Spéculations* inscrites à tous les numéros de la revue hormis au numéro 191 (15 mai 1901). La raison de cette unique absence peut être un trop grand retard de la part de Jarry (on sait que ce dernier avait coutume de rendre ses papiers à la dernière minute). Ainsi, il écrit à Fénéon dans une lettre datée de juin 1902 (PL III, 562) : « Tout est à Paris : *Gestes* chez Lamy, Article « Quevedo » à *La Revue Blanche*, c'est une erreur de ma part, je crois que vous l'auriez eu plus tôt chez vous, il est parti ce matin. Re-excuses

---

<sup>399</sup> Spéculation vient du bas latin *speculatio*, qui signifie contemplation.

<sup>400</sup> Grand Larousse, p 5675.

<sup>401</sup> Voir *La Revue Blanche*, Genève, Slatkine Reprints, tome 24, pp 301-303.

encore d'arriver si tard. Je voudrais bien que cela parût tout de même. Je ne demande pas d'épreuves, mais j'irai à Paris... ». Ou encore, toujours à Fénéon, le 21 juillet 1902 (PL III, 564) : « J'ai raté pour mes *Gestes* le courrier du matin, mais ils vont être terminés à temps pour le courrier de 3 h cette après-midi. Ils doivent vous arriver chez vous ce soir à 8 heures ».

## **Gestes**

Dans *La Revue Blanche* du 15 novembre 1901, Jarry écrit : « Des lecteurs rassis, pratiques et cupides s'attendent depuis de longs mois, sur le vu de notre titre « Spéculations », à ce que nous élucidions, une fois pour toutes, quelque ardue question financière ». Un mois plus tard, Jarry abandonne le titre de « Spéculations » pour celui de « Gestes ».

Jarry annonce, dans la chronique qui ouvre les « Gestes » (PL II, 332) : « Sous le titre *Gestes* on trouvera désormais dans cette Revue, par nos soins, des commentaires sur toute espèce de spectacles plastiques. » Comme le remarque Bordillon <sup>402</sup>, cette nouvelle série démontre l'intérêt de divers sports : *l'Anthropophagie*, *l'Hippomobilisme* ou, à l'occasion de l'affaire Casque d'Or, *le Tir dans Paris*.

Le changement de nom traduit-il un changement de perspectives ? Outre ce changement particulier qui est l'accaparement plus flagrante des sports comme matériaux pour cette mécanique à pétrir qu'est la pataphysique, on n'observe pas en réalité de modification notable. Les « Gestes » sont bien des « Spéculations », elles participent du même effort de pensée qui déconstruit tout.

Bordillon <sup>403</sup> note très justement que ce sont des séries. De même que la série des *Spéculations* avait cessé avec le dernier numéro de 1901, la série des *Gestes* devait cesser « logiquement » en décembre 1902. On peut donc penser qu'il y aurait eu une troisième série. Quel aurait été son titre ?

Ainsi, les *Spéculations* prennent fin au numéro 204 de la revue (1<sup>er</sup> décembre 1901) et sont remplacées par les *Gestes* deux numéros plus tard (206, 1<sup>er</sup> janvier 1902). Ces derniers occupent les pages de la revue jusqu'au numéro 229 (15 décembre 1902), sans qu'un seul numéro soit vierge de l'empreinte de Jarry, ce qui tendrait à renforcer notre hypothèse comme quoi

---

<sup>402</sup> Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain, page 90.

<sup>403</sup> Jarry, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p 794

l'absence de *Spéculations* du numéro 191 a été imputable à un retard de Jarry. Ces *Gestes*, qui perpétuent la tradition des *Spéculations*, sont augmentés comme par le passé de comptes-rendus de livres (lesquels sont annoncés sous le titre nouveau de *Littérature*, hormis une fois – 1<sup>er</sup> mai 1902 – où l'ancien titre *Les livres* est réutilisé), mais moins souvent que pour les *Spéculations* (seulement 4 fois). Ainsi, du 15 mai au 15 décembre 1902 (date qui marque la fin des *Gestes*), tous les *Gestes* paraissent sans comptes-rendus de livres. Pourquoi ? Est-ce parce que Jarry manquait de temps pour lire ? (On peut en effet exclure d'emblée l'hypothèse selon laquelle aucune parution ne l'aurait intéressé ; il était curieux de tout et savait puiser en chaque livre sa part d'étrangeté qu'il s'accaparait par la suite). Était-il préoccupé par d'autres centres d'intérêts ? Rien dans sa chronologie ne permet pourtant de pencher dans ce sens.

Pourquoi y a-t-il changement de titre pour la rubrique concernant les livres ? *Littérature* est sûrement choisi par la rédaction. Pour sa beauté, pour son *évidence* ? On peut le penser. Alors, pourquoi revenir à *Les livres* (numéro 214) ? Sans doute une erreur.

Il faut noter que Jarry redonne à *La Revue Blanche* une *Petite gazette d'art* (15 avril 1902), laquelle remplace, peut-on penser, le traditionnel compte-rendu de livre, même si elle est placée avant le *Geste* (les comptes-rendus sont toujours placés après les *Spéculations* ou les *Gestes*). Il avait déjà fait paraître une *Petite gazette d'art* dans le numéro 183 de la revue (15 janvier 1901), juste avant de faire paraître ses *Spéculations*.

### **Comptes-rendus de livres**

Ce qui frappe tout d'abord dans les comptes-rendus de Jarry, parus majoritairement à *La Revue Blanche*, c'est leur diversité (jusque dans la longueur : certaines critiques sont longues, d'autres comme « Napoléon et l'amour »<sup>404</sup> ne font que quelques lignes). Ainsi, Jarry rend compte du livre de Morrow « Le Singe, l'idiot et d'autres gens » (« on n'a encore rien écrit de pareil »), d'un « Traité juridique et pratique de pêche à la ligne », de « L'Arbre gnostique », de « la Supériorité des animaux sur l'homme » (Jarry en parle

---

<sup>404</sup> « Roman historique (écrit Jarry, qui a affuté le tranchant de chaque mot), à son trentième mille, muni de tous ses accessoires, couverture illustrée, et pouvant se mettre dans la poche. Le coût, de trente centimes, n'en est pas moins trente mille fois trop dispendieux ». Jarry peut-être comme Rachilde virtuose de la critique assassine (a-t-il pris modèle sur elle ? Voir notamment Claude Dauphiné, *Rachilde*, p 240).

avec un plaisir non feint : « Voici un livre admirable, non qu'il prétend apporter aucun fait neuf d'histoire naturelle ; mais il présente avec une gradation habile les phénomènes connus, jusqu'à démontrer surabondamment une thèse qui à beaucoup paraîtrait paradoxale <sup>405</sup> » : PL II, 596), du « Golf en Angleterre », de « Prêtres et moins non-conformistes en amour », d'une « Etude médicinale du meurtre rituel » etc. « Grammaire française » de Barès est l'occasion pour Jarry de se pencher aristocratiquement sur l'orthographe : il souligne, avec justesse, que cette dernière « se transforme continuellement, ainsi que le prouvent les sans cesse nouvelles éditions des dictionnaires, et le jour où elle s'avouera définitivement codifiée, c'est que la langue dont elle est le costume sera morte » <sup>406</sup>.

Cette curiosité de Jarry protéiforme et *indéfinie*, qui semble aller dans toutes les directions sans préférences particulières, est celle d'un enfant qui n'a pas encore eu le temps de se forger des goûts et des opinions, qui n'a pour seule boussole afin d'explorer le monde sa soif de découvertes.

L'étendue du monde livresque, Jarry la découvre comme pour la première fois, passant d'une île à l'autre avec délectation (est-ce Fénéon qui lui indiquait les livres dont il fallait faire le compte-rendu ? Chacun choisissait-il avec plus ou moins de chance ce dont il voulait parler ?). Comme le note justement Saillet <sup>407</sup>, « cet éclectisme intrépide est une aubaine pour la constitution des sommaires – et donc pour Fénéon, qui en a la charge – car il avitaille les rubriques les plus variées (littérature, grammaire, science, législation, notes politiques et sociales etc.) et en crée au besoin de nouvelles », comme c'est le cas pour « Les Nuits » (pour *les Mille et une nuits*, traduction du docteur Mardrus). Ainsi Jarry nourrit-il la revue en même temps qu'il nourrit son imagination.

Le choix des différents ouvrages témoigne d'une chose : le regard de Jarry cherche à embrasser le monde par la vision successive (et peut-être même simultanée) des contraires. Il fait ainsi œuvre de pataphysicien.

Par ailleurs fait-il œuvre de pataphysicien dans ses comptes-rendus même puisqu'il signale au lecteur ce qui pour lui a fait saillie au regard mais

---

<sup>405</sup> Dans un même ordre d'idée, Jarry a pu être également sensible au livre (beaucoup moins radical) de Gourmont *La Physique de l'amour* publié en 1903, « essai sur l'instinct sexuel » dans lequel son ancien ami montre le parallélisme entre les comportements amoureux humains et animaux et met à jour leurs déterminations physiologiques (source : Jean-François Colau, *Ecriture de l'amour et transfiguration du malheur : les Lettres à l'Amazone de Remy de Gourmont*, Mémoire de DEA, Nancy, p 13).

<sup>406</sup> Bouquins Laffont, p 1123.

<sup>407</sup> *La Chandelle Verte*, Le livre de Poche, p 19.

qui n'est pas ce qu'on remarque forcément (il fait affleurer la singularité du livre, comme noyée dans le flot des mots. Il s'agit par le compte-rendu de faire briller un peu de cette singularité, et non de *rendre compte* du livre).

Jarry est curieux de tout, il cherche dans le livre sa part d'étrangeté qui va lui permettre de synthétiser le livre, ou plutôt d'en synthétiser l'éclat, et, de plus, on peut imaginer que cette part d'étrangeté lui sert de matériau pour l'élaboration de sa pensée. Aussi est-il curieux de tout ce qui peut faire avancer sa pensée <sup>408</sup>. Citons un seul exemple. Pour rendre compte du livre *L'Affaire lukanthor* (PL II, 604), Jarry ne parle pas de son fond, qu'il résume en une phrase (« il y dans ce livre tous les documents et tous les dessous de l'affaire lukanthor, et mieux »). Ce qui l'importe c'est ce « mieux », qu'il a su distinguer (ce « mieux » est ce qui « ressort » de l'ouvrage), et qu'il tente maintenant de synthétiser en une phrase, qui devient implacable comme un théorème : « Il en ressort du droit et de la justice, noyés dans l'évidence, une fois de plus, de cette absurdité : une race si jeune qu'elle ne peut montrer comme monuments que les plâtras de la Grande Foire de 1900, prétend s'imposer à une civilisation vieille de plusieurs mille ans... et s'y impose ».

On peut penser que le travail de comptes-rendus de Jarry nourrit son travail de chroniqueur et d'écrivain puisque la lecture de ces livres divers l'incite à avoir une vue plurielle, sans préjugé aucun, sur le monde de la littérature au sens très large, qui est en fait le monde au sens propre (puisque tout naît de la littérature).

Y a-t-il une frontière très nette entre les chroniques et les comptes-rendus ? Je ne pense pas. Même si les comptes-rendus et la chronique paraissent à des endroits distincts dans un même numéro, peut-on tenter de les rapprocher ?

Le compte-rendu est par définition le résultat d'une spéculation sur un livre.

La brièveté imposée par les comptes-rendus permet à Jarry de synthétiser exemplairement son propos, ou de jouer avec virtuosité sur les pouvoirs de la suggestion, de l'implicite. On peut penser que parfois les comptes-rendus ne permettent pas à Jarry, de part cette norme de brièveté justement, de faire le tour de ce qui l'occupe. Aussi par exemple, dans le même numéro de la *Revue Blanche* du 15 mars 1903, publie-t-il à la fois une spéculation (« la mécanique d'« Ixion » ») et un compte-rendu sur le livre *Ixion* de Fagus (PL II, 405-407 et PL II, 675-676). Aussi on peut penser que

---

<sup>408</sup> Lire notamment « Essai sur l'évolution humaine », PL II, 604. Par conséquent l'on peut affirmer que pour Jarry, ce travail de critique n'est pas un seul travail alimentaire...

dans ce cas Jarry a choisi de *prolonger* l'élan de pensée amorcé par le compte-rendu par l'écriture d'une chronique.

De plus, Jarry se laisse parfois aller à colorer ses spéculations de remarques qui trouveraient leur place adéquate dans les *Spéculations* ou les *Gestes*. Ainsi, il écrit dans son compte-rendu sur un livre intitulé « La femme » : « Puisque les femmes postulent l'accès à toutes les fonctions sociales (...), il nous semblerait urgent avant toute autre réforme, d'étendre à leur sexe les glorieuses prérogatives du service militaire » (PL II, 601).

# POURQUOI JARRY FAIT-IL PARAÎTRE DES CHRONIQUES ?

## L'argent

Le fait que Jarry se tourne vers l'écriture journalistique marque un tournant significatif dans sa vie. Pourquoi Jarry publie-t-il ces spéculations ? On est en droit de se le demander, car il est loin d'être inactif au moment où il commence leur publication. En 1901, il s'occupe de la traduction d'une nouvelle de Stevenson (Ollala), il donne une conférence, écrit un texte pour le volume *Figures de Paris*, fait de la figuration pour Lugné-Poe et fait représenter *Ubu sur la butte* au Cabaret des 4-Z'arts. *Messaline* paraît en librairie. En 1902, il donne une conférence en Belgique et fait publier *Le Surmâle*. En 1903, il publie un chapitre de *La Dragonne* et deux poèmes dans *La Revue Blanche*. Au surplus il fait paraître des extraits de *L'objet aimé* dans *Le Festin d'Esope*. Ces faits nous sont rapportés par François Caradec<sup>409</sup>. Jarry est très prolifique et touche à tout (à la fois romancier, poète, auteur dramatique, librettiste et conférencier), s'exprime aussi bien par le théâtre qu'en vers...

Ce choix de la chronique est-il une illustration de la fameuse phrase de Mallarmé « nul n'échappe décidément, au journalisme »<sup>410</sup> ?

Si Jarry choisit de collaborer régulièrement à *La Revue Blanche*, c'est, on peut le penser, d'abord pour « assurer la matérielle » comme l'écrit François Caradec. Alors, est-ce « prostitution littéraire », ou Jarry est-il resté « littéraire » comme l'écrit Lormel<sup>411</sup> au sujet de *Histoires magiques* de Gourmont : « Un journaliste peut être un littéraire. C'est là, sans doute, ce que M. de Gourmont, par *Histoires magiques*, voulut prouver. Donc, que s'évanouisse la crainte, trop souvent légitime, d'une prostitution littéraire. La nécessité d'existence conduit parfois les nôtres aux luttes du crique ; ils gardent toujours le mépris de la multitude ».

Autrement dit, Jarry a-t-il dû déroger aux exigences de son style ? A-t-il été libre ou enchaîné à une forme si particulière, celle de la chronique ?

Jarry a eu au moins une autre opportunité de publier des articles avant *La Revue Blanche*, qu'il a déclinée. Il s'agissait de Georges Bans, directeur de

---

<sup>409</sup> In *Colloque de Cerisy*, Belfond, p 156.

<sup>410</sup> *Divagations*, in *Œuvres complètes, II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p 82.

<sup>411</sup> À la fin du numéro de mars-avril 1894 de *l'Art littéraire*, Slatkine Reprints, p 60.



*La Critique*, qui a pressé Jarry le 22 février 1897 de collaborer à sa revue, allant jusqu'à vouloir créer « ce genre nouveau auquel vous me semblez destiné : la critique politique. »<sup>412</sup> Le fait que Jarry ait décliné l'offre nous apprend une chose : il n'est pas intéressé par l'actualité, ne veut pas décrypter les faits politiques avec une plume assassine (chose que *La Critique* attendait sûrement de lui), faire œuvre d'anarchiste en quelque sorte, mais un anarchiste qui verrait ses idées résolues en actes puisque chaque phrase était, on peut le penser, pour Jarry, un acte porté à la face du monde. Ce qui l'intéresse, c'est l'intemporel, et les chroniques vont lui donner le moyen, sous des apparences de chroniqueur, de *faiseur de poésies événementielles*, d'être en réalité rigoureusement libre (comme nous chercherons à le démontrer), chose qu'il n'aurait pas pu être à *La Critique* semble-t-il, au moins par l'obligation dans laquelle il se serait trouvé de rendre compte des actualités politiques et d'en tirer l'acide ou le miel, suivant l'humeur de la plume.

Cette tribune politique aurait amené Jarry à devoir constamment réagir. Or, ce n'est pas cela qui l'intéresse. Son écriture n'est pas une écriture de réaction mais une écriture de construction. Partant du présupposé que rien n'existe en dehors de l'écrit, il pose, avec ses chroniques, les bases d'un monde que nous apprendrons à connaître, lorsque nous aborderons la question de la Pataphysique.

Il faut se replacer dans le contexte de l'époque, pour voir à quel point Jarry n'a pas manqué de stratégie en comptant sur le journalisme.

Grâce à la presse, les écrivains de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et du début du vingtième peuvent encore prétendre vivre de leur plume<sup>413</sup>. En cela Jarry n'est pas différent de ses contemporains, à ceci près que c'est du côté des petites revues qu'il choisit de se tourner (*petites revues* indique sous la forme de l'implicite que ce sont des revues à faible tirage mais on a bien montré que l'influence ou la réputation des revues n'a aucun rapport avec les tirages. Une revue existe dans le monde des revues avant même d'exister dans le monde du lecteur. Elle vaut autant pour cette existence *clandestine*<sup>414</sup> que pour son existence *publique*).

---

<sup>412</sup> Cité par Saillet, in *La Chandelle Verte*, p 7.

<sup>413</sup> Caradec note ainsi dans sa préface des *Œuvres posthumes 1877 à 1905* d'Alphonse Allais (Bouquins Laffont, 1990, p IV) qu'« Allais n'a jamais écrit un seul texte sans y être forcé par le besoin de gagner sa vie au jour le jour ».

<sup>414</sup> Dont témoignent par exemple les soirées organisées par *La Plume*, les salons de Rachilde, ou, à un niveau plus immédiatement perceptible, la rubrique qui, au sein d'une revue, est consacrée aux autres revues.

La publication dans les petites revues assure à Jarry un revenu régulier, mais, plus que le moyen de vivre honorablement, elle lui offre le moyen de survivre (pour que ce ne soit pas le cas, il aurait fallu qu'il se tourne vers la grande presse ; Jarry ne gagnera suffisamment sa vie qu'au moment où il aura une tribune régulière dans *La Revue Blanche*, c'est-à-dire entre 1901 et 1903) : on ne connaît malheureusement pas le montant des piges versées par *La Revue Blanche*, *La Plume*, ou *Le Canard Sauvage*, mais il est probable qu'elles furent beaucoup moins importantes que celle du *Figaro*, dont Jarry n'a pu bénéficier qu'une seule fois, et qui a fait date dans la vie de Jarry.

Jarry sait qu'il ne peut pas se passer d'une source de revenus réguliers, même si les amis (comme Rachilde et Vallette) sont toujours là pour le nourrir et le loger (on peut penser que sa présence semblait *naturelle* à ce couple et qu'il n'était nullement pesant dans leur vie).

Un esprit facétieux pourrait affirmer que Jarry aime (dans l'ordre) écrire, les livres, l'alcool, la pêche, le vélo, le canot, l'escrime... Il aime que la vie soit synonyme de jeux et de mots. Il n'aurait sûrement pas voulu pratiquer un métier qui soit autre que celui d'écrire. Jarry, de part sa volonté de ne vivre que de sa plume, de ne pas déroger à une philosophie de vie qui se voulait proche de son œuvre (vivre en pataphysicien, enfant à l'écoute des choses de ce monde, et de leur inutilité intrinsèque), a trouvé dans les revues littéraires le moyen le moins dérangeant pour subvenir à ses besoins.

De plus, on peut penser que si Jarry a opté pour la forme de la chronique (l'idée lui a-t-elle été soufflée par Fénéon ?), c'est également dans l'espoir de toucher un large public. Voyant que la publication en feuilleton de *Messaline* n'avait pas eu le succès escompté, a-t-il décidé de *faire du journalisme* ? A un moment où les chroniqueurs fleurissaient et se faisaient un nom, était-ce le seul moyen pour Jarry de faire entendre sa voix ? « C'est une des gloires de ce siècle de progrès que la grande diffusion de la feuille imprimée » note Alfred Jarry, in *La Revue Blanche* du 15 février 1901. Fénéon trouvera ce grand public dont Jarry rêvait dans la grande presse, avec ses « Nouvelles en trois lignes », qu'il rédigera « en 1906 pour boucler les pages du *Matin* »<sup>415</sup>. Ces nouvelles en trois ligne témoignent d'un goût partagé avec Jarry pour l'humour noir et une certaine forme d'absurdité, ou d'obscurité dirons-nous, qui ouvre sur tous les possibles. « Aux environs de Noisy, Louis Delilleau, 70 ans, / Tomba, mort, une insolation. / Vite, son chien, Fidèle, lui

---

<sup>415</sup> Joan Ungersma Halperin, Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle, Gallimard, 1991, p 375.

mangea la tête. »<sup>416</sup>. Ou encore celle-ci, délectable : « A Oyonnax, Mlle Cottet, 18 ans, a vitriolé M. Besnard, 25 ans. L'amour, naturellement. »<sup>417</sup> Elles se rapprochent par certains côtés (leur chute – qui introduit une suspension – mise à part) des « Déplacements en villégiatures » de Jarry écrits fin août 1903 : « Un inconnu, paraissant âgé d'au moins soixante-dix ans, est tombé raide mort, hier matin, à onze heures, en passant rue Louis-Blanc, à Courbevoie. Le corps a été envoyé à la morgue. »<sup>418</sup>

### **Moteur pour l'écriture**<sup>419</sup>

En plus de permettre à Jarry de survivre de sa plume, les revues lui apportent l'obligation d'une écriture très régulière. Comme nous l'avons laissé entendre précédemment, le choix d'un sous-titre (« Spéculations » puis « Gestes ») pour les chroniques publiées à *La Revue Blanche* indique que Jarry avait trouvé sa place au sein de *La Revue Blanche*. Cette place occupée dans cette prestigieuse revue n'a qu'un prix : une collaboration régulière, afin que les lecteurs puissent s'attacher aux chroniques de Jarry et attendre avec impatience de lire les suivantes (il doit se créer une relation privilégiée entre le lecteur et l'auteur de la chronique : cette dernière doit être perçue par le lecteur comme un *rendez-vous*. L'on peut citer l'exemple de Rachilde au *Mercur de France*, dont les comptes-rendus très nombreux intéressent les lecteurs qui veulent *entendre* cette romancière à succès).

On peut penser que cette contrainte de rendement (qui a amené certains critiques à parler de littérature alimentaire) est parfois mal vécue par Jarry puisqu'il rend ses articles le plus souvent en retard, mais néanmoins il fut sûrement ravi qu'on attende (marque évidente d'intérêt) ses articles à *La Revue Blanche*, ravi également de se faire une réputation dans le milieu des revues comme chroniqueur (Christian Beck a écrit dans le numéro 12 de la revue *Antée* que les chroniques spéculatives de Jarry « firent l'enchantement

---

<sup>416</sup> Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, p 381.

<sup>417</sup> Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève / Paris, Libraire Droz, 1970, p 1021.

<sup>418</sup> *Œuvres*, Bouquins Laffont, p 1079. Jarry espérait-il que grâce à cette publication un journal lui propose la chronique que tenait Fénéon au *Figaro* ?

<sup>419</sup> Fargue, qui comme Jarry a trouvé dans le journalisme une source de revenus (Goujon note, p 239, que ce travail rapportera dans les années 1930 à Fargue « bien davantage que la vente de ses livres »), écrit dans une lettre, rendant cela perceptible : « J'ai reçu une commande de 4 chroniques. Je vais réaliser le plus vite possible ». (Source : Goujon, *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, p 239).

de tous les artistes ») ainsi que de pouvoir se plonger à loisir dans « les feuilles imprimées » qui sont la matière même de ses articles.

La parution en revue était donc sans conteste un *moteur* pour Jarry, quelque chose qui le poussait à écrire beaucoup. Au moment où il collabore à *La Revue Blanche*, il est amené à fournir tous les quinze jours une chronique : le nombre des seules « Spéculations » s'élève à 160 articles et chroniques. Bientôt il doit livrer à *La Plume* en plus de son travail à *La Revue Blanche* un article tous les quinze jours (ce qui lui fait le double de travail), mais ce n'est pas fini puisque son intromission au *Canard Sauvage* lui vaudra de devoir écrire un article par semaine (en plus de ces précédents travaux).

Le rythme de parution étant soutenu, il n'a pas dû être tout le temps aisé pour Jarry d'écrire à un tel rythme, même si par ailleurs, il prend certaines libertés. N'attend-il pas à chaque fois le dernier moment pour rendre ses articles ? On peut d'emblée exclure l'hypothèse selon laquelle Jarry, par contrainte, aurait fourni un travail bâclé. Elles sont toutes remarquablement écrites. On peut penser que Jarry ne les donnait à publier que lorsqu'il en était entièrement satisfait. Aurait-il eu ce même souci d'exigence vis-à-vis de son écriture si ses chroniques n'avaient été qu'un moyen de gagner sa vie ? Si vraiment (« le mot SI, petite et immense *conjonction* » écrit Valéry <sup>420</sup>) il avait fait une distinction entre d'un côté son œuvre et de l'autre ses parutions en revue, alors, il est à parier qu'il n'aurait pas autant retravaillé ses textes, qui sont comme autant de petits bijoux. En outre, il n'aurait pas cherché à rassembler tous ses textes sous le titre de *La Chandelle Verte, lumières sur les choses de ce temps*. Cette réunion en volume ne pouvait être motivée par la seule mode de l'époque qui voulait que tous les auteurs agissent ainsi, ce qui leur permettait de gagner encore de l'argent avec leurs articles, après qu'ils furent parus (manière de rentabiliser autant que façon de s'approprier de nouveaux lecteurs.) Jarry en considérant ses chroniques comme des œuvres à part entière, et non comme des distractions, nous invite peut-être à les lire différemment, avec à l'esprit l'idée qu'elles éclairent « les choses de ce temps » que sont les autres œuvres de Jarry (toutes créées *au même moment*, puisque le temps n'a pas *cours*, le temps *est*...).

Il serait présomptueux de parler de la *Chandelle Verte* comme du noyau dur de l'œuvre de Jarry, mais il n'en est pas moins vrai que ce recueil d'articles éclaire singulièrement des ouvrages plus hermétiques, en cousant à leur

---

<sup>420</sup> In *Œuvres Complètes*, tome 2, pléiade, p 792.

propos l'éventualité d'un discours supplémentaire : celui de la Pataphysique. On peut se servir de cette base d'articles comme d'une boussole pour aller à l'exploration d'œuvres fragmentaires comme *La Dragonne* ou *Faustroll*. *La Chandelle Verte* est le meilleur moyen de pénétrer l'œuvre de Jarry.

### **Les chroniques satisfont Jarry**

On peut observer que les activités littéraires de Jarry sont beaucoup moins importantes en 1902 et en 1903 qu'en 1900 et 1901. 1900 est une année riche. Outre les parutions – nombreuses (*Ubu enchaîné précédé d'Ubu roi* aux éditions de *La Revue Blanche*, publication en feuilleton à *La Revue Blanche* sur six numéros de *Messaline, roman de l'ancienne Rome*, parution à la fin de l'année de *L'Almanach illustré du père Ubu* avec des dessins de Bonnard et une musique de Claude Terrasse), il termine en mai *Léda*, une opérette bouffe, qui ne semble pas avoir été représentée en public. En 1901, les éditions de *La Revue Blanche* publient *Messaline* en volume ; outre ses spéculations, Jarry fait paraître dans la revue de son ami Gustave Kahn (*La Vogue*) une traduction d'une nouvelle de Stevenson (*Olalla*) et achève en décembre le *Surmâle*. En mai, il prononce une conférence sur *Le Temps dans l'art* et participe avec un texte sur *Le Camelot* à un ouvrage collectif : *Figures de Paris, ceux qu'on rencontre et celles qu'on frôle*. Les années suivantes (1902-1903-1904) sont beaucoup plus pauvres en matière de création pure (la création finit de plus en plus semble-t-il à se confondre pour Jarry avec *l'idée de création*) : Jarry semble se consacrer à ses Spéculations. Il faudra attendre 1905 pour qu'il se relance dans une abondante production (cette fois de livrets d'opérettes), n'ayant plus le cœur, la collaboration au Figaro s'étant soldée par un échec, de continuer d'écrire des chroniques.

Peut-on expliquer le fait que les années 1902-1903 soient plus pauvres en matière de création par le manque de temps dont pouvait souffrir Jarry, accaparé qu'il était par les obligations qu'il avait contractées vis-à-vis des petites revues ?

Je pense que la vraie raison se situe ailleurs. Mon hypothèse est que ce travail de chroniques comble Jarry plus qu'il ne l'aurait imaginé d'abord.

On peut penser qu'il a trouvé dans l'article une forme qui convient à sa voix, comme l'a écrit Maurice Saillet. Plus qu'un impératif fastidieux, la forme de la chronique a été un cadre qui lui a permis de structurer son propos, de le synthétiser d'une façon exemplaire.

Jarry aurait-il écrit autant de chroniques sans l'obligation de parution (qui est comme un premier succès, le « poteau d'arrivée » dont parle Gourmont pour le geste hasardeux d'écrire) ? On est en droit de se poser la question. Cette question n'est pas valable uniquement pour Jarry mais pour tout écrivain. On peut *ouvrir* la question ainsi : Jarry aurait-il écrit sans l'aide des petites revues ?

Autrement dit, la publication est-elle nécessaire pour faire œuvre d'écrivain (voir à ce propos les *Testaments trahis* de Kundera : on songe en effet à Kafka qui voulait que l'on détruise les manuscrits de ses œuvres ; on songe à Gogol qui a brûlé la seconde partie de ses *Ames mortes*) ?

Jarry a publié la majeure partie de son œuvre grâce aux petites revues si l'on peut dire puisque les maisons d'éditions où paraissent ses ouvrages (si l'on excepte les petits éditeurs Pierre Fort, Sansot...) sont attenantes aux revues – elles sont une excroissance de la revue, et non l'inverse <sup>421</sup>.

Jarry n'a jamais, semble-t-il, eu l'impression d'être délaissé par les éditeurs. Je pense qu'il se construisait (grâce notamment à l'alcool ?) un écran qu'il plaquait sur la réalité et qui lui permettait de croire en toute honnêteté que tous ses livres étaient bien parus (comme le *Docteur Faustroll* – voir la lettre qu'il envoie au libraire de Paris) et que ces ouvrages avaient bien eu une vente considérable. Cette mystification (pouvoir de l'esprit, lequel est une pierre philosophale qui transmute toute chose) était vitale pour Jarry. Elle le poussait à avancer, était un moteur pour son écriture qui était à mon sens l'unique but qu'il voulait donner à sa vie. Et d'ailleurs, comment pourrait-il en être autrement, puisqu'il se fait de la littérature une conception telle qu'elle est à la fois le corps de Jarry tel qu'il le rêve, c'est-à-dire pur, déssexualisé, comme recréé à chaque œuvre..., et la vie, la sienne propre et toute vie, passée, présente, à venir ?

Les revues ont également été bénéfiques à Jarry puisque, étant le lieu de toutes les contributions possibles, elles ont été le moyen pour Jarry de creuser, d'affiner son éparpillement qui est aussi synonyme de diversité (poésie, théâtre, critique d'art, compte-rendu de livre...). Ainsi, on peut se

---

<sup>421</sup> Au *Mercure de France* paraît *Les Minutes de sable mémorial* (1894). Puis les éditions du *Mercure de France* prennent le relais. Paraissent *César-Antéchrist* (1895), *Ubu Roi*, drame en cinq actes en prose, restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888 (1896), *Ubu Roi*, avec la musique de Claude Terrasse (édition autographique reproduisant le fac-similé du manuscrit) (1897), *Les jours et les nuits*, roman d'un déserteur (1897). Aux éditions de *La Revue Blanche* paraissent successivement *Ubu Enchaîné, précédé d'Ubu Roi* (1900) *Messaline, roman de l'ancienne Rome* (1901) *Le Surmâle, roman moderne* (1902).

demander si les revues ne sont pas finalement le lieu qui convient le mieux à Jarry, à l'épanouissement de la pluralité de ton et d'esprit qui lui est propre. D'où vient cette pluralité ? Sans conteste de loin (de son adolescence) : de ses études classiques auxquelles s'est ajoutée assez vite une curiosité débridée, choses entremêlées et apparemment contradictoires qui l'ont mis en possession d'une culture aussi vaste que variée, incluant « la culture potachique » et toute sorte de paralittérature : livres d'enfants, contes, ouvrages de vulgarisation, mirlitons, vaudevilles, chansons etc.

La publication n'a pas seulement apporté à Jarry une assise pour son œuvre, elle l'a amené à fréquenter le milieu littéraire (en commençant par Schwob) et à se faire des amitiés qui lui ont permis de construire son espace vital (le fameux Phalanstère symbolise cet espace). Si Jarry n'avait pas côtoyé cette génération symboliste et n'avait pas obtenu de reconnaissance première par Ubu (qui a dû être comme une impulsion ineffaçable pour toute l'écriture à venir), s'il n'avait pas rencontré le père (Gourmont) et en avait fait son deuil, aurait-il construit cette œuvre que l'on connaît aujourd'hui ? Rien n'est moins vrai.

### **La renaissance latine**

Jarry quittera *La Revue Blanche* pour se diriger vers *La Renaissance latine*, revue autrement moins prestigieuse. Albert Erlande écrit de la *Renaissance latine*<sup>422</sup>, qu'elle fut « organisée et mise sur pied par Binet-Valmer », romancier édité au *Mercure*, secrétaire de rédaction de cette revue mensuelle commanditée par le prince Constantin Bassaraba, dit de Brancovan, dans le but de « resserrer les rapports des peuples latins d'Europe et d'Amérique ». Il ajoute que cette revue a publié des poèmes et romans inédits de J.-M. de Hérédia, Boylesve, Barrès, H. de Régnier, Mme de Noailles, Moréas, etc. – et des chroniques et essais de Français, de Portugais, d'Espagnols, d'Italiens, de Roumains, de Brésiliens et d'Argentins illustres. » Jarry entame fin 1902 des tractations épistolaires avec Binet-Valmer pour devenir le fournisseur de *La Renaissance Latine*, qui en contrepartie lui demande son exclusivité.

Ainsi, Binet-Valmer écrit à Jarry le 20 (?) octobre 1902 : « J'envoie cette lettre au *Mercure*, ayant perdu votre adresse. En principe, c'est chose convenue

---

<sup>422</sup> In *Les revues d'Avant-Garde (1870-1914)*, Enquête de Maurice Caillard et Charles Forot, Ent'revues, Jean-Michel Place, 1990, p 140.

depuis le mois de novembre, au prix demandé par vous, mais avec l'engagement n'est-ce pas ? de ne pas continuer, à partir de janvier, votre série dans la nouvelle *Revue Blanche*, si elle existe »<sup>423</sup>.

Aussi Jarry avait-il le moyen vraisemblablement de gagner plus d'argent avec ses piges à la *Renaissance latine* qu'il n'en gagnait à *La Revue Blanche*, mais il faut bien comprendre que si Jarry choisit de se tourner vers une autre revue que *La Revue Blanche*, c'est parce que cette dernière est sur le point de disparaître (le « si elle existe » de Binet-Valmer est parlant) et qu'il préfère par conséquent (et on le comprend) assurer ses arrières.

En octobre 1902, les éditions de *La Revue Blanche* cessent leurs activités et le fond est racheté par Fasquelle (on sait que *La Revue Blanche* faillit disparaître en même temps que les éditions du même nom et qu'elle obtint finalement un sursis d'une demi-année : elle continua jusqu'au 15 avril 1903).

Fasquelle indique que les piges resteront les mêmes qu'au temps des frères Natanson (il le confirme dans une lettre à Fénéon du 8 novembre 1902 ; il semblerait selon Caradec que Jarry, fin 1902, discute le tarif des frères Natanson. Cherche-t-il à fixer un prix ?). Puisque nous ne connaissons pas leurs montants, et que par conséquent nous sommes incapables de dire si elles étaient importantes ou non (ce qui était peut-être le cas<sup>424</sup>), il est possible que cette volonté de Fasquelle de conserver le montant des piges ait été un geste de fait à l'attention des auteurs (et non pas l'inverse), d'autant plus que ce geste est de courte durée, puisque Fasquelle n'aura pas le désir de faire revivre *La Revue Blanche*. Cette hypothèse est plausible, encore faudrait-il savoir si, dans les derniers temps de *La Revue Blanche*, les frères Natanson n'ont pas baissé le montant des piges (ce qui après tout est possible), voyant le déficit s'accroître.

« Dès la fin de 1902, la revue bat de l'aile » écrit Décaudin<sup>425</sup>, et les rédacteurs de la *Revue* devaient être au courant de cette mort imminente. Jarry écrit ainsi à Fénéon en décembre 1902 (PL III, 566) : « Voici le dernier Geste. Je pense que la fin de la revue ne nous empêchera pas trop de nous revoir ».

---

<sup>423</sup> Cité par Bordillon (PL II, p 794).

<sup>424</sup> Remarquons seulement que si en 1899 Allais quitte ses deux éditeurs pour *La Revue Blanche*, c'est parce qu'elle lui offre des avances supérieures (source : Allais, *Œuvres posthumes 1877 à 1905*, Bouquins Laffont, 1990, Caradec, préface).

<sup>425</sup> Bouquins Laffont, p 901.



Jarry se sentait sûrement dans un équilibre instable au sein d'une *Revue Blanche* moribonde (il demandera ainsi à Fénéon si *La Revue Blanche* est morte, dans une lettre datée du 9 avril 1903<sup>426</sup>).

Apparemment Jarry tient cachée son entrée à *La Renaissance latine* et ses conciliabules entre Binet-Valmer et lui. La raison de ce silence semble être la peur d'un refus de la part de *La Revue Blanche*. Jarry écrit ainsi à Kahn dans une lettre probablement datée du 12 décembre 1902 : « Je ne sais si Erlande était prévenu quant à la publication d'une ou plusieurs nouvelles. Mais c'est arrangé entre Binet-Valmer et moi. On ne vous avait pas écrit de peur de refus de votre part probablement, quand on écrit à des rédacteurs de *La Revue Blanche* : Blum, paraît-il, avait refusé... » (PL III, 565)

Fin 1902, au moment où Jarry se tourne vers *La renaissance latine* : il choisit (ou Binet-Valmer choisit pour lui) comme titre de rubrique : « Le Journal d'Alfred Jarry ».

« Journal » doit être pris dans un sens du 18<sup>ème</sup> siècle que rappelle le Littré (voir le Journal de Fréron) : « ouvrage périodique qui fait connaître les nouvelles politiques, scientifiques et littéraires, les ouvrages nouveaux etc. »

427

Ce choix de titre (qui a probablement été imposé à Jarry) suppose que Jarry était connu d'un certain public (sinon du public, du moins des rédactions des petites revues). On peut affirmer qu'il s'était fait un nom grâce à *La Revue Blanche*.

Cette reconnaissance est palpable dans les comptes-rendus de revues. Ainsi, si Jarry ne publie plus au *Mercure* depuis février 1899, ses premières « spéculations » (M. Faguet et l'alcoolisme » et « Edgar Poe en action ») sont célébrées dès le numéro d'avril 1901, par Charles-Henry Hirsch, dans la « Revue du mois ».

Comme l'écrit Bordillon<sup>428</sup>, signe d'intérêt évident, plusieurs de ses chroniques furent reproduites, parfois in-extenso, dans le *Mercure* ou *La Plume*.

Ce titre de rubrique est très intéressant car la notoriété de l'auteur devient l'accroche au lecteur. En outre, comme l'écrit Gérard Leclerc<sup>429</sup> : « Il semble que la signature appartienne au genre de signes que les linguistes appellent

---

<sup>426</sup> PL III, 574 : « Je reviendrai à Paris pour un jour (...) pour conciliabule du *Canard Sauvage*. Peut-être aussi serai-je informé par vous, à cet instant, si *La Revue Blanche* est décidément morte ? »

<sup>427</sup> Source : Bordillon, in notice du tome 2 de l'édition Pléiade.

<sup>428</sup> *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 85.

<sup>429</sup> In *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998, p 28.

(...) « embrayeur ». Elle embraye le discours sur le réel, même quand l'énoncé est fictionnel ou formel, fût-il roman ou démonstration mathématique. Elle fait coller l'énonciation au monde social. Et surtout elle manifeste le lien ténu et fragile qui relie l'œuvre à son auteur en même temps qu'à la vérité. Par la signature, l'auteur revendique à la fois la responsabilité de l'énoncé et son adéquation à la réalité ». Ainsi, les textes spéculatifs acquièrent sous ce titre plus de force encore peut-on penser puisque les lecteurs, lesquels s'attendent à se trouver face à un discours en adéquation avec la réalité, sont gagnés par la surprise. Néanmoins, l'on peut contredire cette hypothèse en considérant que les chroniques de Jarry étant déjà connues par les lecteurs <sup>430</sup>, ces derniers lisent cette rubrique justement pour ce qu'elle contient d'absurdité et d'irrévérence. S'ils ouvrent la revue à la page *Le Journal d'Alfred Jarry*, c'est, peut-on penser, parce qu'ils s'attendent à trouver un *exercice de style* (basé sur le principe d'absurdité), qu'ils ont appris à goûter.

### **Jarry reste-t-il à *La Revue Blanche* ?**

Jarry respecte scrupuleusement son engagement vis-à-vis de la *Renaissance latine*, ne publie plus de chroniques (ne continue plus sa série) à *La Revue Blanche*. Néanmoins, à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1903 et jusqu'au dernier numéro de la revue (15 avril 1903), Jarry s'occupe de faire les comptes-rendus dans *La Revue Blanche* des pièces de théâtre, travail qui lui permet de gagner quelque argent, et qui ne lui prend pas trop de temps car pour faire ses critiques il se contente de lire les comptes-rendus des pièces dans les journaux. Cette rubrique « théâtres » est en fait un cadeau de Fénéon à Jarry. Ainsi, Jarry écrit à Fénéon en décembre 1902 (PL III, 566) : « Merci encore (...) pour la complaisance avec laquelle – je dois vraiment en abuser ! – vous m'avez conféré les *Théâtres*. Cela me fait un grand plaisir, mais il va sans dire que si André Picard <sup>431</sup> s'en plaint, je suis prêt à n'avoir été qu'un intérim. S'il n'y a pas d'inconvénient, j'aime mieux faire cela que les *Gestes*, pour la raison que je vous ai dite, et m'arrangerai pour voir les pièces sans causer trop d'embarras. (...) P.S : J'ai été long sur les *Nèfles* parce que : 1° c'était la seule pièce que j'eusse vue ; 2° l'auteur était un de mes amis et en outre la pièce surtout est vraiment drôle ».

---

<sup>430</sup> Au moins par un certain nombre d'entre eux : ceux qui sont amateurs de petites revues.

<sup>431</sup> Collaborateur habituel de *La Revue Blanche* pour la rubrique « théâtre ».

## Le début d'une reprise ?

Dans une lettre à Fénéon datée du 6 janvier 1903 (PL III, 569), Jarry écrit : « Je vous enverrai les *Théâtres* – avec quelques lignes d'enclave gesticulante – demain dans la journée. (Bien entendu, ça ne compte que comme *Théâtres*). » Que signifie ce « bien entendu, ça ne compte que comme *Théâtres*. » Et qu'entend Jarry par « lignes d'enclave gesticulante » ?

En fait, Jarry fait paraître à *La Revue Blanche* du premier février 1903 deux comptes-rendus de pièces, dont un (« Le Secret de Polytechnique ») qu'il présente comme un Geste (PL II, 655-656). Et il est vrai que cette chronique peut être considérée comme une spéculation militaire, au moins sa deuxième partie qui commence par « L'honneur militaire ne saurait mieux se comparer qu'à un lac... », laquelle spéculation paraît avoir été écrite dans la droite ligne d'une chronique comme *La suppression du sabre* (1<sup>er</sup> août 1901). Une occasion de plus en somme pour Jarry de traiter de la « geste » militaire, qui le passionne (voir notamment *Les jours et les nuits* ou *La Dragonne*). En outre, le retour ponctuel de Jarry à la spéculation lui permet d'adopter un ton plus personnel et par conséquent d'adresser un pic au prince commanditaire de la *Renaissance latine*. (« Cet hiver, nous acceptâmes aussi, à titre d'essai, un prince, pour un travail facile... »)

Ainsi, on assiste à une brève réapparition (quoi qu'en dise Jarry) de la série des *Gestes* terminée en décembre 1902. Son départ de la revue commanditée par le prince de Brancovan l'autorise à recommencer ses *Spéculations*. Est-ce à dire que s'il n'y avait eu la fin de la revue, Jarry aurait entamé une troisième série de *Spéculations* à *La Revue Blanche* ? Je ne pense pas que c'était là la volonté de Jarry puisqu'il affirme à Fénéon : « bien entendu, ça ne compte que comme *Théâtres* », mais ç'aurait été du reste possible. De plus, on peut penser que Jarry en écrivant cette phrase fait le choix de la prudence, ne sollicite rien, et attend que ce soit Fénéon qui lui propose de redémarrer ses *spéculations*.

La situation financière de Jarry semble s'être raffermie grâce à *La renaissance latine* et à ces piges moins conséquentes que pour les chroniques que lui accorde *La Revue Blanche*. Outre les comptes-rendus de pièces, Jarry donnera des comptes-rendus de livres (dans la rubrique intitulée *Les théâtres et les livres* du 15 novembre 1903), des poèmes (par deux fois :

dans le numéro 233 et dans le numéro 237) et surtout publiera un fragment de *La Dragonne* (sa dernière grande œuvre) intitulé *La bataille de Morsang*.

Ainsi Jarry trouvait encore le moyen de faire paraître son œuvre dans une revue qui était alors mourante et dont le déficit se faisait de plus en plus important (ce qui avait valu d'ailleurs, mais était-ce la vraie raison ?, le rachat par Fasquelle des éditions *La Revue Blanche*). Ainsi, on peut penser que beaucoup plus que *Le Mercure de France*, qui comptait surtout dans la vie de Jarry pour ses personnalités qui furent ses amis, *La Revue Blanche* est véritablement le *lieu* qui a accueilli sans restrictions (avec toutefois quelques réserves, notamment concernant *Faustroll*) le travail de Jarry. Bernier remarque<sup>432</sup> : « Le nom de Jarry figurera plus souvent qu'aucun autre (si ce n'est celui de Thadée) aux sommaires successifs. » *La Revue Blanche* a été son appui littéraire autant que financier le plus fidèle (la collaboration à la *Renaissance latine* sera catastrophique).

### **Rupture avec *La Renaissance latine***

Jarry publie le 15 novembre 1902 le premier article de son « Journal d'Alfred Jarry » : « Le monument Boulaine ». Un mois plus tard paraît son second article » : « De la douceur dans la violence », titre pataphysicien s'il en est. Seulement, voilà, les choses ensuite ne se passent pas comme prévu. Pour le numéro du 15 janvier 1903, Jarry transmet à la *Renaissance latine* son troisième texte : « Toomai des éléphants, par George d'Esparbès », qui cherche à démontrer (très arbitrairement) qu'une nouvelle de Georges d'Esparbès, « Petit-Louis », a été écrite en se souvenant du *Livre de la jungle : Toomai des éléphants*. Le texte de Jarry est refusé (lui est renvoyé par courrier). Le refus compréhensible, car ce texte, complètement inattendu, a dû laisser les rédacteurs de la *Renaissance latine* dans le désarroi. Jarry dans « Toomai des éléphants » critique-t-il le conte *Petit-Louis* et son auteur Georges d'Esparbès, comme le suggère Bordillon (PL II) ? Je ne pense pas. Pour Jarry, toute création est la transmutation *inconsciente* de lectures en textes. Aussi peut-on trouver étonnant que Jarry accuse M. Nonce Casanova (*La Chimère*) de plagiat sur son œuvre *Messaline*, dans une lettre virulente qu'il envoie à Thadée Natanson datée du 15 février 1902, d'autant que les preuves qu'il apporte n'en sont pas. Jarry écrit ainsi (PL III, 553) : « J'ai pris la

---

<sup>432</sup> *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 138.

peine de relever les coïncidences et vous transmets la liste des principales : une confrontation plus complète exigerait la reproduction presque totale des deux volumes ! Rappelons seulement, pour ne citer qu'un chapitre, que la fin du roman (...) est en entier de mon invention ». Les exemples qu'il donne pour prouver sa théorie ne sont pas convaincants <sup>433</sup>. Je pense que l'amertume de Jarry qui transparaît dans sa lettre venait du fait qu'il n'avait pas trouvé, avec *Messaline*, le succès public espéré.

### ***La Plume***

Après le refus de son manuscrit, Jarry cessera tout contact avec *La Renaissance latine* et enverra son texte à *La Plume* afin qu'il soit imprimé (« Toomaï des éléphants » paraît effectivement dans le numéro du 1<sup>er</sup> janvier 1903, quinze jours plus tard). Ce texte amorce une nouvelle série de textes spéculatifs (la quatrième), à *La Plume* donc, intitulée : *Le Périple de la littérature et de l'art* (l'accent est mis par le choix des caractères sur « Le périple » – on ne trouve pas semblable accentuation pour les autres titres de chroniques).

Ainsi Jarry n'a guère de difficulté à « placer sa copie » selon le mot de Caradec. On peut dire qu'en matière de chroniques, Jarry s'est *fait* avec *La Revue Blanche*. Il est suffisamment connu et apprécié par les directeurs de revue pour être immédiatement accepté au sein d'une équipe éditoriale. L'année 1903 est la plus intense en matière de journalisme. Jarry collaborera à *La Plume* jusqu'au dernier numéro de la revue, le 15 janvier 1904 – 21 chroniques en un an – ; dès le 21 mars 1903 il devient également l'un des collaborateurs attitrés du *Canard Sauvage*. Selon Caradec, c'est « au *Canard Sauvage* que Jarry s'est senti le plus à l'aise » <sup>434</sup> : il y publiera pas moins du quart de ce qui deviendra, grâce à l'initiative de Saillet de nombreuses années plus tard, *La Chandelle verte*.

Notons que ce n'est pas la première fois que Jarry paraît dans *La Plume*. Avant ce *Périple* il a fait paraître trois textes dont « Les Treize Images », extrait de Faustroll.

---

<sup>433</sup> Jarry se contente de comparer des fragments de textes : Jarry : « Est-ce véritablement l'impératrice Messaline ?... Il serait moins inouï que ce fût la Louve même de bronze ». Casanova : « Une cendre de cataclysme est tombée sur la flamme lascive de la Louve. ». (...) Jarry : « Toutes ses dents (il en avait de fausses) claquèrent comme trente-deux dés dans un cornet sanglant » ; Casanova : « Il ouvre démesurément une bouche mal fendue où luit la trop nette blancheur des incisives fausses » etc.

<sup>434</sup> Caradec, *Colloque de Cerisy*, Belfond, p 166.

## Quel genre de revue est-ce ?

*La Plume* est fondée en avril 1889 par Léon Deschamps, qui décèdera le 29 décembre 1899 (Karl Boès, ancien fonctionnaire colonial et juge de paix lui succèdera). Dans le premier numéro daté d'avril 1889, ouvert par un sonnet de Corbière, « La direction » annonce : « Nous lisons dans le *Parisien* (...) : Statistique intéressante : il se publie actuellement à Paris 1748 journaux. Ce chiffre se décompose ainsi : politiques, 94 ; littéraires, 56 ; illustrés, 66 ; diplomatiques, 15 ; d'assurances, 17 (...) [etc.] Et bien, il s'en publie 1747 de trop – nous avons un journal ami – puisque aucun de ces journaux ne répond à un réel besoin littéraire. Quelle est donc celle de ces feuilles qui ne soit pas inféodée à un groupe, à une opinion, à une personnalité ? (...) Ainsi, *La Plume* ne veut avoir d'autre programme que celui-ci : Faire à elle seule ce que tous les autres n'ont ni su ni voulu faire. Et que les « Jeunes » viennent à nous sans crainte : ils n'auront pas à redouter la fameuse invite à passer à la Caisse – pour faire ce que l'on sait – si en honneur parmi tous les forbans qui se réclament journallement de l'Art et de la Littérature ! »

Georges Bonnamour parlant de *La Plume* <sup>435</sup>, mettra l'accent sur cette place accordée aux jeunes : « Une seule formule proclamée par Léon Deschamps : « créer autour des œuvres littéraires, et principalement de celles des jeunes, un mouvement de curiosité assez vif (...) pour obliger la grande presse (...) à s'y intéresser. »

## Eclectisme

Georges Bonnamour écrit, à propos de Deschamps <sup>434</sup> : « Son absence totale de dons littéraires, sa nature accueillante, le portaient naturellement au plus large eclectisme. Il offrait ce contraste singulièrement savoureux de n'avoir sur rien, ni sur personne, aucune conviction solide, tandis que sa foi en lui-même et en son destin était puissante et inébranlable ». Comme l'écrit Michel Décaudin, *La Plume* est « fondée sur le principe de l'éclectisme le plus

---

<sup>435</sup> Cité in *Les revues d'Avant-Garde (1870-1914)*, Enquête de Maurice Caillard et Charles Forot, Ent'revues, Jean-Michel Place, 1990, p 126.

large et de l'ouverture à toutes les polémiques »<sup>436</sup>, ce qui poussera Jackson à la juger en ces termes<sup>437</sup> : « *La Plume* ne méritait pas toujours le titre de revue littéraire. A côté des noms de Stuart Merrill, Barbey d'Aurevilly, Léon Cladel, Ernest Raynaud, Maeterlinck, Mallarmé et Verlaine, d'autres y figuraient qui donnaient à son éclectisme un caractère souvent douteux. *La Plume* était célèbre à cause de sa spécialité de publications risquant d'attirer des condamnations pour attentats aux bonnes mœurs. C'est ce qui arriva, en effet, à propos de certains sonnets de Jean Richepin ».

*La Plume* obtient un grand succès, notamment avec ses « soirées », annoncées ainsi : « Le deuxième et le quatrième samedi de chaque mois, à 9 heures du soir, (...) tous les artistes se donnent rendez-vous pour dire ou entendre des vers, faire de la musique, ou deviser d'Art. La politique est exclue de ces réunions, suivies maintenant par toute la jeunesse intellectuelle de Paris » (il arriva que Jarry y participât<sup>438</sup>).

---

<sup>436</sup> *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92<sup>ème</sup> année, numéro 1, Armand Colin, p 9.

<sup>437</sup> *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 25.

<sup>438</sup> Ces soirées sont l'occasion de belles rencontres. Apollinaire écrira (« Feu Alfred Jarry », in *Le Flâneur des deux rives*, Idées / Gallimard, 1975, p 88) : « La première fois que je vis Alfred Jarry, c'était aux soirées de la Plume... »

## FIN DES PETITES REVUES OU PUBLIE JARRY

La disparition de *La Revue Blanche* est pour Jarry « un désastre dont il ne se relèvera pas »<sup>439</sup>. Elle marque la fin d'une période relativement faste pour Jarry<sup>440</sup>, laquelle n'a duré hélas que trois ans (du 1<sup>er</sup> juillet 1900 au 15 avril 1903). L'auteur s'enfonce dans une misère de plus en plus grande (les soucis aigus d'argent furent monnaie courante dans la vie de Jarry. Le mot de « phynance », qu'il déforme pour en accentuer la force en même temps que la beauté, revient souvent sous sa plume).

### **Pourquoi *La Revue Blanche* s'arrête-t-elle ?**

#### **Déficit**

Misia Sert<sup>441</sup> écrit que la revue coûtait aux frères Natanson « horriblement cher et d'année en année le déficit devenait plus lourd à combler ». Néanmoins, avec de la persévérance, on peut penser que les frères Natanson auraient pu garder en main leur revue, quitte à raccourcir les rênes (c'est-à-dire à oublier les tirages de luxe et les numéros illustrés, qui ont fleuri pendant le temps de l'apogée de la revue, lequel se situe grosso modo entre 1893 et 1900). « C'est parce que le cœur n'y était plus que les obstacles financiers cessèrent un jour d'être surmontables », comme le notent Barrot et Ory<sup>442</sup>.

Le mot de Bernier<sup>443</sup>, est juste, me semble-t-il qui décrit les frères Natanson comme mettant fin à son existence, « un beau jour, avec une désinvolture toute olympienne ». Pourquoi s'en sont-ils désintéressés suffisamment pour la céder à Fasquelle ?

Est-ce l'anarchie qui perd *La Revue Blanche* (sa trop grande implication dans l'époque – hypothèse de Jackson) ? Autrement dit est-ce la dispersion des sensibilités individuelles dans la sphère politique ? « Désormais chaque numéro comprend non plus seulement une *Chronique des livres* ou des

---

<sup>439</sup> *Cahiers du collège de Pataphysique*, numéro 10, page 128.

<sup>440</sup> Jean Saltas, collaborateur de Jarry pour *La papesse Jeanne*, cité par Olivier Barrot et Pascal Ory (in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, pp 205-206) : « Il me semble pouvoir dire que la meilleure époque d'Alfred Jarry fut le temps qu'il collabora à *La Revue Blanche*. Il avait là un petit fixe qui lui assurait la vie quotidienne et lui-même se considérait comme le plus heureux des hommes ».

<sup>441</sup> Cité par Jackson, in *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 137.

<sup>442</sup> Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 23.

<sup>443</sup> In *La Revue Blanche*, Hazan, p 54.



*Notules wagnériennes* mais des *Notes politiques et sociales*. On trouve moins de *Sonatines sentimentales* et autres *Motifs mélancoliques*, plus de *Question macédonienne* et de *Pacte trade-unioniste anglais*.<sup>444</sup> » Ce « tournant » de la revue coïncide avec l'arrivée des jeunes analystes fougueux que sont Charles Péguy ou Julien Benda, lesquels affûtent dans les pages de *La Revue Blanche* leurs armes de polémistes.

Le fait que la revue soit devenue le foyer de l'extrême gauche intellectuelle amène Jackson à dire<sup>445</sup> que « ce que la revue gagnait en actualité, elle le perdait en qualité. Le côté social et politique l'emporta enfin sur le côté littéraire et artistique ».

En réalité, je pense que ce dreyfusisme affiché n'a pas provoqué la fin de la revue, tout juste peut-être l'a-t-elle accélérée en poussant les membres à se détacher du groupe pour faire œuvre à part (du reste *La Revue Blanche* a-t-elle été bénéfique pour les auteurs puisqu'elle leur a permis « très simplement » de « développer [leur] personnalité », comme l'écrit Lucien Muhlfeld le 15 octobre 1891<sup>446</sup>).

En effet, l'affaire Dreyfus a révélé à certains collaborateurs leurs véritables intérêts tel Bernard Lazare et Pierre Quillard, qui vont se tourner vers la politique (sans compter Léon Blum). Tristan Bernard, Romain Coolus vont se pencher vers le théâtre, Julien Benda, Jules de Gaultier vers la philosophie. L'esprit a fait défaut qui aurait pu cimenter toutes les individualités. Les forces ont peut être manqué à Fénéon pour continuer d'œuvrer à la construction d'une parole plurielle (mais il n'existe peut-être rien de plus difficile que de tenir ces paroles éclatées ensemble, quand les auteurs dirigent leurs pensées hors des murs de la revue). Les collaborateurs ne sont plus suffisamment *nourris* par la revue, ils ont besoin de s'épanouir ailleurs. La foi, l'enthousiasme littéraire ont fini par faire défaut. « Une lassitude apparaît de la part de la génération « si brillante » venue à la poésie au début des années 90 » note Besnier<sup>447</sup>, qui se demande aussitôt si c'est un « contrecoup aussi de la mort de Mallarmé »<sup>448</sup>. Dans l'hommage inséré dans le numéro du 15

---

<sup>444</sup> Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 21.

<sup>445</sup> *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 147

<sup>446</sup> Cité par Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 11.

<sup>447</sup> *Alfred Jarry*, Plon, page 59.

<sup>448</sup> Paul Dukas (cité par Bernier, in *La Revue Blanche*, Hazan, p 43) décrit les années 1880 ainsi : « Impressionnisme, symbolisme, réalisme poétique se confondaient dans un grand concours d'enthousiasme, de curiosité, de passion intellectuelle ».

septembre 1898 de *La Revue Blanche*<sup>449</sup>, on a pu lire, à propos de Mallarmé : « ... notre pitié douloureuse ne songe qu'à pleurer un maître que nous chérissions... Cette maison qui fut sienne est toute dans l'affliction. »

On peut penser qu'il n'y a eu personne au sein de la revue qui ait su, non pas réunifier le groupe (car ça n'a jamais été vraiment le cas) mais réinsuffler à celle-ci une raison d'être qui aurait poussé chacun, de toutes ses forces, à la défendre.

« Les entreprises culturelles meurent peut-être moins souvent d'un échec que de cette maladie de langueur » écrivent Barrot et Ory<sup>450</sup>.

La nécessité vitale qui met les textes en valeur, leur donne dans les pages de la revue leur nécessité, leur réelle dimension vient à manquer dans les derniers numéros. Bernier insiste sur le fait que les sommaires restent brillants<sup>451</sup>, contrairement à Ory qui émet, plus justement me semble-t-il, une réserve : « L'amicale, à tous prêtes (...) mourut un peu de s'être trop ouverte, au point qu'il ne restait plus guère en avril 1903 de signatures d'octobre 1891. Plus trace de Tristan Bernard ou de Léon Blum, de Gustave Kahn ou de Félix Vallotton depuis plusieurs mois, voire plusieurs années. Plus significatif encore est l'effacement progressif » des frères Natanson. »<sup>452</sup>

On peut penser que la revue s'épuise de l'intérieur, meurt « d'une étouffante clôture narcissique » comme l'écrit Besnier<sup>453</sup>. « Manquent les esthétiques radicales »... qui pousseraient la revue à renaître. Renaître est bien le mot. Il aurait fallu insuffler à cette revue moribonde un second souffle, un second élan irrésistible, qui aurait annihilé les doutes...

En somme, ce qui s'offre à une revue qui perd cette *dimension sacrée* laquelle alimente chaque phrase et la rend comme indispensable (juste et à sa juste place) dans l'esprit des collaborateurs est soit tout bonnement la

---

<sup>449</sup> Cité par Joan Ungersma Halperin, in *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, 1991, p 354.

<sup>450</sup> Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 23.

<sup>451</sup> *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 289 : « On trouve dans les sommaires de la dernière année les noms d'écrivains comme Paul Adam, Jean Lorrain, Mirbeau ou Claude Anet, « dont le succès tenait, écrit Bernier, à ce que (...) l'époque se reconnaissait en eux. Gustave Kahn donnait toujours sa lucide chronique de la poésie en même temps que continuaient à collaborer à la revue des historiens des idées, et des critiques de la qualité de Julien Benda ou de Daniel Halévy. Le passage du grave au brillant était toujours brillamment assuré par Tristan Bernard, Franc-Nohain et Coolus. Les sommaires seraient-ils devenus moins brillants et moins variés que Fénéon – on peut être sûr – serait intervenu... »

<sup>452</sup> Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », p 23.

<sup>453</sup> *Alfred Jarry*, Plon, p 27.

disparition, soit une certaine forme de routine (comme ce sera le cas pour *Le Mercure de France*).

*La Revue Blanche* aurait certes pu continuer à vivre sans cette passion de tous les instants (elle aurait assurément perdu de sa qualité) mais il aurait alors fallu qu'elle trouve une routine qui lui soit propre (le meilleur exemple est *l'Art littéraire*), une structure relativement inamovible qui refuse aux bonheurs du hasard de colorer les pages et de créer entre les différentes contributions une tension toujours neuve, et riche d'émotions qui tiennent pour beaucoup à la conception *en recueil*. La toujours prête *Revue Blanche* a peut-être été trop amicale, trop accueillante (contrairement à Remy de Gourmont, qui a dirigé le *Mercure* vers le symbolisme et le néo-symbolisme, Fénéon était peut-être un homme aux goûts trop éclectiques).

Pour conclure, je pense que l'éclectisme a amené la revue à se penser, au final, comme rassemblement arbitraire de voix (aucun « isme » ne la colorait), guidé par nulle nécessité, et donc voué à l'échec, à la disparition.

### **Pourquoi les revues où Jarry publie disparaissent-elles presque toutes ?**

Avant même la disparition de *La Revue Blanche* en avril 1903, Jarry collabore, depuis le début de l'année, à *La Plume*. Or, *La Plume* disparaît avant même la fin de l'année 1903 ! Il collabore fin avril au *Canard Sauvage*, en mai à *L'œil*, l'un et l'autre dirigés par l'ami Franc-Nohain. Le *Canard Sauvage* disparaît en octobre, *L'œil* dès le mois d'août ! Ainsi en automne 1903, Jarry se trouve dénué de toute source de revenu.

Pourquoi toutes ces disparitions successives <sup>454</sup> ? François Caradec avance cette hypothèse : elles disparaissent « faute selon toute vraisemblance de pouvoir régler leurs fournisseurs » <sup>455</sup>.

Je pense que la raison profonde de ces abandons n'est pas une raison financière mais une généralisation dans les consciences du sentiment de lassitude, celui-là même qui a poussé *La Revue Blanche* à mourir (on peut penser que cette dernière a montré le chemin aux autres du « peu profond ruisseau calomnié »).

---

<sup>454</sup> Encore ne peut-on pas vraiment comparer *La Revue Blanche* et *Le Canard Sauvage* qui est une encore toute jeune revue au moment de sa disparition.

<sup>455</sup> Colloque de Cerisy, Jarry, Belfond, p 160.

Ces revues étaient irrévérencieuses, gouvernées par une liberté chronique, un refus des valeurs et des dogmes, chaque numéro était poussé en avant par un instinct de vie, par la nécessité de faire vivre le souffle dans toute sa singularité, quitte à emprunter les détours que propose la beauté. Si ces revues avaient continué à vivre, il aurait fallu qu'elles trouvent une voie de garage, qu'elles gagnent en sagesse. La revue serait devenue une vitrine de littératures, au mieux un étalage de gourmandises (comme c'est le cas aujourd'hui de *La Nouvelle Revue Française*), en elle se serait éteint le brasier des pensées et des rêves (des ambitions aussi) qui pousse les souffles à se regrouper autour du foyer et à rivaliser d'âpreté et de justesse.

### ***Le Figaro***

Les petites revues faisant défaut, Jarry choisit de se tourner vers la grande presse. Si Jarry avait vraiment voulu faire de l'écriture une façon de gagner correctement sa vie, il se serait tourné beaucoup plus tôt vers les quotidiens. Je pense (même si d'aucuns diront que si Jarry a pu être publié au *Figaro*, c'est grâce à la réputation qu'il avait acquise grâce à ses « Gestes » et « Spéculations ») que c'est volontairement que Jarry ne s'est pas d'abord tourné vers la grande presse (soulignons qu'il demande au *Figaro* de publier ses chroniques alors qu'il est dérouteré face à une misère qu'il sait grandissante, *La Revue Blanche* et *La Plume* venant de disparaître).

Si Jarry n'est pas tenté par la grande presse<sup>456</sup>, c'est sans doute parce qu'il ne veut pas être soumis à ses impératifs de lisibilité (inhérents à son principe de fonctionnement, à son exigence d'ouverture). Les petites revues offrent encore plus de liberté que les maisons d'éditions (l'exemple le plus probant est la publication des chapitres centraux de *Faustroll* dans *Le Mercure de France* et un refus du directeur concernant la parution en volume) : la raison en est principalement financière. En effet, une revue peut promouvoir plus facilement des écritures *difficiles* (si celles-ci restent néanmoins en nombre restreint) : le risque est pratiquement nul, les lecteurs étant *acquis* et les coûts minimes.

*Le Figaro* est le journal sur lequel va se focaliser son attention. Pourquoi ? Même si depuis 1870, *Le Figaro* emploie « une brillante galerie de critiques,

---

<sup>456</sup> En 1907, Georges Sorel, qui fut presque exclusivement un homme de revues, pouvait écrire à Édouard Berth : « Les journaux font du journalisme ; les revues font de la culture ; il ne faut pas se laisser aller à confondre les rôles. » Source : Universalis.

tels que Léon Daudet, Maupassant, Barrès, Bourget... »<sup>457</sup>, on peut penser que ce qui motive Jarry, ce n'est pas sa portée littéraire, c'est la relative facilité avec laquelle il pense pouvoir y entrer, étant donné que certains de ses amis y travaillent, comme Fénéon ou Mirbeau.

Encore Fénéon n'y est-il embauché qu'en tant que journaliste anonyme d'informations générales. Aide-t-il Jarry à pénétrer la forteresse *Figaro* ? On peut se le demander, puisque Fénéon refuse habituellement de « solliciter un tour de faveur pour ses anciens collaborateurs. A une demande de Karl Boès », ancien directeur de *La Plume*, « il répond, en mars 1904 : « Mon cher Boès, je ne vois rien de disponible au *Figaro*. D'ailleurs, une fois placés le « Monde et Ville », les théâtres, les sports, les réclames et les dépêches de la guerre, il n'y a plus place pour rien. Quant aux autres journaux, je ne sais pas du tout ce qui s'y passe... »<sup>458</sup>.

Jarry semble hésiter, se tourne vers une lointaine parenté à lui : Gaston Calmette (lequel est influent au *Figaro*), pour qu'il lui ouvre les portes du quotidien. Ainsi, le 1<sup>er</sup> décembre 1906, il écrit à son ami Terrasse : « Ai pris bonne note de votre idée : Fernand Calmette (le médecin) va écrire pour moi, au *Figaro*, à G. Calmette. »

Cette collaboration se soldera par un échec. Elle dure selon Bordillon<sup>459</sup> 3 semaines, et Jarry publie ses chroniques dans la rubrique « Fantaisies parisiennes ». Il semble<sup>460</sup> qu'il ait fait paraître deux textes, et non pas un : « 14 juillet » (le 14 juillet 1904), et le « Vaccin du soleil » (le 3 août 1904).

Pourquoi cette collaboration se solde-t-elle pour un échec ? On peut penser que les règles rigoureuses de la grande presse, qui ne tolère aucun retard, ne conviennent pas à Jarry.

C'est en tout cas l'hypothèse retenue par Bordillon, qui correspond au témoignage du docteur Saltas. Jarry aurait lui-même quitté *Le Figaro* parce qu'on l'aurait réprimandé pour un retard, et aurait même été jusqu'à déchirer la copie sur place. Ce geste irresponsable de Jarry (aux conséquences

---

<sup>457</sup> Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, 1991, p 376.

<sup>458</sup> Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, 1991, p 377.

<sup>459</sup> *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 119.

<sup>460</sup> Pendant longtemps on (Saillet ou encore Joan Ungersma Halperin dans sa biographie de Fénéon parue en 1988...) a cru qu'un seul texte avait été publié par *Le Figaro*, même si Saltas apporte dès après la mort de Jarry (dans un article publié par la revue *Les Marges*) l'information comme quoi deux articles parurent (« cette collaboration n'alla pas plus loin que deux articles » : cité par Rachilde, in *Alfred Jarry ou Le Surmâle de lettres*, p 208).

catastrophiques pour ses phynances) va bien dans le sens de son immaturité chronique.

L'hypothèse de Saillet est toute autre. Selon lui, Jarry arrête volontairement de publier au *Figaro*, parce que Fénéon quitte ce périodique et qu'ainsi il n'a plus personne pour le soutenir en la place. Ainsi Jarry quitterait *Le Figaro* « plutôt que de s'exposer à la censure ou au refus ». Je ne le crois pas. En effet, Jarry refuserait-il des piges aussi conséquentes (Jarry écrit à Apollinaire le 1<sup>er</sup> août 1904 : « Constellé des ors du *Figaro*... »<sup>461</sup>), lui qui est dans le besoin presque constamment ? Cela n'a pas de sens, d'autant plus qu'il n'y avait pas une ligne au *Figaro*, de part l'immense lectorat, qui n'ait à rapporter en publicité rédactionnelle (et on sait combien Jarry était à l'affût de toute source de publicité éventuelle).

Bien entendu, l'on peut poser une troisième hypothèse, et se demander si les chroniques de Jarry n'ont pas été rejetées plus ou moins directement par *le Figaro* qui n'en assumait pas le tour de phrase ou l'humour noir. En vérité, lorsqu'on se penche sur les textes publiés, l'on se rend compte qu'ils ressemblent très peu aux autres chroniques. Ils sont étonnamment sages. On est bien loin de l'irrévérence de *La Revue Blanche*, telle qu'elle pouvait se manifester dans une spéculation comme « Battre les femmes » : « D'autres fervents probables des castigateurs seront ces êtres dénaturés qui battent leurs femmes : ainsi s'épargneront-ils un temps précieux. (...) Il est remarquable, à ce propos, que la castigation puisse suppléer en quelque sorte aux complaisances conjugales, quand pour quelque raison l'on s'en trouve incapable ou empêché. Qu'est-ce en somme que l'œuvre de chair (...) sinon une castigation intérieure ? » (PL II, 342-343).

Jarry a sans doute voulu ne pas effaroucher le « très ministériel et mondain Gaston Calmette (...) qui préside aux destinées figaresques », comme l'écrit Saillet.

Saillet renforce son argument en stipulant que Jarry estime peu honorable, au moment où sa collaboration au *Figaro* s'arrête, de caser ses textes ailleurs (comme il l'a fait avec « Toomaï des éléphants » à *La Plume*). En fait, ce n'est pas vrai puisque Jarry choisit de faire son choix de chroniques pour un florilège à paraître chez Sansot parmi les textes parus à la *Revue Blanche*, règle qu'il s'est fixée semble-t-il pour restreindre les possibilités

---

<sup>461</sup> Cité par Saillet, in *La Chandelle Verte*, p 23.

(aussi, gain de temps et difficulté amoindrie), avec cet écart notable : à cet ensemble il a ajouté la première « fantaisie parisienne » publiée intitulée « 14 juillet ». De plus, quand Jarry écrira à Lormel pour lui faire part de ce que contiendra *la Chandelle Verte*, il nommera les « fantaisies parisiennes ». Je pense que Jarry était très fier d'avoir pu faire paraître des textes au *Figaro*.

Jarry cherche vraisemblablement à être pour *Le Figaro* un bon chroniqueur, c'est-à-dire qu'il raccourcit la longueur et qu'il travaille la chute. Voici celle de la première chronique publiée (« 14 juillet ») : « Les pères de nos tourlourous, il est vrai, prirent bien la Bastille un quatorze juillet, mais « prendre » quelque chose, en l'esprit de leurs descendants, évoque-t-il autre chose, cet aujourd'hui torride, que celle d'une boisson délicieuse et glacée, canalisée par une paille légère. « Garçon, une Bastille ! » (PL II, 535). L'on sent la volonté de Jarry de se rapprocher d'un auteur comme Alphonse Allais (1854-1905)<sup>462</sup>, lequel travaillait toujours suavement ses chutes.

Jusque-là, Jarry donnait certes dans l'écriture journalistique, mais il s'était tourné (à bon escient) vers des petites revues ouvertes à l'éclectisme, à la singularité de ton, à l'irrévérence enfin, et jusqu'à la polémique pour *La Plume*.

Avec la grande presse, c'est tout autre chose. Jarry pressent qu'il n'est plus libre de se laisser aller à faire chanter ce ton inimitable qui est le sien et qui élève de singuliers non-sens mâtinés d'humour noir au rang des possibles. On peut penser que si Jarry faisait preuve de totale liberté à *La Revue Blanche* par exemple, pour *le Figaro*, il se bride volontairement (de peur sans

---

<sup>462</sup> La spéculation intitulée « les mœurs des noyés » fait également penser, par sa chute (« C'est la vie »), à Allais.

Pour avoir une idée du style et de la maîtrise d'Allais, l'on peut citer « Mœurs de ce temps-ci », extrait de *A se tordre, III*, Paris, Albin Michel 1925, pp 15-16 : « A la fois très travailleur et très bohème, il partage son temps entre l'atelier et la brasserie, entre son vaste atelier du boulevard Clichy et les gais cabarets de Montmartre. Aussi sa mondanité est-elle restée des plus embryonnaires. Dernièrement, il a eu un portrait à faire, le portrait d'une dame, d'une bien grande dame, une haute baronne de la finance doublée d'une Parisienne exquise. Et il s'en est admirablement tiré. Elle est venue sur la toile comme elle est dans la vie, c'est-à-dire charmante et savoureuse avec ce je ne sais quoi d'éperdu. Au prochain Salon, après avoir consulté un décevant livret, chacun murmura, un peu troublé : « Je voudrais bien savoir quelle est cette baronne ». Et elle a été si contente de son portrait, qu'elle a donné en l'honneur de son peintre un dîner, un grand dîner. Au commencement du repas, il a bien été un peu gêné dans sa redingote inaccoutumée, mais il s'est remis peu à peu. Au dessert, s'il avait eu sa pipe, sa bonne pipe, il aurait été tout à fait heureux. On a servi le café dans la serre, une merveille de serre où l'industrie de l'Orient semble avoir donné rendez-vous à la nature des Tropiques. Il est tout à fait à son aise maintenant, et il lâche les brides à ses plus joyeux paradoxes que les convives écoutent gravement, avec un rien d'ahurissement. Puis tout en causant, pendant que la baronne remplit son verre d'un infiniment vieux cognac, il saisit les soucoupes de ses voisins et les dispose en pile devant lui. Et comme la baronne contemple ce manège, non sans étonnement, il lui dit, très gracieux : - Laissez, baronne, c'est ma tournée. »

doute que ses textes soient refusés, comme ça a été le cas avec *La renaissance latine*). Il ne veut pas choquer, fait plus court etc. Et ça s'en ressent. « 14 juillet » est sans doute la chronique la moins spécifiquement jarryque. Elle est tout au plus humoristique, mais a perdu tout le cinglant et le brillant qui caractérise d'ordinaire les textes spéculatifs (Jarry a perdu sa *force de frappe*). Peut-être a-t-il ainsi arrêté volontairement de collaborer au *Figaro*, se sentant piégé, sachant qu'il ne pourrait faire œuvre mais devrait sacrifier son style, et plus encore, sa liberté de ton, sur l'autel du journalisme<sup>463</sup> ? Là encore, je ne pense pas que cette hypothèse soit la bonne. Comment expliquer alors que Jarry se soit montré si fier de ses « fantaisies parisiennes » (voir ce qui est dit plus haut) ? Néanmoins, elle est plausible. Etre journaliste, cela signifie savoir adapter son écriture au *moule* du journal<sup>464</sup> (formel et au niveau du fond, même s'il peut y avoir des écarts de permis, notamment quand le collaborateur est connu. Jarry n'était pas vraisemblablement suffisamment *connu* pour prétendre à ces *écarts*). Ainsi, un journaliste doit pouvoir changer si besoin est son style, ou tout du moins le travailler pour que son écriture ne jure pas parmi les autres textes publiés. Il doit chercher en sus à ce que son écriture soit suffisamment lisible pour séduire les lecteurs, qui, de part l'objet quotidien (ou l'objet revue : la revue naît semble-t-il au stade hebdomadaire), sont habitués à lire vite, plus vite en tout cas que s'ils avaient devant eux un livre. Le journal porte en lui, c'est atavique, sa propre *éphémérité* (nous y reviendrons plus en détail). Le comportement du lecteur n'est pas le même vis-à-vis d'un journal que vis-à-vis d'un livre. Le livre exige la lenteur, le journal ne requiert aucun usage particulier. De part son prix modique, le journal n'est pas étalonné dans les bibliothèques, il n'est pas sacralisé. Pour les revues comme *La Revue Blanche* (mensuelle puis bimensuelle), ou le *Mercure de France* (mensuel de 1890 à 1904, bimensuel de 1905 à 1939, puis mensuel de 1939 à 1965), les

---

<sup>463</sup> Néanmoins, *Le Figaro* ouvre parfois ses pages à des textes audacieux, puisqu'il publie le 20 février 1909 le *Manifeste technique de la littérature futuriste* par Marinetti, premier manifeste du futurisme, qui fait la célébration de la vitesse, demande aux artistes de cultiver le courage et la révolte, réclame la démolition des musées et des bibliothèques et assène d'autres outrances iconoclastes. Il dénonce entre autres les valeurs trop mesurées prônées par l'Etat de droit bourgeois et prédit la naissance d'un homme nouveau sous l'influence du monde industriel. On imagine quel accueil les lecteurs convenables du *Figaro* ont fait à ce manifeste. On peut penser que la publication de ce texte était rendue plus facile parce qu'il n'était pas écrit par un collaborateur du *Figaro*. Ceux-ci, dont Jarry faisait partie, se devaient, peut-on penser, de respecter une certaine tenue, garants qu'ils étaient de la *maison*.

<sup>464</sup> La différence entre journal et revue n'est pas évidente, d'autant plus qu'une revue est considérée dans le jargon journalistique comme un journal hebdomadaire.



choses ne sont pas les mêmes. Les lecteurs sont de véritables amateurs de littérature. C'est la littérature qu'ils cherchent à débusquer, autant qu'un certain courant *pluriel* de pensée, à travers le geste de lire et, plus encore, de feuilleter. Le lecteur aura plus d'exigence formelle vis-à-vis d'un journal, il n'est pas là pour apprécier la beauté mais pour acquérir des connaissances. Plus une revue est lue vite (et je pense que la vitesse de lecture épouse d'une certaine manière la fréquence de parution), plus l'écriture doit être synthétique, délivrer un message clair qui va à l'essentiel.

Il est bien sûr d'usage de mettre dans les journaux comme *le Figaro* des chroniques drolatiques, mais l'humour doit servir de récréation, alors que l'humour de Jarry n'est pas plaisant : il ne divertit pas le lecteur mais le force au contraire à se mettre en péril en retirant à ses représentations mentales et au monde le droit à la linéarité. Jarry se doutait-il de son éviction prochaine du *Figaro* avant même de remettre son premier texte ? Est-ce pour cela qu'il a visiblement tant hésité avant de solliciter ce périodique ?

Il est important de se poser toutes ces questions, même si l'on ne peut pour l'instant apporter de réponses, faute d'éléments.

### **Les avant-gardes (Jarry précurseur)**

La disparition des revues marque la fin d'un temps : apparaissent de nouvelles avant-gardes, symbolisées par Apollinaire ou Picasso notamment pour qui Jarry devient un précurseur. Pour eux, de quelques années plus jeunes, le décalage est sensible (il ressemble au décalage qui séparait Jarry et Gourmont au moment de leur amitié). Jarry marqua profondément Picasso, au point que celui-ci reconnut qu'il avait écrit *Le Désir attrapé par la queue* sous son influence<sup>465</sup>.

En 1903, Jarry se lie à Apollinaire<sup>466</sup>. Il lui écrit le 27 octobre 1903 (PL III, 578) : « Merci d'avoir pensé à moi pour *Le Festin d'Esope*. Une revue fondée par vous ne peut que m'intéresser (...) Il serait peut-être bon que nous nous rencontrions (...) pour convenir de la longueur de la copie ». Apollinaire a d'abord été comme Jarry un homme de revues. Ce sont les revues qui l'ont formé (qui lui ont donné l'occasion de *muscler* sa plume), en plus d'avoir été

---

<sup>465</sup> *L'étoile-absinthe*, 9/12ème tournée, « Alfred Jarry, Pont-Aven & autres lieux », société des amis d'Alfred Jarry, 1982, p 110.

<sup>466</sup> Sur les relations entre Apollinaire et Jarry, lire notamment Apollinaire, « Feu Alfred Jarry », in *Le Flâneur des deux rives*, Idées / Gallimard, 1975 (pp 88-96).

sans doute pour lui un porte-voix idéal. Il fait ses débuts à *La Revue Blanche*, puis a tenu la rubrique des revues à la *Revue d'art dramatique*, a fondé *Le Festin d'Ésope*, publié dans *La Plume*, *Vers et prose*, *Le Mercure de France* ou *La Phalange*, a collaboré à divers journaux, et a fondé ensuite une autre revue : *Les Soirées de Paris*. Sa participation au *Mercure* a été abondante. Il a tenu trois rubriques, une dont il est devenu responsable à partir de 1917 (« Echos »), une qui lui a permis de faire s'épanouir son lyrisme (« La Vie anecdotique ») et une enfin (« La France jugée à l'étranger ») créée par... Remy de Gourmont, avec lequel il a eu un rapport très intense semble-t-il.

Les parcours respectifs d'Apollinaire et de Jarry sont assez similaires, à ceci près qu'Apollinaire a su conserver les faveurs de Gourmont. Apollinaire donne une image assez juste me semble-t-il de la place qu'aurait pu occuper Jarry dans les revues s'il ne s'était pas fâché avec Gourmont.

Jarry rencontre Marinetti <sup>467</sup> (1876-1944), futur fondateur et chef de file du futurisme. Partagé entre la France et l'Italie, Marinetti écrit aussi bien en français qu'en italien et commence à publier des poèmes en 1898 dans des revues symbolistes (*La Vogue*, *La Plume*, *La Revue blanche*), puis fonde la revue *Poesia* en 1904. Deux chroniques de Jarry sont publiées dans cette revue en 1905.

Il semblerait, au vu des témoignages, que Jarry rencontre également Picasso. Néanmoins, il paraît en fait « probable que Picasso n'ait jamais rencontré Jarry » <sup>468</sup>. Même si la rencontre n'a pas été vécue, elle a été rêvée, ce qui est l'essentiel <sup>469</sup>. De la même manière, il y eut une *rencontre* peut être plus intense, plus *vraie* oserai-je dire entre Apollinaire et Jarry dans leur correspondance échangée que dans la réalité (on connaît peu de choses sur leur relation, il semble qu'elle se résume principalement à une succession de rendez-vous manqués, sans aucune trace d'amertume, comme si l'un et l'autre étaient ravis de cette suspension, absence-présence soutenue). Le réel n'est pas nécessaire. Quand il vient se rajouter à l'imaginaire (seule réalité – *la réalité matérielle* de l'imaginaire est la littérature), c'est par pur artifice (et pure coquetterie), semble nous dire Jarry.

---

<sup>467</sup> Arnaud écrit (in revue *Interférences*, p 60) que « Jarry et Marinetti se rencontrèrent dans les couloirs de *La Revue Blanche* et du *Mercure de France* ».

<sup>468</sup> *L'étoile-absinthe*, 9/12ème tournée, « Alfred Jarry, Pont-Aven & autres lieux », société des amis d'Alfred Jarry, 1982, p 110.

<sup>469</sup> Boris Vian écrira cette phrase (citée par Arnaud, p 301) : « L'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre ».

Ce goût pour les avant-gardes remonte à loin, puisque, au moment même où il s'éloigne de Gourmont, Jarry se lie avec Lugné-Poe (il va comme nous l'avons déjà dit jusqu'à devenir secrétaire du théâtre de l'œuvre) qui sera toujours attaché à faire découvrir, outre un répertoire très varié allant de John Ford à Maeterlinck, des pièces d'avant-garde comme celles d'Ibsen. (Dans une lettre d'avril 1894, Jarry écrit à son ami Edouard Julia : « Ne manquez pas cette pièce d'Ibsen, car c'est très beau » <sup>470</sup>). Dès sa collaboration à *L'Art littéraire* en vérité, Jarry se sent proche de Lugné-Poe.

Dans la rubrique « Théâtres » du numéro 5-6 de *l'Art littéraire* <sup>471</sup>, Jarry écrit à propos d'un drame d'Ibsen (*Solness le constructeur*) : « drame très intelligemment mis en scène par Lugné-Poe ». Dans le numéro suivant, ce sera au tour de Lormel de rendre compte d'une pièce de Lugné-Poe et lui se montrera très déçu : « cette pièce fut absolument mauvaise (...) M. Lugné-Poe n'a pas été lui-même » <sup>472</sup>. Jarry lui n'émettra jamais semble-t-il aucun point de vue critique sur les mises en scène de Lugné-Poe.

L'amitié de Jarry avec Lugné-Poe pose problème. En effet, devant le peu de succès que reçoivent les pièces du répertoire symboliste, Lugné-Poe annonce dans un manifeste de 1897 que : « L'œuvre ne dépend d'aucune école, et si l'accueil des tendances mystiques avait pu égarer quelques-uns, il serait temps de s'arrêter, puisque, à part les admirables drames de Maeterlinck, elles n'ont rien produit au point de vue dramatique... L'œuvre doit avoir une plus noble tâche que de servir des intérêts que les intéressés défendent si mal... » <sup>473</sup>

Ce manifeste est vécu comme une trahison par la deuxième génération symboliste, dont Jarry continue de faire partie, même si par certains côtés, il s'en est détaché, et ce très tôt. Dans *La Plume* du 1er juillet 1897, on répond aussitôt : « Un ukase du Norvégien Lugné-Poe vient de signifier aux Symbolistes que devant le fiasco absolu de leurs tentatives dramatiques, ils eussent à se faire représenter ailleurs qu'à l'œuvre » <sup>472</sup>. Un manifeste paraît au *Figaro* (le 24 juin 1897) de la part d'écrivains symbolistes, pour répondre à Lugné-Poe. Il est signé par Coolus, Hérold, Quillard, Rachilde, Henri de Régnier etc. et... Jarry !

---

<sup>470</sup> Arnaud, *Alfred Jarry d'Ubu roi au docteur Faustroll*, La Table Ronde, p 113.

<sup>471</sup> Mai-juin 1894, Slatkine Reprints, pp 85-86.

<sup>472</sup> *L'Art littéraire* première série, Slatkine Reprints, Genève, 1972, p 122.

<sup>473</sup> Cité par Arnaud, p 365.

« M. Lugné-Poe, dit ce manifeste, juge opportun de rompre avec le Symbolisme dont il aurait subi, déclare-t-il, la tyrannie exclusive et désastreuse. (...) Le Symbolisme, – si Symbolisme il y a – n'a donc rien à voir avec M. Lugné-Poe, entrepreneur de représentations théâtrales. »

« Le Figaro, puis le Mercure prononcent la déchéance de Lugné-Poe » écrit Arnaud <sup>474</sup>. Pourquoi Jarry signe-t-il ce manifeste ? Se laisse-t-il entraîné ? « Une nouvelle fois, Jarry se sera dressé pour la défense du symbolisme » <sup>472</sup>. Je ne pense pas que cette signature de Jarry prouve grand-chose. En effet, il a pu apposer son nom par solidarité, puisque nombre de ses amis, et parmi les plus proches (Rachilde, Quillard... : les phalanstériens !) ont signé. Aussi ne peut-on pas à mon sens en tirer de conclusions.

---

<sup>474</sup> Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 366.

### Constat : fragmentation de l'œuvre de Jarry

La fragmentation présente au sein de l'œuvre de Jarry (mais « ...au reste, qu'est-ce qu'un « texte », sinon, toujours, un fragment de texte ? »<sup>475</sup>) devait dérouter grandement à son époque Vallette ou Natanson<sup>476</sup> et dérouta encore aujourd'hui (elle a valeur d'énigme). Elle apparaît comme quelque chose de très moderne, de révolutionnaire même<sup>477</sup>, qui va contre toutes les conceptions que l'on se fait de la littérature, même si, comme l'écrit Genette<sup>478</sup> : « L'intangibilité (« Tout se tient, on ne peut changer aucun détail sans que l'ensemble s'écroule etc. ») que l'on prête volontiers à ce que l'on admire n'est souvent rien d'autre que le reflet de cette admiration, et l'artiste est souvent seul à connaître la part d'inachèvement, ou de « renoncement », que dissimule la plus « parfaite » de ses œuvres. ».

La publication de *Faustroll*, qui est peut-être l'exemple le plus frappant et le plus abouti de cette fragmentation<sup>479</sup>, est rendue impossible, hormis – partiellement – dans des revues (c'est-à-dire dans le lieu où elle trouve une justification : la revue, lieu du multiple, de l'éclectique est le mode de publication le mieux à même d'accueillir une telle œuvre : aussi Jarry publie-t-il des chapitres de *Faustroll* dans *Le Mercure de France* et dans *La Plume* (le 34<sup>ème</sup> chapitre en novembre 1900).

Néanmoins, Jarry espère une publication en volume (Marcel Schwob souhaite également celle-ci puisqu'il écrit à Jarry le 5 mai 1898, après la

---

<sup>475</sup> Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Editions Complexe, 1976, p 10

<sup>476</sup> Gustave Lanson écrit en 1895 (in *Hommes et livres*, Slatkine Reprints, 1979, p 346) « Toute idée de roman ou de poème qui n'est pas réalisée en sa forme parfaite n'est qu'un projet ou une ébauche d'idée, enfin une intention sans valeur. »

<sup>477</sup> Remarquons que Rimbaud a la même volonté de *détournement de forme*. Les *Illuminations*, il les appelle ses « fraguements » (dans une lettre de mai 1873 adressée à Delahaye, citée par Guyaux, in *Poétique du fragment*, Baconnière, 1991, p 190). Guyaux (*idem*, p 189), écrit que : « Les Illuminations sont une performance d'inachèvement. L'ouverture, ou plutôt la non-clôture de l'œuvre, apparaît dans chaque texte... » Fénéon a très bien cerné cette dimension-là de l'œuvre puisqu'il écrit dans « Arthur Rimbaud. Les *Illuminations* », in *Le Symboliste*, octobre 1886 (repris dans *Œuvres*, Gallimard, 1948, p 211) : « Les feuillets, les chiffons volants de M. Rimbaud, on a tenté de les distribuer dans un ordre logique. (...) Œuvre enfin hors de toute littérature, et probablement supérieure à toute ».

<sup>478</sup> *Figures V*, « Des genres et des œuvres », Paris, Seuil, 2002, p 132.

<sup>479</sup> La fragmentation et l'inachèvement qu'elle suppose ne sous-entend pas, il faut le souligner, relâchement dans l'écriture et absence de construction : aussi *Faustroll* obéit sans doute à une construction rigoureuse : remarquons par exemple que la phrase inaugurale du septième – sept, chiffre magique – chapitre du roman : « A travers l'espace feuilleté des vingt-sept pairs, Faustroll évoqua vers la troisième dimension... » fait échos à celle qui clôt le... septième livre : « Cependant Faustroll, avec son âme abstraite et nue, revêtait le royaume de l'inconnue dimension ». Tout *Faustroll* est contenu, en quelque sorte, dans cette phrase unique, cette phrase *double*.

parution de fragments dans le *Mercure* de mai – rapidement donc – : « Mon cher Jarry, je viens de lire le docteur Faustrol (sic) et je ne veux pas tarder à vous dire avec quel plaisir (...) J'espère le relire bientôt en volume. »<sup>480</sup>). Il envoie son manuscrit à Vallette, qui le refuse, puis le dirige ensuite vers *La Revue Blanche*, par l'intermédiaire de Thadée Natanson, qui ne répond pas favorablement à la demande de Jarry même si son refus, auréolé de tact, n'est pas net.

Sa lettre date du 17 janvier 1899 et met sur pied une parole imprécise. « J'ouvre, mon cher ami, le manuscrit où il est raconté l'histoire du docteur Faustroll. Jusqu'ici elle était encore enfermée et ficelée. Je crois reconnaître son personnage qui a figuré au *Mercure* et trouve des feuillets imprimés. Rappelez-moi donc pourquoi le manuscrit nous est offert. S'agit-il de fragments à publier dans la revue ? S'agit-il d'un volume à éditer ? »<sup>481</sup>

Le fait que Jarry ait publié les chapitres 6 et 10, 11, 12, 13, 14, 15 du livre en mai 1898 dans *Le Mercure de France* est-il pour le desservir ? Natanson ne fait pas l'effort de défendre cette œuvre parce qu'il pressent que Jarry l'a proposée avant au *Mercure* et qu'il ne veut pas faire figure de *dernière chance* ? Il n'est pas interdit de passer en revue toutes les éventualités. Ce qui est marquant dans cette réponse de Thadée, c'est le flou qui s'en dégage. L'incompréhension de l'éditeur face au manuscrit est manifeste (« je crois reconnaître son personnage... »). Pour décrire le roman, il emploie une périphrase plate et passe-partout : « le manuscrit où il est raconté l'histoire du docteur Faustroll » (le titre n'est-il pas *Gestes et opinions du docteur Faustroll* ?). On peut assimiler l'ouverture physique du manuscrit à la découverte de l'œuvre aux multiples facettes. Ne doit-on pas prendre « ficelée » dans tous les sens ? Natanson n'est-il pas surpris par la *dispersion* rendue manifeste par le fait de sortir les feuillets de leur enveloppe ? N'a-t-il pas l'impression en ouvrant le manuscrit que l'œuvre, ou plutôt la notion d'œuvre, se défait sous ses yeux ? Une chose le prouve : sa question, qui peut paraître comme un refus poli, déguisé, mais également comme l'explicitation d'une incompréhension : « s'agit-il de fragments [le terme est fort] à publier dans la revue ? »

Même si Alfred Vallette refuse la publication en volume, rendons-lui crédit en citant un passage de son oraison funèbre<sup>482</sup> : « Une des œuvres les plus

---

<sup>480</sup> Cité par Arnaud, p 417.

<sup>481</sup> Lettre citée par Georges Bernier, in *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, p 137.

<sup>482</sup> In *Mercure de France*, 16 novembre 1907, p 374.

curieuses d'Alfred Jarry, et dont *Le Mercure de France* a publié quelques chapitres, n'a jamais paru en librairie : *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*. J'en ai le texte complet. » J'ai le sentiment que cette phrase n'est pas innocente et que ce passage de son oraison peut-être vu comme une annonce masquée à l'attention des éditeurs, une sollicitation implicite (sous-entendu : j'ai cet ouvrage, si vous voulez le publier, contactez-moi). Du reste l'ouvrage paraîtra quatre ans après la mort de l'auteur, en 1911, chez Fasquelle, par les soins de Saltas et Danville.

### ***Faustroll est une revue***

Il faut dire que *Faustroll* a de quoi déconcerter <sup>483</sup>. Cet ouvrage est un recueil de poèmes en prose qui, pour certains d'entre eux, apparaissent comme la synthétisation de savoirs (« différents savoirs critiques, techniques, mathématiques s[e] tressent » en *Faustroll* note justement David <sup>484</sup>) ou de *singularités* (ainsi la *singularité* <sup>485</sup> picturale : des îles sont dédiées à des peintres, la *singularité* littéraire : des îles sont dédiées à des écrivains...). Les présences culturelles (Gauguin, Valéry, Mallarmé) voisinent avec des théories diverses (psychophysique, matérialisme lucrécien, théories aristotéliennes, pythagoriciennes... Aussi par exemple dans le livre 8 « éternité », l'on trouve des « lettres télépathiques du docteur Faustroll à lord Kelvin »). L'œuvre ne vise pas néanmoins à être un fourre-tout mais un *éclatement tenu* (par la notion même d'œuvre, qui, même si elle est mise en péril, n'en demeure pas moins présente), vivant dans une *éphémère éternel* (corps décomposé = corps en décomposition) qui nous la rend proche (les fragments de l'œuvre de Jarry peuvent apparaître comme autant de « larmes solides » du *Surmâle* <sup>486</sup>). On pourrait comparer ces textes qui constituent *Faustroll* à des électrons gravissant autour d'un atome invisible (cet *atome*, on le cherche constamment à la lecture comme s'il était le nœud du problème ; cet atome est peut-être cette question : qu'est-ce qu'une œuvre ?) dans un mouvement constant et

---

<sup>483</sup> Selon Michel Arrivé, « c'est sans doute (...) le texte le plus déconcertant, par la complexité et l'apparente incohérence de sa structure » : PL I, 1216.

<sup>484</sup> In *Revue Europe*, mars-avril 1981, numéros 623-624, p 58.

<sup>485</sup> Le fait que Jarry dédie des îles est à mon sens parlant. Il cherche ainsi à rendre palpable la notion de singularité. Nous ne sommes pas en présence d'un continent par exemple (lequel symboliserait à merveille la notion de *famille littéraire*). Néanmoins, ce continent existe peut-être, sorte de pré-monde, éclaté en myriades d'étoiles que sont les îles. Faustroll dessine d'une île à l'autre un parcours, et donc une ligne. Par son voyage, il tente me semble-t-il de recomposer cette unité défunte (détruite ?).

<sup>486</sup> « Elle a fait substituer, par un joaillier habile, à la grosse perle d'une bague qu'elle porte fidèlement, une des larmes solides du Surmâle » : PL II, 271.

visant à rendre le texte comme un corps vivant, qui entretient avec ses différentes parties des liens nourrissants et contradictoires. On peut en effet casser allègrement la formule de Friedrich Schlegel selon laquelle « pareils à une petite œuvre d'art », les fragments « doivent être totalement détachés du monde environnant, et clos sur eux-mêmes comme un hérisson »<sup>487</sup>.

De plus, l'on peut dire que la fragmentation de l'œuvre de Jarry est intrinsèque : l'œuvre est construite sur le *rien*, sur la négativité (double négation : absence de Faustroll<sup>488</sup> – l'écriture est ce qui nous restitue sa présence<sup>489</sup>, mieux, ce qui la fait naître dans un temps « inéteu » –, et présence qui est en fait l'approfondissement d'un manque – la liste des livres n'existe que dans le but d'une saisie de l'huissier –), elle est comme une efflorescence de ce néant qu'elle dépasse par l'œuvre, qu'elle vise à cacher<sup>490</sup>, et qu'elle conforte en même temps (il s'agit de préserver le néant au sein du déploiement de l'œuvre<sup>491</sup>) puisque les fragments *hétérogènes* rendent l'œuvre fragile, et donc terriblement humaine, plus proche de nous : ils minent de l'intérieur la notion d'œuvre pour que l'écriture communique avec une beauté qui ne serait pas de tous les temps. Nous nous sentons concernés par cette œuvre en éclats, nous qui sommes multiples, nous dont la seule unité est notre corps légué par notre acte d'état civil (car l'existence commence avec l'écriture, faut-il le rappeler ?), nous qui contenons du mauvais comme du bon – Jarry rend l'œuvre humaine en permettant à ce qui est moins bon d'accéder au rang d'œuvre : voir le linteau des *Minutes de sable mémorial*).

Accueillir l'imparfait va avec une volonté implicite d'accueillir le mal (le mal écrit, mais également le texte « mauvais », qui détruit la notion d'œuvre). Jarry a sûrement été profondément influencé par les *Chants de Maldoror*. Jean-Yves Tadié<sup>492</sup> décrit ces *Chants* comme une « série de contes, de

---

<sup>487</sup> Cité par Nancy et Lacoue-Labarthe, in *L'absolu littéraire*, Seuil, 1978, p 63.

<sup>488</sup> « Relater ce qui suivra sur papier libre, afin de conserver à la Loi et Justice le souvenir desdites merveilles, et d'en éviter le dépérissement », Bouquins Laffont, p 488.

<sup>489</sup> Elle n'est permise que par l'absence.

<sup>490</sup> Ainsi en est-il de la multiplication des chiffres qui visent à combler un manque : « Le docteur Faustroll naquit (...) en 1898 (le vingtième siècle avait (-2) ans), et à l'âge de soixante-trois ans. A cet âge-là, lequel il conserva toute sa vie, le docteur Faustroll était un homme de taille moyenne, soit, pour être exactement véridique, de (8 x 1010 + 109 + 4 x 108 + 5 x 106) diamètres d'atomes » : p 484 Bouquins Laffont.

<sup>491</sup> «... fusion absolue du néant et de l'être *via* le processus du devenir... », écrit Steiner (in *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, 2001 p 147). Je ne suis pas d'accord avec Roger Shattuck qui écrit (in *Les primitifs de l'avant-garde, Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire*, Paris, Flammarion, 1974, p 247) : « L'œuvre imite la structure circulaire de l'anneau dont on peut vérifier la résistance en n'importe lequel de ses points. Il n'y a pas d'extrémité, au-delà de laquelle on rencontre le vide. »

<sup>492</sup> In Introduction à la vie littéraire du 19<sup>ème</sup> siècle, Paris, Dunod, 1996, p 102.



poèmes en prose, de visions célestes ou fantastiques qui animent dieux, monstres ou objets, s'assemble autour du personnage de Maldoror : monstre hideux au « visage d'hyène », dieu du mal qui passe par le désespoir, la perversion, la folie... »

Par ailleurs, Tadié souligne que c'est un livre « où convergent le monde et les formes de l'épopée et du roman noir, en même temps que leur dérision. »

C'est exactement ce que l'on retrouve chez Jarry, où les forces en présence sont souvent contraires, mais sont intriquées de telle façon qu'on ne peut les dissocier – on ne peut pas imaginer *César-Antéchrist* sans *Ubu* ; on ne peut penser les *Jours et les nuits* sans les « Proses » et « Vers » d'officier (le style symboliste s'affirme avec force, tout en étant mis en dérision. L'effort de l'auteur pour le faire vivre se confond avec un effort pour le faire périr – les textes sont d'ailleurs jetés au feu –... par le ridicule ?, qui serait une façon de rendre ce qui était constitutif de sa personne – le style post-symboliste – extérieur à lui-même.)

Il semblerait que l'élan vital des textes de Jarry regroupe à la fois la pulsion de vie (symbolisée notamment par l'effort pour tendre vers une trame romanesque intelligible, qui comporte des personnages aisément identifiables – comme c'est le cas pour *Messaline* ou *Le Surmâle* ...) et la pulsion de mort (qui pousse le texte à ne pas s'achever, à n'exister que par fragments, à multiplier les tons et les images qui rendent le sens évasif...)

On peut observer dans la volonté de tout regrouper sous l'enseigne de l'œuvre une influence du couple Lautréamont-Ducasse. Nous sommes en présence d'une écriture contradictoire, écriture du positif, du lumineux, du solaire (dans les *Poésies*) et une écriture de l'obscurité, du chaos, du mal, dans les *Chants de Maldoror*. Cette contradiction est assumée, intériorisée par Jarry.

L'œuvre de Jarry, parce que tout d'abord et volontairement hermétique, nous semble dénuée de légèreté. En vérité, il n'en est rien. L'humour n'est pas exclusivement présent dans *Le Surmâle* et dans *La Chandelle Verte*, bien au contraire.

*Le Surmâle* reflète la tonalité enjouée d'une œuvre, présente tout aussi bien dans *Faustroll* par exemple. Ce qui veut dire que les aspects jarryques

qui ressortent ouvertement dans *Le Surmâle* sont aussi présents dans *Les minutes* par exemple, mais cachés, comme en sourdine. Ce mélange des tons (le lumineux du rire est accolé au sérieux de l'obscurité) est très frappant chez Jarry. Il n'est pas une facétie de l'auteur. Il est consubstantiel à sa pensée.

On peut penser que chaque texte de Jarry est la déclinaison d'une même force d'écriture vitale qui pousse l'auteur à multiplier les facettes de sa voix, pour en donner l'image la plus exacte possible (ainsi peut-on dire véritablement que le *portrait* de

Jarry se dresse lorsqu'on a assemblé les textes bout à bout, ou plus exactement les textes qu'il a écrit sur le papier et ceux qu'il n'a écrits qu'en pensée... en les lisant, ainsi les livres pairs et dépareillés de la bibliothèque du docteur Faustroll *font partie* de Jarry, car un auteur est le *résultat* à la fois de ses écrits et de ses lectures). Jarry va jusqu'à multiplier les facettes de sa voix au sein même d'un texte, ce qui conduit naturellement à une fragmentation apparaissant d'abord comme *sauvage* (c'est ce qui semble avec *César-Antéchrist*, alors qu'en fait toute l'œuvre a été conçue pour accueillir en son sein la rudesse rocailleuse, la masse excrémentielle d'Ubu).

La fragmentation (c'est-à-dire *la mise bout à bout* de divers fragments n'entretenant pas de liens certains les uns avec les autres <sup>493</sup>, et érigeant ainsi le blanc, le silence, le vide au premier plan – le blanc qu'il faut combler pour que l'œuvre de fragments successifs devienne un tout –), laquelle rend le sens évasif, Jarry ne la cultive pas seulement dans Faustroll. Ubu roi fut créé avec des coupures « de plusieurs passages indispensables au sens de la pièce » <sup>494</sup>. Il sera ensuite tronqué de scènes supplémentaires et augmenté d'autres passages pour devenir *Ubu sur la butte*.

*César-Antéchrist* est publié avec une liste de personnages à la place du premier acte, qui avait paru l'année d'avant à la fin des *Minutes* (acte prologal). Plus qu'un lien tissé entre ses œuvres <sup>495</sup>, c'est une facétie <sup>496</sup> signifiant que l'œuvre contient toutes les œuvres et inversement (l'œuvre est

---

<sup>493</sup> Le titre du chapitre 30 est révélateur : « de mille sortes de choses » (Bouquins Laffont, p 520).

<sup>494</sup> Conférence préliminaire à la première représentation : PL I, 400.

<sup>495</sup> Ça l'est également. Le choix déjà du titre de ce premier *recueil* est révélateur de l'ambition de Jarry de signifier que tous les textes publiés appartiennent à un tout, et qu'il ne faut pas faire de distinction entre les textes parus en revues et ceux parus en volumes (seule compte l'œuvre complète). En effet, il choisit le sur-titre qui avait accompagné « Haldernablou » dans *Le Mercure* de juillet 1894.

<sup>496</sup> Jarry écrit à Fénéon le 8 mars 1896 : « Je m'aperçois que je me suis permis de vous envoyer un drame dont il manque un acte » (PL I, 1045).

première au monde et même à l'auteur : le rôle de ce dernier est de la *reconnaître* et non finalement de la *créer*).

En outre, Jarry pratique tous les genres (il y a ainsi fragmentation au sein de l'œuvre complète), sans souci de camper sa voix dans un genre qui lui serait propre (en cela il s'apparente à un écrivain comme Valéry). La poésie « la plus nocturne, voire grimoiresque »<sup>497</sup> des *Minutes* côtoie le journalisme des chroniques. Le théâtre le plus abstrait (la grande machinerie de *César-Antéchrist*) voisine avec le théâtre le plus bouffe (une dizaine de pièces mirlitonesques). Le roman le plus secret (*L'amour absolu*) n'empêche pas le recueil de « nouvelles les plus compromettantes » qu'est *L'amour en visites* (et le nom est comme un écho qui tisse *de facto* un lien entre les deux).

A propos de *Contes et nouvelles* (PL II, 595), Jarry écrit cette phrase passionnante : « Pour faire un roman... la cervelle du romancier est le lièvre de ce civet ; et quoiqu'il l'y mette tout entière, dans l'intervalle d'une œuvre à l'autre elle lui repousse toute fraîche, mais il ne la pose pas, chaque fois, sur le même côté ».

On peut penser par conséquent qu'il y a destruction de la notion d'œuvre *complète*, dans le sens de *complétude*, qui sous-tend une progression au sein de l'œuvre, une continuité qui inscrit les modulations de l'œuvre dans une chronologie psychique (l'élaboration de l'œuvre dans la conscience de l'auteur) et temporelle (la chronologie de l'auteur). Il y a donc destruction de la notion de durée : c'est comme si l'œuvre apparaissait telle quelle, d'un coup, multiple et interchangeable (comme une « médaille antique »). Il y a destruction de la notion de *liens* lesquels sont sensés inscrire les œuvres les unes par rapport aux autres.

L'œuvre complète apparaît comme une fragmentation<sup>498</sup> (ce qui déroute grandement le lecteur : « La complétude, en tant qu'attribut de tout système opératoire, est une des exigences de toutes les poétiques traditionnelles depuis Aristote. En effet, si l'œuvre, pour être elle-même, doit être « complète », c'est parce que la complétude est le signe à la fois de son intégrité, de sa santé, de sa « propriété », et de son caractère sacré »<sup>499</sup>) qui

---

<sup>497</sup> Thieri Foule in *Revue Europe*, mars-avril 1981, numéros 623-624, pp 3-4.

<sup>498</sup> Pour donner une idée de l'œuvre complète, qui ne trouve sa place nulle part puisqu'elle est sans cesse à conquérir par l'œil du lecteur, puisqu'un seul de ses fragments la contient toute entière autant qu'elle *contient* ses fragments, l'on peut méditer cette phrase de Shitao : « A partir de l'Un, l'innombrable se divise, écrit Shitao ; à partir de l'innombrable, l'Un se conquiert » (Shitao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille Amère*, Paris, Hermann, 1984, p 62).

<sup>499</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, PUF écriture, 1997, p 51.

se revendique comme telle et ne cherche pas à gommer ses impuretés (impuretés du langage que l'on retrouve par exemple dans les conversations des *Jours et les nuits*) et ses aspérités (le fait par exemple qu'*Ubu roi* voisine au sein des *Minutes* avec des pages d'une grande sophistication verbale).

L'œuvre complète (seule œuvre envisageable) est un monstre<sup>500</sup> au sens jarryque, c'est-à-dire une « originale inépuisable beauté » : Jarry écrit dans le numéro 2 de *L'Ymagier* (janvier 1895 : PL I, 372) : « Il est d'usage d'appeler *Monstre* l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants : le Centaure, la chimère se définissent ainsi pour qui ne comprend. J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté. »

Pour conclure (et c'est là tout le sens de ma démonstration) on peut dire que *Faustroll* est symptomatique d'une pratique de Jarry qui vise à faire voler en éclats la notion d'unité, et qui trouve son assise éditoriale la plus juste dans les revues, puisqu'elles sont par essence recueil de voix (nombre de petites revues du vivant de Jarry furent ouvertes à l'éclectisme).

Jarry crée *Faustroll* comme une revue. *Faustroll* est un recueil d'écritures au pluriel (le style de l'huissier – il suffit de relever les titres de certains chapitres<sup>501</sup> – voisine avec des pages d'une grande poésie), dont certaines retiennent de la peinture son sens plastique. C'est un livre ouvert sur divers savoirs (l'on trouve même des citations en grec de Platon : « et Platon en plusieurs endroits »<sup>502</sup>), mais aussi sur la peinture.

Les peintres nourrissent l'œuvre<sup>503</sup>. Il y a une volonté d'art total, mais un art qui dépasse l'individualisme cher à Gourmont pour s'inscrire dans l'altérité, une altérité latente (c'est tout le sens de la présence de l'« espace feuilleté de la bibliothèque » de *Faustroll*, qui est l'espace de tout le livre, qui contient tous les chapitres).

Cette altérité, c'est par essence celle de la revue. Ainsi Jarry convoque des noms d'auteurs contemporains (ce sont les auteurs que Jarry a retenus, plutôt que telle ou telle œuvre qu'il affectionnerait particulièrement : pour preuve, le fait qu'il ait hésité sur certains titres) comme des talismans pour enrichir le

---

<sup>500</sup> « ...sait-on si Tout est un cristal régulier, ou pas plus vraisemblablement un monstre... » (*Faustroll*, Poésie / Gallimard, 1980, p 97).

<sup>501</sup> Bouquins Laffont, p 483 : « Commandement en vertu de l'article 819. » ; Bouquins Laffont, p 485 : « Signification du procès-verbal » ; Bouquins Laffont, p 487 : « Signification d'ordonnance afin de vendre sur place » etc.

<sup>502</sup> Bouquins Laffont, p 495.

<sup>503</sup> Jarry écrit in « Anthropophagie » : « l'une des plus nobles tendances de l'esprit humain » est « sa propension à s'assimiler ce qu'il trouve bon ».

singulier de sa parole d'un multiple mouvant ... un mouvant en train de se constituer – les auteurs sont pour la plupart vivants – ou plutôt de se reconstituer puisqu'il y a cette idée chez Jarry comme quoi tout arrive en même temps, les écrivains créent tous ensemble la totalité de leur œuvre au même moment <sup>504</sup>, et s'entredévorent mutuellement (voir notamment la relation qu'entretient Jarry avec Lautréamont), dans une vampirisation constante qui vise à *surpasser* ou plutôt à *synthétiser* le singulier de l'autre (ce qui le constitue en propre) – qui peut être un singulier *multiple* –, pour accéder au multiple en soi (l'œuvre que l'on crée vise ainsi inconsciemment, et de façon renouvelée, à une intimité du multiple).

Il y a un effort de synthétisation <sup>505</sup> constant chez Jarry (synthétisation des philosophies, des savoirs mathématiques etc. Synthétisation de l'art, qui commence par ses *Minutes d'art* – synthétisation *extérieure* – et trouve son accomplissement par la synthétisation des couleurs et des traits *dans* la langue... plastique, aux tons et résonances multiples.)

L'écriture est synthèse : c'est-à-dire pensée et réel accolés.

La synthétisation permet de digérer ce qu'on synthétise (« Un cerveau vraiment original fonctionne exactement comme l'estomac de l'autruche : tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer » : PL II, 393), de l'intégrer – cela crée en soi des ramifications, d'où le multiple.

La synthétisation fait participer le regard, c'est-à-dire qu'elle se produit sous une forme éminemment personnelle. Elle est déjà ainsi en soi transformation <sup>506</sup> mais vise par la suite à des transformations successives (que Jarry *accomplira* par le biais de l'écriture). « Servir les aliments à l'esprit broyés et brouillés épargne le travail des oubliettes destructrices de la mémoire, et l'esprit peut d'autant plus aisément après cette assimilation recréer des formes et des couleurs nouvelles selon soi » <sup>507</sup>. Lorsque pour clore *Faustroll* Jarry

---

<sup>504</sup> Jarry est là pour le dire qui accole par exemple Homère à des auteurs contemporains.

<sup>505</sup> Pour vanter les dessins de Bonnard dans l'*Almanach du Père Ubu pour le 20<sup>ème</sup> siècle*, il écrira dans la *Revue Blanche* qu'ils sont « très synthétiques » (PL II, 603).

<sup>506</sup> In « Toomaï des éléphants », Jarry note (Bouquins Laffont, p 998) : « Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme [Gourmont l'a lui aussi remarqué, qui a écrit des *Minutes* in *Mercure de France* d'octobre 1894, pp. 177-178, mettant l'accent en outre sur la volonté de l'auteur de donner à voir la *substantifique moëlle*, ce qui est *premier*, la « farine du grain » en somme : « Ce sera ici la vision d'images d'une naïveté singulière, vision avidement bue par une imagination spongieuse et cellulièrement déformée par une multitude de petits miroirs animaux qui veulent rendre, comme un moulin, la farine du grain. »] ; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux ».

<sup>507</sup> Jarry, cité p 1 de l'édition Pataphysicum Cymbalum de *Les jours et les nuits*.

dresse la table des matières <sup>508</sup>, il use d'une citation tirée de *L'upanishad du Grand Aranyaka* (traduction A.-F. Herold) : « C'est là les huit séjours, les huit mondes, les huit purushas. Celui qui, ayant analysé, ayant synthétisé ces purushas, les a surpassés... »

Pour résumer, on peut dire qu'il y a vraiment souci chez Jarry de rendre l'œuvre (et particulièrement *Faustroll*) pareille à une revue (on se plairait à imaginer la publication de *Faustroll* dans un numéro spécial du *Mercure* ou de *La Revue Blanche* !), à ceci prêt que l'altérité que Jarry convoque (jusqu'à l'*altérité singulière* présente puisque Jarry cite *Ubu roi* – le manuscrit autographe ! – parmi les livres de la bibliothèque de *Faustroll*) n'est pas véritablement inscrite dans le temps, même si les œuvres sont pour la plupart contemporaines du moment de la rédaction (et que l'on peut ainsi considérer la bibliothèque de *Faustroll* comme l'instantané d'une époque). C'est une altérité qui se serait, à mon sens, échappée du temps (les citations de mots et d'œuvres sont autant d'inscriptions dans le temps inépuisé du livre, elles sont un moyen de rendre l'altérité éternelle.) Avec *Faustroll*, Jarry crée une revue de tous les temps (exit *Le Chasseur de chevelures* par exemple !), qui enseigne que le multiple naît du singulier (et inversement), qu'une voix naît de toutes les voix (et inversement). Jean-Luc Nancy remarque <sup>509</sup> que « l'unicité du singulier consiste très exactement dans sa multiplicité ».

L'altérité que Jarry cherche à faire pénétrer dans son œuvre est aussi celle du lecteur. La fragmentation rend le lecteur complice puisqu'elle le pousse à formuler à soi-même une lecture et ainsi à réécrire le texte (nous traiterons cette question en amont).

### **Dans quelle mesure le talent de Jarry a-t-il été reconnu de son vivant ?**

On peut se demander si le génie littéraire a vraiment été reconnu du vivant de Jarry par ses pairs. Saillet émet l'hypothèse <sup>510</sup> selon laquelle Jarry a publié ses *Minutes* à compte d'auteur. Arnaud va dans ce sens puisqu'il écrit que « les *Minutes* et *César-Antéchrist* » ont été « fabriqués [aux frais de Jarry]

---

<sup>508</sup> Bouquins Laffont, p 541.

<sup>509</sup> In *Le Sens du monde*, Galilée, p 116.

<sup>510</sup> In *La Chandelle Verte*, p 14.

et [qu'] il lui a fallu payer ses imprimeurs »<sup>511</sup>. Est-ce vrai ? Rien ne semble le prouver...

Il existe néanmoins une lettre qui pose problème. Elle est adressée à Vallette et est datée du 5 novembre 1895 (PL I, 1042) : « Je vous ai fait attendre d'une façon un peu énorme pour mon compte du *Mercure*, mais ce mois je n'ai ni Renaudie ni Barret à payer, et je l'acquitterai autant que possible cette quinzaine, grossi de deux Rimbaud que j'ai fait prendre et des timbres de ces envois. » S'agit-il des actions qu'il n'a pas payées intégralement ? De livres achetés au *Mercure* ? Ou alors s'agit-il, comme le pensent Saillet et Arnaud, du montant qu'il doit payer à l'imprimeur ?

Saillet avance l'idée que si Jarry verse de l'argent à *L'Art littéraire* ou au *Mercure* (double versement dans ce dernier cas : Jarry achète des actions et verse de l'argent à l'imprimeur), c'est pour avoir un droit de regard absolu sur ses textes, ce qui lui permet ainsi d'échapper à un avis peu favorable de l'éditeur. Cette hypothèse demeure discutable mais nous amène à nous demander si le génie de Jarry a été reconnu par ses plus proches amis que sont Vallette et Rachilde (Rachilde nomme Jarry affectueusement dans une de ses lettres « petit homme de génie »). En effet, pourquoi alors les œuvres de Jarry ont-elles cessé de paraître au *Mercure de France* ? Gourmont n'était pas le seul à décider de ce qui devait paraître.

Il n'aurait pu s'opposer à un jugement favorable de Vallette<sup>512</sup> et de Rachilde (et surtout de Rachilde selon moi : c'est sûrement elle qui avec Gourmont avait le pouvoir de décision le plus grand. C'est elle qui par exemple est responsable du refus du *Mercure* de publier Proust – elle ne comprendra rien à cet auteur. Elle critiquera également Mauriac et, avec plus de raison semble-t-il, Anna de Noailles).

Il est singulier de remarquer qu'on ne trouve pas trace de Jarry dans *l'Almanach des Poètes pour 1897*<sup>2</sup> – paru le 20 octobre 1896 aux éditions du *Mercure de France* (il est également absent du sommaire de *l'Almanach des Poètes pour 1896* alors que 1895 est, comme le note Arnaud, « une année de forte poussée lyrique chez Jarry »<sup>513</sup>).

---

<sup>511</sup> Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll, p 174.

<sup>512</sup> L'hypothèse de Noël Arnaud est qu'Alfred Vallette était « assurément le décideur des refus. » (*Revue des sciences humaines*, « Jarry », numéro 203, juillet-septembre, 1986, p 112).

<sup>513</sup> Arnaud décrit ainsi le sommaire de *l'Almanach pour 1897* (in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 330) : « Albert Mockel, Robert de Souza, André Gide, Camille Mauclair (...) y tiennent boutique de fruits saisonniers auprès de Gustave Kahn, Stuart Merrill, Francis Jammes, Vielé-Griffin, Henri de Régner, Hérold, André Fontainas, Verhaeren ».

Admettons que, comme *l'Almanach des Poètes pour 1897*, celui pour 1896 ait paru fin octobre de l'année précédente. Or, c'est probablement en septembre 1895 que Jarry rompt brutalement avec Berthe de Courrière et Remy de Gourmont. Est-ce à dire que Jarry aurait été au sommaire de *l'Almanach* si l'incident ne s'était pas produit ? Cela demeure plausible, même si on ne le saura sans doute jamais.

De plus, si la revue du *Mercur de France* inscrit Jarry comme le souligne Arnaud <sup>514</sup> « parmi ses collaborateurs réguliers », il oublie « tout aussi régulièrement de faire appel à lui ». Après 1898, Jarry sera absent de la revue *Le Mercure* et « on ne peut tenir pour un retour la brève note signée de ses initiales qui paraît en 1905. » <sup>515</sup>

Il est intéressant, pour voir de quelle façon a été perçu Jarry par ses contemporains, de citer l'article intitulé « Mort d'Alfred Jarry » publié par Alfred Vallette, dans le *Mercur de France* du 16 novembre 1907 <sup>516</sup>, in « Revue de la Quinzaine » <sup>517</sup>.

Vallette écrit de Jarry : « C'est une des plus singulières figures de la jeune génération, et l'être le plus contradictoire qui soit. Très intelligent et d'une inclairvoyance rare ; original assurément, et assimilateur jusqu'à la singerie ; nul plus que ce chercheur d'absolu ne fut à la merci du contingent ; extraordinairement compréhensif, il ignora la vie comme personne ; délicat souvent, discret, plein de tact en mainte circonstance, il aimait à prendre des attitudes cyniques. Il était doué d'ingéniosité plus que d'imagination, et de son esprit géométrique et à déclenchements automatiques surgissait dix fois la même idée sous différents aspects. (...) Il fut charmant, insupportable et sympathique. Il avait fait de bonnes études et savait bien ce qu'il avait appris. Il collabora à diverses revues : *L'Art littéraire*, *Le Mercure de France*, *La Revue Blanche*, *le Canard Sauvage*, etc. ; il donna aussi quelques articles au *Figaro*. La plus connue de ses œuvres, *Ubu Roi*, fut écrite au collège, en collaboration avec deux camarades. (...) M. Louis Lormel possède un second

---

<sup>514</sup> Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 209.

<sup>515</sup> Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, p 38.

<sup>516</sup> Pp 373-375.

<sup>517</sup> L'ironie veut que dans la « Revue de la quinzaine » de ce même numéro, compte-rendu est fait d'une exposition intitulée « Art et alcool », exposition à portée civique puisqu'elle a pour but de sensibiliser les spectateurs sur les dangers de la boisson. Et le rédacteur du *Mercur* en commentant cette exposition, rend un bel hommage à Jarry (un bien plus bel hommage que celui d'Alfred Vallette, maladroit), sans le vouloir, puisqu'il écrit, p 382 : « Nous croyons que la seule leçon vraiment probante à tirer de cette étrange exposition est une fois de plus celle de l'amoralité parfaite, naturelle et nécessaire de l'œuvre d'art ».



manuscrit <sup>518</sup>, qui porte à la fin cette mention : « Ce livre paraîtra quand l'auteur sera en âge de le comprendre » (Je ne garantis pas l'exactitude des mots, mais seulement le sens de la phrase.) Alfred Jarry avait publié un *Almanach du Père Ubu* et trois numéros d'une revue d'estampe : *Perhinderion*. Il laisse le manuscrit d'un roman : *La Dragonne* ; le texte très abondant des *Spéculations*, qu'il projetait de publier sous le titre : *la Chandelle verte, lumières sur les choses de ce temps* ; un opéra : *Pantagruel*, en collaboration avec Eugène Demolder et dont la musique est de Claude Terrasse ; la traduction, en collaboration avec le docteur Saltas, d'un roman moderne grec : *la Papesse Jeanne*, qui paraîtra très prochainement à la librairie Eugène Fasquelle. On a l'impression qu'avec tous ses dons Alfred Jarry pouvait laisser une œuvre plus significative ; mais il eût fallu se discipliner au lieu de se disperser, et, discipliné, Alfred Jarry n'eût plus été le père Ubu – notre père Ubu, dont, quelques-uns, nous garderons un souvenir ému et apitoyé »

Ce texte de Vallette mélange d'une façon curieuse notations aimables et d'autres assez cruelles. Certaines phrases font singulièrement s'entrechoquer compliments et reproches : « très intelligent et d'une inclairvoyance rare », « original assurément, et assimilateur jusqu'à la singerie ». Ce qui ressort de cette oraison, c'est que Jarry échappe à l'entendement, on échoue à en dresser le portrait autrement que par antithèses. Rachilde choisira de reproduire ce texte en préface de son livre *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, ce qui veut dire qu'elle valide cet « hommage » en quelque sorte. Elle juge qu'il synthétise (ou annonce), en le reprenant ainsi en ouverture de son livre, exemplairement le propos de son recueil de souvenirs sur le Surmâle.

On peut penser que ce qui fascinait Rachilde (fasciner est bien le mot), plus que l'écrivain – là où il y avait de la poésie, Rachilde percevait de l'obscurité – (ne va-t-elle pas jusqu'à exhorter Jarry d'écrire « pour tout le monde », ce qui est une demande masquée d'écrire différemment, de renier les tours de son style ?), c'était le monstre *Ubu*, la machine à décerveler par ses mots d'esprit et son cynisme.

« Rachilde n'est pas certaine de savoir à qui elle a à faire. Est-ce un homme, un animal ou une machine ? Il ne fait aucun doute que pour Rachilde Jarry n'est pas un homme », note malicieusement David <sup>519</sup>.

---

<sup>518</sup> Il s'agit de *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*.

<sup>519</sup> *Alfred Jarry le secret des origines*, PUF, p 52.

C'est un *monstre*<sup>520</sup> qui lui échappait, qu'elle n'arrivait pas à *cerner* et qui l'intriguait sûrement au moment même où il faisait rire les autres. Son androgynie supposée rajoutait au mystère (un certain Sander Pierron, occasionnel collaborateur au *Mercure*, le décrit ainsi<sup>521</sup> : « A le regarder on aurait pu le prendre pour une jeune fille déguisée. (...) Il était charmant et comique, et le son de sa voix cristalline et légèrement aiguë ajoutait à cette impression de travestissement. Les gens se retournaient pour dévisager cette sorte d'éphèbe androgyne »). Rachilde devait voir en lui un personnage potentiel pour un de ses romans (remarquons que Jarry a pu inspirer *L'heure sexuelle*), même s'il n'en est pas moins vrai qu'elle éprouvait pour lui un sentiment vif d'amitié<sup>522</sup> mais aussi de l'admiration<sup>523</sup>. Ainsi, dès le lendemain de la publication du poème *Madrigal* dans le numéro du 15 février 1903 de *La Revue Blanche*, elle écrit à Jarry : « Donc le *Madrigal* est quelque chose d'aussi merveilleusement beau qu'un sonnet de Baudelaire avec cette différence, essentielle, que ça ne ressemble qu'à du Jarry ». « Ça ne ressemble qu'à du Jarry »... Existe-t-il un plus beau compliment ? Mais assurément il n'en existe pas également de plus flou...

Elle ne cherche pas à le comprendre, se contente d'observer et de s'étonner. Ainsi, dans cette même lettre qu'elle envoie à Jarry pour lui témoigner son admiration, elle écrit : « Je me borne à admirer selon la naïveté qui me caractérise l'étonnant résultat... d'une existence de palotin et de patachon. » On se souvient de Léon Bloy, qui, dans son journal, réagit à la mort de Jarry « à l'âge de trente-trois ans » ainsi : « ...comment est-il mort et après quelle vie ? »<sup>524</sup>

Outre l'amitié, un jeu de provocation réciproque s'établit assez vite entre eux. Jarry écrit, dans une lettre du 2 mai (1898 ?) adressée à Rachilde<sup>525</sup> : « Nous ne vous parlerons point de votre livre. Nous continuons à croire que vous faites faire vos romans dans les prisons par des bougres qui n'ont pas froid

---

<sup>520</sup> Rachilde emploie l'expression « monstre humain », nullement péjorative, in *Le Surmâle de lettres*, p 15. La première fois qu'elle le vit, Jarry lui parut « un animal dangereux », « ramassé sur lui-même, tout en muscles » (*Le Surmâle de Lettres*, p 15).

<sup>521</sup> Cité par Bordillon, in *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 91.

<sup>522</sup> On peut à ce sujet se poser la question suivante : ce sentiment était-il dirigé vers *lui* ou vers le Père Ubu ? Peut-être vers les deux, car Rachilde, en étant fascinée par le personnage, avoue à mi-mots qu'elle ne le comprend pas, et donc qu'elle ne se contente pas de la finalité de surface – celle du rire.

<sup>523</sup> Admiration réciproque selon moi (il suffit de lire les critiques que fait paraître Rachilde de certains livres de Jarry), aussi ne suis-je pas d'accord avec Arnaud qui écrit in *Revue des sciences humaines*, 1986, p 113 : « Rachilde n'aimait pas Jarry, ni l'homme ni ses écrits ». Se reporter plus loin pour trouver brossé un rapide portrait de Rachilde, et plus.

<sup>524</sup> Léon Bloy, *Journal 2 (1907-1917)*, Paris, Robert Laffont, 1999, p 16.

<sup>525</sup> Citée par Arnaud, p 413.

aux yeux et qui, heureusement pour vous, n'ont jamais vu les vôtres ». Il lui arrive même de dire à la patronne du *Mercury* : « Ma-da-me, vous avez un bien mauvais caractère. Vous êtes une quantité négligeable d'atomes crochus »<sup>526</sup>.

Rachilde, quand elle se remémorera la grandeur du *Mercury* dans un de ses romans, aura une pensée émue pour Jarry, mais qui survient après toutes les autres, comme par surprise : « Au rez-de-chaussée, des employés silencieux qui font des paquets de livres à couverture mauve... ou jaune... L'escalier est assez étroit (...) mais c'est là pourtant que sont montés vers la gloire tant de grands poètes, tous les grands noms de l'époque dite *symboliste* et je défile, pieusement, comme un chapelet dans une église, ces noms qui sont maintenant célèbres, ou dans l'empire des morts ou dans la république des lettres. Ah ! priez pour moi, Henri de Régnier, Albert Samain, Paul Valéry, André Gide, Pierre Louÿs, Remy de Gourmont, Jean de Tinan, Viellé Griffin, Stuart Merrill, Verhaeren, Maurice Maeterlink, vous tous, morts ou vivants, tous les saints du calendrier des Muses et...j'y pense, même cet effroyable Alfred Jarry, l'auteur d'*Ubu roi*, farce truculente et rabelaisienne qui suffit, avec l'appui de cette *Revue Mauve*, à illustrer à jamais son malheureux auteur mort de son ivresse perpétuelle de fou de génie. »<sup>527</sup>

Ainsi, Rachilde retient avant tout de l'œuvre de Jarry (comme l'ont fait ses contemporains et comme on le fait encore aujourd'hui) *Ubu roi*, qui, dit-elle, suffit « avec l'appui » du *Mercury*, « à illustrer à jamais » son « malheureux auteur (...) », « fou de génie », « effroyable » écrit-elle encore. Ce dernier mot n'est nullement péjoratif. Il apparaît plutôt dans sa bouche comme un hommage rendu au Père Ubu, un compliment amical de quelqu'un qui n'a jamais su que s'approcher du mystère *Ubu* sans jamais parvenir à le déchiffrer.

Henri Béhar<sup>528</sup> note que les *Minutes de Sable mémorial* et *César-Antéchrist* parus au *Mercury de France* seront l'objet de « comptes-rendus compréhensifs. » Compréhensifs me semble un mot très juste.

En effet, les contemporains de Jarry et notamment les collaborateurs du *Mercury* imaginaient probablement qu'il y a avait du génie chez Jarry, un génie n'ayant pas encore coloré ses œuvres, mais latent, *possible* ; ainsi le

---

<sup>526</sup> Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres, Grasset, 1928, p 21.

<sup>527</sup> Duvet-d'Ange. Confession d'un jeune homme de lettres, Paris, Messein, 1943, pp 118-119.

<sup>528</sup> In *Les cultures de Jarry*, p 110.

voyaient-ils sûrement comme un jeune auteur plein de promesses (ayant accédé au succès très tôt par le scandale – du reste non recherché). N'a-t-il pas été pris sous l'aile d'un « grand homme » du symbolisme et du monde des lettres tout court : Remy de Gourmont ? Cela n'est-il pas une preuve suffisante pour affirmer sa valeur ? Aussi les contemporains de Jarry devaient le respecter sans parvenir à le comprendre. Son œuvre leur échappait, non parce que trop hermétique me semble-t-il, mais parce qu'elle se refusait par trop aux conventions (l'écriture du *Surmâle* selon Quillard ne convient ni au genre du roman, ni au sujet traité) et d'abord à l'idée que l'on se fait d'une œuvre : déjà, avec *Les Minutes*, Jarry, en intégrant *Ubu roi* au centre d'un ouvrage d'une grande sophistication, fait voler en éclats la notion d'unité. L'unité est de tout temps la meilleure garantie d'une œuvre *réussie* (l'œuvre trouve l'assentiment du lecteur en lui présentant une continuité). La littérature serait ainsi le moyen pour fondre les éclats que sont les impressions, les pensées, les instants... en or littéraire, lequel présenterait à la postérité l'aplomb et l'équilibre d'une structure. Aussi l'œuvre serait le point final d'un processus de domestication du chaos. Or, on est bien souvent face à Jarry comme un personnage de Gogol face à une foule dans la *Perspective Nevski*<sup>529</sup> : « L'extraordinaire bigarrure de cette foule le décontenança totalement ; il lui semblait que quelque démon avait émietté le monde en une multitude de fragments et brassé tous ces fragments à l'aveuglette, à tord et à travers ».

Il est probable que Jarry ait été vu à sa mort par ses contemporains comme un auteur avorté (détruit par l'alcool), qui n'avait pas réussi à développer son génie aussi loin que des œuvres saluées par la critique comme *Messaline* pouvaient le laisser entendre (il aurait fallu pour cela qu'il se discipline, et Vallette n'avait sans doute pas tord, si l'on prend en considération le manque d'ardeur à la tâche qui caractérisait peut-être Jarry à la fin de sa vie, lequel passait sans doute moins de temps à écrire qu'il n'en passait à essayer de convaincre ses proches, avec une ardeur curieuse, comme si là se jouait sa vie, dans de multiples lettres que ses œuvres étaient terminées). Il faut dire que Jarry avait choisi de ne pas faire ce qu'on attendait de lui, et avait pris très tôt un chemin de traverse. Son choix de rupture avec l'*institution* qu'est Gourmont marque aussi cette volonté d'emprunt de chemin de traverse.

---

<sup>529</sup> *Nouvelles de Pétersbourg*, Folio Classique, 1979, p 62.

*Faustroll* marque un adieu à une esthétique parfaite et close toute mallarméenne (réunion de courts textes pouvant s'apparenter à des poèmes en prose sous le maquillage du roman), mais avant ça, *Les jours et les nuits* est une façon pour Jarry de prendre de la distance avec une période de sa vie – celle des *Minutes* et de *César-Antéchrist* – en la figeant sur le papier. En effet, ce livre publié au *Mercure* le 18 mai 1897 rompt brutalement avec un livre comme « L'autre Alceste », publié à *La Revue Blanche* le 15 octobre 1896, soit à peu près sept mois auparavant. *Les jours et les nuits* un véritable acte de naissance : Jarry attribue au lieutenant Vensuet du roman deux textes : « L'ambre » et « Pastorale », respectivement prose et vers dans la mouvance symboliste immédiate, dont Jarry se moque quelque peu par l'intermédiaire d'un personnage en les qualifiant de vers et de prose d'officier. Le fait d'attribuer ces deux textes qui sont sûrement de Jarry lui-même (et qu'il a sans doute écrits à une époque légèrement antérieure) nous apprend une chose : Jarry veut marquer une distance entre ce qu'il écrivait par le passé et ce qu'il écrit par le présent. Pour donner à ce présent de l'écriture toute sa nouveauté, il choisit une forme qu'il n'a encore jamais exploitée : le roman. Ainsi, assez tôt, Jarry se démarque de « l'âme collective » du symbolisme, de cette « communauté triomphante »<sup>530</sup> ; il fait œuvre à part. Il est intéressant de replacer un ouvrage comme *L'amour absolu* dans la production de l'époque pour voir tout ce qu'il pouvait avoir de peu aimable. L'hermétisme de Jarry tel qu'il le crée lentement (l'accomplissement de cette veine hermétique vient avec la publication de *Messaline* et de *L'amour absolu*) n'est pas le même hermétisme emphatique qu'il défendait à ses débuts dans les pages de *L'Art littéraire*. Avec Fargue, à cette époque, c'était la langue qu'il fallait séduire (et accessoirement les gens du *Mercure*). Maurice Saillet écrit<sup>531</sup> que la voix qui « perpétue à travers *Les Minutes de sable mémorial*, *L'Ymagier*, *César Antéchrist*, *Perhinderion*, *Le vieux de la montagne* et *L'autre alceste* l'inentamable orthodoxie d'Alfred Jarry, poète symboliste » est « hautement maniérée » et « comme vouée à son propre enchantement ».

La langue, toute mallarméenne, fermée sur elle-même, sur les échos qu'elle tisse sans discontinu, se nourrissant de ses éclats, de ses nuances, se suffirait de son seul chant, n'aurait pas besoin de l'œil du lecteur pour s'accomplir en tant que perfection placée hors de la rumeur du temps.

---

<sup>530</sup> Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, p 17.

<sup>531</sup> P 6 de l'édition en livre de poche de *La Chandelle Verte*.

Avec *L'amour absolu* par exemple, les choses changent. Jarry prend de la distance avec Mallarmé me semble-t-il pour se rapprocher de Lautréamont (il serait intéressant de rapprocher ce texte des *Poésies* de Ducasse), la langue n'est plus fermée sur elle-même, sur son propre enchantement. Elle se montre selon moi étrangère à elle-même, se refuse aux beautés du style pour apparaître comme inaccessible. Les mots sont des yeux que le lecteur cherche ordinairement à ouvrir pour se sentir regardé. Or un texte comme *L'amour absolu* échappe singulièrement au lecteur. Il ne se sent pas concerné par lui <sup>532</sup>.

Cette langue de *L'amour absolu* semble découpée en multiples morceaux (impression produite par le recours constant du saut à la ligne – lequel fait songer aux *Poésies* 2 de Ducasse –, qui isole chaque phrase comme s'il s'agissait d'un fragment <sup>533</sup>), lesquels paraissent avoir passé l'épreuve de l'obscurité avant d'avoir été retenus (mais pas une obscurité enchanteresse teintée d'orthodoxie, comme dans les *Minutes*, une obscurité sobre, qui se refuse au recours à la beauté, à la palette de couleurs et d'euphonies). Cette langue apparaît comme une succession de formules brèves qui ouvrent sur tous les possibles. Les phrases deviennent *presque* des maximes (PL I, 947 : « Monsieur Dieu n'est point si poncif. / Ou ce ne serait plus Monsieur Dieu ») : Jarry n'a plus besoin de raisonnements (PL I, 947 : « et voilà pourquoi votre ex-femme est blonde »). Les phrases apparaissent comme autant de *synthèses* (PL I, 946 : « Miriam est blonde. / Varia est brune »), d'impossibles *synthèses* (PL I, 945 : « Elle cherche, de même qu'elle cherchait les ailes de l'Amour. / La place est vide, comme le siège d'un spectre de théâtre. / Le trône où ne s'est assis Personne. / Personne. / L'une des Personnes... »). L'obscurité devient véritablement, tel que l'annonçait déjà Jarry dans le Linteau des *Minutes*, « simplicité condensée », « diamant du charbon »...

La langue de Jarry dans *L'amour absolu* est très peu séduisante, puisqu'elle résiste aux efforts prodigués par le lecteur pour aller vers elle. Jarry ne cherche pas, par la sophistication, à emprisonner le lecteur dans les

---

<sup>532</sup> Il s'agirait selon moi par conséquent de discuter ce que dit Bordillon in « L'Amour absolu, rêve mallarméen » : il voit *L'amour absolu* comme l'aboutissement du rêve mallarméen par, entre autres, la fusion recherchée de l'auteur et du lecteur : « Alors le livre peut devenir vraiment le Livre, disparu le lecteur (...). Le lecteur de chair et d'os, finalement, s'est métamorphosé en sa fonction : Lecteur-du-Livre. » (*Interférences*, p 33).

<sup>533</sup> Je pense que cette disposition des phrases vient également de ce que *L'amour absolu* est avant tout un manuscrit autographe. Or, l'écriture manuscrite prend plus de place au sein de la page qu'une écriture dactylographiée, d'où à mon sens le recours constant au saut de ligne, qui est en fait motivé par un souci de lisibilité et de beauté.

filets de la langue dans le but d'une *extase* sans cesse recommencée et qui lierait l'écriture poétique pour le lecteur à un délice des sens, en outre, il ne cherche pas à recueillir l'assentiment du lecteur et d'une époque qui dit le monde ainsi (avec beaucoup de fard) et plus que le monde d'ailleurs, l'individualité dans le monde. Jarry ne s'épanche pas dans l'écriture comme d'autres symbolistes (tel que Saint-Pol Roux), il agence les mots les uns par rapport aux autres, puis les phrases (sans apparent souci d'expérimenter un sens, des sens, qui soient nouveaux). Il donne *lieu* à la parole poétique, en s'en retirant<sup>534</sup>, en retirant le lecteur et le surgissement de sens attendu (la mettant ainsi en péril)...

On peut dire qu'aucune œuvre de Jarry n'est « séduisante » (au sens où on l'entend ordinairement), dans la mesure où aucune ne va guider le lecteur dans une clairière de sens. Le sens n'est jamais donné, le lecteur ne se voit jamais récompensé. Par le mouvement, les méandres de l'écriture, il est sans cesse détourné de ses attentes. Et c'est en cela que l'œuvre de Jarry est prodigieusement bénéfique pour le lecteur : il est condamné au voyage – comme Faustroll –, ne peut pas s'appuyer comme il le fait habituellement à ses certitudes, se voit dépossédé de ses préjugés.

Afin de cerner au plus près la spécificité de l'œuvre jarryque, il serait intéressant de relire par exemple les livres de Rachilde pour se rendre compte qu'elle cherchait à servir une histoire par un style qu'elle choisissait en fonction de cette histoire (et qui ne jurait pas avec la mode dominante ; Rachilde su avec merveille s'adapter à tous les courants), qu'elle rendait alerte et *enlevé* bien souvent afin de capter (là est le mot) l'attention du lecteur.

L'intrigue est première, le style a pour fonction de servir l'intrigue, de la *porter*. Aussi Rachilde change-t-elle souvent de style, afin que l'écrit colle au plus prêt des personnages ou des situations. La finalité reste d'emprisonner le lecteur dans les filets de l'intrigue. L'histoire telle qu'elle la servait pouvait revêtir différents sens mais toujours il s'agit pour Rachilde d'emmener le lecteur *quelque part* (alors que les textes de Jarry s'apparentent à des carrefours qui ne font qu'indiquer une multitude de possibilités de chemins : en cela il faut les rapprocher très fortement de la poésie, et, toutes différences mises à part, des

---

<sup>534</sup> Même si l'on trouve nombre d'allusions à l'enfance de Jarry dans *L'amour absolu* (Jarry cite par exemple les noms de ses camarades de classe de maternelle : « *La Mecquerbac, la Zinner, la Xavier...* » : PL I, 934), elles sont devenues littérature ; couchées sur le papier, elles appartiennent à un autre : Emmanuel Dieu ; Jarry en écrivant prend congé de lui-même.

*Illuminations* de Rimbaud). Bien souvent, c'est aux frontières de l'inconscient qu'il s'agit d'aller avec Rachilde, dans ce magma où l'érotisme flirte avec la mort.

Schwob dit de Rachilde : « Avec ces délicats filaments qui prolongent son intelligence, elle flaire la mort à travers l'amour, l'obscène à travers la santé, la terreur à travers le calme et le silence »<sup>535</sup>. Rachilde sait voir à travers, discerne l'humain dans ce qu'il a de plus *cru* (de sauvage, d'asocial...), derrière les masques de la société. Ce qui est n'est jamais que ce qui veut bien se montrer, nous disent en creux ses romans. Freud n'est pas loin. L'on peut noter que ses premières découvertes coïncident avec l'époque, puisque entre 1887 et 1902, il travaille à élucider les mécanismes du refoulement et la formation des symptômes, il découvre l'Œdipe (1897) et rédige « *l'Interprétation des rêves* » (1900) qui fait pour la première fois du rêve un objet d'étude scientifique. En 1905, il publie « *Trois essais sur la théorie de la sexualité* », second ouvrage capital avec « *le Mot d'esprit dans ses rapports avec l'Inconscient* ». Elle n'est pas la seule à cheminer avec sa plume sur le chemin de l'inconscient. Jarry, qui a probablement lu les travaux de Charcot (mais vraisemblablement pas ceux de Freud) a été sûrement influencé par la psychanalyse naissante<sup>536</sup>, et on a pu noter que *L'amour absolu* pouvait être considéré comme un Œdipe d'autant plus intéressant qu'il est écrit avant que la théorie de Freud ne soit formulée.<sup>537</sup>

De plus, selon Arnaud et Bordillon<sup>538</sup>, « plusieurs des chapitres de *L'Amour Absolu* (sinon le texte entier)<sup>539</sup> se fondent sur des expériences

---

<sup>535</sup> Schwob, *Œuvres*, « Le démon de l'absurde » de Rachilde », Phébus, p 812.

<sup>536</sup> David, in *Revue Europe*, mars-avril 1981, p 52, note que Jarry « utilise ses connaissances sur la pulsion sexuelle pour écrire le Surmâle – Danville, Le Dantec, De Fleury – ». Remarquons qu'il fait à *La Revue Blanche* un compte-rendu de la « Psychologie de l'amour » et connaît (a-t-il lu ?) Kraft-Ebing, comme en témoigne la spéculation « L'âme ouverte à l'art antique ». Aussi a-t-il lu, « époque oblige », écrit Béhar (in *Les cultures de Jarry*, p 197), « La Philosophie de l'inconscient (1877) de Hartmann ».

<sup>537</sup> Emmanuel Dieu fait l'amour avec sa mère, qui n'est pas *que* sa mère, la tue et est condamné à mort pour cet acte, condamnation à mort qui ouvre le livre... Mais n'est-ce pas plutôt Emmanuel Dieu qui rêve qu'il a tué (*L'amour absolu*, PL I, 921 : « S'il n'a pas tué, pourtant, ou si *l'on n'a pas compris qu'il tuait*, il n'a d'autre prison que la boîte de son crâne, et n'est qu'un homme qui rêve assis près de sa lampe »), et qui produit son rêve (la matière textuelle), lequel, d'abord fantasme (fils enchevêtrés et ténus des songes), devient réalité, érigé au rang de texte, chose que l'on sait être la seule réalité possible... Ainsi, *L'amour absolu* nous apparaîtrait comme un crime commis en écriture. Dieu rêve qu'il a tué. Il écrit son rêve, ou plus exactement le formule avec des mots, et par conséquent il tue pour de vrai, puisque l'illusoire devient réalité par la preuve de l'écrit. Emmanuel Dieu tue en même temps qu'il se tue – sa condamnation à mort. L'écrit étant ce qui reste de la vie, mieux, ce qui la justifie, mieux encore, ce qui la fait advenir, le rêve de Dieu écrit devient réalité plus vraie que la réalité informe, celle qui n'est pas passée au crible de l'écrit – on comprend sans mal que Emmanuel Dieu, c'est Jarry lui-même.

<sup>538</sup> In Gestes et opinions du docteur Faustroll, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, 1980, p 10.



enregistrées par cette école psychiatrique française qui guidera aussi André Breton dans sa théorisation de l'automatisme psychique. L'écriture de *L'Amour Absolu* apparaît ainsi comme la première tentative, et réussie, de transposition littéraire, et consciente, du rythme de la pensée et du langage de l'hallucination <sup>540</sup> ». Hypothèse intéressante, mais que nous ne développerons pas dans notre travail.

Selon David, « *Les jours et les nuits* puise une majeure partie de ses thèmes dans les études scientifiques de l'époque » <sup>541</sup>.

L'hermétisme de Jarry laisse éclore toutes les supputations. On ne comprend pas, et l'on s'arrête à cet hermétisme comme devant une porte fermée, sans chercher à capter la poésie, sans chercher à la vivre par le regard. On s'arrête au flou et on ne cherche pas à s'approprier l'œuvre par la lecture (à se l'accaparer *de droit*). C'est ainsi que Rachilde avoue un jour à Jarry n'avoir rien *compris* de *César-Antéchrist* <sup>542</sup>.

Dans son *Journal Littéraire* à la date du 7 novembre 1907, Paul Léautaud note que Vallette lui rappelle que « bien avant qu'*Ubu roi* fut représenté et l'eut fait connaître, Jarry avait déjà écrit et publié des choses tourneboulées, folles, incompréhensibles. Témoin : *Les minutes de sable mémorial* ».

Vallette s'intéresse à la forme et la forme de *La Dragonne* lui échappe (Vallette a vu en *La Dragonne* un livre « informe » <sup>543</sup> – livre dont la rédaction s'étendit sur cinq ans, de 1903 à la mort de l'auteur, et dont le texte complet aujourd'hui n'existe pas). C'est-à-dire que *La Dragonne* ne rentre plus dans les canons du livre. C'est une œuvre qui déborde le livre et qui ainsi rend perplexe Vallette, qui ne sait trop que faire de ce manuscrit.

Comment Gourmont a-t-il perçu l'écriture de Jarry ? On peut penser qu'il l'aimait, en plus de la défendre. *Les minutes* ont été saluées par Gourmont, mais on peut se demander si Gourmont n'a pas fait un compte-rendu en raison d'abord de l'amitié qu'il portait à son jeune protégé. Ce compte-rendu paraît dans *Le Mercure de France* d'octobre 1894 <sup>544</sup> : « La

---

<sup>539</sup> David, in « Pataphysique et Psychanalyse » (*Revue Europe*, mars-avril 1981, p 52) va jusqu'à écrire que « les travaux de Charcot, Binet et Janet servent » à Jarry « de pierre d'angle pour la rédaction de *L'amour absolu* ».

<sup>540</sup> Transcription de « la parole hystérique » comme l'écrit Béhar, in *Les cultures de Jarry*, p 212.

<sup>541</sup> « Pataphysique et Psychanalyse », in *Revue Europe*, mars-avril 1981, p 52 (se reporter p 53 pour explicitation).

<sup>542</sup> « Comme un jour je lui avouais ne rien comprendre à la lecture de *César-Antéchrist...* », in *Le Surmâle de Lettres* de Rachilde (cité par David, in *Alfred Jarry le secret des origines*, PUF, p 91).

<sup>543</sup> Vallette cité par David, in *Œuvres*, Bouquins Laffont, p 1134 : « Il ne semble pas que *La Dragonne* puisse être terminée. Toute la partie qui suit « La Bataille de Morsang » est informe ».

<sup>544</sup> Pp 177-178.

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. L'obscurité en écriture, quoi ? La préface de M. Jarry donne un système par lequel un anatomiste se guiderait, – mais avouons plutôt que l'obscurité n'est souvent que l'ombre même de notre ignorance ou de notre mauvais vouloir. Une œuvre d'art écrit se reconnaît à l'abondance des métaphores nouvelles ; toute métaphore nouvelle est obscure<sup>545</sup> : toute œuvre d'art écrit, digne de ce nom, est obscure. Pour moi, Dieu merci ! s'il y a peu de choses neuves, il y en a beaucoup d'obscures ; ce sont les plus belles. » L'on songe à l'article que Gourmont donne à *La Revue Blanche* sur le Symbolisme, dans lequel il écrit : « On est toujours compliqué pour soi-même, on est toujours obscur pour soi-même (...) ; l'Art personnel – et c'est le seul Art – est toujours à peu près incompréhensible. Compris, il cesse d'être de l'art pur, pour devenir un motif à de nouvelles expressions d'art »<sup>546</sup>.

Arnaud remarque<sup>547</sup> qu'« Haldernablou » est un « texte obscur (...), même pour les lecteurs de l'époque et du *Mercure*, gavés de symbolique, de mysticisme pervers, de satanisme, ou tout simplement cultivés ».

Dans le numéro 4 de mars 1893 de *L'Art littéraire*, François Coulon vante la beauté de l'obscurité comme s'il s'agissait d'un effet : « Sans doute quelques Poètes dissimulent leurs pensées et invitent à la réflexion pour être compris ; mais le mystère du voile qui s'oppose aux profanations n'est-il pas plein de charmes ? » Ainsi l'obscurité empêcherait les profanations, autrement dit la crudité : elle serait synonyme de pudeur posée sur le monde pour en atténuer les contours, les angles.

Mallarmé, lui, dans la lettre qu'il envoie à Jarry le 11 novembre (1894 ?) ne met pas l'accent sur l'obscurité mais sur l'insolite. Il écrit à Jarry (parlant des *Minutes*) : « Comme vous accomplissez d'abord la première chose qu'il y a et avant tout à faire en venant, mon cher poète : de reculer à l'infini la possibilité des vieux terrains littéraires, pour mettre le pied sur quelque chose de vierge

---

<sup>545</sup> « La métaphore, écrit David, par la substitution qui la sacre, suppose un lien qui n'est autre que celui de l'inconscient ». (*Alfred Jarry et l'art pictural de son temps*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, Rennes, 1980, p 65).

<sup>546</sup> Cité in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 43.

<sup>547</sup> *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 96.

ou de bien à vous, sauf à laisser se disperser le reste — cela en le livre exceptionnel que je ferme (...) : où ce qui, chez d'autres, resterait au niveau du falot, par vous atteint, richement, l'Insolite. »

Rachilde apprécie beaucoup des romans comme *Le Surmâle* ou *Messaline* (on peut se demander pourquoi *Le Surmâle*, avant d'être publié en volume, n'a pas paru en feuilleton comme *Messaline* – peut-être que Jarry, déçu par cette forme de publication qui n'a pas atteint les résultats escomptés, y renonce), qui obtiendront d'ailleurs un beau succès critique. Rachilde (dans *Le Mercure de France* <sup>548</sup>) et Michel Arnauld (dans *La Revue Blanche*) rendent compte élogieusement de *Messaline* après sa parution en volume aux éditions de *La Revue Blanche* en janvier 1901. Francis Jammes et Gustave Kahn plébiscitent l'ouvrage. Michel Arnauld voit le personnage principal (Marceuil) du *Surmâle* comme l'équivalent mâle de *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam <sup>549</sup>. Anatole France ou Jean Richepin virent dans *le Surmâle* le sommet de la production romanesque de Jarry <sup>550</sup>.

*Le Surmâle*, titre et intrigue très « rachildiens », est sûrement l'œuvre de Jarry qui aura le plus touché Rachilde. Elle notera dans son livre de souvenirs *Jarry ou le Surmâle de Lettres* (remarquons comme elle reprend dans son titre le titre de l'œuvre de Jarry) que c'est avec ce roman que Jarry a suivi son exhortation à écrire « comme tout le monde », c'est-à-dire « pour tout le monde ». Ce que dit Rachilde est discutable, peut et même doit être discuté (mais l'on ne possède vraisemblablement pas encore assez d'éléments, de correspondance notamment, pour nous permettre de trancher).

*Le Surmâle, roman moderne* a dû séduire Rachilde pour son écriture moins chargée, dont les circonvolutions ne cherchent pas à rendre le lecteur *absent de sa lecture* (on lit le *Surmâle* avec le corps, dans l'immédiateté pensante, et non avec la mémoire comme c'est le cas pour *L'amour absolu*). En effet, elle a dû penser qu'elle était pour quelque chose dans cette façon nouvelle d'écrire. En outre, quelques uns des thèmes abordés par *Le Surmâle* <sup>551</sup> ont dû passionner Rachilde : celui de la mécanique amoureuse, du record

---

<sup>548</sup> Voir *Mercure de France* de février 1901, numéro 134, pp 482-486.

<sup>549</sup> « De longtemps, Villiers a été vu en filigrane à travers quelques créations majeures de Jarry ; une étude plus poussée serait souhaitable » remarque Arnauld, in *Revue des sciences humaines*, p 114. Remarquons par exemple que le titre de l'ouverture de *L'Amour absolu* fait référence au titre du dernier livre de *L'Eve Future*. Aussi *L'amour absolu* prolonge-t-il (*continue-t-il*) *L'Eve future* d'une certaine manière.

<sup>550</sup> Source : Bordillon, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 98.

<sup>551</sup> Roman d'aventure, roman d'anticipation – l'action se situe en 1920 ; Jarry le publie en 1902 –, mais aussi et peut-être surtout roman sportif, roman de l'exploit, dont le héros, partant de l'axiome selon

sexuel, du monstre – de la froideur, de l'efficacité tranchante de l'acier (en ce qui concerne La Machine à inspirer l'Amour).

Rachilde a été séduite par *Les jours et les nuits* pour des raisons à peu près similaires puisqu'elle est touchée par, « courant sous l'observation minuscule relevée pour note unique de l'ensemble, une férocité froide, indifférente, qui va comme un vrillant outil d'acier »<sup>552</sup>. Elle écrit dans ce même article paru in *Mercure de France* d'août 1897 ce très beau passage : « ... Une subtile intensité du choc sourd des heures au cristal d'un cadran triste qui pleure le temps. Une telle justesse des mots, une si étroite application de la forme, en certains endroits, que l'on a l'illusion de toucher sans éprouver la violence des mains... »

S'il séduit Rachilde, le *Surmâle* rend perplexe Pierre Quillard<sup>553</sup>, autre ami de Jarry, qui vante pourtant ce roman. Il écrit : « Je ne sais si c'est, à proprement parler, la langue du roman et si elle conviendrait au récit des adultères bourgeois ; mais il ne m'étonnerait point que ce fût plutôt une langue de poète, plus abstraite et si souple et si plastique que M. Alfred Jarry peut écrire demain, s'il lui plaît, quelque entier et absolu chef-d'œuvre »<sup>554</sup>. Ce qui se veut un compliment (curieux compliment qui parle plus des œuvres futures que des œuvres écrites) dit en fait beaucoup sur la réalité de la perception de l'œuvre de Jarry à son époque.

L'écriture laisse fortement perplexe le lecteur, qui la qualifie de poétique à défaut d'autre chose, puisqu'elle échoue à rentrer dans une qualification. Le fait que Jarry n'ait pas adapté la forme de son écriture pour qu'elle colle au plus près du sujet traité (les adultères bourgeois selon Quillard) décontenance tout autant.

Le point le plus intéressant est que Quillard met l'accent sur la dimension « abstraite » de la langue. Qu'entend-il par cela ? Veut-il suggérer son hermétisme, son obscurité, alors que le *Surmâle* est justement le roman de Jarry le moins hermétique ? Met-il l'accent sur sa dimension plastique ? En

---

lequel exercées avec intelligence, les forces humaines sont illimitées, tentera l'exploit simultanément dans deux directions : amoureuse d'une part et cycliste d'autre part ; dans tous les cas, Marcueil creusera le vide en lui qui le *comble* – jouissance de celui qui se voit dépossédé de lui-même : l'homme *s'en va*, s'instaure en lui la *mécanique* schématisée par un constant élan vers le record –, en voulant *s'élever* vers le sentiment amoureux qu'il ne connaît pas.

<sup>552</sup> Cité p 356 du livre d'Arnaud.

<sup>553</sup> Quillard (*Gestes et opinions* etc., Poésie / Gallimard, p 205) est tout à la fois poète de forme classique mais d'inspiration symboliste, dramaturge, linguiste et helléniste, chroniqueur au *Mercure*, secrétaire général de la ligue des droits de l'homme... Fargue écrit in *Portraits de famille* que c'est une « âme ardente aux juste causes ».

<sup>554</sup> Cité par Bernier, in *La Revue Blanche*, Hazan, p 145.

effet, Quillard ajoute deux autres dénominations à l'écriture de Jarry : elle est « souple » et « plastique ». Et dans son compte-rendu, il écrit aussi que les mots du *Surmâle* « s'assemblent en groupes nouveaux et étonnent par des rapprochements inattendus »<sup>555</sup>.

Ne peut-on pas, comme le suggère Quillard, rapprocher l'écriture de Jarry d'une écriture plastique (nous ne parlerons pas spécialement du *Surmâle* mais prendrons en compte l'œuvre complète – seule envisageable), ce qui nous amènerait à évoquer des affinités entre Mallarmé et Jarry (façon de souligner que les auteurs se dévorent mutuellement, ce qui nous ramène toujours à la présence du multiple au sein du singulier). Toutes ces questions visant à *délimiter* l'écriture de Jarry n'ont d'autre but que de comprendre pourquoi elle a suscité autant d'incompréhensions ou carrément de rejets de la part de ses contemporains. Cette question est primordiale. Pourquoi les contemporains de Jarry – et singulièrement ses proches – ont-ils éprouvé autant de réticences vis-à-vis de son œuvre ? (Nous avons déjà évoqué la fragmentation intrinsèque et la richesse de tons qui pouvaient dérouter. Nous étudierons maintenant le traitement spécifique que Jarry fait subir à la langue). Nous posons la question de la réception de l'œuvre jarryque et de son imbrication dans le temps littéraire. Après avoir souligné que les revues étaient sans doute le réceptacle convenant le mieux à l'œuvre jarryque (pouvant accueillir sa diversité), nous allons voir aussi en quoi l'on peut dire que seules les revues, à cette époque, pouvaient accueillir *la phrase jarryque*.

### **Écriture plastique**

La recherche de plasticité et de musicalité dans l'expression artistique du temps de Mallarmé (il s'agit des années 1880, temps où Bayreuth domine l'univers musical et où déjà le post-wagnérisme pointe) aurait eu pour raison d'être selon Paul Dukas de presser les formes, les combinaisons éprouvées afin de faire naître de la nouveauté et par-là même, peut-on penser, d'amener à la conscience et à la sensibilité (indissociées) du lecteur des sentiments nouveaux : « Verlaine, Mallarmé, Laforgue nous apportaient des tons nouveaux, des sonorités nouvelles... (...) Tous, peintres, poètes et sculpteurs décomposaient la matière, la reformaient à leur gré, appliqués à faire rendre

---

<sup>555</sup> « De l'imagination et de l'expression chez M. Alfred Jarry », *Revue Blanche*, juillet 1902, p 199.

aux mots, aux sons, aux couleurs, au dessin des nuances, des sentiments nouveaux »<sup>556</sup>.

On peut penser que Jarry a recherché avec un ouvrage comme *Les minutes* à s'approcher de l'esthétique mallarméenne.

Les phrases apparaissent comme des gammes de couleurs qui se reflètent les unes les autres, jusqu'à ce que chaque couleur déborde sur la suivante, et que les phrases ne soit plus une succession linéaire de mots mais un entremêlement de mots, de sens et de sonorités<sup>557</sup> : Jarry écrit dans le linteau des *Minutes* : « faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots » : chaque mot doit être une synthèse de tous les mots, et à l'inverse tous les mots suggèrent *un* mot. Jean-Luc Nancy explique très bien cela, in *Le Sens du monde*<sup>558</sup> : « Le sens est la singularité de tous les singuliers, dans tous les sens simultanément ».

Les mots ont pour seule ambition d'exister, infiniment, dans tous les sens possibles<sup>559</sup> (rendant les lectures envisageables innombrables<sup>560</sup> : l'on n'est pas prêt d'épuiser le sens), dans la seule sphère de leur existence, sans que le lecteur doive chercher dans la vie ou en lui un surplus de signification qu'il accolera aux mots (le poème mallarméen affirme bruyamment son existence en dehors de la sphère individuelle).

Mallarmé écrit<sup>561</sup>, et cela résume bien notre propos : « Ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme ».

---

<sup>556</sup> Cité par Bernier, *La Revue Blanche*, Hazan, p 43.

<sup>557</sup> In « Le Linteau » : « En celle-ci [l'œuvre d'ignorance aux mots bulletins de vote] le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant ; en celle-là [l'œuvre « Autre, simplicité condensée, diamant du charbon], indéfiniment varié. »

<sup>558</sup> *Le Sens du monde*, Galilée, p 111.

<sup>559</sup> L'on songe à la demande de la « Mère Rimbaud » à propos d'*Une saison en enfer* : « qu'est-ce que cela veut dire ? », à laquelle le poète répond par cette formule : « ce que ça dit, littéralement, et dans tous les sens ». (Combe, *Poésies...*, Folio, p 198).

<sup>560</sup> Écoutons René Char (cité par Combe in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, p 197) : « ...l'observation et les commentaires d'un poème peuvent être profonds, singuliers, brillants ou vraisemblables, ils ne peuvent éviter de réduire à une signification et à un projet un phénomène qui n'a d'autre raison que d'être. La richesse d'un poème si elle doit s'évaluer au nombre des interprétations qu'il suscite, pour les ruiner bientôt, mais en les maintenant dans nos tissus, cette mesure est acceptable ».

<sup>561</sup> Cité par Jean-Yves Tadié, in Introduction à la vie littéraire du 19<sup>ème</sup> siècle, p 109.

Les mots existent et se suffisent à eux-mêmes, sans jamais se montrer. Ils se dérobent infiniment. Jarry partage avec Mallarmé <sup>562</sup> ce refus de « nommer » explicitement, qui est aussi le refus de tous les symbolistes. Mallarmé écrit en effet <sup>563</sup> : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole ». Jarry écrit dans le linteau des *Minutes* : « suggérer au lieu de dire », précepte symbolique par excellence <sup>564</sup>.

Le poème doit être deviné, l'hermétisme devient nécessaire. La lecture n'est pas le résultat d'un déchiffrement total de cette obscurité, mais d'un déchiffrement partiel <sup>565</sup>, plus partiel encore chez Jarry que chez Mallarmé (chez Mallarmé, le déchiffrement est rendu plus facile au moyen de lectures répétées et assidues. La lecture de Mallarmé est jouissive dans le sens où elle nous montre ce geste qui est le nôtre de lever le voile, du coin de l'œil, tandis que la lecture de Jarry rebute plus facilement car elle nous laisse de côté, elle nous rend orphelins du sens que l'on attend, que l'on présuppose, que l'on imagine enfoui dans chaque œuvre).

Ainsi, l'on peut dire que l'obscurité chez Mallarmé emmène le lecteur à participer activement par son œil, sa sensibilité, et son intelligence, non pas à la réalisation du livre (puisqu'elle est première au livre – le livre vient combler une réalisation déjà effectuée dans le cerveau de l'auteur ; il n'y a pas de place pour le hasard <sup>566</sup>), mais à son dévoilement partiel, lequel appelle d'infinies lectures qui apportent d'infinis dévoilements, lesquels, même mis bout à bout, ne parviendront jamais à lever la totalité de l'obscurité <sup>567</sup>.

Cette lecture totale espérée par le lecteur patient déboucherait probablement sur une lecture du vide. Rien ne peut être hors l'obscurité. Elle est la condition sine qua non de la vie en littérature. « L'encrier, cristal comme

---

<sup>562</sup> Voir Favre, « Jarry et Mallarmé », in *L'Etoile-Absinthe*, n° 13-14, 1982, pp 23-33.

<sup>563</sup> Cité par Bernier, in *Revue Blanche*, Hazan, p 43.

<sup>564</sup> In *Jarry, le monstre et la marionnette*, p 20, Henri Béhar parle ainsi du symbolisme : « Evoquer, suggérer, et non décrire » ; déni implicite du naturalisme.

<sup>565</sup> Dévoilement à moitié : « tous les sens qu[e] trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires ». (PL I, 172)

<sup>566</sup> Jarry, proche de Mallarmé ira jusqu'à écrire dans le *Linteau des Minutes* : « Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles, sans demander pourquoi telle et telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus ». PL I, 173.

<sup>567</sup> Valéry écrit (*Cahiers II*, Gallimard, Pléiade, 1974, p 1175) : « Le meilleur ouvrage est celui qui garde son secret le plus longtemps. (...) Quel secret ? »

une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe »<sup>568</sup>.

L'obscurité (le « mystère forcé ») est la condition de l'existence (Le titre du premier chapitre de *L'amour absolu* est hautement révélateur : *Que la ténèbre soit !*) mais également de la beauté (faut-il remarquer que l'un ne va pas sans l'autre pour Mallarmé ?). Ainsi, le 27 mai 1867, il parle à Lefébure du : « ...mystère forcé et qu'elle [la Beauté] sent être la condition de son être. »<sup>569</sup>

### Le néant

Jarry distingue comme l'on sait deux sortes d'obscurité : celle, « chaos facile », de «... l'œuvre d'ignorance aux mots bulletins de vote pris hors de leur sens ou plus justement sans préférence de sens. Et celle-ci aux superficiels d'abord est plus belle, car la diversité des sens attribuables est surpassante... », et « l'Autre, simplicité condensée, diamant du charbon ».

Qu'apporte cette seconde obscurité ? Starobinski parle justement de la littérature comme d'une « relation suspendue »<sup>570</sup>. « Que le mot, que la phrase, écrit-il<sup>568</sup>, s'isolent dans leur substance propre, au lieu de nous solliciter comme le fait un message direct, voilà qui interrompt le souci de nos intérêts immédiats, pour instaurer un intérêt d'un ordre différent, lié à la dépense imaginaire. Ainsi se constitue, dans l'absence, un domaine plus lointain que tous les lointains, et doué néanmoins du pouvoir de s'ajouter au réel pour nous provoquer plus que ne le ferait aucun évènement du monde. »

Que signifie-t-elle ? Question épineuse à laquelle il est impossible de répondre mais l'on peut déjà se risquer à dire ceci : l'obscurité – synonyme de littérature – vise à cacher le néant (en même temps qu'elle le fait vivre, puisqu'elle le rend perceptible – le fait de cacher montre qu'on cache)...<sup>571</sup>

Chez Jarry, on observe une conscience aigüe de la mort dès *les Minutes*<sup>572</sup>.

---

<sup>568</sup> *Divagations*, Mallarmé, tome 2, Pléiade, p 215.

<sup>569</sup> *Œuvres Complètes*, tome 2, Pléiade, p 717.

<sup>570</sup> Starobinski, *L'œil vivant II – La relation critique* –, Gallimard, 1970, p 16.

<sup>571</sup> Nous prendrons souvent comme exemples des citations de Mallarmé, car ce dernier a eu le mérite de s'exprimer *clairement* sur ce sujet, tandis que Jarry nous fait part, bien souvent, de ses conceptions, en nous les présentant *de biais* – l'explicitation chez Jarry est elle-même porteuse d'obscurité.

<sup>572</sup> Un seul exemple, où l'écriture peut être cette lumière qui restitue la présence par fragments – par points clairs – des choses mortes : « Ma lampe a piqué de points clairs les dents des monstres les plus proches. Les effraies empaillées, sous leur masque de velours blanc percé d'yeux en étui de peigne, ouvrent leur bec de ciseaux. L'infini troupeau des quadrupèdes décharnés se couche comme un chien



La mort pour Jarry n'est pas à venir, elle est déjà présente, sous la forme du néant, qui possède toute chose, creuse toute forme (que ce soit Marcueil où Emmanuel Dieu qui attend le moment de sa dépossession, « l'heure sidérale que sa tête s'en aille »<sup>573</sup>) – aussi l'écriture est-elle seule vie. Dans les *Minutes* (ou dans *Messaline*), on assiste à une efflorescence considérable du vocabulaire qui vient en réaction au néant. Si la littérature naît, advient, c'est parce qu'il n'y a rien, et que le monde échoue à être, puisqu'il porte en lui – comme un aveu – son pourrissement. En somme, la littérature se doit d'être à la place du monde (qui ne fait que tendre vers l'être, mais échoue à être). La littérature est ce qui empêche la mort et ce qui s'en nourrit (cela est très perceptible dans *La Dragonne* dont certains passages furent écrits dans un état de transe provoqué non plus par l'alcool mais par l'affaiblissement du corps. Jarry devient « touriste » de la mort (nouveau Pont-Aven !), il s'en va parcourir cette autre dimension, et nourrit son œuvre de cette exploration<sup>574</sup> : « Mes mauvais moments, où tout autre serait resté, ajoutent à mon livre des chapitres bien curieux » (PL III, 605) ; le 5 juin, toujours au docteur Saltas (PL III, 625) : « *La Dragonne* sera vite finie désormais et la surexcitation malade m'a donné des chapitres que je n'aurais jamais trouvés à l'état sain. » Peu de temps avant, le 29 mai 1906 (PL III, 621), il avait écrit, à ce même docteur : « J'ai eu simplement le tort d'écrire en état de crise en somme et la littérature m'a fait voir toutes choses comme avec un microscope ».)

Il y a chez Mallarmé comme chez Jarry une conscience aigüe du néant<sup>575</sup>, laquelle s'est imposée à Mallarmé au printemps 1866 (expérience décisive, qui coïncide avec l'origine du rêve de l'Œuvre) : « Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière (...) je veux me donner ce spectacle de la matière. (...) je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être, et cependant, s'élançant forcenément dans le rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions

---

qui quête un os (...) Les squelettes pendus par le crâne, immuablement droits et corrects, ouvrent sans bruit leurs lèvres jaunes en des sourires de gourmets, et les momies rapprochent leurs cagneuses rotules de casse-noisettes bruns. » (PL I, 209).

<sup>573</sup> *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 118.

<sup>574</sup> « Jamais Jarry n'a autant écrit que pendant ceux deux semaines de crise » note Besnier, in *Alfred Jarry*, Plon, p 65.

<sup>575</sup> Gusdorf, in *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983, p 72, écrit du néant qu'il est « l'unité organiquement vivante d'une totalité en elle-même insaisissable dont la présence anime tout ce qui est ».

pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! »<sup>576</sup>.

Le néant est primordial. On peut dire que c'est la seule assise de toute œuvre. C'est la feuille que viennent recouvrir les signes<sup>577</sup>, qui sont autant de « glorieux mensonges », car le « Rien » est « la vérité ». L'écriture est la modulation d'un chant, qui vient comme par instinct pour faire vivre « l'Ame » et « les divines impressions (...) qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges ».

Mallarmé écrit in *Divagations*<sup>578</sup> : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contours, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets. Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité ».

L'écriture exprime l'absence en termes de présence, la « fleur » dite, écrite est « l'absence de tous bouquets », et cette apparence se lève « musicalement » pour enchanter le monde, et d'abord soi.

La langue est virtualité par essence, et la virtualité du langage remplace cette autre virtualité qu'est la réalité<sup>579</sup>.

Selon Giorgio Manganelli<sup>580</sup>, la littérature « nous provoque et nous défie, pour nous offrir l'illusoire<sup>581</sup> héraldique d'un pelage de fauve, une machine infernale, un dé, une relique, la distraite ironie d'un blason ». La beauté, mensonge que recèle l'écrit, contredit le néant.

## Une langue musicale

---

<sup>576</sup> Lettre à Cazalis du 28 avril 1866, in *Œuvres complètes*, tome 2, Pléiade, p 696.

<sup>577</sup> Giorgio Manganelli, in *La littérature comme mensonge*, Gallimard, 1991, p 248, va plus loin et émet l'hypothèse, intéressante, que la littérature « possède et gouverne le néant. Elle l'ordonne selon un catalogue de dessins, de signes, de schémas. » Songeons à Ducasse qui écrit, in *Poésies 2*, Pocket, p 271 : « Je ne tends qu'à connaître la contradiction de mon esprit avec le néant ».

<sup>578</sup> « Crise de vers », in *Œuvres complètes, II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p 213.

<sup>579</sup> Tadié, in *Introduction à la vie littéraire...*, Dunod, p 113, écrit à propos de Mallarmé : « ...la poésie dit le monde par le truchement des symboles (faune, cygne, étoile, tombeau cygne) qui se dénoncent eux-mêmes comme apparences. »

<sup>580</sup> In *La littérature comme mensonge*, L'arpeur, Gallimard, 1991, p 248.

<sup>581</sup> Giorgio Manganelli ajoute que la littérature, « avec ses propositions « dénuées de sens », ses affirmations « invérifiables », (...) invente des univers, simule d'inépuisables cérémonies ».

En plus d'être plastique, chez Jarry comme chez Mallarmé, l'écriture se rapproche très fortement de la musique, ou plus exactement l'écriture est musique(s), seule musique possible pour Jarry qui restait apparemment sourd à un auteur comme Debussy, lequel tenait pourtant une rubrique à *La Revue Blanche*. Certes, Jarry écrivait ses opérettes dans le but qu'elles soient mises en musique par son ami Claude Terrasse, mais c'était plus à mon sens un souci scénique de mise en échos de la parole – la musique aurait ainsi une fonction décorative).

La musique des phrases ne se résout pas (au moins immédiatement) en actes, c'est-à-dire en significations. Ou si la compréhension vient, c'est toujours après l'impression auditive (elle survient comme une rectification hasardeuse de cette impression auditive). Ce qu'écrit Macé sur Mallarmé<sup>582</sup> convient très bien à Jarry, et notamment à des livres comme *Messaline* : « dans une phrase en quinconce, le parcours compliqué de la parole, et sa rumeur à travers un secret labyrinthe (...). C'est grâce à ses silences et à son timbre, au jeu des sonorités autant qu'au ricochet des significations qu'une phrase (...) est toujours *entendue* avant d'être comprise ». Macé met bien l'accent sur la rumeur de la parole, qui semble surgir d'un autre monde, lequel serait premier au sens, à toute signification. La parole s'ancre dans le primitif, dans ce qui n'a pas d'âge et qui n'a pour seule raison d'être que le fait de se dérober infiniment.

L'existence de la parole vaudrait ainsi pour la distance qu'elle prend (et qu'elle ne cesse de prendre) avec l'autre – l'intimisation de la parole est impossible chez Mallarmé, on ne peut se l'approprier, car le sens est présent, certes enfoui (la parole mallarméenne existe sans le secours du lecteur, dans une perfection ne souffrant aucun regard teinté de subjectivité). Tandis que chez Jarry l'assimilation de la parole (qui est pour Jarry fondamentalement « transmutation ») est rendue possible. La langue chez Jarry est une rumeur qui se tisse, et qu'il s'agit de suivre à sa guise, laquelle a autant d'inflexions que de couleurs (de sens divers et parfois contradictoires). La langue de Jarry est une somme de propositions en constant éveil.

L'obscurité de Jarry est un corridor imprécis, qui ne s'élabore pas consciemment, mais qui surgit ; elle est impropre à tout dévoilement. Maurice Blanchot a cette remarque merveilleuse qui résume tout Jarry : « ...comment

---

<sup>582</sup> In *Ex libris*, Gallimard, 1980, pp 85-86.

découvrir l'obscur ? Comment le mettre à découvert ? Quelle serait cette expérience de l'obscur où l'obscur se donnerait dans son obscurité ? »<sup>583</sup>.

Cette obscurité semble ne connaître de son existence rien d'autre que le fait qu'elle existe. Elle s'impose à elle-même avant de s'imposer aux autres. Elle ne semble pas venir de l'auteur mais semble antérieure au texte. Les mots seraient des scintillements de sens qui brilleraient dans l'obscurité première.

Ainsi, chez Jarry, dimension inquiétante, l'obscurité ne viserait pas à cacher le néant, mais se confondrait avec lui. Le lecteur « qui erre dans l'obscurité » des textes jarryques trouve ce qu'il ne cherche pas, et peut-être, « ce qu'il ne voudrait pas »<sup>584</sup>.

Ce qu'il découvre, c'est l'impossibilité d'atteindre le fin mot du texte, ce qui n'est pas simplement affaire de polysémie, comme le note Steinmetz à propos des *Minutes*<sup>585</sup>. Cette impossibilité de faire sortir le sens du chaos, de le faire *naître* en quelque sorte (en dissipant au moins partiellement une obscurité qui serait synonyme de néant) est due à mon sens au fait que le texte jarryque érige l'image<sup>586</sup> au rang de toute puissance, en lui retirant son devoir explicatif, illustratif<sup>587</sup>.

### La valeur de l'image

L'hermétisme chez Jarry hormis dans *César-Antechrist* ou dans *Les Minutes* ne témoigne pas d'un souci manifeste de servir la langue (il n'y a pas volonté, en utilisant les formes du vers libre ou de la prose, de se parer « des sortilèges du verbe » comme nombre de symbolistes pour reprendre une expression de Béhar<sup>588</sup>), ou de coller au plus prêt des inflexions de l'âme, au

---

<sup>583</sup> In *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p 62.

<sup>584</sup> Je reprends à dessein une phrase de thème de Mallarmé dans « Ouvrages pédagogiques, dossier des mots anglais » : Pléiade, tome 2, p 1197.

<sup>585</sup> Dans l'émission *Surpris par la nuit* du 8 juillet 2004 sur France-Culture.

<sup>586</sup> Serges Linares, *Introduction à la poésie*, Paris, Nathan, 2000, p 97 : « la notion d'image prête volontiers à confusion : outre qu'elle évoque aussi les processus de représentation visuels et mentaux, elle recouvre du point de vue rhétorique des procédés divers – principalement la comparaison, la métaphore et la métonymie. Présente dans toutes les formes d'expression verbale, elle a toujours été plus particulièrement associée au langage poétique (...) » La littérature et l'image sont inextricablement mêlées, comme le note Rachilde, indirectement, à la fin de sa vie – voir *Universalis* : « La littérature fut mon infirmité dès mon plus bas âge [...]. Je n'ai jamais rien trouvé à louer dans cette fonction d'un cerveau sans cesse obsédé d'images (...) »

<sup>587</sup> Très souvent en effet, l'image, « ...en privilégiant le figuré sur le littéral », propose, en plus d'« un dépassement de la langue commune », « une transposition significative de la réalité. » (Serges Linares, *Introduction à la poésie*, p 97).

<sup>588</sup> In *Jarry, le monstre et la marionnette*, Larousse Université, 1973, p 20.

moyen des pouvoirs du verbe : il obéit plus à une volonté d'ouvrir le langage sur une dimension supplémentaire, qui serait permise par l'érection de l'image au rang de toute puissance, laquelle peut par conséquent sembler arbitraire, tirant sa fin et sa justification de sa seule existence.

« En libérant ainsi l'expression poétique et l'image de toute signification – disons mieux, de toute signifiante – il leur reconnaissait (...) une autonomie presque totale. Le poème tend à ne devenir qu'un jeu d'images qui tire sa fin de sa seule existence ; nulle contrainte logique ou analogique ne vient plus freiner l'imagination du poète »<sup>589</sup>.

D'où vient ce choix de Jarry de rendre l'image toute puissance poétique ? De l'expérience de l'alcool, ou de l'opium (drogue dont Jarry « fit assurément usage » à certains moments de sa vie<sup>590</sup>), qui n'est pas sans rappeler les expérimentations de Michaux sur lui-même ?

Ce qui est sûr, c'est que Jarry ouvre une voie. Nombre d'écrivains contemporains creusèrent dans la brèche ouverte par Jarry parmi lesquels Michaux. Ainsi, in « La vision de Plume »<sup>591</sup>, celui-ci écrit : « Un fromage lent, jaune, à pas de chevaux de catafalque, un fromage lent, jaune, à pas de chevaux de catafalque, circulait en lui-même comme un pied du monde. C'était plutôt une énorme mamelle, une vieille meule de chair... ». On ne peut en outre passer sous silence la génération surréaliste... André Breton a sûrement été influencé par Jarry pour penser sa définition de l'image<sup>592</sup>. L'idée chère à Jarry comme quoi, n'existant pas de rapports de force entre les choses, toutes se trouvant par conséquent sur un même plan, il n'y a pas de dissemblance entre elles (elles sont singulières dans l'exacte mesure où elles sont interchangeables), les surréalistes la reprendront en la diminuant (ils préservent l'écart entre les choses<sup>593</sup>, afin de fuir toute synthèse) puisque

---

<sup>589</sup> Michel Décaudin, in *La crise des valeurs symbolistes (vingt ans de poésie française 1895-1914)*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, p 254.

<sup>590</sup> Source : Noël Arnaud, p 52.

<sup>591</sup> *Plume, précédé de lointain intérieur*, Poésie/Gallimard, 1963, p 159.

<sup>592</sup> *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Pléiade, tome 2, pp 816-817. Image : « L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que, s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prêt très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire ».

<sup>593</sup> Reverdy, qui n'est pas à proprement parler un écrivain surréaliste, écrira in *Nord-Sud* (cité par Linares, in *Introduction à la poésie*, Paris, Nathan, 2000, p 106 : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins

selon eux, toute chose peut être, sous un certain angle de vue, analogue à une autre (la poésie consiste pour eux à mettre en relation des points homothétiques, et de la justesse de ces rapprochements naîtra la surprise, le rire – façon par quoi l'on reconnaît la vérité <sup>594</sup>).

### L'image ouvre sur l'inconnu

L'image est toute puissance et en même temps perturbe le lecteur. Elle lui ouvre les portes de l'inconnu (PL I, 921, L'amour absolu : « Que sait-on si les comètes, suivies d'un éclaboussement de rupture, ne sont pas les gourmes de l'affranchissement des lampes ? »), ou plus exactement distingue l'inconnu au sein du connu (le travail de Jarry sera le même dans ses chroniques puisqu'il fera surgir une possibilité d'inconnu au sein du connu), fait du langage non plus un vecteur de sens mais une somme mathématique de combinaisons infinies de sens <sup>595</sup>.

Si le langage ne *parle* pas dans le sens d'un message (qu'il soit explicite ou implicite), s'il n'est en aucun cas le vecteur d'une pensée, alors, quelle est sa raison d'être ? Jarry répond à ses contemporains de façon singulière : la beauté du langage est sa gratuité <sup>596</sup>. Il ne signifie rien d'autre qu'il est (voir « Etre et vivre »), hors du temps, et pour tous les temps. (Maurice Blanchot <sup>597</sup> : « Quelque chose est là, que le livre présente en se présentant et que la lecture anime, rétablit, par son animation, dans la vie d'une présence ».) Pleyne décrit très bien ce processus de présence <sup>598</sup> : « J'entends par [parole poétique] une parole qui, en vérité, assume essentiellement comme monde la création du présent surgissement de son existence ».

---

éloignées. Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. »

<sup>594</sup> « Le rire n'est pas, croyons-nous, seulement ce que l'a défini notre excellent professeur de philosophie au lycée Henri 4, M. Bergson : le sentiment de la surprise. Nous estimons qu'il faudrait ajouter : l'impression de la vérité révélée – qui surprend comme toute découverte inopinée. » (« Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », *La Plume*, Slatkine Reprints, Genève, p 599).

<sup>595</sup> PL I, 949, *L'amour absolu* : « Le sexe de Varia est l'œillère d'un masque. / Les yeux de Monsieur Dieu sont un affiquet de son costume, même quand il est tout nu : ses portes de chair sur la Vérité. ». Ou encore, PL I, p 947, *L'amour absolu* : « Statue. / Et si vous souleviez ces paupières, vous n'y trouveriez pas plus de prunelles qu'en ouvrant deux seins. / Le blanc – lait ou squelette – des yeux ».

<sup>596</sup> Giorgio Manganelli, in *La littérature comme mensonge*, p 242 : « Avant tout chose, l'écrivain choisit d'être inutile... »

<sup>597</sup> In *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p 622

<sup>598</sup> In *Le Póntos*, Gallimard, L'infini, 2002, p 103.

## Un vecteur ?

Avec Jarry, les mots (contaminés par l'image), motivés par nul besoin de transcrire du sens ou des émotions, perdent leur statut de vecteur (Jarry s'oppose ainsi notamment à Léon-Paul Fargue, qui écrit dans un livre paru en 1949<sup>599</sup> : « Les mots aussi sont un pays de merveilles, et peut-être le premier de tous, sinon le seul. Je ne crois pas que le Verbe ait été au commencement comme on dit. A l'extrême début, je vois plutôt l'oreille, l'âme et la peau de tambour tendue au fond de la sensibilité. L'homme entend des sources, de oiseaux, des grondements ; il voit des nuages et des insectes, le retour de la lune, l'éclair des poissons... et il nomme ces choses qui le surprennent ou le charment. Ainsi le mot est à l'origine des transmissions et non le déclic suprême. »).

Les mots n'étant plus un moyen, ils deviennent vivants. Ils retrouvent comme chez Lautréamont leur puissance d'agression perdue<sup>600</sup>. En effet, on peut penser que *Les Chants de Maldoror* notamment ont fortement influencé le jeune Jarry, en lui montrant la voie à suivre, si j'ose dire. « Lautréamont note Bachelard<sup>601</sup>, place la poésie dans les centres nerveux. Il projette, sans intermédiaire, la poésie. Il se sert du *présent* des mots. » Cette notation de Bachelard sur Lautréamont correspond très bien à Jarry, à ceci prêt que Jarry va plus loin.

L'emploi que fait Jarry des images (et qui éclate dans toute sa force dès les premières lignes de *L'amour absolu* : « Le soleil est couché réglementairement, le pêcheur à la ligne, de par le gendarme, rétracte ses

---

<sup>599</sup> In *Etc...*, Gallimard, 1999, p 117.

<sup>600</sup> Notons que Lautréamont renforce le pouvoir d'irruption des images, leur force brute. André Gide voit en Isidore Ducasse « le maître des écluses pour la littérature de demain ». Gourmont écrit à propos de Lautréamont (in *Le Livre des Masques*, Mercure de France, 1896) : «... Cette valeur que je voudrais qualifier, elle est, je crois, donnée par la nouveauté et l'originalité des images et des métaphores, par leur abondance, leur suite logiquement arrangée en poème. » Citons cette image célèbre de Lautréamont en exemple : « Le rubis mousseaux du champagne » (chant 6, cité in *Introduction à la poésie*, Paris, Nathan, 2000, p 106).

Il ne faut pas oublier également la force des images de Rimbaud (*Illuminations*, « Mystique », Poésie / Gallimard, 1984, p 178 : « La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face du talus, comme un panier, contre notre face, et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous), qui a pu influencer Jarry. Fénéon a décrit ainsi les *Illuminations* (in « Arthur Rimbaud. Les *Illuminations* », *Le Symboliste*, octobre 1886, repris dans *Œuvres*, Gallimard, 1948, p 207) : « Les *Illuminations*. – Ce sont, soudainement apparues, aheurtées en des chocs aux répercussions radiantes, des images d'une beauté bestiale, énigmatique et glorieuse, suscitant du sang, des chairs, des fleurs, des cataclysmes... (...) »

<sup>601</sup> Cité par Jean-Yves Tadié, p 102.

tentacules ; le cycliste et le cocher de fiacre deviennent des lampyres femelles amoureuses... » : PL I, 919) traduit sa volonté de casser l'équilibre du langage, de le mettre en péril, de le repenser à chaque phrase. Ainsi, le langage continue d'être, mais en se nourrissant de cette idée de perte.

L'image est porteuse de sens. Elle a normalement valeur d'*illumination* (doit provoquer chez le lecteur un déclic par quoi tout se fait clair). Chez Jarry, c'est le contraire : elle *rend trouble* (*Messaline*, PL II, 86 : « L'impératrice est de visage exagérément rond, rond comme un sein ou tout ce que gonfle une force ; la bouche, toute petite, mange pourtant toute la figure, parce que les muscles de mâchoires sont énormes et faits pour servir un mufle de bête » etc), mais l'idée de sens reste, comme autonome, tenace. C'est la notion de sens que Jarry modifie à travers celle d'image.

Dans un livre comme *L'amour absolu*, les significations ricochent sans jamais s'imposer au lecteur, elles sont autant de gestes perdus, tendus non plus en direction du lecteur, mais en direction d'un ailleurs que le lecteur ne peut qu'entrevoir. « ... Puis les fougères, bouquets de sabres étalés dans les plans d'un herbier, classés par rang de taille ; comme des mains ouvertes, qui peuvent donc se fermer ; comme des chars armés de faux qui ne marcheraient pas, mais tapisseraient l'intérieur d'un couloir en nasse où l'on est forcé de marcher »<sup>602</sup>. Le lecteur se sent de trop (comme Lautréamont, Jarry détruit « un des fondements de la littérature, le pacte tacite par où se lie auteur et lecteur »<sup>603</sup>). On peut dire de Jarry ce que dit Walter Benjamin de Rimbaud : « d'office [il] écart[e] le public de son œuvre »<sup>604</sup>. Deux choix s'offrent alors à lui. Soit il *reste en arrière*, soit il décide de forcer cette résistance et de s'imposer. Dans le second cas il fait le choix d'ajouter sa rumeur à la rumeur de la langue en la faisant enchaîner sur ce que sa mémoire a retenu du monde (on lit toujours avec ce *sixième sens*). Dans le premier cas il choisit de rentrer dans ce monde vierge de tout, et de se fondre dans la rumeur des phrases, sans chercher à la faire cristalliser par endroits, encoches recouvertes de signifiant.

Ainsi, tout le travail de Jarry est, non pas de positionner en retrait le sens (lequel est premier à tout texte : il est un pré-texte), de l'enfourir grâce au découpage savant de la langue, mais de le court-circuiter, afin qu'il se mette

---

<sup>602</sup> *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 136.

<sup>603</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, édition de Patrick Besnier, Librairie Générale Française, 1992, p 5.

<sup>604</sup> In *Essais*, volume 2, Denoël, 1971, p 144.



en péril et mette par-là même l'œuvre qu'il sert en péril (toutes les images sont porteuses de sens et en les ouvrant vers un ailleurs imprécis, « inétendu » comme dirait Jarry, c'est le sens qu'il scinde, qu'il ouvre sur lui-même – pulsion narcissique de la matière).

Ce travail devant autant à l'instinct qu'à la réflexion (la pataphysique est l'un et l'autre, d'abord intuition, elle s'érige bientôt en théorie, qui colore alors chaque écrit, mieux, qui les porte, comme si elle en était le pivot), il n'est pas *d'abord* travail de sape mais travail visant à élever l'hallucination jusqu'à l'absolu<sup>605</sup>.

Travail visant à s'élever par les pouvoirs de l'imaginaire (c'est tout le travail de Faustroll, de sa navigation) jusqu'à pouvoir être dans une communion soudaine avec le monde (communion rendue possible *par* la dimension supplémentaire), communion comme retrouvée qui est celle de l'enfant qui, non encore pris dans les étreintes des conformismes et des douleurs, découvre le monde par tous ses sens, comme s'il était dans un présent immanent. Un présent soumis à aucun besoin de rendement, à aucune espèce d'hégémonie, et en premier lieu délivré de la tyrannie du réel, et de son cortège de banalités (mettre une pièce dans un distributeur de sucreries dans une gare, prendre le bus ...) qui gangrènent peu à peu l'esprit jusqu'à le délivrer de sa propension à s'étonner.

Henri Béhar note<sup>606</sup> que Jarry était reconnu par ses « pairs comme l'un des écrivains les plus originaux<sup>607</sup> de sa génération ». Selon moi, là était sûrement la raison première de la réserve (même admirative) qu'ont éprouvée ses pairs vis-à-vis de ses œuvres.

Le traitement que Jarry fait subir à l'image est inédit (Jarry nous emmène dans la « Haute mer de la violence poétique » pour reprendre une expression d'Annie Le Brun<sup>608</sup>), et hormis le fait qu'il fasse voler en éclats la notion

---

<sup>605</sup> Béhar, in *Les cultures de Jarry*, p 206 : « ...provoqué par les fièvres ou par des causes artificielles, le délire est, comme l'hallucination, un moyen d'abolir la perception vulgaire et d'atteindre l'absolu ».

<sup>606</sup> In *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Champion, 2003, p 11.

<sup>607</sup> Originalité suggère parole originale (sous-entendu : qui n'appartient à nul autre), et c'était l'ambition de tous les symbolistes. En effet, Fargue écrira (in « Souvenirs d'un fantôme », la Nouvelle Revue Française, 1<sup>er</sup> janvier 1934, p 6) : « Nous commençons notre jeunesse (...) dans le ferme propos, pour chacun de nous, de penser par [nous-mêmes] ». Néanmoins, dans le cas de Jarry, il faut voir ce terme « original » comme étant synonyme d'étrangeté, de bizarrerie, voir de folie (Vallette qualifiera les œuvres de Jarry à Léautaud de « tourneboulées »).

<sup>608</sup> In Alfred Jarry, *Le Surmâle, roman moderne*, suivi de « Comme c'est petit un éléphant ! », Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1990, p 163.

d'unité, on peut penser que c'est ce qui a le plus décontenancé ses contemporains.

Jarry s'attache dans ses livres à perturber le lecteur. Perturber la vision qu'il a du monde ou celle qu'il a de la littérature (l'on trouve cette ambition dans *Faustroll*, roman somme qui fait de la peinture un *mot* supplémentaire qui peut être utilisé au même titre que tous les autres, *corporellement* : ainsi les « chapitres picturaux » se confondent avec les autres).

L'on peut dire pour résumer que les œuvres de Jarry portent en elles un double inachèvement (celui du sens – par le biais de ce qu'on pourrait appeler l'image *suspendue* – et celui de la forme – parlons plus justement de non-achèvement volontaire).

### Amis indispensables pour Jarry

Quelle que soit la part d'intérêt réel (il y avait, comme on l'a dit, sûrement une part de curiosité) qu'ont porté Vallette et Rachilde à son œuvre, il n'en est pas moins vrai que leur présence (qui se manifeste par la correspondance quand ils n'ont pas l'occasion de se voir) autant que leur soutien financier ont été salutaires pour Jarry (on peut penser que *Le Mercure de France* était le *compagnon amical*<sup>609</sup> de Jarry et *La Revue Blanche* son *compagnon littéraire*. *Le Mercure* et *La Revue Blanche* ont été sûrement les deux entités *physiques* – car une revue, ce sont avant tout les gens qui la portent – qui ont le plus compté dans sa vie).

Rachilde et Vallette furent les piliers d'une petite bande d'amis<sup>610</sup> qui a constitué le cadre idéal pour l'élaboration de son œuvre (il en était ainsi des journées passées au « Phalanstère ») et pour sa détente physique et morale : repas bien arrosés, tours à bicyclette et parties de pêche étaient de rigueur, lesquels marquent Jarry<sup>611</sup>. Or, l'on sait que l'un et l'autre se confondent : pour Jarry, dormir et manger sont des moments de création pure au cours

---

<sup>609</sup> *Le Mercure* était une grande famille, et l'on peut penser que Jarry était un de ses membres, même s'il a (relativement) peu publié dans cette *maison* (l'essentiel se joue ailleurs). L'amitié de Vallette et de Rachilde a été à mon sens le terreau indispensable pour que puisse grandir son écriture toute *personnelle*.

<sup>610</sup> *La bande du Mercure*, les compagnons du Phalanstère (Jarry appelle Vallette dans les lettres de cette période « compagnon ») ou phalanstériens.

<sup>611</sup> Jarry écrit ainsi de Pierre Quillard (PL II, 540) qu'il « est un de nos plus grands poètes. Il s'enorgueillit en outre, au Phalanstère halieutique de Corbeil, de collaborer au développement de la pisciculture. Il rama pendant trois jours, comme forçat avec nous-même sur l'Yonne et la Seine pour suivre les poissons frayants (...) nous étions volontairement baillonnés de deux fioles d'eau-de-vie de marc de Bourgogne ».

desquels l'œuvre trouve (ou plutôt retrouve) sa forme dans la cervelle du romancier, avant d'être expulsée, entière, sur le papier.

Au printemps 1898, Jarry (qui n'a alors que 25 ans, il est de loin le plus jeune) loue en commun avec Vallette, Rachilde, Pierre Quillard – qui tient la chronique littéraire et poétique au *Mercure* –, A.-F. Hérold et Marcel Collière une villa à Corbeil. Il semblerait que la participation de Jarry au loyer fut minime si l'on en juge la place qu'il occupe (qu'on lui donne ?), et dont il s'accommode fort bien.

Voyons cela de plus près. Les deux chambres du premier étage étaient occupées par Vallette et Collière. Quillard, Hérold et Jarry étaient par conséquent logés dans les mansardes, puisque la maison ne recelait pas d'autre partie habitable. Paul Chauveau explique <sup>612</sup> que Jarry se confectionnera une trappe pour pouvoir sortir et rentrer sans déranger les autres, parce qu'on ne pouvait accéder à la pièce qu'il occupait sans traverser toutes les autres. Cette anecdote nous apprend deux choses.

Elle nous renseigne sur le fait que Jarry vivait dans une certaine proximité avec ses amis, et qu'au surplus il avait besoin de solitude (ces besoins de solitude et de proximité intimement mêlés trouveront leur accomplissement dans l'établissement de Jarry à proximité des Vallette, lorsqu'ils loueront une villa près du barrage de Coudray. Jarry a besoin de sentir près de lui une amitié. Il ira vivre à l'ombre des Vallette, dans une existence semi-érémétique. Non pas parmi eux, mais près d'eux. La nuance est capitale.) Ainsi, Jarry vivait parmi les autres, mais tout en étant parmi eux, il se tenait à l'écart (ne serait-ce déjà que par le personnage du père Ubu qu'il jouait. On peut dire aussi que l'alcoolisme était pareillement une façon d'être et de n'être pas à la fois, ou plus exactement d'être entre deux mondes). L'absence devait toujours pouvoir faire suite à la société, ce qui était indispensable, semble-t-il, pour son équilibre personnel autant que pour sa création littéraire. On pourrait émettre l'hypothèse selon laquelle Jarry provoque sa propre frustration (ne menant pas sa vie sociale au terme de son épanouissement) pour donner à sa création l'impulsion nécessaire, mais ce serait une interprétation très freudienne.

Jarry fait un double geste de retrait par cette trappe. En effet, il se retire au sens propre et continue de « se retirer » si l'on peut dire au sens figuré, puisqu'il développe son rôle de Père Ubu, personnage auquel il a choisi de

---

<sup>612</sup> In *Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie et la Mort du père Ubu*, *Mercure de France*, 1932, pp 102-103.

s'assimiler. C'est par une trappe que le Père Ubu entre et sort de la scène dans *Ubu Roi*. Jarry œuvre à se mystifier, à devenir littérature, comme il cherche à mystifier son passé et les choses et les êtres qui l'entourent (il s'attelle constamment à rendre le banal prodigieux).

Et qu'importe si cette anecdote est fautive, comme nous le rapporte Arnaud<sup>613</sup>. Si Jarry a rêvé de grimper à la corde, c'est que cet événement a eu lieu, par-delà le réel (ce sera le cas également lorsque Apollinaire et Jarry chercheront à se rencontrer. Avant même qu'ils parviennent à se trouver, l'un et l'autre penseront vraisemblablement qu'une rencontre *a eu lieu* dans leurs efforts pour se rencontrer, qui a été peut-être plus *fructueuse* encore que la vraie rencontre – laquelle s'est résumée à des échanges de livres ?).

« La Phalanstère, écrit Rachilde<sup>614</sup>, était une maison d'un quai de Corbeil que l'on avait louée à plusieurs pour y passer l'été ». Rien n'est plus simple, et cette simplicité aimable, sociale, va être secourable à Jarry, en lui donnant l'occasion de se ressourcer (même si parfois des tensions entre les « compagnons » peuvent affleurer, en ce qui concerne l'exiguïté notamment), mais aussi de travailler à *Faustroll*. Les membres du « Phalanstère » y passent des moments ici et là. Jarry y réside de façon à peu près permanente, surtout vers la fin (novembre-décembre), finissant de recopier le manuscrit du docteur *Faustroll*. On peut penser que la période passée au Phalanstère fin 1898 correspond au moment le plus heureux de la vie de Jarry. En témoignent les lettres qu'il adresse à Vallette<sup>615</sup>. On sent en elles un vent de liberté. La voix de Jarry nous parvient, nue et teintée d'humour, dans toute sa force (notons la longueur des lettres, qui est un signe). Je pense que ces lettres sont un miroir assez exact de l'état qui fut celui de Jarry à ce moment-là (un moment de liberté et de plénitude).

La décision est prise de mettre un terme au séjour Corbeillois au commencement de 1899. Les raisons du départ sont, nous dit Rachilde, des démêlés avec la propriétaire.

---

<sup>613</sup> Ainsi Arnaud écrit (in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 438) : « La servitude qui pesait sur Jarry au Phalanstère, ou plutôt celle qu'il imposait à ses compagnons était fort lourde. Il ne pouvait accéder à sa chambre sans traverser toutes les autres (...). L'idée lui vint de ménager une trappe dans le plancher (...). Mais cet ingénieux, quoique élémentaire, mécanisme ne sortit pas des riches réserves de son imagination. La lettre du 21 novembre 1898 (« Ayant été informé que la servitude de passage ne vous agréait nullement, je me suis rendu le jugement individuel, en ma légalité individuelle, m'autorisant à faire ouvrir par celui qui ouvre » – cité par Arnaud, p 437), en apporte la preuve formelle, en dépit des témoins qui crurent voir Jarry grimper à la corde ».

<sup>614</sup> *Jarry ou le Surmâle de lettres*, Grasset, 1928, p 135

<sup>615</sup> Voir PL I, 1066-1074.

Néanmoins, la communauté des six phalanstériens n'est pas dissoute. Ils trouvent un nouveau phalanstère (« le Phalanstère de la frette ») dans la région de Pontoise, en bordure de Seine toujours, mais cette fois en aval de Paris. Jarry écrira au cours de ce séjour *Ubu enchaîné*.

En 1900, Vallette et Rachilde louent puis achètent une villa au bord de la Seine, près du barrage de Coudray. Jarry « se décida lui aussi à louer une chaumière au barrage de Coudray »<sup>616</sup>. Ce n'est qu'en 1906 que Jarry achètera un terrain sur lequel il fera bâtir la « Tripode »<sup>617</sup>.

On ne peut pas parler des amis de Jarry sans parler de son rapport à l'autre. Qu'en est-il du rapport à l'altérité à partir du moment où on se cache derrière un personnage ?

*Ubu Roi* a eu un grand succès et l'attention des spectateurs s'est cristallisée sur le Père Ubu. Dès après la représentation d'*Ubu*, Le Père Ubu devient un double obsédant pour Jarry, comme on peut se l'imaginer. Pour se débarrasser de ce personnage encombrant, il va paradoxalement choisir de ne faire plus qu'un avec lui. En assimilant le personnage du Père Ubu à lui-même, Jarry lui retire le droit à l'existence, à une existence propre, qui pourrait peser sur son œuvre. La place que Le Père Ubu prend dans sa vie sociale, il ne la prendra pas dans son œuvre *intime* (laquelle est la présence incarnée de Jarry pourrait-on dire), que Jarry veut multiple et complexe. Ainsi, Jarry s'est certes mis douloureusement en scène, car il donnait à voir un personnage qui n'était pas lui, mais en même temps, ce personnage, comme le note Patrick Besnier dans son essai *Alfred Jarry chez Plon*, était un écran qui lui a permis de développer dans le secret une œuvre riche et intime.

Proust exprime bien<sup>618</sup> cette dissociation fondamentale selon lui entre le *soi* public et le *moi* de l'œuvre : « Ce qu'on donne au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même c'est bien l'œuvre de soi. Ce qu'on donne à l'intimité, c'est-à-dire à la conversation (...) c'est l'œuvre d'un soi bien plus extérieur, non pas (...) le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre (...). Le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres ».

---

<sup>616</sup> Rachilde, *Jarry ou le Surmâle de lettres*, p 170.

<sup>617</sup> Sur la Tripode, lire Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, pp 169-184.

<sup>618</sup> In *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, pp 162-165.

La place, omniprésente, que prend le Père Ubu dans la vie sociale de Jarry, marque aussi un effort de recul de Jarry vis-à-vis du monde, un effort de distanciation fondamental.

Jarry affirme à travers le personnage du Père Ubu de même qu'il l'a affirmé dans les ruptures avec Fargue et Gourmont qu'il veut faire œuvre de solitaire, et qu'il refuse d'exister au monde dans un rapport de fusion. Fargue représentait la fusion amoureuse (on peut voir dans la brouille avec Fargue un refus maquillé des relations amoureuses, même si par ailleurs Jarry aura d'autres relations – sans doute beaucoup moins fusionnelles –, notamment Claudius-Jacquet qui a peut-être inspiré le personnage de Valens dans *Les jours et les nuits*<sup>619</sup>), Remy de Gourmont la fusion intellectuelle. S'il rompt avec eux, c'est sans doute parce qu'ils étaient envahissants, et que cette *contamination de l'autre* nuisait à son œuvre. L'ami ne doit également pas être un concurrent possible comme Fargue ou un substitut paternel, c'est-à-dire une figure d'autorité, comme Remy de Gourmont.

Jarry ne refuse pas les amitiés. Il faut bien comprendre que les amitiés sont extrêmement importantes pour Jarry, elles seront un des plus grands bénéfices qu'il tirera des revues. Ce qu'il refuse, c'est le caractère intime qu'elles présupposent (ainsi Jarry prendra la proposition de Berthe de Courrière pour un affront... Ainsi Jarry répliquera aux propositions d'un sculpteur par de « la littérature » –, c'est-à-dire en lui tirant dessus à blanc avec un revolver<sup>620</sup>).

Jarry a besoin d'amis qui ne soient pas des figures obsédantes. Il doit pouvoir se placer vis-à-vis d'eux dans une absence-présence. Comme nous l'avons déjà suggéré, le geste de Jarry de « louer une chaumière au barrage de Coudray » selon le mot de Rachilde en 1900 alors que Vallette et Rachilde ont acheté une villa non loin de là est révélateur.

L'altérité doit mettre en place pour Jarry non pas des rapports de différences mais une société aimable, source de repos (ainsi ses nombreuses parties de pêche, dont il témoigne avec gourmandise dans sa correspondance). Rachilde et Vallette lui apportent une société à sa dimension. C'est pour se placer dans cette absence de contacts (au sens fort)

---

<sup>619</sup> Besnier note in *Alfred Jarry*, Plon, p 30, qu'« après 1897 sa vie sentimentale cesse totalement ».

<sup>620</sup> Geste ubuesque qui a hautement marqué les surréalistes – l'image de Jarry s'est trouvée toute entière enfermée dans ce geste de tirer à blanc *sans raisons* – et qui a fait que malheureusement leur attention comme celle de beaucoup s'est cristallisée sur cette « littérature » de la vie, qui a pour autre nom l'anecdote, au lieu d'emprunter le corridor de ses œuvres.

que Jarry va inventer une amitié fondée sur le paraître, mais qui, on peut le penser n'en était pas moins véritable et source de *dévoilements* (on ne peut se dissimuler entièrement malgré tous nos efforts, peut-on penser. Il y a toujours quelque chose de soi qui passe à travers le personnage que l'on s'est créé).

En jouant un personnage <sup>621</sup>, Jarry refoule sa vraie parole. Il ne s'épanouit pas dans la vie sociale, puisqu'on peut penser qu'il *résiste* jusqu'au bout à être lui-même. Même quand, sur le point de mourir, il se confie dans ses lettres à Rachilde, il le fait toujours sous le masque pudique du père Ubu.

Toute l'œuvre de Jarry peut apparaître comme une réaction (réflexe vital) de son corps face au malaise né de la mise en scène constante d'un soi *autre* devant l'altérité. Jarry cultive ce malaise, pour cultiver le refoulement de la parole, et faire ainsi naître la littérature (l'œuvre : *cette nécessité voulue*).

Ainsi, ce retrait définitif peut-on dire derrière le masque d'un personnage est un travail masochiste mais qui vise à la construction en soi de la parole. « L'écriture naît des cendres de la parole, du refoulement de la parole, écrit Dominique Noguez <sup>622</sup>, avant de citer Blanchot : « L'écrivain : celui qui diffère de parler » ». Jarry est celui qui sans cesse diffère de parler. Jarry ne dit jamais quelque chose de lui (ce n'est pas pour rien qu'il ne parle presque jamais qu'à la première personne du pluriel), cultive le retranchement (il ne tutoie presque personne).

L'étouffement social <sup>623</sup> en quelque sorte provoque un trop plein de vie intérieure qui se déversera dans l'écriture. (Il y a *par contre* une société de l'écriture, qui s'en va toucher incidemment – et à des degrés divers – le lecteur <sup>624</sup>).

On peut penser que la force de soi qui est inutilisée dans la société est transposée dans le style (ainsi peut-on *vraiment* considérer Jarry comme *vivant* dans ses phrases). Toute la vie de Jarry peut être ainsi vue : c'est-à-dire comme une entreprise de destruction de soi (accentuée par l'alcool) – laquelle se confond, il faut le remarquer, avec une entreprise de *dé-réalisation* du réel –, pour permettre l'érection de l'écrit.

---

<sup>621</sup> Valéry, *Monsieur Teste*, pléiade, tome 2, p 66 : « Et pourtant – comment élit-on un personnage pour être soi – comment se forme ce centre ? ».

<sup>622</sup> Dominique Noguez, *Le grantécrivain et autres textes*, Gallimard, 2000, p 43.

<sup>623</sup> Qui peut équivaloir à l'épanouissement social *d'un autre qu'on n'est pas*.

<sup>624</sup> Mallarmé, in « Articles, réponses à des enquêtes », pléiade, tome 2, p 671 : « L'Art, en effet, se trouve essentiellement *communicatif* ; mais du fait, aussi, qu'*exclusif* – j'adopte les termes. Diffusion à *qui veut*, par suite d'un retrait, ou isolement, d'abord. »

De plus, la « non-coïncidence de moi-même avec moi-même désigne (...) un ailleurs où je suis dès l'origine. Etre extérieur à soi, c'est être l'extérieur de soi »<sup>625</sup>, aussi Jarry est le monde, et peut ainsi intégrer tout naturellement sa vie à son œuvre puisqu'elle lui est étrangère (tout au plus *éléments d'un texte* qui ne lui appartient pas).

En creusant une distance entre lui et l'autre, Jarry rend perceptible le néant. Il y a une volonté de rendre l'autre inaccessible afin de tenter ensuite de le ramener à soi au moyen de cet effort organisé qu'est l'écriture. L'autre, la chose nous échappent : il s'agit d'*enrayer* cet écart... en leur trouvant un nom (qui peut être une phrase, ou même un paragraphe, un chapitre...). L'effort de littérature est un effort de dénomination, même si cette dernière est ressentie comme impossible par l'auteur.

Il y a une obsession chez Jarry : celle de l'appellation. Il développera cette obsession jusque dans la vie car il a pour coutume de changer les noms, c'est-à-dire de renommer les choses afin de faire apparaître – sans expliciter – , par le polyèdre du mot, ce qui est en cette chose le plus remarquable et qui lui permet d'échapper à, pire que la mort, la banalité. Avec la littérature, on nomme ce qui a déjà été nommé, mais on le fait d'une manière différente.

La nomination donne l'illusion bénéfique de s'inscrire en même temps que d'inscrire ce qu'on nomme dans « l'éternité ». La nomination n'est pas brute dans le sens où elle ne cherche pas à coller au réel, elle cherche à *augmenter* ce réel d'un nom qui viendrait sur lui comme un surplus de sens, comme une chandelle verte qui éclairerait ses côtés d'une façon nouvelle, et introduirait dans l'esprit du spectateur le concept d'ébahissement.

On peut dire que chez Jarry cet effort de nommer traduit, paradoxalement, une incapacité à faire entrer le réel dans les mots. « Le réel est fondamentalement imprenable par cet effort de domination organisée, stylisée, qu'on appelle la littérature. »<sup>626</sup> Roland Barthes, va dans ce sens, qui écrit, apportant une précision qui aurait enchanté Jarry : « ...l'écriture peut dire le vrai sur le langage, mais non le vrai sur le réel (nous cherchons actuellement à savoir ce qu'est un réel sans langage »<sup>627</sup>.

Le réel coule sur les mots, c'est-à-dire qu'ils n'ont aucune prise sur lui. Ils n'ont pas l'aspérité qui permettrait d'arracher quelque chose au réel.

---

<sup>625</sup> Sami-Ali, *Le Banal*, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 1980, p 36.

<sup>626</sup> Jean Luc Steinmetz, *Surpris par la nuit* (8 juillet 2004), reconnaissances à Alfred Jarry, France culture.

<sup>627</sup> *Œuvres complètes*, 3, 1968-1971, « Textes 1971 », Seuil, 2002, p 897.



Aussi Jarry ne nomme pas le réel, il le rend perceptible de toutes les façons possibles, avec toutes les nuances possibles. Il donne les clefs (l'obscurité participe de cet effort d'ouvrir au maximum, et non pas d'enfermer le réel dans le carcan du mot) pour que chacun puisse, dans un effort de lecture qui s'apparente à une prise de parole, nommer à sa convenance.

Pour conclure, l'on peut dire que les amis apportent à Jarry le cadre idéal pour que son œuvre puisse se construire<sup>628</sup>, ou tout du moins pour que l'idée de l'œuvre puisse cheminer en lui, ce qui revient au même<sup>629</sup>.

Les amis lui apportent le cadre global où il peut se ressourcer (le « Phalanstère » de Corbeil, les nombreuses parties de pêche, les séances de canotage, la nature...) et le cadre social où il peut *mettre en scène* d'une part le silence nécessaire (la solitude) et d'autre part le personnage d'Ubu Roi, ce qui a pour effet de *provoquer* son œuvre, de la susciter.

---

<sup>628</sup> Arnaud écrit (in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 405) : « Faustroll... ce livre incomparable, ce livre-clé de l'œuvre de Jarry, c'est au Phalanstère de Corbeil qu'il aura été, pour une bonne part, écrit, et assurément terminé ».

<sup>629</sup> Lettre de Jarry du 8 septembre 1894 à Edouard Julia (citée par Arnaud, p 123) : « Et le premier acte [il parle de *César-Antéchrist*] s'élabore dans ma cervelle. J'attends par paresse ou habitude qu'il soit fait tout seul. »

# LA CHANDELLE VERTE

## Projet du florilège de chroniques chez Sansot

En 1906, Jarry prévoit de publier chez l'éditeur Sansot un choix de ses chroniques sous le titre *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique*, dans la collection du Théâtre mirlitonesque, mais ce livre ne verra jamais le jour<sup>630</sup>. Cette publication a-t-elle été sollicitée par Jarry ? Je ne pense pas, si l'on considère que ce projet de parution s'inscrit dans un ensemble de projets concernant Jarry (l'on apprécie la sollicitude de Sansot). En effet, Sansot compte publier plusieurs ouvrages de Jarry dans cette collection du théâtre mirlitonesque. On peut véritablement parler de série, mais celle-ci ne verra pas le jour. Au final, seuls les deux premiers volumes du théâtre mirlitonesque parurent (intitulés *Par la taille* et *Ubu sur la butte*). Au moins six titres étaient prévus : outre *Siloques etc.*, *Ubu intime*, *L'objet aimé*, et *Le Moutardier du pape* furent annoncés. Ces publications sont à souligner, car comme l'affirme Besnier, « aucune de ses œuvres n'était parue en volume depuis le *Surmâle*, en 1902 »<sup>631</sup>. Marquent-elles un revirement de situation dans la vie de Jarry ? Non, car Sansot reste un petit éditeur, mais aussi parce que la série sera avortée, renvoyant ces projets de parution dans les limbes de l'entre-monde.

Comme nous l'avons déjà suggéré, Jarry avait sélectionné un mince choix (à la fin de l'année 1905 ou au début de l'année 1906) de textes parmi ceux parus dans la *Revue Blanche*, en ajoutant toutefois à ce matériau la première des « fantaisies parisiennes » publiées au *Figaro*, peut-être parce que Jarry était particulièrement fier de ce texte qui marquait « une promotion » certaine dans sa carrière littéraire et journalistique. Le choix est draconien, il ne résulte pas d'une volonté de Jarry de ne donner à découvrir qu'une petite partie de son travail, mais la compilation en *best of* est rendue obligatoire par la dimension des ouvrages de la collection du théâtre mirlitonesque.

Le projet du florilège à paraître chez Sansot est l'occasion pour Jarry de placer un regard rétrospectif sur sa production abondante d'articles. Ce travail de réunion implique un choix, un ordre etc., toutes choses que Jarry s'empresse de mener à bien.

---

<sup>630</sup> On peut le lire aujourd'hui grâce à l'initiative de Patrick Besnier, aux éditions du Castor Astral (1992).

<sup>631</sup> In *Alfred Jarry*, Plon, p 64.

Jarry semble hésiter beaucoup sur les textes à sélectionner. Il n'en est pas moins vrai que certains obtiennent sa préférence (c.f les plans rédigés par Jarry en 1905-1906 pour Sansot et publiés par Saillet en 1969). Les chroniques qui ont été reprises dans les quatre plans successifs, sans jamais que Jarry éprouve de doute sont peu nombreuses : il s'agit de « Les nouveaux timbres », « Les plus forts hommes », « L'homme au sable », « Les piétons écraseurs » et sa suite indispensable « Conclusion du piéton écraseur » (aussi Jarry ne sélectionne-t-il véritablement que quatre chroniques). Remarquons que des textes comme « L'homme au sable » ou « Les nouveaux timbres » sont extraordinairement ouvragés et on peut penser que Jarry affectionnait tout particulièrement « Les nouveaux timbres » puisque c'est sa première spéculation.

Dans les titres que l'on retrouve dans trois des quatre plans, on trouve « Edgar Poe en action », « Les cartes d'électrices », « Cynégétique de l'omnibus », « Post-scriptum », « De quelques animaux nuisibles : le volant », « De quelques animaux nuisibles : le drapeau » (dans le premier plan, ces deux chroniques sont entourées puis rayées, il est sûr qu'elles forment un tout, Jarry les sélectionne ensemble ou n'en sélectionne aucune), « Le prolongement du chemin de fer de ceinture », « Les mœurs de noyés », « Communication d'un militaire », « L'appendice du roi », « Le chant du cygne », « Les poteaux de la morale ».

A l'inverse, certaines chroniques ont d'abord été entourées de bleu par Jarry puis rayées de rouge sur ses brouillons (il ne les reprit pas ensuite dans ses plans ultérieurs) : il s'agit de « Point d'interview », « Le mardi gras », « Le duel moderne », « Les fusils transformés », « Le tir dans Paris ». On peut dire que ce sont les chroniques qu'il aime le moins. Pourquoi ? Ont-elles parues à Jarry trop anecdotiques (c.f. « Point d'interview », bien que cela reste une admirable chronique), pas assez représentatives du *propos* (c'est-à-dire de la pataphysique, comme nous le verrons) ?

En écrivant dans les revues, Jarry fait autre chose que de chercher à distraire son lectorat. Ainsi, les textes que Jarry sélectionne en vue de l'ouvrage *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique* montrent bien ce que Jarry cherche à *donner à voir* à travers eux. S'il les sélectionne, c'est peut-être pour cause de préférences personnelles, mais c'est surtout je pense parce qu'ils ont réussi à synthétiser de manière

exemplaire son propos de pataphysicien, qu'ils sont des témoignages probants de cette philosophie (nous verrons en quoi c'en est une).

Le titre de ce choix est lui-même pataphysicien, puisque Jarry décline le mot « siloque » sous toutes les formes possibles. Il part du principe (non formulé) que le mot existant, il peut être changé, *bouleversé* (le seul fait que le mot existe justifie qu'on le décline). La déclinaison se fait sans barrière aucune. Il n'y a barrières d'aucun ordre, pas plus métaphoriques que linguistiques.

De plus, Jarry, en déclinant ce mot sous toutes ses formes (poétiques et énigmatiques), annonce que les textes seront des *échos* (des *reconstitutions* ?) du titre, c'est-à-dire des déclinaisons d'une réalité (*un mot*) que l'on s'approprie en la déformant. En outre, si tous les articles sont des *déclinaisons*, c'est qu'ils entretiennent ensemble des liens étroits.

On pourrait penser que des textes publiés dans des revues différentes, obéissant parfois à un sujet de commande (c'est le cas du *Canard Sauvage*) seraient très différents les uns des autres, et que la dispersion (due à la publication en revues) mêlée à l'obligation de parution (qui fait dire à certains critiques que les chroniques ont été pour Jarry une « littérature alimentaire ») laquelle sous-entend une certaine précipitation dans l'écriture (qui ne transparaît néanmoins pas dans le *résultat*) empêcheraient la moindre réunion en volumes de ces textes (autre que sous la forme d'un *recueil*). Or, il n'en est rien. Certes, comme le souligne Bordillon<sup>632</sup>, Jarry spéculait différemment en fonction des revues dans lesquelles il paraît (ainsi les sujets d'actualité sont légions dans *Le Canard Sauvage* tandis qu'ils sont quasiment absents de *La Plume*). Mais cette nuance entre les revues reste assez minime. On peut bien parler d'unité, pour les *Gestes* et *Spéculations* mais aussi pour *Le journal d'Alfred Jarry*, ou *Le Périple de la littérature et de l'art*. Ces chroniques s'apparentent toutes à des spéculations. Elles obéissent à une même logique, à une même soif enfantine d'inconnu dans le connu, de machinal dans l'humain, d'humain dans le machinal... On peut affirmer sans se tromper que toutes les chroniques sans exception (y compris les comptes-rendus de livres, qui s'apparentent du reste pour beaucoup d'entre eux à de véritables spéculations) naissent de la même pulsion pataphysique, c'est-à-dire d'un besoin de regard neuf mais (très) articulé.

---

<sup>632</sup> In notice des *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

## Projet de la Chandelle Verte chez Fasquelle

Moins de trois mois avant sa mort, le 14 août 1907, Jarry écrit à Rachilde et fait état pour la première fois de ce projet de réunir ses chroniques sous le titre de *La Chandelle verte*. Notons que Jarry indique le sous-titre, seul cas selon Saillet<sup>633</sup> : « Nous arriverons, pensons-nous, dans d'excellentes conditions au *Tripode*, et ayant pour l'hiver l'in-18 et un autre : *La Chandelle Verte, lumière sur les choses de ce temps.* »

« Ayant pour l'hiver » peut laisser supposer que Jarry va s'atteler au travail épineux de réunion de ses chroniques, et qu'ainsi *La Chandelle Verte* n'est encore qu'à l'état de projet. Son autre « in-18 » (il doit s'agir de *La Dragonne*) n'avance pas très vite non plus.

Pourquoi Jarry a-t-il choisi comme titre *La Chandelle Verte* ? A-t-il voulu proposer aux futurs lecteurs qu'il sait familiers (pour la plupart) du Père Ubu un titre d'emblée séduisant, puisqu'il leur rappellera *Ubu Roi* (« de part ma chandelle verte » est sans doute l'occurrence qui ressort le plus souvent de la bouche du Père Ubu : c'est véritablement *la marque* de ce dernier) ? Ce choix de titre serait ainsi une manière de placer le lecteur dans un terrain connu. Ce serait une tactique d'approche.

Il s'agit de captiver le lecteur par le titre, afin qu'il veuille aller plus avant dans l'ouvrage. Jarry sait cela, qui est à tous les niveaux un fin stratège et un fin publicitaire, qui a su le plus souvent promouvoir ses livres, même s'il s'est heurté à une mévente quasi générale.

On peut penser également que ce titre renforce le sous-titre. La chandelle a *principe* d'éclairer. « Verte » impose le doute : on ne sait pas si c'est l'objet qui est vert ou la lumière, la flamme. Optons pour le second choix, plus intéressant. « Verte » indique au lecteur qui tend l'oreille avant même qu'il ait lu la première page que cette lumière prodiguée par l'auteur sera singulière. Le choix d'une chandelle est judicieux dans la mesure où on la porte ordinairement. Elle peut être synonyme de pensée *portée par l'auteur*, et non pas de *pensée de l'auteur*. C'est-à-dire que ce n'est pas une pensée consubstantielle à l'auteur. C'est une pensée qui lui est étrangère et qu'il doit apprendre à diriger, en restant à *côté d'elle*.

---

<sup>633</sup> *La Chandelle Verte*, Le livre de Poche, p 25.

Autrement dit le recueil présente-t-il « une façon de voir », un manuel, presque un manifeste (un traité de pataphysique) ? Ou bien cette manière de voir est-elle donnée entre les lignes, est-elle à découvrir ? Affirmons dès à présent que c'est du second cas qu'il s'agit. Mais alors, cette manière de voir est-elle quelque chose comme l'ombre portée des phrases ou est-elle inhérente à elles (est-elle consubstantielle à chaque phrase) ? Autrement dit, le lecteur invente-t-il une explication dont la nécessité a tout juste été suggérée par les inflexions du texte, ou bien cette explication est-elle dans le texte, dans chaque mot, voulue par l'auteur, mais cachée ? L'on peut dire les choses encore différemment : le lecteur est-il libre de sa lecture, ou doit-il décrypter une énigme ?

Jarry destinait ce livre aux éditions Fasquelle. Ainsi il écrit à Louis Lormel le 3 juillet 1907<sup>634</sup> : « Chez Fasquelle vont paraître coup sur coup, *La Dragonne*, roman, *La Papesse Jeanne*, un autre roman, traduit du grec, *La Chandelle Verte*, « lumières sur les choses de ce temps », réunion des spéculations de *La Revue Blanche*, du *Canard Sauvage*, de *La Plume*, de *la renaissance latine* et des « Fantaisies parisiennes » du Figaro ». Jarry établit vraisemblablement le plan du livre mais le projet échoua à se matérialiser, et la dispersion des papiers après son décès ne permit pas la publication du recueil tel qu'il l'avait précisément voulu (aussi les éditeurs adopteront deux choix : celui chronologique établi par Bordillon dans la Pléiade, ou celui de la réunion par revues, choix moins judicieux me semble-t-il car il ne restitue pas la continuité et présuppose qu'il existe une unité quelconque pour chaque ensemble).

Remarquons que Jarry fait le choix de la totalité (il était question apparemment dans un premier lieu de ne regrouper que les chroniques parues à *La Revue Blanche*). Est-ce un choix par défaut ? Je pense que Jarry en sélectionnant *toutes* ses chroniques voulait satisfaire son souci de l'œuvre complète, en outre voulait-il signifier que ses chroniques forment un tout, et qu'ainsi on ne peut pas parler de la *Chandelle Verte* comme d'un recueil mais vraiment comme d'un livre qui aurait une unité autre que celle de la dispersion (comme c'est le cas pour les *Epilogues* de Gourmont, parus en six volumes au *Mercur de France*). Notons également que Jarry semble avoir du mal à trouver l'ordre des chroniques puisque l'envoi à Fasquelle, plusieurs fois

---

<sup>634</sup> Cité par Michel Décaudin, in édition Bouquins Laffont, p 900.

annoncé, n'est pas encore fait le 26 octobre 1907 (ce qu'indique une lettre à Natanson<sup>635</sup>).

On peut se demander pourquoi Jarry attend l'été 1907 pour penser à réunir ses chroniques. Pourquoi si tard ? (Le livre a apparemment été composé en août-septembre 1907). Mais peut-être y a-t-il pensé avant : Michel Décaudin retient l'hypothèse comme quoi Jarry aurait « choisi et ordonné la matière pendant l'hiver 1906-1907 »<sup>636</sup>. Le fait que Jarry ait attendu avant de penser à une réunion en volume, alors qu'il publie ses deux dernières chroniques dans la revue *Poesia* en 1905, et que son travail de chroniqueur est on peut dire *terminé* depuis la fin de *La Plume*, du *Canard Sauvage*, et de *la Revue Blanche*, peut laisser penser qu'il effectue ce regroupement dans le but non avoué d'obtenir ainsi une source de revenu (il est en effet en très mauvaise posture financière). Je ne pense pas que le projet de *La Chandelle Verte* obéisse d'abord à cette motivation.

A-t-il voulu donner un répondant à la publication des *Epilogues* de Gourmont, qui commencent à paraître en volume en 1903 ? A-t-il cherché à affirmer sa singularité face à son ancien maître ? Est-ce un dernier geste de prise d'indépendance ? Gourmont lui a-t-il ainsi incidemment soufflé l'idée de la réunion en recueil ?

Bordillon note (PL II, 791) avec justesse me semble-t-il que « La Chandelle verte occupe une place centrale dans l'œuvre de Jarry et en constitue comme une significative synthèse ». En quoi peut-on parler de synthèse ?

---

<sup>635</sup> Source Bouquins Laffont, p 900.

<sup>636</sup> Bouquins Laffont, p 898.

## LA PATAPHYSIQUE

Citons en préambule à notre tentative d'éclaircissement de ce concept qu'est la Pataphysique un passage de Roland Barthes<sup>637</sup>, très éclairant, et qui semble avoir été écrit pour notre sujet : « ...Comme j'aimerais trouver un livre (faute de le faire moi-même) où me seraient rappelées (sous forme d'une grande traversée historique) les rapports de l'écrivain, du pouvoir, et de l'argent ! Peut-être l'écrivain est-il toujours *dépendant* » (d'une autorité, d'une économie, d'une morale, d'un sur-moi collectif etc...) ? Peut-être n'écrit-il, quel que soit le libéralisme de sa société, qu'en *trichant* avec la force ? Peut-être l'écriture est-elle politiquement *perverse* ? Le *Livre des ruses*, tel s'appellerait ce nouveau manuel de littérature, si ce titre n'était déjà pris ».

### La force apparente des chroniques : l'humour

Jarry fait le choix de l'humour dans ses chroniques. C'est sensible bien souvent dès le titre : « Les mœurs des noyés », « L'échéance dans ses rapports avec le suicide », « Le Prolongement du chemin de fer de ceinture » etc. Le suicide devient manière frauduleuse « de rester honnête homme » ; dans « Anthropophagie », Jarry remarque : « il y a (...) une seconde manière, pour une mission anthropophagique, de ne point revenir, et cette méthode est la plus rapide et la plus sûre : c'est si la mission n'est point partie »...

Ce recours à l'humour est en quelque sorte voulu par la chronique (Jarry en adoptant un ton irrévérencieux, impertinent, se plie aux exigences du genre).

Tant dans la presse littéraire que dans les revues littéraires, le genre de la chronique était fort répandu au début du siècle. On peut penser que le ton de Jarry n'est pas si éloigné de certains contes d'Alphonse Allais ou des *Epilogues* de Remy de Gourmont.

Jean-Claude Dinguirard écrit<sup>638</sup> : « n'était-il pas tentant pour le Jarry fauché de la *Chandelle verte* de se mettre à l'école d'Allais, *journaliste à succès* ? »

Jarry a-t-il voulu avant tout faire rire<sup>639</sup> ? Une citation est problématique : il écrit quelque part<sup>640</sup> : « Il ne faut pas chercher à se faire

---

<sup>637</sup> Barthes, *Œuvres complètes*, V, « Textes 1979 », *L'oscillation*, Seuil, 2002, p 640.

<sup>638</sup> Dans la revue *Europe*, mars-avril 1981, numéros 623-624.

<sup>639</sup> In « La femme esclave » (PL II, 286), il écrit par exemple : « Et si vous prenez la peine de considérer la cage des papions au Jardin des plantes, vous conviendrez que c'est encore à notre aïeul quadrumane qu'il faut remonter pour retrouver, pures, les saines traditions de la vraie galanterie française ».



comprendre du peuple souverain, il faut le faire rire ». Jarry, condamné à faire rire ?

A l'exemple d'Allais, mais aussi de Tristan Bernard, de Pierre Veber, de Gabriel de Lautrec, de Gaston de Pawlowski, de Narcisse Lebeau, de Franc-Nohain, Jarry « fait de la chronique une forme de dérision » écrit Caradec<sup>641</sup>.

Les contemporains de Jarry ont salué le caractère brillant des chroniques (elles peuvent être vues comme un exercice de virtuosité donnant au non-sens du sens), ce qui les amenait bien souvent à citer (longuement) ces dernières, manière d'avouer peut-on penser qu'elles sont « inanalysables », aucun commentaire ne pouvant donner la mesure de la causticité du ton, de l'ouvrage des tournures, et du caractère implacable de la logique mise en place<sup>642</sup>.

L'humour des chroniques (qui n'est pas si éloigné de celui de Pierre Veber<sup>643</sup>) est peut-être la seule chose qu'aient retenu les lecteurs de Jarry de ses spéculations (hormis sans doute de rares personnes comme Valéry). En témoigne ce qu'annonce Crossoptylon (Christian Beck) dans le numéro 12 de la revue *Antée*<sup>644</sup> : « vont paraître, très prochainement, cette série d'admirables boutades<sup>645</sup> qu'il écrivit jadis pour *La Revue Blanche* et qui firent l'enchantement de tous les artistes ».

Dans le numéro du 1<sup>er</sup> janvier 1903 de *La Plume*<sup>646</sup>, on trouve ces mots : « L'inanalysable *Journal d'Alfred Jarry*, ce continuateur de l'humour des Carlyle et des Swift, contient d'amusants paradoxes formulés à propos de MM. Syndon et Rydzewski, nos sympathiques assassins passionnels, et se rattachent à l'idée principale de la *douceur dans la violence*. »

Jarry épouse toutes les tonalités de l'humour dans ses chroniques, allant de l'ironie à l'humour noir (très présent) en passant par ce qu'on pourrait appeler l'humour social : le trait d'esprit, qui se retrouve en dernière ligne de la

---

<sup>640</sup> Cité par Caradec, in *Colloque de Cerisy*, Belfond, p 178.

<sup>641</sup> In *Colloque de Cerisy*, p 178.

<sup>642</sup> Voir notamment le dernier § de la critique de *Contes et nouvelles* (PL II, 596).

<sup>643</sup> In « Vie de Bill Sharp », dans le numéro du 15 mars 1895 de *La Revue Blanche*, Veber écrit, cité par Olivier Barrot et Pascal Ory (in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 322) : « ...un jour de marché, ayant bu plus que de coutume, il fit le pari de rester cinq minutes dans la rivière sans remonter à la surface ; il gagna parfaitement son pari, car il resta deux bonnes heures sous l'eau, et l'on eut toutes les peines du monde à retrouver son corps »

<sup>644</sup> Cité par Décaudin, in *Œuvres*, Bouquins Laffont, p 899.

<sup>645</sup> Mots d'esprit, propos vifs et imprévus (*Le Petit Larousse*). Remarquons que dans *Portraits de famille*, Fargue décrit Jarry aux salons de Rachilde comme jouant « aux boutades comme on joue aux osselets. »

<sup>646</sup> *La Plume*, Slatkine Reprints, Genève, 1968, p 63, à la rubrique « Revue des revues françaises » et dans la sous rubrique « Renaissance latine » (à propos de la revue du 15 décembre).

première chronique destinée au *Figaro* : « 14 juillet ». Cet humour social, que l'on trouve également dans le *Surmâle* (longue spéculation), n'est jamais innocent, en dit toujours plus qu'il n'y paraît. Ainsi, la première phrase du *Surmâle* : « l'amour est un acte sans importance puisqu'on peut le faire indéfiniment » n'est pas une simple boutade, elle pose une question, paradoxe singulier, autrement plus troublante qui aimera tout le texte : comment atteindre l'amour par-delà l'acte d'amour qui est une mécanique folle tournant à vide et contaminant ses participants, les contaminant avec ce vide qui sans cesse, comme poussé par sa force propre, cherche à se transmuier, à se résoudre en exploit ? Comment atteindre l'amour alors qu'on a opté pour la résolution des contraires ? Comment dépasser la synthèse ?

Schwob écrit sur le rire<sup>647</sup> : « Cette grossière preuve physique du sens qu'on a d'une certaine inharmonie dans le monde devra s'effacer devant le scepticisme complet, la science absolue, la pitié générale et le respect de toutes choses. » Le rire, son affirmation *sauvage* s'oppose au scientisme et à sa volonté totalisante d'embrasser le monde dans une harmonie retrouvée (celui-ci peut se traduire, linéaire, par un enchaînement de causes et d'effets). « Rire, c'est se laisser surprendre par une négligence des lois : on croyait donc à l'ordre universel et à une magnifique hiérarchie de causes finales ? »<sup>IDEM</sup> Le rire, à l'inverse du scientisme, exalte l'individu et non pas la société. De plus, il s'oppose au principe de prévision universel (ambition suprême de la science) puisque par définition, on ne peut le prévoir (ce qui provoque le rire survient quand on ne s'y attend pas).

La manifestation du rire donne un surplus de vie à l'inattendu, l'assoit en quelque sorte dans une réalité, l'érige au rang de *fait* et non de poussière de fait.

Le rire, c'est une façon pour l'individu de se positionner face au monde dans une distance salvatrice. L'on peut penser que l'humour est partout et que notre capacité à rire se confond avec notre capacité à être à l'écoute. Faire de l'humour est une façon de reconnaître et d'approuver l'inharmonie dans le monde dont parle Schwob. En outre, l'on se place alors dans la position de quelqu'un qui joue, qui se débarrasse de « l'oppression trop lourde que fait peser » la vie, gagnant « le haut gain de plaisir qu'est l'humour »<sup>648</sup>.

---

<sup>647</sup> Marcel Schwob, *Œuvres*, édition de Sylvain Goudeuvre, Phébus, 2002, p 768.

<sup>648</sup> Freud, *L'inquiétant étrangeté et autres textes*, page 239 : « L'adulte peut se remémorer avec quel profond sérieux il s'adonnait autrefois à ses jeux d'enfant, et en assimilant maintenant ses occupations,

Béhar parle <sup>649</sup> de l'humour de Jarry comme d'un « acte de révolte » : il est le « seul moyen de résister au conditionnement psychologique », (...) et pour finir, une « voie d'accès obligée vers le poétique ».

Je pense que par l'humour, lequel se marie toujours avec l'irrévérence, Jarry répond à la définition que donne Giorgio Manganelli de la littérature <sup>650</sup> : « Il n'est littérature sans désertion, désobéissance, indifférence, refus de l'âme. Désertion de quoi ? De toute solidaire obéissance, de tout assentiment à sa propre bonne conscience ou à celle d'autrui, à tout sociable commandement. »

Cette distance prise par celui qui *donne* le rire (la chronique peut être vue comme le moyen choisi par Jarry pour transformer les désordres du monde en source de plaisir pour le lecteur, par l'opération – par la magie – du style) et celui qui le *reçoit* est nécessaire pour tout regard critique, qui se veut autre chose qu'une validation des modes. Le rire est une façon pour l'individu de se proclamer libre, et en même temps de faire comprendre au monde qu'il n'a pas besoin de lui.

En effet, s'il se place à distance, c'est qu'il pense le pouvoir, qu'il s'arroge ce pouvoir. Le rire n'est pas permis dans une société totalisante. Il est, en même temps qu'irrévérence, pornographie, puisqu'il est don de soi, don de sa singularité, de sa force, de sa propension à dire non, de sa faculté à reconnaître les moments où le monde *dérape*... faisant se transformer soudain l'uniformité en bouquet (autant de bouquets que Jarry a cueilli et qu'il nous présente dans *La Chandelle Verte* <sup>651</sup>).

Aussi le rire (et tout ce qui y est attaché) est un acte de révolte, d'anarchie au sens propre. Même si l'humour des chroniques est souvent noir, il n'en est pas moins vrai qu'il est omniprésent, et que, bien souvent, il ne nous laisse pas froid. Jarry sait mieux que personne refuser au monde sa propension à s'accorder et à accorder les hommes entre eux (accord qui vise à niveler les regards afin de ne pas perturber l'harmonie).

---

qui se prétendent sérieuses, à ces jeux d'enfant, il se débarrasse de l'oppression trop lourde que fait peser sur lui la vie et conquiert le haut gain de plaisir qu'est l'*humour* ». Et Breton de continuer, in *Anthologie de l'humour noir*, p 1055, tome 2, pléiade : « ...l'humour représente une revanche du principe du plaisir attaché au *surmoi* sur le principe de *réalité* attaché au *moi*... ».

<sup>649</sup> In *Les cultures d'Alfred Jarry*, p 262.

<sup>650</sup> In *La littérature comme mensonge*, L'arpenteur, Gallimard, 1991, p 242.

<sup>651</sup> Sur la relation entre le rire et la Pataphysique, lire Daumal, « La Pataphysique et la Révélation du rire », *L'évidence absurde*, Gallimard, 1972, pp 19-26.

C'est parce que l'humour de Jarry est hautement irrévérencieux, violent, parce qu'il se refuse à tout regard humain <sup>652</sup>, c'est-à-dire par essence emplie de compassion <sup>653</sup>, qu'il nous interpelle au plus profond, qu'il nous fait réagir et que les rires ou le rejet qu'il suscite ne sont pas des manifestations de pure forme mais qu'elles nous sont arrachées, dans l'obligation où nous nous trouvons soudain de donner une réponse au texte. On réagit peut-être plus vivement face à ces chroniques que face aux autres textes de Jarry (parce que ces derniers sont plus obscurs : leur caractère proprement « asocial » pourrait-on dire émerge moins facilement).

L'humour de Jarry trouve tout naturellement sa place dans *La Revue Blanche*. Pourquoi *La Revue Blanche* est-elle plus ouverte à l'humour que ses contemporaines ? Cette caractéristique majeure de la revue est saluée dès le début par *Le Mercure de France* de mars 1892 <sup>654</sup> : « Cela manquait vraiment à Paris, un journal où la raillerie la plus perverse et la plus formidable fût bien chez elle, où la vérité pût se dire et non se « proférer », où le vrai ton de conversation fût admis ». La revue est ouverte à un réalisme tout « imprégné du sens de l'humour qui faisait totalement défaut à un Zola » <sup>655</sup> avec Jules Renard, Pierre Veber, Tristan Bernard, Romain Coolus, et Alfred Capus.

Je pense que cela tient en partie à sa position géographique. En effet, elle se distingue des revues contemporaines nées à l'époque symboliste (*Le Mercure*, *l'Ermitage*, *La Plume*) parce que ses bureaux sont situés sur la rive droite, boulevard des Italiens. On sait que le siège des revues est un lieu de passage et de rencontre important, tant pour les auteurs que pour les lecteurs : l'on trouve indiqué dans quantité de revues : « Le directeur reçoit le... ». D'ailleurs, les revues organisent souvent des manifestations comme *La Plume* (repas, lectures, débats...).

L'emplacement de *La Revue Blanche* a pu jouer dans son développement. L'ouverture sur la rue, sur l'esprit fin de siècle parisien <sup>656</sup> a été pour quelque

---

<sup>652</sup> Béhar note justement (in *Les cultures de Jarry*, p 262) qu'« anesthési[ant] le sentiment », l'humour de Jarry « peut finir par paraître inhumain et rebuter ».

<sup>653</sup> « L'erreur judiciaire » s'ouvre ainsi : « La Justice n'est point si inflexible qu'un peu d'humanité ne puisse se démêler au fond de sa sévérité. Et comme il n'y a rien de si humain que l'erreur, voilà pourquoi il y a des erreurs judiciaires » et se termine de cette façon : « L'erreur judiciaire est une soupape de sûreté, qui évite à la magistrature les récriminations de ses clients. Il est entendu qu'on peut être au bagne et rester un parfait honnête homme (...) » : PL II, 514.

<sup>654</sup> P 278.

<sup>655</sup> Jackson, *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 36.

<sup>656</sup> Arnaud écrit (in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, pp 207-208) que *La Revue Blanche* est « la revue de toutes la plus élégante et riche de talents divers. Riche, élégante, telle est aussi sa

chose je pense dans la création d'un supplément comme le *Chasseur de chevelures*, bijou de légèreté irrespectueuse (sous-titré *Moniteur du possible*). La veine fantaisiste culmine avec l'apparition en janvier 1893 de ce supplément humoristique, création de Tristan Bernard et de Pierre Veber (le premier est « rédacteur intègre », « de gré à gré »<sup>657</sup>), l'autre « rédacteur vénal »<sup>658</sup> (2 francs la ligne) ». Y paraissent des vers de Bernard, parmi lesquels des pastiches de Heredia, des commentaires en vers également de nouvelles diverses, une série de portraits satiriques d'hommes de lettres en vue etc. Le genre de l'humour employé est « cocasse, ironique, avec le goût du coq-à-l'âne »<sup>659</sup>, genre d'humour que « *La Revue Blanche* a parvenu à créer », selon Bernier. Pendant dix-huit mois (du 1<sup>er</sup> janvier 1893 au 1<sup>er</sup> juillet 1894), *Le Chasseur de Chevelures* paraît régulièrement à la fin de chaque numéro, « lourd » parfois « de 80 pages » écrit Jackson<sup>660</sup>. Il cessa de paraître après trente-six numéros, sans qu'aucune explication qui eût pu justifier cette disparition soit donnée. L'absence ne semble pas avoir chagriné outre mesure les lecteurs. Léon Blum, cependant, dans un article qu'il publie sur Tristan Bernard (en 1897), regrette encore la disparition de ce « supplément comique »<sup>661</sup>. Succède alors Nib, nouveau journal humoristique, pour une bonne part l'œuvre de Toulouse-Lautrec. Nib ne parut que deux fois : en février et en avril 1895.

« C'est grâce à ce côté humoristique sans doute que *La Revue Blanche* a pu grossir sa diffusion et atteindre un public plus large que celui du *Mercure*, par exemple, et en même temps plus cultivé que celui de *La Plume* »<sup>662</sup>. Le souci d'être proche des lecteurs et de les intéresser<sup>662</sup>, de capter leur attention (elle y réussira puisqu'elle comptera douze mille abonnés au début du vingtième siècle !) est sensible dès la nouvelle série que Fénéon dirige : aussi, le 10 janvier 1895, ce dernier écrit à Octave Mirbeau<sup>663</sup> : « Cette revue

---

clientèle, et snob sans nul doute, moins « intellectuelle » que celle du *Mercure*, plus mondaine, se voulant à la page, frottée de bel esprit. »

<sup>657</sup> Plus tard « informateur du possible ».

<sup>658</sup> Futur « déformateur du réel ».

<sup>659</sup> Source Bernier, p 276.

<sup>660</sup> *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, p 37.

<sup>661</sup> *La Revue Blanche*, Hazan, p 146.

<sup>662</sup> *La Revue Blanche* annonce qu'elle préfère des articles « plus proches de la vie » (juillet-août 1893, tome 5, p 95).

<sup>663</sup> Cité par Joan Ungersma Halperin, in *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, p 335.

paraîtra deux fois par mois <sup>664</sup> (...) mais sur 50 pages seulement et non plus sur 100. Articles plus courts (3 ou 4 pages), ton plus vif, plus de souci d'actualité, etc. » En effet, l'on trouve par exemple des chroniques qui traitent de faits d'actualité qui intéressent les français de l'époque.

Fénéon, curieusement, niera ce fait à posteriori puisqu'il affirmera que *La Revue Blanche* n'a jamais voulu séduire son public, qu'au contraire, elle lui délivrait dans chaque numéro quelque chose qu'il n'attendait et n'espérait pas (une « surprise amère ») et que son succès était dû en somme à la seule présence d'auteurs de qualité, prestigieux <sup>665</sup>.

C'est également l'opinion de Joan Ungersma Halperin qui note <sup>666</sup> que « depuis ses débuts *La Revue Blanche* avait accueilli tout écrivain de valeur, sans considération d'âge ou d'opinion ».

### **Une force supplémentaire : la pataphysique**

Jarry triche avec la force pour reprendre l'expression de Barthes en donnant à chacun de ses articles une force supplémentaire <sup>667</sup> qui replace rétrospectivement ses textes dans une dynamique d'ensemble et de sens. Il n'écrit pas des articles, mais des démonstrations inexorables. Son humour n'en est pas un, c'est la manifestation violente d'une révolte. Révolte contre le conformisme, contre la vision communément admise du monde dont découlent des principes (des droits et des devoirs) qui lient les hommes entre eux, et parmi lesquels le droit à la propriété a la meilleur place <sup>668</sup>. Jarry « triche », car sa force de frappe est maquillée par le ton de l'irrévérence.

---

<sup>664</sup> La première série était mensuelle.

<sup>665</sup> Fénéon (cité par Joan Ungersma Halperin, in *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, p 335) parle ainsi de la « famille » de *La Revue Blanche* : « Celle-là avait de particulier que, loin de faire la cour au public, elle lui offrait dans chaque numéro quelque surprise amère, car elle était libre de superstitions morales et sociales. Sa qualité littéraire est attestée par la fréquence dans ses tables de Paul Adam, (...), Tristan Bernard, Bernard Lazare, Léon Blum, Coolus, Fagus, André Gide, Remy de Gourmont, Alfred Jarry, Gustave Kahn, (...), Paul Leclercq, Pierre Louÿs, Pierre Veber, Maeterlinck, Mirbeau, Lucien Mühlfeld, Marcel Proust, Marcel Schwob, Jules Renard, Saunier, Verhaeren, Verlaine, Griffin, Apollinaire, Benda, Claudel, (...), Paul Fort, Gorki, Jammes, Kipling, (...), Marinetti, Moréas, (...), Péguy, Charles-Louis Philippe, (...), Strindberg... »

<sup>666</sup> In *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, p 335.

<sup>667</sup> Rappelons ici qu'il ne faut pas opérer de distinctions entre d'un côté les œuvres plus sérieuses comme Faustroll et de l'autre ces chroniques, qui peuvent sembler si légères parfois. De même que Jarry n'a jamais placé de frontières entre les genres, pour qui souhaite pénétrer dans l'œuvre de Jarry et dans la pensée qui en découle, il convient de considérer chaque chronique comme une œuvre à part entière, et non comme par exemple une détente littéraire ou un exercice style. Elles ne sont légères qu'en apparence.

<sup>668</sup> Fénéon dans *La Revue Anarchiste* du 15 novembre 1893 a ce mot qui résume tout : « Sainte Propriété ! » (*Œuvres plus que complètes*, p 928).

D'aucuns penseront qu'il ne fait qu'être un brillant humoriste, dont l'irrévérence est excusée par le principe de subjectivité qui colore toute la période et par le genre pratiqué. « Tant pis pour tous ceux dont l'enfance, devenue gâteuse à force de s'oublier, en vient à pardonner au monde adulte d'être ce qu'il est. Alfred Jarry ne leur dira rien. Tout au plus les distraira-t-il, leur faisant prendre pour des pétards les explosifs qu'il a en main »<sup>669</sup>.

L'on peut dire que la « perversion »<sup>670</sup> de l'écriture de Jarry, c'est la Pataphysique. Jarry se sert de la forme des chroniques (il renverse les choses à son avantage, comme il sait si bien le faire) pour écrire ce qui lui tient à cœur. En effet, sa première spéculation ne remonte pas à 1901 mais à ... février 1899, où il fait paraître dans *Le Mercure de France* son « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps »<sup>671</sup> qu'il signe... Faustroll !

Il utilise ce qu'on lui propose (la chronique) pour faire avancer son œuvre sur le chemin qu'il a choisi d'emprunter depuis longtemps (le terme de Pataphysique<sup>672</sup> est nommé en exergue d'« Etre et Vivre »<sup>673</sup>, et dans le corps d'un autre, « Visions actuelles et futures ») : celui de l'expérimentation des formes par les mathématiques prises dans un sens non dogmatique, ouvertes sur l'infini et par conséquent sur la beauté.

On peut dire que tandis que Jarry exerce la Pataphysique dans son domaine de prédilection : l'imaginaire, in *Faustroll* ou *Les jours et les nuits*, les chroniques s'attachent à mettre en pratique cette « science des exceptions » dans le réel, ou ce qu'il est convenu d'appeler ainsi.

## La Pataphysique, une rêverie ?

---

<sup>669</sup> Annie Le Brun, in « Comme c'est petit un éléphant ! », *Le Surmâle*, Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1990, p 150.

<sup>670</sup> C.f. citation de Barthes.

<sup>671</sup> *La Machine à explorer le temps* (*The Time Machine*) paraît en 1895. Ce roman de l'Anglais Herbert George Wells (1866-1946) relate le voyage de l'inventeur d'une machine qui lui permet de se déplacer à son gré dans le temps. (Source : Universalis).

<sup>672</sup> Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi...*, p 86, nous apprend que ce mot de Pataphysique fut prononcé pour la première fois « dans une classe du lycée de Rennes par un potache anonyme », entre 1885 et 1888, peut-être dans la classe de physique de Hébert fréquentée par Alfred Jarry. Jarry éprouva-t-il le désir de « donner corps » à ce mot entendu par lui (comme le pense Arnaud) ? Ou la Pataphysique a-t-elle été au départ un concept collectif dont il affina le principe au cours des années suivantes ?

<sup>673</sup> Citation de *l'Echo de Paris* redonnant la parole à Ubu : « Pataphysicien. La pataphysique est une science que nous avons inventée, et dont le besoin se faisait généralement sentir ». Remarquons qu'avant même de publier dans *l'Art littéraire*, Jarry avait écrit, en 1893, un texte intitulé « *Pataphysiques de Sophrotatos l'Arménien* » (retrouvé par Saillet). Source : Noël Arnaud, in *Revue des sciences humaines*, « Jarry », juillet-septembre 1986, p 122.

Le Père Ubu joué *au présent* par Jarry peut-être vu comme un rêve fait homme, ou comme un homme qui tenterait de se hisser à la hauteur d'un rêve, du désordre anarchiste du rêve. Sur ce personnage, il convient de lire, plutôt que Gide dans *Les faux-monnayeurs*, Jules Renard <sup>674</sup> : « (18 janvier 1906) Jarry dans son écurie. – J'aime bien les cloportes, dit-il, mais c'est embêtant à éplucher. On passe, et on entend : pan ! pan ! pan ! C'est Jarry qui, à coups de revolver, tue des araignées ; mais il garde les toiles : ça orne. Il installe ses cabinets au-dessus de la sonnette de la porte. On tire la corde. La cuvette se vide. Ce mouvement qui était perdu est utilisé. Ça tombe bien sur le visiteur, mais les cabinets sont toujours propres. »

« Ce mouvement qui était perdu est utilisé » est une notation passionnante, qui peut être appliquée à toute l'œuvre de Jarry. La pataphysique, exprimée avec le plus d'intelligibilité dans les Chroniques, est un moyen d'utiliser les mouvements (mouvements de l'œil : points de vue) qui étaient perdus : ainsi l'inversion des réalités : ce n'est plus le fiacre qui renverse le piéton, mais le piéton qui essaie de renverser le fiacre, ainsi l'eau devient la pire des boissons... <sup>675</sup>

Les chroniques s'apparentent bien souvent à une rêverie (on parle parfois de Jarry comme d'un « diurnaliste ») à la seule différence, fondamentale, qu'elle serait voulue par l'auteur et non pas subie. Le propre de cette rêverie serait de pouvoir faire naître ce que l'on veut, sans souci de logique <sup>676</sup> ou de vraisemblance (Jarry écrit ainsi dans *César-Antéchrist* <sup>677</sup> cette remarque primordiale : « ... ce que je veux existe ou n'existe pas selon qu'il me plaît »). Toute l'œuvre de Jarry peut s'apparenter d'ailleurs à une rêverie, puisque le principe de non contradiction n'a pas cours, le langage ne renvoie pas à un signifié unique, l'espace est à deux dimensions, le temps n'y est pas chronologique <sup>678</sup> et les époques, les tons, les genres s'y télescopent. Jarry semble se laisser aller dans les chroniques au principe d'association d'idées, qui « est une force qui crée au-dessous de l'existence logique... une autre existence d'ordre inférieur, où les sensations, sentiments, images, idées, s'appellent et se suivent

---

<sup>674</sup> Renard, *Journal 1887 – 1910*, Arles, Actes Sud, 1995, p 162.

<sup>675</sup> Béhar écrit, in *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, p 220, que « l'impression d'absurdité dans les chroniques tient au système d'inversion des points de vue ».

<sup>676</sup> Et du reste, selon Jarry une logique est « d'autant plus irréfutable que c'est celle du fou ou du gâteux » (PL II, 603).

<sup>677</sup> Cité par Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 172.

<sup>678</sup> On peut même dire comme Valéry (in *Cahiers II*, Gallimard, Pléiade, 1974, p 146) que ce « qui caractérise le rêve, c'est (...) le fait d'être réduit à l'instant – Le rêveur est fait d'instant ».



à leur fantaisie. »<sup>679</sup> « Rêverie qui constamment fait, défait, refait, redéfait, partant de nouveaux recommencements, qui va partout, qui ne se propose pas de terminer, d'aboutir, d'arriver, de construire, composée autant de bonds que de faits, qui ne s'interrompt pour aucune contradiction et plutôt s'en repaît avec ravissement », écrit Michaux<sup>680</sup>.

Jarry rapproche ensemble des choses qui n'ont pas lieu d'être rapprochées. On peut penser qu'il laisse libre cours à ses pensées, sans souci de les passer au crible de la logique (remarquons que Jarry ne donne pas cours à l'absurde mais au *possible*<sup>681</sup> : il écrit ainsi dans une chronique<sup>682</sup> : « ...On comprend mieux Wells et son admirable sang-froid dans la description non pas de l'absurde, mais du possible<sup>683</sup> au sens mathématique, si l'on réfléchit qu'il écrit dans la langue où professa Lord Kelvin<sup>684</sup> »).

Néanmoins, les chroniques sont des textes très construits. Elles ne naissent pas de rien, mais d'un effort intellectuel. « Dans tout effort intellectuel », comme l'écrit Bergson<sup>685</sup>, « il y a une multiplicité visible ou latente d'images ». Seulement, celles-ci « se poussent et se pressent pour entrer dans un *certain* schéma », qui est « relativement un et invariable ». « Les images multiples qui aspirent à » remplir ce schéma sont ainsi « ou analogues entre elles, ou coordonnées les unes aux autres. »<sup>686</sup>

Voyons comme Jarry s'y prend pour coordonner entre elles ces images.

Le principe de construction des chroniques est assez simple, Jarry lui-même fournit la *recette*. Il choisit deux jalons, deux points en corrélation absolue, et

---

<sup>679</sup> Bergson cité par Catherine Stehlin, in *Revue Europe*, mars-avril 1981, p 45.

<sup>680</sup> *Façons d'endormi, façons d'éveiller, II*, « Les Rêves vigiles », in *Œuvres complètes*, tome 3, pléiade, 2004, p 520.

<sup>681</sup> Aussi, Jarry ne voulut pas (source : David, Bouquins Laffont, p 1141) adresser *La Dragonne* « avant d'avoir vu la fin de certains événements politiques qu'[il] présageait singulièrement » (lettre du 25 juin 1907). Comme l'écrit Sami-Ali (*Le Banal*, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 1980, p 13), « en découvrant que l'impensable existe comme pure potentialité, on s'ouvre simultanément à d'autres cultures ». Remarquons comme Bergson que l'expression « un possible se réalise » est impropre et qu'il faudrait mieux dire : « un virtuel s'actualise » (Deleuze, *Annales Bergsoniennes II*, Puf, 2004, *Le Magazine littéraire*, septembre 2004, p 92).

<sup>682</sup> « De quelques romans scientifiques », PL II, 519.

<sup>683</sup> Gourmont lui a un avis contraire – et plus commun : il « trouve que l'imagination de M. Wells est prodigieuse et un peu effrayante » (« Enquête sur le roman contemporain », *The Weekly Critical Review*, 8 avril 1904, p 283).

<sup>684</sup> À propos de ce physicien anglais, voir *Gestes...*, Poésie/Gallimard, pp 216-217.

<sup>685</sup> Bergson, *Mélanges*, PUF, 1972, p 546.

<sup>686</sup> Comme le note Bergson (in *Matière et mémoire*, Paris, Librairie Felix Lacan, 1913, p 23), « les images sont solidaires les unes des autres ». Une image « se continue dans celles qui la suivent comme elle prolongeait celles qui la précèdent ».

tout le reste découle de ce rapprochement qui n'est pas arbitraire puisqu'il naît de l'intuition.

Jarry écrit dans une chronique parue à *La Plume* (« Ceux pour qui il n'y eut point de Babel » : PL II, 443) : « Nous écrivions dans la préface de notre premier livre (*Les minutes*, 1894)<sup>687</sup> que si l'auteur a su déterminer deux points en corrélation absolue (encoche, point de mire), tous les autres, sans nouvel effort de sa part, seront sur la trajectoire ».

Un brouillon au crayon laissé par Jarry<sup>688</sup> nous renseigne sur la façon qu'il avait d'écrire. « Inventions et découvertes / Les courses de bicyclettes dans / le vide. / Scaph. Piste en anneau / pneumatique – dans le sens des / machines pneumatiques / 416 kilos 203 / démarrer avant le vide « parfait » / l'aspirateur étant devant / (dispositif à / étudier) le coureur / le *vacuovélodrome*. »

Les deux jalons ici sont « la bicyclette » et le « vide », pris comme densité selon le principe cher à Jarry d'annulation des contraires (outre cela, l'on peut penser que les cyclistes doivent, un aspirateur étant placé devant eux, reculer en donnant l'illusion d'avancer – ou de rester sur place – afin de lutter contre l'aspiration et de rester à distance de l'aspirateur).

Jarry compare souvent des objets avec des animaux<sup>689</sup>. Soit un volant (premier jalon), soit un oiseau (second jalon) : tout le reste de la chronique (intitulée en l'occurrence « De quelques animaux nuisibles, le volant ») découlera de ce rapprochement. Jarry décrit ainsi le volant : « le volant est un oiseau, remarquable par les plumes blanches, ou quelquefois de couleurs alternées, de sa queue, laquelle est de forme tronconique. Il offre un curieux exemple de transformisme, l'animal s'étant adapté aux engins primitivement créés pour sa capture, et les engins s'étant pareillement adaptés à l'animal. L'un ne peut plus se passer des autres. Ce qui devait servir à sa destruction l'a préservé. » (PL II, 351). Les deux animaux que sont le volant et la raquette se sont adaptés l'un à l'autre, au même moment semble-t-il (chose absurde),

---

<sup>687</sup> Voilà ce que Jarry écrivait dans le linteau des *Minutes* (cité par Béhar, in *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, p 220) : « Quand même il n'eût point su toutes choses y afférentes en écrivant l'œuvre, il lui suffit de deux jalons placés (encoche, point de mire) – par intuition, si l'on veut un mot – pour TOUT décrire... Et découvrir. Et Descartes est bien petit d'ambition... »

<sup>688</sup> Cité en annexe de *La Chandelle Verte*, édition de Maurice SAILLET, Le Livre de Poche, p 688.

<sup>689</sup> In « le drapaud », Jarry écrit : « le drapaud éveillé, à l'état sauvage et bien portant, se dresse habituellement sur son extrémité caudale, sa corne pointant, son aile déployée dans le sens du vent, laissant flotter à son bord extrême des villosités ou des cils vibratiles jaunes. Dans cette attitude, son vol rend dans l'atmosphère un son de même hauteur et amplitude que celui des ailes de l'engoulevent ou drapaud-volant ».

comme par intuition. Jarry note (PL II, 352) que si « on les met en contact réciproque, tous deux s'animent, et cette résurrection n'est pas un phénomène plus étrange que le réveil de certaines bactéries desséchées auxquelles on fournit de l'eau ». Aussi, ces deux animaux sont en fait un seul animal, qui rappelle « l'horreur de la bête accouplée ». Ils ne vivent pas l'un sans l'autre, mais ne peuvent vivre que dans un rapport de lutte perpétuel. Jarry note les écarts du volant pour échapper au filet : « il y a là certainement une réviviscence atavique, et peut-être un retour des instincts sauvages ». (PL II, 352)

Remarquons que Jarry, dans « Lyrisme militariste » compare cette fois le volant au panache : « le panache, ce prestige, ce volant éternellement lancé et toujours reconquis, dont la raquette est le fulminant cerveau même du militaire, nous avons consacré une part importante de nos longévités à ne point le laisser décliner dans la boue ».

Jarry ne cherche pas à rapprocher les choses les plus éloignées, le choix de ses jalons, s'il naît d'une intuition, obéit toujours à une logique. Ainsi, le jour de Mardi Gras, l'on a coutume de jeter des confettis. Or, Jarry, observant qu'il neige ce même jour, en déduit que cette neige *sont* des confettis : « Le mardi gras » (PL II, 283) : « Nous eussions été désolé qu'il ne tombât point de neige le Mardi gras, ce qui nous aurait privé de la satisfaction facile de la classer parmi les confettis. » Jarry en profite pour expliquer la couleur et la substance de la neige : des ordonnances de police ont interdit les confettis multicolores. De plus, raison hygiénique, les confettis ne doivent pas être réutilisables, ils sont donc « fusibles » ce qui veut dire qu'ils fondent au contact du sol.

Si des sacrifices se produisent le jour de la fête nationale, cela veut dire que ce sont des manifestations de cette fête etc.

Paul Valéry donne une définition du penseur <sup>690</sup> qui semble correspondre très bien à Jarry : « Chez le penseur, les caractéristiques initiales furent souvent : Recourir à des idées ou à des images volontairement, pour franchir un temps d'ennui – pour combattre un chagrin – la douleur. Essayer de tromper un événement en lui refusant ses conséquences mentales – Laisser grossir et regarder ce qui vient « au hasard » dans l'esprit. Prendre l'habitude d'appeler à son aide les images (...) Considérer comme inférieur, impuissant, irréel, éphémère, tout ce qui n'est pas complice de ces images, décors, gens événements. Anathème et pluie de feu sur tout ce qui empêche

---

<sup>690</sup> In *Cahiers 6, 1903-1904*, Paris, Gallimard, 1997, pp 88-89.

de songer – repas, métier, famille, *plaisirs* – Mais une honorable exception est faite pour tout ce qui donne la vanité – cela empêche-t-il de *songer* – »

Ainsi, les chroniques s'apparentent à une rêverie articulée <sup>691</sup>, ce que ne permet pas le rêve. Cette construction rigoureuse a toujours étonnamment surpris. Comme le note David <sup>692</sup>, « le théoricien de *La Chandelle verte* laisse vite perplexe : là où on espérait un chroniqueur malicieux, on découvre un implacable logicien <sup>693</sup>. (...) On évacue d'ordinaire Jarry dans la fosse Ubu ». Parlant des chroniques, Besnier note justement : « Sous des dehors fantaisistes, c'est une forme rigoureuse (...) qui aime un ton radical tenant vers l'expression nue du théorème » <sup>694</sup>.

Déjà, du temps de Jarry, Charles-Henry Hirsch, dans la « Revue du mois » du *Mercure de France* <sup>695</sup>, met l'accent sur la « rigoureuses méthode » et les « lumineuses raisons » de Jarry : « Les personnes friandes d'opinions exceptionnelles liront avec agrément et profit les *Spéculations* de M. Alfred Jarry dans chaque numéro de *La Revue Blanche*. Le bon sens de M. Alfred Jarry, comme vous allez le voir, y est basé sur la curiosité scientifique et l'on reconnaît un esprit discipliné à la plus rigoureuse méthode. (...) <sup>696</sup> S'il est facile de découvrir un certain parti-pris dans la réponse qu'on vient de lire, à l'article tendancieux de M.E. Faguet, comment ne pas se rendre aux lumineuses raisons qui font affirmer à M. Alfred Jarry ».

Même l'univers mirlitonesque de Jarry, qui peut paraître « délicieusement absurde », « d'une extraordinaire légèreté », possède en fait « sa logique propre, qui n'a rien à voir avec la nôtre » <sup>697</sup>, une logique, qui note Béhar,

---

<sup>691</sup> Les chroniques ne sont pas le résultat d'une hallucination mais apparaissent comme des *instantanés* d'un monde inexploré (rendu tel, car il s'agit en fait de *notre* monde – voir page 255 de ce travail où est développée cette idée). « Quoique Bathybius sût parfaitement, étant d'esprit pondéré et grave, qu'il n'allait observer, de l'autre côté de sa fenêtre ronde, que des être humains dans les attitudes les plus normalement et misérablement humaines, il s'avança vers la vitre comme il eût approché son œil de l'oculaire d'un prodigieux télescope, emporté sous sa coupole trépidante par de colossales horlogeries, et braqué sur un monde inexploré. – Allons, dit-il, ne nous hallucinons pas » (*Le Surmâle*, Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, 1990, p 95).

<sup>692</sup> Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry le secret des origines*, Paris, PUF, 2003, p 5.

<sup>693</sup> Aussi, dans son « Essai de définition du courage » (PL II, 296), Jarry écrit superbement : « Le courage est un état de calme et de tranquillité en présence d'un danger, état rigoureusement pareil à celui où l'on se trouve quand il n'y a pas de danger. Il résulte de cette définition, au moins provisoire, que le courage peut être acquis par deux moyens : 1° en éloignant le danger ; 2° en éloignant la notion de danger ».

<sup>694</sup> *Siloques...*, édition de Patrick Besnier, Castor Astral, p 9.

<sup>695</sup> Tome 38, 1901, p 214.

<sup>696</sup> Suit une citation de « M. Faguet et l'alcoolisme ».

<sup>697</sup> *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, p 220.

mettant l'accent sur l'unité de pensée de l'œuvre, se retrouve dans tous les ouvrages de Jarry.

Réserveons le mot de la fin à Saillet qui écrit : « La *Chandelle Verte* requiert l'absolue soumission de nos facultés à sa logique décervelante »<sup>698</sup>.

Cette logique va de pair avec une volonté de donner la parole au *langage des mathématiques* – « Car nous sommes tout deux de cet avis que, si l'on peut mesurer ce dont on parle et l'exprimer en nombres<sup>699</sup>, qui sont la seule chose existante, on sait quelque chose de son sujet »<sup>700</sup>. Jarry ira plus loin puisqu'il affirmera dans une chronique, à propos de « l'imagination scientifique » : « nous ne comprenons d'ailleurs point d'autre imagination » (PL II, 434).

On peut penser que selon Jarry, ce langage est le seul apte à traduire la beauté.

Ainsi, Jarry écrit au docteur Mardrus, lui parlant des *Mille et une nuits* (PL III, 547) : « Et puisqu'il faut prendre son parti que l'expression de notre joie reste terne et sourde à côté de cette prodigieuse tapisserie musicale que vous nous rapportez d'Arabie, je la traduis, faute de mieux, dans la langue la plus abstraite mais la plus absolue des mathématiques, en vous témoignant, de ce tome 6, mon émerveillement à la sixième puissance... en attendant la seizième ».

J'entends par *langage des mathématiques*<sup>701</sup> une langue qui procède par images précises et singulières, avec une froideur qui est le moyen d'atteindre l'absolu<sup>702</sup> (cette phrase en est un bel exemple : « L'endroit où se couche le soleil a la figure, entre les replis inclus au mésentère de la ville, de l'appendice vermiculaire d'un coecum » : PL I, 693) et pas seulement la façon (qui est en quelque sorte la terminaison ultime de ce langage) qu'a Jarry d'avoir recours à des formules mathématiques ou à des équations. Ces formules aboutissent, à

---

<sup>698</sup> *La Chandelle Verte*, Le livre de Poche, p 12.

<sup>699</sup> Plusieurs chroniques ou comptes-rendus témoignent de cette passion pour les nombres ou les équations (pour les *mises en formule de réalités* pourrait-on dire).

<sup>700</sup> « Lettre télépathique du docteur Faustroll à Lord Kelvin », éditions Bouquins Laffont, p 533.

<sup>701</sup> Ou *langage scientifique*. Fagus lui parle d'une « écriture d'algébriste » à propos de *Messaline* (« Le Noyé récalcitrant », *les Marges*, 15 janvier 1922, p 13 ; cité par Besnier, in *Alfred Jarry*, Plon, p 48) : « Style éblouissamment lucide, jusqu'à l'obscurité, tel chez Mallarmé, chez Rimbaud, écriture d'algébriste sachant si parfaitement ce qu'il doit dire qu'il accumule l'abréviation ». C.f mon mémoire de Master II intitulé « Jarry, Valéry, un détour obligé par les sciences », Le Mans, 2005

<sup>702</sup> Jarry était épris selon Rachilde « d'un absolu à la fois mathématique et romanesque » (*Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, p 69).

la fin de *Faustroll*, « à une loi, qui se veut la *loi des lois*<sup>703</sup> : au-dessus de Dieu lui-même, elle lui donne une solution » ! »<sup>704</sup>.

Pourquoi Jarry utilise-t-il ces formules<sup>705</sup> ? Comme l'écrit Besnier<sup>706</sup> : « Pour saisir l'insaisissable, il doit renoncer aux ambivalences et aux incertitudes du langage ». Jarry cherche à atteindre l'impossible (« J'ai vu – aussi vrai que si je l'avais tenu sous le microscope ou le spéculum – j'ai vu, face à face, l'Impossible »<sup>707</sup>), l'absolu (tout le reste n'est que mensonge : « Absolu-ment. / C'est une charade. Ce que ne qualifie pas le premier mot est le sujet du second. / Tout dans l'univers se définit par ce verbe ou cet adjectif » : *L'amour absolu*). Si les mots échouent à transcrire le monde, peut-être les mathématiques parviendront-elles à donner une trace visible de la singularité des choses, de leur mystère inexpugnable.

L'on peut penser également que les mathématiques fascinent Jarry par leur puissance qui ne se laisse pas domestiquer par la langue : comme les images, elles possèdent une force irréductible que les mots ne peuvent circonscrire.

Jarry, dans ses chroniques, s'attache à faire fusionner des gestes humains (qui peuvent aussi bien être des gestes d'objets rendus humains par le pouvoir de la littérature) avec une « mathématique inexorable »<sup>708</sup> (présente sous forme de la logique *vraiment* inexorable qui baigne chaque chronique), moyen de s'élever vers l'absolu (de faire des conserves d'absolu).

On peut penser que Jarry n'a pas toujours eu cette conception des *mathématiques*, on peut imaginer qu'il nourrissait au départ une vision mallarméenne (« ... l'être humain n'approche pas impunément d'un mécanisme et ne s'y mêle sans perte », écrit Mallarmé<sup>709</sup>) puisque l'on trouve

---

<sup>703</sup> C'est une loi qui régit tout et qui « règne partout où s'étendent le vaste éther et la lumière infinie » pour reprendre une expression d'Empédocle d'Agrigente (*Les penseurs grecs avant Socrate de Thalès de Milet à Prodicos*, Garnier Flammarion, 1964, p 135).

<sup>704</sup> *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, 1980, p 175.

<sup>705</sup> C'est la question qui m'a poussé à choisir comme sujet de mémoire de Master 2 : « Jarry, Valéry, un détour obligé par les nombres. »

<sup>706</sup> *Alfred Jarry*, Plon, p 48.

<sup>707</sup> *Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, 1990, p 131.

<sup>708</sup> PL II, 676 : « M. Fagus, nous semble-t-il, voit volontiers, et nous ne trouvons guère non plus d'autre définition – le beau dans la fusion d'une mathématique inexorable avec un geste humain, seule façon qu'ait vraisemblablement l'homme de faire des conserves d'absolu. Nous avons rêvé autrefois d'un théâtre où les personnages seraient matériellement fixés aux dents d'un engrenage invisible et où les scènes éclateraient, comme des étincelles électriques, des combinaisons attendues de paroles isochrones. »

<sup>709</sup> Mallarmé, tome 2, Pléiade, p 662.

dans « Visions actuelles et futures » cette phrase : « Substitution, hélas ! de la Science à l'Art, et c'est une machine qui ferait le Geste Beau... »<sup>710</sup>

### La Pataphysique, une science imprécise ?

Le fait que Jarry écrive qu'il invente avec la Pataphysique « une science dont le besoin se faisait généralement sentir »<sup>711</sup> n'est pas anodin. Qu'entend Jarry par science ? Ce terme pose problème. Nous devinerons, en dressant un rapide portrait de la vision de la Science dans le milieu intellectuel à l'époque de Jarry qu'il cherche à créer une science imprécise (il cherche à combattre la Science en se servant de ses armes), basée sur l'arbitraire, création qui n'est pas seulement une démonstration de l'arbitraire de toute science, mais qui va, me semble-t-il, au-delà, qui propose une alternative vivifiante (rendant au rêve son statut de logique) à la toute-puissance de la Science.

La fin du 19<sup>ème</sup> siècle est marquée par les conquêtes de l'intelligence humaine (extraordinaires progrès des sciences : mathématiques, physique, biologie, chimie, grandes découvertes médicales...). Né vers 1880, le moteur à explosion ne cesse d'être perfectionné. En 1890, Clément Ader fait voler le premier avion. Louis Renault fabrique sa première voiture en 1898 et Henry Ford en 1893. Nobel invente la dynamite. En 1895, Wilhelm Röntgen découvre les rayons X et la même année les frères Lumière mettent au point le cinématographe. En 1899, Pierre et Marie Curie isolent le polonium et le radium.

C'est le siècle, comme l'écrit Julia Przybos<sup>712</sup>, « de Comte, Taine, Bernard et Pasteur où l'on adopte la langue de la philosophie positiviste et des sciences expérimentales ». Auguste Comte avait affirmé, dans son *Cours de philosophie positive* (1830-1842), que l'art, parvenu au stade « positif », obéissait aux mêmes lois que la science<sup>713</sup>.

« La littérature se rêve parfois comme science, dans le culte de l'observation, la recherche de lois du comportement psychologique et social »<sup>714</sup>. En outre, la critique se pose en science de la littérature.

---

<sup>710</sup> *L'Art littéraire* première série, Genève, 1972, p 78, Slatkine Reprints.

<sup>711</sup> Une « toute-science (comme on dit toute-puissance) » selon Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 406.

<sup>712</sup> *Zoom sur les décadents*, Corti, 2002, p 118.

<sup>713</sup> Source : Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du 19<sup>ème</sup> siècle*, p 74.

<sup>714</sup> Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du 19<sup>ème</sup> siècle*, p 72.

« A la fin du siècle enfin, la Science s'imprime en creux sur les œuvres qui la dénoncent ; au savant triomphant, on opposera le scientifique contesté : le *Docteur Pascal* de Zola d'un côté, de l'autre *Tribulat Bonhomet* de Villiers de l'Isle-Adam et *Bouvard et Pécuchet*<sup>715</sup> de Flaubert ; après Comte et Taine, Bergson »<sup>711</sup>.

La Science se veut totalisante (d'où la crainte<sup>716</sup> de nombre de contemporains de Jarry). Tout peut être vu à travers son *œil*. Ainsi en est-il de la télépathie<sup>717</sup>. Elle apparaît comme la façon de traiter chaque problème, et de le résoudre.

La science résumerait ainsi le monde comme une succession de mystères, dont on peut trouver les clefs : il suffit pour cela de s'armer de patience et d'enchaîner les expérimentations. Or, « la science est faite, suivant les données fournies par un coin de l'étendue. Peut-être ne convient-elle pas à tout le reste qu'on ignore, qui est beaucoup plus grand, et qu'on ne peut découvrir »<sup>718</sup>.

En outre, nombre d'auteurs comme Anatole France ou Gourmont mettent l'accent sur sa dimension subjective. Les appareils sont gouvernés par un œil humain : «... un œil armé de microscope n'en est pas moins un œil humain. Il voit plus que les autres yeux, il ne voit pas autrement »<sup>719</sup>. « Les sciences sont humaines, donc elles sont bêtes ; c'est-à-dire qu'elles ne sont pas de la Science véritable, idéale », comme l'écrit Claudine Gothot-Mersch

<sup>720</sup>

---

<sup>715</sup> Flaubert travaille à ce livre de juillet 1872 jusqu'à sa mort en en mai 1880 : satire de la bourgeoisie plus constat décevant de toutes les branches du savoir. Selon Brombert (*Flaubert par lui-même*, p 172), *Bouvard* traduit le « malaise intellectuel à la fin du siècle », devant le « prestige croissant de la science ». Selon Gourmont (cité in *Bouvard et Pécuchet*, Folio Gallimard, 1979, p 19) : « Bouvard est la pièce d'archives où la postérité lira clairement les espoirs et les déboires d'un siècle ».

<sup>716</sup> Dans un plan de la fin de *Bouvard et Pécuchet* retrouvé dans les papiers de Flaubert, celui-ci exprime bien cette peur : « Pécuchet voit l'avenir de l'Humanité en noir : L'homme moderne est amoindri et devenu une machine. (...) Barbarie par l'excès de l'individualisme, et le délire de la Science. » (Folio, p 411)

<sup>717</sup> D'Anivel écrit dans le numéro de juillet 1891 de *La Revue Blanche* (p 97 de l'édition Slatkine Reprints) un article intitulé « La télépathie » : « Comment voir, en quelque sorte, la réalisation morphologique d'un fait purement du domaine intellectuel ? Mais en notre siècle où les sciences prennent des proportions gigantesques, où tout est document à relever, retourner, étudier et comprendre, les apparitions sont, elles aussi, entrées dans le domaine scientifique. Ce qui jusqu'ici avait été attribué à l'imagination de quelque cerveau faible, hallucination de quelque esprit malade, a révélé un fond de vérité, de réalité saisissable ».

<sup>718</sup> Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Folio Gallimard, 1979, p 138, Bouvard.

<sup>719</sup> Anatole France, *Le Jardin d'Epicure*, in *Œuvres complètes, volume 5*, Paris, Calmann-Lévy, 1968, p 334.

<sup>720</sup> In *Bouvard et Pécuchet*, Folio Gallimard, 1979, p 21.



Pour les symbolistes, la science pourrait ainsi être un art, l'expression d'une subjectivité, et en ceci elle n'est pas méprisable. Ce qui est méprisable, c'est la façon qu'elle a de s'affirmer comme (seule) Vérité.

Plus qu'une vérité, la science est vue par les symbolistes comme une échappatoire. Emile Faguet <sup>721</sup> affirme que la science est un moyen parmi d'autres « d'échapper à l'obsession de l'Inconnaissable ».

Elle donne l'illusion d'abolir le néant (l'obscurité dans laquelle est plongée depuis tout temps la matière), alors qu'elle n'est qu'une religion qui le cache, une religion qui donne un sens aux choses en leur trouvant des causes, une religion qui ainsi pacifie le monde (et qui le rend, sinon, meilleur, du moins plus habitable – augmentation de l'espérance de vie, vaccins...).

Le monde devient une gigantesque cathédrale que l'on fait affleurer peu à peu, en la tirant du brouillard de la déraison, et ce à l'aide des découvertes successives. Le grotesque, l'incongru, la poésie, s'en trouvent exclus. Il n'y a plus de place pour le hasard. De plus, le scientifique (et tout homme n'est-il pas un scientifique potentiel, et ne se doit-il pas de raisonner par conséquent comme un scientifique, par souci de *faire avancer les choses* ?) doit domestiquer les aléas de la pensée pour trouver les enchaînements logiques, il devient *enchaîné* à une volonté de découverte, de représentation, n'accueille plus les représentations qui s'offrent à lui (dans une sorte de maelström dont il sort épuisé mais ravi) mais se doit au contraire de tendre vers une seule. Aussi la synthèse *absolue* <sup>722</sup> des réalités contraires chère à Jarry est rendue impossible.

Au principe de rêve (cher aux Idéalistes) s'oppose celui de logique. Jarry combattra la logique par une autre logique, foncièrement arbitraire, dans chacune de ses chroniques, mettant peut-être par là l'accent sur l'arbitraire de toute logique.

## Eternité

Comme dans les rêves, le temps n'a plus cours (il est *inétendu* : « Vingt-quatre heures, n'était-ce pas une éternité pour l'homme qui professait

---

<sup>721</sup> Cité in Zoom sur les décadents, p 118.

<sup>722</sup> Sans parler de synthèse *absolue*, Flaubert reproche à la Science, dans ses *Souvenirs*, de collectionner, classer, analyser, sans jamais aboutir à la (simple) synthèse (source : Claudine Gothot-Mersch, in *Bouvard et Pécuchet*, Folio Gallimard, 1979, p 20).

qu'aucun nombre n'avait d'importance ? » <sup>723</sup>). Jarry invente le concept audacieux d'éternité, qu'il formule sous l'égide de la science et de la philosophie. Il écrit dans *Faustroll* <sup>724</sup> : « L'éternité m'apparaît sous la figure d'un éther immobile, et qui par suite n'est pas lumineux. J'appellerai circulaire mobile et périssable l'éther lumineux. Et je déduis d'Aristote (Traité du ciel) qu'il sied d'écrire ETHERNITE. L'éther lumineux et toutes les particules de la matière, que je distingue parfaitement, mon corps astral <sup>725</sup> ayant de bons yeux pataphysiques, a la forme, à première vue d'un système de tringles rigides articulées et de volants animés de rapides mouvements de rotation, portés par quelques unes de ses tringles. Il répond ainsi exactement aux conditions mathématiques posées par Navier, Poisson et Cauchy. (...) Je verrai, dans mes loisirs posthumes, à l'empêcher de tourner dans son ensemble et à le réduire à l'état de simple peson à ressort ».

Ce principe d'éternité est une intuition de Jarry (« Contente-toi, mon cerveau aux lobes luisants, de cette intuition, la fraternité de l'Etre et de l'Eternité ») qu'il formule dans « Etre et Vivre », un article publié à *l'Art littéraire*, définissant l'Etre comme étant le contraire de vivre : « Quand l'Etre devient le Vivre, le Continu devient le Discontinu, l'Etre syllogistiquement le Non-Etre. Vivre = cesser d'Exister » <sup>726</sup>

Comme le démontre Marcel Conche <sup>727</sup>, le temps enchaîne les choses, car leur impose une logique immuable, et en même temps définit leur identité en fonction de cette logique. Une chose qui vient avant une autre chose n'est rien d'autre que le fait de venir avant cette autre chose. S'il en était différemment, cette chose ne serait plus la même chose. Aussi est-ce vain de s'imaginer que les événements garderaient leurs propriétés s'ils étaient recentrés différemment dans leur succession. Ils sont tout entiers contenus dans le fait qu'ils soient à un instant donné. Ainsi, si l'on casse l'idée du temps, cela veut dire que l'on retire aux événements leurs droits à être des

---

<sup>723</sup> *Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, 1990, p 99.

<sup>724</sup> Bouquins Laffont, p 535.

<sup>725</sup> En 1893, in *Les minutes de sable mémorial*, « L'Opium », Jarry écrit : « ... et mon corps astral, frappant du talon mon terrestre corps, partit pèlerin... »

<sup>726</sup> Slatkine Reprints, p 39.

<sup>727</sup> Marcel Conche, *Temps et Destin*, Paris, Puf, 1992, pp 28-29 : « Il reste que l'analyse du temps revient, semble-t-il, à l'analyse de la succession. Succéder à signifie venir après. La relation de succession ne fait qu'un avec la relation avant-après. L'évènement A se produit avant l'évènement B et l'évènement B après l'évènement A, mais, dans des conditions différentes, B aurait peut-être pu se produire avant ou en même temps que A. Au contraire, dire que l'instant B, qui vient après l'instant A, aurait pu venir avant A, ou en même temps, n'a pas de sens, car B n'est précisément rien d'autre que le fait de venir après A, à une certaine distance temporelle (intervalle) de A. »

événements. Ils ne sont rien d'autre (et, à travers eux, les choses <sup>728</sup> qui sont à la base de ces événements) que des enveloppes vides, que l'on peut alors (jeu du pataphysicien) utiliser comme pions que l'on peut bouger à loisir sur les cases d'un jeu (cases de l'esprit), en expérimentant les différentes combinaisons et en appréciant au fur et à mesure le *résultat*.

Si les instants (et à travers eux les choses *contenues* par eux) perdent cette structure (ils se défont de nos préjugés en même temps que de la gaine du temps), ce n'est pas pour se détacher de nous, mais au contraire pour nous habiter comme jamais et se laisser habiter par nous.

Jarry, en supprimant le principe de succession, nie la volonté comme l'a fait Schopenhauer <sup>729</sup>. En effet, chez ce philosophe, l'appréhension consciente de la volonté en nous prend aussi la forme de la succession, qui est liée à la représentation. La volonté se base sur le *distinguo* voulant / ayant. Si la résolution du *vouloir* dans *l'avoir* est rendue impossible par l'absence du principe de continuité, alors la volonté est *de facto* impossible.

La continuité devenant principe inexistant <sup>730</sup>, on ne peut plus parler des principes de cause et d'effet. Gourmont critique lui aussi « l'idée obscure de causalité » : « ... l'humanité ressemble beaucoup, depuis le commencement du monde, aux « oies frileuses » de Maldoror, lesquelles vont « méditant beaucoup ». C'est à force de méditer que les hommes ont découvert Dieu, l'âme, la loi morale et toutes les délicieuses causes de remords qui finiraient par rendre la vie humaine à peu près intolérable si des cerveaux libres, parfois, n'éclataient de rire, comme des volcans. Ce n'est pas à la terreur qu'on doit les Dieux, comme le crut Pétrone, c'est à l'idée obscure de causalité. On lui doit les Dieux, on lui doit la science, on lui doit l'agrandissement de l'intelligence, car à une cause unique génératrice de toutes choses, conception enfantine (...), se substitue peu à peu la conception des causes secondes, représentées par le polythéisme qui a permis la science... » <sup>731</sup>

Chez Jarry, la conséquence d'une chose, bien souvent, se confond avec cette chose (idée déjà présente chez les présocratiques qui avaient

---

<sup>728</sup> Selon Ruy Launoir (cité in *Gestes et opinions...*, Editions Cymbalum Pataphysicum, p 102), « le dégagement pataphysique serait atteint au moment où nous pourrions penser les objets comme à l'ordinaire et de plusieurs autres manières, en n'étant sensibles qu'aux différences d'ingéniosité de ces représentations ».

<sup>729</sup> Voir *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1978.

<sup>730</sup> Bergson (*Mélanges*, p 349) : « le temps a pour principal caractère la continuité. »

<sup>731</sup> *Epilogues*, « Variations sur la recherche des causes... », pp 129-130.

coutume, comme Jarry, de décentrer leur regard pour aborder le monde d'une façon neuve : ainsi, Tertullien écrit : « Démocrite dit que le sommeil est la raréfaction du souffle » <sup>732</sup>). Avec Jarry la célébration du 14 juillet a valeur performative puisqu'elle *appelle* ce qu'elle est sensée commémorer <sup>733</sup> (il est *normal* au reste qu'il n'y ait pas de commémoration possible puisque le temps n'a pas cours), et ce principe culmine dans l'horreur (in *Le Surmâle* : PL II, 179) : « On avait trouvé... une petite fille violée (...), morte d'une façon bien peu régulière ; on ne l'avait pas violée d'abord et assassinée ensuite, comme il est admis ; mais, comment dire ? violée à mort ».

Si l'écriture s'interdit de se placer sous l'aile du principe de continuité dans ce qu'elle relate, il faut qu'elle s'invente une structure. Les multiples liens logiques dans la phrase (c.f. les chroniques) sont là pour créer artificiellement cette structure (la chronique est un genre par définition hautement structuré), puisque cette dernière ne peut pas prendre la forme de la succession que sous-tend le principe de durée.

Ainsi, l'écriture peut-être un moyen de vivre plusieurs moments différents en un seul (elle devient miroir déformant et synthétisant à travers lequel on peut atteindre une expérience sensible *plurielle* <sup>734</sup>). Dans *Les jours et les nuits* (PL I, 768), Jarry écrit : « Il est admirable de vivre deux moments différents du temps en un seul ; ce qui est suffisant pour vivre authentiquement un moment d'éternité, soit toute l'éternité, puisqu'elle n'a pas de moment » <sup>735</sup>.

Si une chose ne peut plus survenir *avant* une autre, cela veut dire qu'elle survient *avec* cette autre <sup>736</sup>, et par conséquent : « Il y a, à coup sûr, une coïncidence naturelle entre les gestes notables. C'est pour préciser ce rapport de temps dans le moment immédiat, qui nécessairement évoque l'éternité, que nous avons cru utile d'écrire... » (PL II, 675). In « Spéculation » (PL II, 325), Jarry tentait déjà d'analyser comment coexistent les phénomènes. In

---

<sup>732</sup> *Les présocratiques*, « De l'âme, 43 », La pléiade, 1988, p 820.

<sup>733</sup> Elle célèbre certes la finalité qu'est la prise de la Bastille mais aussi, *de facto*, les actes sanglants qui furent le *moyen*. Rappelons que pour Jarry les meurtres produits le jour d'une fête nationale sont perpétrés pour célébrer cette fête.

<sup>734</sup> L'écriture vaut peut-être plus comme moyen d'atteindre *l'inexpérience* (ce qui ne peut être vécu ordinairement, qui gagne à être vécu *en virtualité*) que comme résultat.

<sup>735</sup> Noël Arnaud note judicieusement : « Dans *Les jours et les nuits*, Jarry mêle et confond passé et présent, et pourquoi pas le futur ? le futur du roman qui est le présent de sa vie quand il écrit le livre » (*Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 360).

<sup>736</sup> Lorsque l'on va à l'opéra, on s'assied puis le spectacle commence. Comme le temps n'existe pas, Jarry en déduit que c'est le fait de s'asseoir qui déclenche le spectacle (c.f. la chronique « le droit de critique »).

« La Vérité sur l’Affaire Humbert-Crawford », il note : « Il est remarquable que les meilleurs esprits n’aient fait qu’entrevoir, malgré l’identité de date, la connexité de l’affaire Humbert-Crawford et de la catastrophe etc. ».

Jarry exploite les joies de l’anachronisme (au centre du chapitre où Sengle, dans *Les jours et les nuits*, découvre l’amour, Jarry a cette formule heureuse : « la jouissance de l’anachronisme » : PL I, 768). Les époques se télescopent allégrement. Ainsi dans « La passion considérée comme course de côte » – métaphore filée si l’on veut –, Jésus est un cycliste et les appareils photos existent déjà (« il est exact que la reporterresse Véronique, de son kodak, prit un instantané » : PL II, 422).

Pas de continuité, et donc pas de progression, de changements. Les choses restent dans un état inchangé. A propos d’un livre de Hendebert, Jarry écrit (PL II, 623) : « Ce beau livre prouve, comme tous les livres de voyages, que dans les temps anciens et chez les peuples les plus lointains c’est exactement la même chose qu’aujourd’hui chez nous ».

Tout existe dans une sorte de présent immanent<sup>737</sup>, lequel naît de l’œil du lecteur (puisque, si l’écrit est seule réalité, la lecture est la concrétisation de cette réalité : l’écrit est un présent qui a besoin du présent du lecteur pour être au présent, et ce éternellement<sup>738</sup>).

Ce qui ressort de cette abolition de la monarchie de la continuité, ce n’est pas ce qu’on pourrait appeler « l’hétérogénéité absolue »<sup>739</sup>.

En niant le temps, Jarry *délie* les êtres entre eux (le temps les lie fondamentalement en leur reconnaissant un principe d’identité) en même temps qu’il les *lie* à un principe d’égalité (le temps place les êtres dans une certaine hiérarchie : l’enfance, l’adolescence, l’âge adulte, la vieillesse), en même temps qu’il *lie* les êtres et les choses (le distinguo vivant / non vivant n’a plus cours puisque le temps étant dépassé, la mort n’existe pas, pas plus que le dépérissement).

## Philosophie

---

<sup>737</sup> In « Psychologie expérimentale du gendarme », on apprend qu’une personne menottée est une personne qui « a la manie de se promener les mains derrière le dos », c’est-à-dire *en somme* une personne qui a *toujours* été menottée.

<sup>738</sup> Dans sa conférence intitulée « Le Temps dans l’art » (PL II, 637), Jarry écrit : « Quoi qu’il en soit, mettre son œuvre en dehors du temps, je crois que c’est là l’ambition de l’artiste, qu’il s’agisse d’un peintre, d’un littérateur, d’un sculpteur, d’un architecte ou d’un musicien ».

<sup>739</sup> Bergson, *Mélanges*, PUF, 1972, p 349.

De quelle philosophie s'agit-il ? Jarry donne sa propre définition (PL I, 669 : « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité »).

« Science des solutions imaginaires » renvoie peut-être consciemment à la définition que donne Bergson de la philosophie <sup>740</sup> : « Quand bien même toute solution serait douteuse, quand même toute solution serait démontrée impossible, la philosophie subsisterait comme *science de problèmes*. » Notons que les problèmes peuvent déjà être considérés comme des solutions imaginaires, puisque le simple fait de les poser est déjà en soi une *réponse*.

Le terme de pataphysique renvoie indirectement à celui de métaphysique <sup>741</sup>, qui est, en quelques mots, la recherche rationnelle ayant pour objet la connaissance de l'être absolu (l'esprit, la nature, Dieu, la matière...), des causes de l'univers et des principes premiers de la connaissance. <sup>742</sup> Jarry a sans doute écrit les principes de cette science avec des réminiscences (plus ou moins conscientes, que l'on peut d'ailleurs trouver dans toute son œuvre) des cours de Bergson suivis au lycée Henri 4 (c'était un cours de « Rhétorique supérieure »). On peut penser qu'André Marceuil est semblable à Jarry quand il dit que s'il « n'aimait pas la scolastique ni aucune espèce de philosophie <sup>743</sup> », c'est « peut-être parce qu'il les possédait trop » <sup>744</sup>.

Jarry a intégré les philosophies apprises ou lues mais ne recourt pas consciemment à un *passé* philosophique (qui eût pu lui servir de base) me semble-t-il (contrairement à Gourmont, lequel s'inspire de Schopenhauer et cite souvent Nietzsche), même s'il se réfère à la *Revue philosophique* dans

---

<sup>740</sup> Henri Bergson, *Mélanges*, « Principes de métaphysique », PUF, 1972, p 380.

<sup>741</sup> Jarry écrit (PL I, 668) : « La pataphysique (...) est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique ». Nietzsche, que Jarry avait sans doute lu, rapproche la métaphysique de l'art : dans sa dédicace de *La Naissance de la tragédie*, il écrit : « J'affirme, moi, que je tiens l'art pour la tâche suprême et l'activité proprement métaphysique de cette vie ».

<sup>742</sup> Petit Robert.

<sup>743</sup> Valéry prendra exemple sur Jarry, ira même beaucoup plus loin que lui, en affirmant à propos de Monsieur Teste (pléiade, tome 2, p 12) : « Je rejetais (...) la Philosophie presque tout entière, parmi les Choses vagues et les choses Impures auxquelles je me refusais de tout cœur : les objets traditionnels de la spéculation m'excitaient si malaisément que je m'étonnais des philosophes ou de moi-même ».

Sur les échanges, réels, qui eurent lieu entre Jarry et Valéry : voir Dominique Sineux, « Alfred Jarry et Paul Valéry. Valéry Pataphysicien », *l'Etoile-Absinthe*, numéros 13-14, pp 16-22, 1982.

<sup>744</sup> Cité par Catherine Stehlin, *Revue Europe*, mars-avril 1981, numéros 623-624, p 37.

plusieurs chroniques <sup>745</sup>. Jarry n'a pas du tout semble-t-il l'ambition d'*élaborer* une philosophie à partir d'énoncés, dans un discours cohérent qui viserait à donner naissance à une pensée (la pensée est de tous les instants et n'a pas besoin de justifications pour être). Les citations quand il en emploie servent de couleur (il y a un pittoresque recherché de la citation), elles valent comme souvenirs ou comme notations, elles servent à grandir le texte, elles se situent dans un rapport d'égalité absolu avec toutes les autres phrases.

Jarry conteste les lois (prises au sens très large : « Toutes les lois actuelles réalisent la perfection – dans ce sens, entendons-nous : réjouir l'esprit de l'observateur, et il faudrait être un humoriste bien sûr de soi pour se permettre d'y rien modifier » : PL II, 671) et va jusqu'à contester la connaissance sensible.

Dans son cours de Bergson : il note cette phrase : « Développer et expliquer ce mot de Leibniz : nos perceptions sont des rêves bien liés » <sup>746</sup>.

Jarry s'interroge sur la vérité de la représentation <sup>747</sup> : « Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde, ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil une figure rectangulaire étroite, elliptique de trois quarts, et pourquoi diable n'a-t-on noté sa forme qu'au moment où l'on regarde l'heure ? » Jarry a très bien remarqué que la vérité, ce qui nous semble tel, est en fait, comme l'écrit Hilary Putnam <sup>748</sup>, « l'acceptabilité rationnelle idéalisée » <sup>749</sup>.

Gourmont a peut-être influencé Jarry : ils contestent tous les deux le fait qu'il puisse y avoir de connaissance sensible (il n'y a pas de connaissance possible puisque celle-ci suppose distance, et aucune distance entre soi et le monde n'est permise, pour la raison simple que le monde n'existe pas sans soi – soi et le monde sont indéfectiblement mêlés : l'on songe à Berkeley, qui réfute dès le départ le fait qu'une existence puisse être matérielle : « Car peut-

---

<sup>745</sup> Source : Annie Le Brun, « Comme c'est petit un éléphant ! », in Alfred Jarry, *Le Surmâle*, roman moderne, Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1990, p 159.

<sup>746</sup> Cité par Béhar, in *Les Cultures de Jarry*, p 201. L'hallucination est aussi un rêve bien lié, puisqu'il la décrit comme une « perception *faible*, ou tout à fait mieux : *prévue (souvervenue quelquefois*, ce qui est la même chose) » : PL I, 794.

<sup>747</sup> Cité par Arnaud, p 172.

<sup>748</sup> Hilary Putnam, *Représentation et réalité*, Paris, Gallimard, 1990, p 189.

<sup>749</sup> Dans « Livres d'Étrennes : « Le calendrier du facteur » » (PL II, 397), Jarry écrit : « La terre est ronde pour nous autres piétons. Une secte américaine la proclame concave : malgré l'explication géométrique que l'on imagine, il est certain que pour cet observateur qui voit d'un peu plus haut, l'aéronaute, la terre est concave... »

il y avoir un effort d'abstraction plus subtil que de distinguer l'existence des objets sensibles d'avec le fait qu'ils sont perçus, de manière à la concevoir existants non perçus ? »<sup>750</sup>.

Sartre, dans *L'Être et le Néant*<sup>751</sup>, remarquera justement que le corps (et donc par conséquent les yeux) est (sont) une « condition nécessaire de l'existence d'un monde ».

De plus, les choses sont synonymes de la perception que nous en avons.

Ainsi, les objets n'existent pas autrement que dans notre pensée. Jarry va plus loin que Gourmont puisqu'il ouvre cette affirmation sur une autre intuition : les objets n'existant que dans la pensée, ils peuvent ainsi tous être pris ensemble dans un même effort de l'intellect (je peux en effet imaginer qu'un noyer est un animal marin). Tous les objets sont sur le même plan de pensée, il n'y a pas de hiérarchie. Aussi, ils ont par conséquent les mêmes propriétés, sont interchangeables. Ils deviennent fragments d'un matériau unique que l'on peut modeler à sa guise : ainsi fait la pensée, qui combine les objets ensemble (les combinaisons doivent être « sympathiquement curieuses », pour reprendre le mot de Lautréamont). Le paradoxe est qu'en les modelant, l'esprit fait vivre les objets<sup>752</sup>. Autrement dit, ce qu'on prend pour la vérité (et pour le réel) n'est rien d'autre que le résultat d'un *modelage* préalable de la pensée (l'un et l'autre se confondent).

Jarry se base sur ce que Merleau-Ponty appellera le principe de l'entendement pur, mais un entendement qui est l'absence de tout entendement, un entendement qui serait réduit en quelque sorte au principe d'indétermination (voir théorie du clinamen). Merleau-Ponty<sup>753</sup> écrit : « Or, si maintenant nous considérons, au dessus du perçu, le champ de la connaissance proprement dite, où l'esprit veut posséder le vrai, définir lui-même des objets et accéder ainsi à un savoir universel et délié des particularités de notre situation, l'ordre du perçu ne fait-il pas figure de simple apparence, et l'entendement pur n'est-il pas une nouvelle source de

---

<sup>750</sup> Berkeley, *Traité des principes de la connaissance humaine*, Paris, Garnier Flammarion, 1991, introduction, paragraphe 7.

<sup>751</sup> Paris, Gallimard, 1943, p 393.

<sup>752</sup> Jarry écrit dans le chapitre « Pataphysique » de *Les jours et les nuits* : « Il résultait de ces rapports réciproques avec les Choses, qu'il était accoutumé à diriger avec sa pensée (mais nous en sommes tous là, et il n'est pas sûr du tout qu'il y ait une différence, même de temps, entre la pensée, la volition et l'acte, cf. la Sainte Trinité), qu'il ne distinguait pas du tout sa pensée de ses actes ni son rêve de sa veille » (Bouquins Laffont, p 590).

<sup>753</sup> « Un inédit de Merleau-Ponty », in *Revue de métaphysique et de morale*, numéro 67, 1962, p 405.



connaissance en regard de laquelle notre familiarité avec le monde n'est qu'une ébauche informe ? »

Le seul principe sur lequel Jarry base toute son entreprise de déréalisation du réel, c'est l'intuition.

Jarry se bat contre la philosophie de Comte, systématique, aux ambitions totalisantes <sup>754</sup>. La philosophie de Jarry est une philosophie de l'intuition, et remarquons simplement que ce qui existe de par l'idée existe réellement, puisque l'idée dévoile un des côtés, jusque-là dans le noir, de l'icosaèdre de la réalité : « Mais n'y a-t-il pas la couleur partout où le peintre la sait voir ? » (PL II, 639).

Bergson avant Jarry avait donné, d'une certaine façon, une primeur à l'intuition. C'est un penseur qui doit sa notoriété à son refus d'enfermer la Vérité dans les sciences, comme prétendait le faire le scientisme. L'intuition exige de nous détourner de l'action et des habitudes intellectuelles qu'elle a déterminées en nous, elle nous impose donc un effort de déconditionnement auquel le philosophe selon Bergson doit préparer les esprits s'il ne veut pas être le chien de garde d'une science aux prétentions ouvertement impérialistes.

### **Création d'un système**

On peut se demander si la Pataphysique, encourageant par tous les moyens l'intuition, n'est pas un jeu avant tout (lequel serait *mis en* forme pour les besoins de la chronique, ou lequel serait le reflet d'un jeu plus vaste, celui d'un esprit jonglant avec les représentations afin de brouiller le concept admis de Vérité). Est-ce la dimension ludique qui prédomine ?

Paul Valéry dit, dans un discours sur le *discours de la méthode* <sup>755</sup> : « L'amateur de l'esprit ne fait pourtant que jouir de ces combinaisons et des fluctuations de l'intellect, où il admire bien des merveilles : il y voit, par exemple, le désordre essentiel engendrer un ordre momentané ; une

---

<sup>754</sup> « Comte a bâti une des grandes philosophies systématiques du 19<sup>ème</sup> siècle, aux ambitions totalisantes : une philosophie des sciences qui réordonne toute l'encyclopédie et y ajoute une nouvelle science, baptisée « sociologie » ; une philosophie politique et sociale qui se donne pour ambition de réorganiser la société, en France, en Occident, et sur toute la Planète, et qui fonde une nouvelle religion, la « religion de l'humanité. (...) Avec Emile Littré », cette philosophie, le positivisme, « devient la philosophie officielle de la troisième république » (Annie Petit, *Gradus Philosophique*, Garnier Flammarion, 1994, p 126).

<sup>755</sup> Cité par Saillel, in *La Chandelle Verte*, Le Livre de Poche, pp 9-10.

nécessité naître ou se construire à partir de quelque disposition arbitraire ; l'incident enfanter la loi ; l'accessoire dissiper le principal. Il y voit aussi l'orgueil personnel se forger des obstacles imaginaires contre lesquels il puisse dépenser et mesurer les puissances d'analyse et d'attention qui sont en lui ». Jarry inventerait-il des obstacles imaginaires pour le seul plaisir de les dépasser (science des solutions imaginaires pour obstacles imaginaires) ? Les chroniques seraient-elles la *trace* d'un jeu de l'esprit ?

Non, je ne pense pas. Jarry invente un monde parallèle, avec la vocation de l'encyclopédiste.

Cette construction d'un système (où le temps n'a plus cours) peut apparaître comme très méthodique, elle n'a rien à voir en tout cas avec l'hallucination.

Ainsi, Jarry crée un monde, ou plus exactement une dimension supplémentaire au monde <sup>756</sup>, qui a valeur de monde. L'on peut aller plus loin et dire qu'il dirige notre attention sur un monde qui serait l'un des mondes (ou la *synthèse* des mondes) dont parle Klee, lesquels « s'ouvrent sans cesse à nous », et que seuls quelques-uns savent voir. Jarry crée (ou *reconnaît*) un « monde intermédiaire », un « entre-monde » <sup>757</sup>, c'est-à-dire un monde au sein du monde, qui n'a de vrai que sa virtualité (celle-ci est du reste la *garantie* qu'il soit vrai).

Henri Béhar <sup>758</sup> écrit que « Jarry, prenant exemple de l'épiphénomène, suppose (à la suite de divers travaux scientifiques dont il se tenait informé (...)) qu'il y a un univers supplémentaire au nôtre « que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel » et, par conséquent, qu'il est possible d'édifier une science rendant compte de tous les univers ellipsoïdaux comme l'est le *vrai* où nous vivons. A cet égard, il s'oppose au principe du consentement universel pour valider une investigation scientifique. »

---

<sup>756</sup> Paul Gayot (cité par Catherine Stehlin, in *Revue Europe*, mars-avril 1981, p 47) remarque que « le pataphysicien a besoin de cet univers-ci pour voir le supplémentaire ». L'on pense à Anaxagore de Clazomènes qui aurait écrit (cité in *Les penseurs grecs avant Socrate de Thalès de Milet à Prodicos*, Garnier Flammarion, 1964, p 150) : « Ce qui est visible ouvre nos regard sur l'invisible ».

<sup>757</sup> « Des mondes se sont ouverts et s'ouvrent sans cesse à nous, mondes qui appartiennent aussi à la nature, mais qui ne sont pas visibles pour tous, qui ne le sont peut-être vraiment que pour les enfants, les fous, les primitifs. Je pense par exemple au royaume de ceux qui ne sont pas nés ou qui sont déjà morts, au royaume de ce qui peut venir, de ce qui aspire à venir, mais qui ne viendra pas nécessairement, un monde intermédiaire, un entre-monde. » (Klee, *Souvenirs*, cité par Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971, p 224).

<sup>758</sup> La Dramaturgie d'Alfred Jarry, p 240.

Cette dimension supplémentaire est, on peut le penser, au départ une intuition, et pour réaliser cette intuition, ce « décor » qui permettra la dépense imaginaire <sup>759</sup>, Jarry pose sa parole comme seule vérité <sup>760</sup> (aussi n'a-t-il pas besoin du « principe du consentement universel pour valider [son] investigation scientifique »).

### Un monde de monades leibniziennes

Jarry à mon sens construit un monde basé sur le principe des monades leibniziennes » <sup>761</sup>. Deleuze <sup>762</sup>, pour expliquer ce principe, cite Leibniz : « Le monde est la courbe infinie qui touche en une infinité de points une infinité de courbe ». Le monde est donc « la courbe à variable unique, la série convergente de toutes les séries. » Or, l'inter-monde que Jarry invente peut être considéré comme une série parmi l'infinité de séries <sup>763</sup> (aussi y a-t-il, comme dit Klee, une infinité d'entre-mondes), ou comme un groupe de séries (de courbes), c'est-à-dire comme une série englobant plusieurs séries, si l'on considère chaque chronique comme une série. Du reste je ne pense pas qu'il faille valider cette dernière hypothèse (chaque chronique est à mon sens, plus qu'un élément de la série, une reformulation de la série, comme si cette dernière était constamment en mouvement et que les chroniques étaient des instantanés, comme si les spéculations présentaient un état donné de la série à un moment donné : aussi y a-t-il unité profonde au sein de *La Chandelle Verte*).

---

<sup>759</sup> « Décor imaginaire » pour reprendre une expression de Jarry : « Je suis de votre avis, cette phrase de Rabelais sonne majestueusement : « L'indien tant célébré par Théophraste », et il serait regrettable que ce ne fût pas un vrai Indien, Delaware ou Huron, afin de réaliser votre décor imaginaire » (*Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, Paris, 1990, p 21, Marcueil).

<sup>760</sup> Jarry publie « Ames solitaires » à *l'Art littéraire*, un texte où il met quelque peu à nu son raisonnement à venir : « Toute connaissance étant comme forme d'une matière, l'unicité d'une multiplicité, je ne vois pourtant en sa matière qu'une quantité évanouissante, conséquemment nulle s'il me plaît et cela seul et véritablement *réel* qu'on oppose au vulgairement dénommé réel (à quoi je laisse ce sens antiphraistique), la Forme ou Idée en son existence indépendante. » Le « s'il me plaît » est primordial.

<sup>761</sup> Jean-Luc Nancy, in *Le Sens du monde*, Galilée, p 112, écrit que « le monde des monades leibniziennes qui est la première pensée du monde ».

<sup>762</sup> *Le Pli*, Paris, Minuit, 1988, pp 35-36.

<sup>763</sup> Aussi le monde de Jarry n'est-il pas extérieur au monde mais prend-il véritablement assise sur celui-ci (et en effet, le monde des chroniques n'aurait aucun sens si *l'autre* monde – le *conventionnel* – n'existait pas).

Chaque série est constituée de monades <sup>764</sup>. Chez Jarry, les monades seraient les jalons (encoches, points de mire) et iraient ainsi fondamentalement par deux (sans compter toutes les variantes, qui découlent *naturellement* de ce couple). Deleuze explique que « chaque nomade comme unité individuelle inclut toute la série, elle exprime ainsi le monde entier (...) ». Or, une série commence au chiffre deux (la série se résume principalement chez Jarry à un couple de jalons), et il est singulier de voir que le monde entier se résume à cela. Deleuze explique qu'aucune nomade « ne contient clairement la « raison » de la série, dont elles résultent toutes, et qui leur reste extérieure comme le principe de leur accord ». Et si le principe de leur accord leur est inconnu, c'est parce que cette série naît d'une conscience extérieure (ou plus exactement d'une intuition, qui est *la conscience de la conscience* pourrait-on dire), qui est celle de l'auteur.

### **Théorie du clinamen**

Mais la lecture de la Pataphysique qui est la plus souvent partagée se base sur la théorie du clinamen <sup>765</sup>. « La théorie du clinamen est attribuée à Epicure. Lucrèce, Cicéron, Plutarque puis Bergson nous l'ont transmise », écrivent Arnaud et Bordillon <sup>766</sup>. « C'est une légère déviation de l'atome qui tombe en ligne droite vers le bas. Cette fiction, nous dit Cicéron, permit à Epicure d'imaginer que, grâce à cette déclinaison imperceptible, les atomes s'entrelaçaient et s'aggloméraient. Ainsi naissaient, selon Plutarque qui s'en gaussait, les astres, les êtres vivants et le hasard afin que notre volonté libre ne soit pas annihilée <sup>767</sup>. Cette théorie toute moderne (Heisenberg, Planck, le prince de Broglie) met une indétermination au centre de l'explication du

---

<sup>764</sup> Monade : chez Leibniz, substance de nature spirituelle, simple, active et indivisible, dont le nombre est infini et dont tous les êtres sont composés. *Petit Larousse*.

<sup>765</sup> Voir Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, pp 128-129.

<sup>766</sup> Arnaud, *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 213.

<sup>767</sup> Cicéron écrit (cité par Arnaud, p 128) : « Epicure, voyant que, si les atomes se portaient en bas de leur propre poids, nous serions privés de toute liberté, étant donné que le mouvement est déterminé et nécessaire, imagina, pour se soustraire, à cette nécessité, un moyen qui avait manifestement échappé à Démocrite. Il dit que l'atome, tout en se dirigeant en ligne droite vers le bas en vertu de son poids et de sa pesanteur, dévie légèrement de côté ». En 1903, Jarry rendra hommage à Epicure en écrivant, à propos de « la Famille du Brosseur » de Tristan Bernard : « Epicure, qui était assurément en son temps un excellent vaudevilliste, expliquait la fabrication des mondes par des quiproquos entre atomes. Mais pour capricieuses que fussent les collisions de ceux-ci, elles ne réalisaient point encore d'enchevêtrements assez scéniquement embrouillés. C'est pour satisfaire à cette exigence dramatique que fut imaginé, ainsi qu'on sait, le Clinamen... »

monde. Jarry la reprend et la place au principe et au cœur de toute réalité, de toute pensée, de toute création d'art ».

Si toute réalité est creusée par l'indétermination, laquelle permet la liberté en n'enchaînant pas les êtres au principe d'inéluçtabilité, alors chacun peut envisager le monde dans la plus totale ouverture d'esprit, en s'autorisant tous les rapprochements que nous dicte notre instinct (aussi peut-on analyser les autobus comme s'ils étaient des animaux), étant donné que rien n'est *déterminé*.

Le point le plus important, comme le remarque Plutarque, c'est l'importance donnée « à un seul atome », qui décide en quelque sorte de tout le reste <sup>768</sup>. Aussi Jarry part-il dans ses chroniques d'une idée qui détermine tout le reste (ainsi peut-on penser qu'il *accorde* tout ce qui est dit à cette idée première, quitte à *tout* modifier).

Dans ses chroniques, Jarry met l'accent sur le détail, l'insignifiant (la déviation de l'atome est par essence ce qui passe inaperçu tout en *permettant* le monde). Jarry ne fait pas que traiter d'évènements dans ses chroniques (leur donner un éclairage singulier), il s'arrête bien souvent sur nos mouvements qui passent inaperçus, sur ce que l'on a pris l'habitude de ne plus regarder, sur ce qui, nous semble-t-il, pour être trop commun, ne mérite pas notre attention.

Les chroniques de Jarry sont des tableaux <sup>769</sup> dans le sens qu'emploie Christine Buci-Glucksmann (in *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p 40) : « Entre apparence et réflexivité, visible et invisible, le tableau fonctionne comme une véritable *monadologie du temps* <sup>770</sup>, privilégiant le détail, la microforme de l'insignifiant ».

---

<sup>768</sup> Plutarque (cité par Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 128) réagit ainsi au discours d'Epicure : « Les stoïciens et les péripatéticiens ne pardonnent pas à Epicure d'avoir supposé, pour rendre compte des choses les plus importantes, un évènement aussi petit et aussi insignifiant que la déclinaison minimale d'un seul atome, et cela pour introduire furtivement les astres, les êtres vivants et le hasard, et pour que notre volonté libre ne soit pas annihilée ».

<sup>769</sup> Les chroniques sont des tableaux pour une autre raison, plus immédiatement perceptible : Jarry isole des faits, crée des représentations (Jarry dans ses chroniques produit des « idées esthétiques » au sens kantien, c'est-à-dire des représentations qui donnent à penser, tout en ne correspondant à aucun concept précis).

<sup>770</sup> Dans sa conférence intitulée « Le temps dans l'art » (p 637), Jarry écrit : « Ainsi donc le tableau (...) saisit et fixe un moment de la durée. Il choisit un mouvement d'entre les mouvements, naturellement le plus plastique, l'immobilise et l'entoure des accessoires qui étaient, pendant le geste, à portée du geste et le complétant ».

L'on peut aller plus loin et considérer, tant la logique des chroniques est arbitraire, qu'il n'y a pas de logique, qu'elle n'est là, comme nous l'avons déjà suggéré, que comme structure. Aussi, la définition que donne Barthes de l'esthétique du Music-Hall in *Mythologies* (Seuil, 1957, p 199) pourrait-elle correspondre à ce que cherche à faire Jarry dans ses spéculations : « Sortir le geste [Il faut se reporter à

Les « points de mire » que Jarry choisit sont toujours, d'une certaine manière, des images (là où il y a réalité quelconque, il y a représentation mentale sous forme d'image par quoi l'on s'approche de cette réalité). Jarry transforme l'existence « pure et simple »<sup>771</sup> des deux images (jalons) qu'il choisit en « représentations », pour cela il supprime « d'un coup ce qui les suivent, ce qui les précèdent, et aussi ce qui les remplissent », il ne conserve plus que leur « croûte extérieure, la pellicule superficielle. » Jarry transforme les images en représentations ; ce n'est pas à proprement parler une transformation mais un dévoilement car chaque image contient en elle-même sa représentation, mais « toujours virtuelle, neutralisée, au moment où elles passerait à l'acte, par l'obligation de se continuer et de se perdre en autre chose ». Bergson continue, expliquant ainsi d'une certaine façon le travail de Jarry : « Ce qu'il faut pour obtenir cette conversion, ce n'est pas éclairer l'objet, mais au contraire en obscurcir certains côtés, le diminuer de la plus grande partie de lui-même, de manière que le résidu, au lieu de demeurer emboîté dans l'entourage comme une chose, s'en détache comme un tableau. »

### Monter jusqu'à l'enfance

« Le regard de Jarry se pose comme un regard d'enfant », comme l'écrit Besnier<sup>772</sup>. « Refus d'un regard d'adulte qui organise, pacifie le monde et dispose en une perspective rationnelle les choses et les êtres, le paysage et le temps ».

La Pataphysique agresse le lecteur, lève en lui le voile de fausse logique qui s'y trouvait (cette écriture lui enseigne à désapprendre), et le pousse à s'interroger, inlassablement, à non retomber, mais *monter* jusqu'à l'enfance.

Jarry cherche à casser « la mécanique circulaire »<sup>773</sup>. Le but est de ne pas rattacher les « anomalies » (*tout* est du reste anomalies) à un mécanisme

---

la définition que donne Jarry des Gestes dans son premier geste (PL II, 332) : il cite notamment « *la toilette féminine, l'opération conduite par un grand chirurgien, ...une taverne, un bal public, ...un ivrogne connaisseur en boisson, ...un explorateur qui a mangé de l'homme, ...un produit d'une chatte et d'un écureuil, ...un voilier vous emportant sous le vent, ...une rixe entre buveurs* »...] de sa pulpe douceâtre de durée, le présenter dans un état superlatif, définitif, lui donner le caractère d'une visualité pure, le dégager de toute cause, l'épuiser comme spectacle et non comme signification », laquelle demeure toujours une et invariable.

<sup>771</sup> Toutes les citations sont extraites de *Matière et mémoire* de Bergson, Paris, Librairie Felix Lacan, 1913, pp 23-24.

<sup>772</sup> Besnier, in *Alfred Jarry*, Plon, p 105.

<sup>773</sup> Dans « Visions actuelles et futures » (*L'Art littéraire*, Slatkine Reprints, 1972, p 79), Jarry écrit : « Car il est aussi absurde de vouloir tout mouvoir sur notre terre ronde par une mécanique circulaire

cosmique » comme l'écrit Schwob <sup>774</sup>, afin de permettre toujours l'irruption du rire.

En cassant cette « mécanique cosmique », c'est l'équilibre de la relation qu'a instaurée sciemment l'homme entre le monde et lui que Jarry cherche à briser <sup>775</sup>, et par ce biais l'indifférence qu'il éprouve vis-à-vis des choses qui résulte d'une trop grande habitude, d'une acclimatation aux choses vues et d'une propension à ne pas revenir sur les choses apprises. Notre habitude de regard que dénonce Jarry nous pousse à ne même plus *voir* un ticket de bus, ou les tramways etc., puisque toutes leurs caractéristiques (à ce que nous croyons) sont entrées dans le plein champ de la conscience et que, par conséquent, c'est comme si de visibles ils étaient devenus *invisibles*.

Jarry nous incite à troquer nos yeux pour ceux d'un enfant, car un regard neuf permet d'accueillir les choses dans le plein champ de la conscience pour la première fois <sup>776</sup> (l'adulte croit savoir le monde par cœur et se sait de la même manière comme l'écrit si justement Valéry <sup>777</sup>. Jarry nous pousse à tout découvrir pour la première fois, et à faire recommencer à nos yeux et à notre entendement sans cesse ce mouvement premier, sans nous en lasser, sans jamais faire asseoir celui-ci sur des bases <sup>778</sup>), et permet également d'accueillir le multiple (et le contradictoire sans le nommer ainsi).

Au lieu de tout réduire en une explication commode, Jarry approfondit l'indicible complexité de la réalité, ou plutôt il la restitue à notre regard fatigué, aveuglé par ce que nous prenons pour des évidences <sup>779</sup>.

---

(ce n'est pas imiter l'Orbe, mais Descartes) que de fleurir, parce qu'hommes, en chapeaux anthropomorphes... »

<sup>774</sup> Marcel Schwob, *Œuvres*, texte établi et présenté par Sylvain Goudemare, Phébus libretto, 2002, p 768 : « Et quand on aura attaché toutes les anomalies à un mécanisme cosmique, les hommes ne riront plus. »

<sup>775</sup> « La Pataphysique est un regard critique porté sur les êtres et le monde, un refus de s'en tenir aux habitudes et aux paresse de pensée qui font tenir debout notre vision des choses et font croire à une cohérence de l'univers. » (Besnier, *Alfred Jarry*, p 58).

<sup>776</sup> D'où l'aventure : le piéton qui voit l'omnibus comme un fauve *devient* « trappeur ».

<sup>777</sup> « Quand on est enfant on se découvre, on découvre lentement l'espace de son corps, on exprime la particularité de son corps par une série d'efforts, je suppose ? On se tord et on se trouve ou on se retrouve, et on s'étonne ! (...) Maintenant je me sais par cœur » : Valéry, *Monsieur Teste*, Pléiade, tome 2, p 24.

<sup>778</sup> Les chroniques traduisent un désir de reconquête. Une reconquête perpétuelle, qui jamais ne se fige.

<sup>779</sup> « Jarry nous explique comment la plus courante actualité doit être décryptée : prodigieux et naturel enchevêtrement de mythologies, de citations, de réminiscences, mondes superposés que notre paresse et notre aveuglement réduisent en une trompeuse unité. » (Besnier, in préface de *Siloques...*, Castor Astral).

En rendant tout complexe, Jarry détruit les « évidences dont se nourrit la réalité » pour reprendre une expression de Besnier. De la limpidité du monde (déformation professionnelle de notre regard), il s'agit de dégager des incohérences. Jarry aurait pu dire comme Borges : « J'ai attesté le monde : j'ai confessé l'étrangeté du monde. »<sup>780</sup> Jarry nous montre l'assassin (ou plutôt l'assassin se découvre par l'écriture) marchand de sable, qui tue lorsqu'il est surpris par la lumière pour défendre son incognito (mourrait ainsi celui qui s'endormirait en gardant les yeux ouverts).

En contrecarrant notre vision du monde, en la mettant en péril grâce, entre autres, au grain de sable qu'est l'inversion des points de vue opérée par la Pataphysique, Jarry fait entrer le paradoxe dans le limpide<sup>781</sup>, le merveilleux dans l'attendu<sup>782</sup> (le paysage, les objets, les êtres sont aussi magiques que les mots qui, eux non plus, ne se laissent pas saisir, figer dans un sens unique ; nos actes eux-mêmes deviennent magiques, Jarry met l'accent sur leur fonction rituelle – ainsi, glisser une pièce dans un distributeur de sucreries n'est pas anodin). Ainsi, le rapport que tout un chacun entretient avec le monde, Jarry cherche à le rendre instable<sup>783</sup>, pour, et c'est là le point le plus important, faire entrer l'homme dans une sorte d'émerveillement inespéré (et sans cesse actualisé, qui ne prendra pas fin). Le but est d'entrer dans un émerveillement qui ne se résout pas en explication, qui ne trouve pas de chute. C'est ce que souffle au lecteur Jules Verne dans un passage (qui a peut-être inspiré Jarry) de *Voyage au centre de la Terre*<sup>784</sup> : « Le lendemain, à mon réveil, je regardai autour de moi. Ma couchette, faite de toutes les couvertures de voyage, se trouvait installée dans une grotte charmante, ornée de magnifiques stalagmites, et dont le sol était recouvert d'un sable fin. Il y régnait une demi-obscurité. Aucune torche, aucune lampe n'était allumée, et cependant, certaines clartés inexplicables venaient du dehors en pénétrant par une étroite ouverture de la grotte. J'entendais aussi un murmure vague et indéfini, semblable au gémissement des flots qui se brisent sur une grève, et parfois les sifflements de la brise. Je me demandais si j'étais bien éveillé, si je

---

<sup>780</sup> Borges, « Lune d'en face », in *Œuvres complètes*, tome 1, 1993, p 63.

<sup>781</sup> Jarry écrit dans un compte-rendu sur un livre de Wolff (PL II, 655) : « Le secret de Polichinelle, d'après les plus éminents algébristes, par nous consultés, se définirait bien : un système d'équations où toutes les inconnues seraient de vieilles connaissances ».

<sup>782</sup> On observe cette même irruption du merveilleux dans les créations mirlitonesques. La farce grossit comme toujours les traits et les gestes mais elle les transforme aussi pour les rendre épiques.

<sup>783</sup> Jarry, note Besnier justement, « superpose des échelles différentes sans accommodation de regard ».

<sup>784</sup> Le livre de poche, 1980, p 228.



rêvais encore, si mon cerveau, fêlé dans ma chute, ne percevait pas des bruits purement imaginaires. (...) » Axel demande à son oncle s'ils ne sont pas revenus à la surface de la terre. « – Non, certes. – Alors, il faut que je sois fou, car j'aperçois la lumière du jour, j'entends le bruit du vent qui souffle et de la mer qui se brise ! – Ah ! n'est-ce que cela ? – M'expliquerez-vous ? ... - Je ne t'expliquerai rien, car c'est inexplicable. »

### Une absolue distance

Le système, le monde créé par Jarry (et qui aurait pu être incessamment continué, complété – aussi les *Spéculations* auraient-elles pu avoir d'innombrables suites) n'est qu'une proposition (même si un regard pressé pourrait être persuadé de ce que Jarry nous impose avec force sa vision du monde). Une proposition de dé-lecture du monde (un dé-lire du monde, pour reprendre un jeu de mot d'Henri Béhar).

Jarry nous encourage à nous créer un monde en propre, à arranger les choses du monde suivant un ordre nouveau, comme l'enfant lorsqu'il joue <sup>785</sup>.

Le but est d'être dans un état de découverte à chaque instant, dans un état de non-maîtrise du monde qui refuse à toute hiérarchie le droit d'exister, de donner, infiniment, la parole à l'étrangeté.

Et pour cela, avant tout, on doit se positionner dans un rapport de distance vis-à-vis du monde (on doit se positionner en dehors de l'univers, cette *exception de soi*).

Il s'agit d'être dans une autre double distance. Une distance absolue tout d'abord qui nous amène à voir ce monde d'autre part, afin d'être dans un autre monde.

Dans « Ce que c'est que les ténèbres » (PL II, 434), Jarry écrit : « Plusieurs, séduits, candidement, par l'imagination scientifique (nous ne comprenons d'ailleurs point d'autre imagination) même Wells, qui est un grand

---

<sup>785</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, Collection Folio Bilingue, 2001, p 235 (in « Le créateur littéraire et l'activité imaginative »). « Ne devrions-nous pas chercher les premières traces d'activité littéraire déjà chez l'enfant ? L'occupation la plus chère et la plus intense de l'enfant est le jeu. Peut-être sommes-nous autorisés à dire : chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, dans la mesure où il se crée un monde propre, ou, pour parler plus exactement, il arrange les choses de son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance. Ce serait un tort de penser alors qu'il ne prend pas ce monde au sérieux ; au contraire, il prend son jeu très au sérieux, il y engage de grandes quantités d'affect. » Comme écrit justement Freud, « l'opposé du jeu n'est pas le sérieux, mais... la réalité. »

homme, s'efforcèrent d'induire ce qui se passerait dans un autre monde *si l'on y allait*. (Et ce qui se passe dans un autre monde, *si l'on y est* ?). (...) Il n'y a d'autre monde que pour ceux qui le voient d'*autre part*<sup>786</sup> ». Etre dans l'autre alors que le même est la seule opportunité possible, permise, là est le tour de force proposé entre les lignes de chaque chronique par Jarry. Jarry dans *Faustroll* ajoute une précision, il s'agit de se placer également hors du temps et de l'espace : « ... je savais être *ailleurs* que sur la terre... Mais étais-je ailleurs selon la date ou selon la place, avant ou à côté, après ou plus prêt ? J'étais dans cet endroit où l'on est quand on a quitté le temps et l'espace, l'éternel infini, Monsieur »<sup>787</sup>.

La seconde distance est un *écart* aristocratique, et définitif opéré face aux hommes et au monde. Jarry publie dans *La Revue Blanche* le 15 mai 1901 une chronique intitulée « La photographie des accidents ». La voici : « Le 23 avril, à Marvejols (Lozère), un groupe d'excursionnistes, parmi lesquels plusieurs abbés du séminaire de Mende et un photographe, s'étaient rendus dans la montagne pour prendre des vues. L'abbé Rouffiac, âgé de vingt-sept ans, tomba au fond d'un précipice du haut d'une roche qu'on était précisément en train de photographier. En allant chercher le cadavre, la voiture versa, le père de la victime se cassa une jambe, tandis qu'un de ses amis était grièvement blessé. Nous nous sommes empressés de demander au photographe, ainsi qu'il nous a paru naturel, communication de l'ample moisson d'instantanés qu'il avait dû rapporter de ces pittoresques accidents. Tout son temps, nous fut-il répondu avec indignation, avait été consacré à donner des secours. Donc, ces renseignements pris, l'information des journalistes de Marvejols, quant à la composition du groupe d'excursionnistes, est mensongère : cet homme n'était pas photographe, il n'y avait pas de photographe ! C'était un homme, un simple homme ».

Jarry dans cette chronique fait une sorte d'autoportrait (le regard du poète se suffit à lui-même : ce serait lui le photographe, mais un photographe qui irait jusqu'au bout, qui ne secourrait pas les victimes : il photographierait le rocher duquel tombe l'abbé, il photographierait la réaction du groupe vis-à-vis de cette chute, puis il photographierait les conséquences de cette réaction...,

---

<sup>786</sup> Cette position (être dans un monde tout en étant à l'extérieur de ce monde) est celle de Jarry dans ses chroniques. La prend-il pour écrire ses chroniques ? Je ne pense pas. Je pencherais plutôt pour l'hypothèse selon laquelle c'est cette position que Jarry choisit souverainement à un moment de sa vie (on ignore lequel) qui l'amène à écrire ses chroniques.

<sup>787</sup> *Faustroll*, « Lettre télépathique du docteur Faustroll à Lord Kelvin », Bouquins Laffont, p 533.

sans jamais chercher à intervenir, car alors son regard serait recouvert – même à *posteriori* – d’humanité, couleur *granuleuse* qui fausserait tout).

Les actes qu’il nous est permis d’observer sont objets de pure contemplation, et exigent de nous que nous nous abstenions, que nous ne soyons que spectateurs. Jules de Gaultier écrit dans « De l’intellectualisme »<sup>788</sup> : « Telle est la tâche intellectuelle à l’égard des actes humains : découvrir l’enchaînement causal en vertu duquel un acte ne peut être autre que ce qu’il est, puis, considérer cet acte ainsi situé parmi le paysage de ses causes prochaines, comme un objet de pure contemplation pour un spectateur. (...) En présence d’un acte de cette nature, l’intellectuel nécessairement s’abstient. Il devient spectateur et son rôle consiste uniquement à rétablir le déterminisme du phénomène caché sous la fiction qui constitue la moralité de l’acte ».

L’on peut aller plus loin et dire que la distance est nécessaire si l’on veut *voir*. On ne peut voir que ce qui est extérieur à soi. Or, dans le *Surmâle*, Jarry montre la distance *absolue* : il s’agit de considérer l’autre en non-vivant, c’est-à-dire en objet et c’est seulement alors que le masque de l’autre tombe et qu’il peut être possédé par le regard : « Le masque était tombé, et il parut d’une évidence absolue au Surmâle que, bien qu’il possédât depuis deux jours Ellen toute nue, il ne l’avait jamais vue, même sans son masque. Il ne l’aurait jamais vue, si elle n’eût pas été morte »<sup>789</sup>. En se plaçant à distance, Jarry se proclame comme seul vivant. Il analyse le monde comme si celui-ci était sans vie, avec la rigueur que cela suppose.

L’on peut rapprocher cette distance de Jarry de celle de Gourmont. Karl D. Uitti<sup>790</sup> écrit de Gourmont qu’il « se contente d’observer... Son seul engagement est de conserver un détachement des plus absolus ».

Ainsi, Jarry se place dans un rapport de distance définitif vis-à-vis des hommes (il n’est pas un simple homme, mais un poète) pour prendre des instantanés en oubliant tout ce qu’il a appris. Le rapport de distance est définitif puisqu’il s’agit de ne plus se considérer comme un « simple homme ». Il s’agit de déconstruire ce qu’en tant qu’homme on a appris à élaborer comme raisonnements (pour donner du sens aux choses). De se replacer dans une nudité vis-à-vis du monde, c’est-à-dire en somme de redevenir enfant. Jarry se place dans la peau de quelqu’un qui ne connaîtrait rien des lois qui

---

<sup>788</sup> Mercure de France, 1898, pp 15-17.

<sup>789</sup> *Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, 1990, p 123.

<sup>790</sup> *La passion littéraire de Remy de Gourmont*, Paris, PUF, 1962, p 108.

régissent la vie, et se contente d'enregistrer, avec la subjectivité d'un regard, c'est-à-dire d'interpréter, en veillant toujours à faire apparaître les causes. Il s'agit de faire apparaître sans jugement de valeur. Ainsi, les noyés sont bien des animaux marins...

La pataphysique (dont « le besoin se faisait généralement sentir » : PL I, 497) est une entreprise de déconditionnement, certes <sup>791</sup>, mais aussi à un niveau plus vaste, c'est une entreprise visant à ouvrir notre vie sur ce qui est extérieur à notre entendement (ou plus exactement à rendre tout ce qu'on connaît tel qu'on ne peut plus l'embrasser à l'aide de notre entendement). La Pataphysique nous amène à ne plus pouvoir passer au filtre de notre intelligence ce qui survient à nous. En nous poussant à instaurer une distance entre soi et le monde, elle nous rend paradoxalement tels que l'on ne peut plus instaurer de distance entre soi et ce qui surgit (puisque l'on ne peut mettre de mots sur *ce qui surgit*). La Pataphysique est une entreprise nous maintenant dans un état d'éveil constant, lequel nous fait cadeau de la surprise, et par conséquent de la beauté (Jarry cherche dans la surprise un ressort esthétique).

---

<sup>791</sup> Michel Thévoz, dans son article « Obscures Clartés », paru dans la revue *Le nouveau recueil*, numéro 53, décembre 1999-février 2000, Champ Vallon (p 125), résume très bien la nature du conditionnement contre quoi Jarry lutte avec ses spéculations : « « Voir, disait Merleau-Ponty (*Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p 300), c'est toujours voir plus qu'on ne voit ». Ce plus-que-voir peut être envisagé négativement comme un conditionnement culturel de la perception dont beaucoup d'artistes, effectivement, tentent de s'affranchir. Notre sens de la vue est tributaire de ce que nous savons, de ce que nous objectivons, de ce que nous projetons de notre expérience antérieure, du déjà-vu auquel nous assimilons spontanément ce que nous voyons. Il mobilise la fonction de mémoire bien plus que celle d'investigation. Peut-être s'agit-il d'un réflexe archaïque de défense qui nous entraîne à identifier et à localiser le plus vite possible ce qui pourrait constituer une menace, et à nous tenir ainsi quittes de tout le reste. La perception visuelle fait prévaloir le stéréotype, le cliché, la *Gestalt*, sur l'inédit, ou plus précisément sur le non-encore-vu. « La perception, disait Freud, est moins un système d'enregistrement qu'un système de protection contre les stimuli extérieurs » ». Jarry incite tout un chacun à *se mettre en danger*.

## POURQUOI LA CHANDELLE VERTE N'A-T-ELLE PAS ETE ACHEVEE ?

### Un traité ?

Le fait que *La Chandelle Verte* soit restée à l'état de projet signifie quoi ?

Est-ce la mort qui a empêché à Jarry de mener à bien ce projet, ou bien s'est-il heurté à l'impossibilité de trouver une unité rétrospective à cet ensemble ? Ou est-ce tout simplement le corps *littéraire* qui est impensable (comme l'est du reste le corps physique), pour Jarry ?

Admettons que les chroniques illustrent le concept de pataphysique. Peut-être Jarry a-t-il pressenti que les textes une fois réunis en volume dessineraient non plus le parcours ludique et hasardeux d'une conscience mais un système de pensée <sup>792</sup>.

En effet, toutes les chroniques réunies peuvent donner l'impression de marquer en creux un traité (lequel serait au moins implicite, c'est-à-dire un ensemble de *manières de voir* – lesquelles entretiennent toutes des liens étroits entre elles : on peut ainsi parler également de *déclinaisons* d'une manière de voir – suggérées à la conscience du lecteur).

Au pire, face à cette compilation, les lecteurs distraits ou aveuglés par le brillant et l'arbitraire de la démonstration pourraient envisager les chroniques comme autant d'essais virtuoses sur la résolution du possible par l'impossible, ou encore ils pourraient considérer *La Chandelle Verte* comme une florilège de textes à l'humour glacial lesquels visent à déformer la réalité pour pointer son absurdité intrinsèque.

Il est possible que Jarry ait pressenti qu'aucun traité de pataphysique ne pourrait jamais voir le jour, puisque cette science a besoin d'être vécue <sup>793</sup> (d'où la navigation de Faustroll de « Paris à Paris »). On sait que Jarry a envisagé la rédaction d'un « traité de pataphysique » (des « éléments de

---

<sup>792</sup> Je ne pense pas qu'on puisse considérer les chroniques comme des *éclats* – à mon avis elles s'apparentent plus à des poèmes en prose, ouvragées comme elles sont. Si ç'avait été le cas, on peut alors imaginer que la réunion des chroniques en volume n'aurait nullement pu donner le sentiment d'un système, car, sans parler de Nietzsche, comme l'écrit Bordillon dans sa présentation de *Des pas sur le sable...* de Rémy de Gourmont (Rennes, Editions Ulacs, 1989, p 9) : « Une écriture qui juxtapose les éclats fait « aussi » voler en éclat la notion bien exclusive de système. »

<sup>793</sup> Il est remarqué dans l'édition Pataphysicum Cymbalum de *Les jours et les nuits* (p 4) que « la pataphysique est à vivre, fût-ce dans l'imaginaire et dans l'espace feuilleté ».

pataphysique » sont indiqués en préparation sur la page de garde des *Minutes de Sable mémorial* en 1894) puis qu'il y a renoncé <sup>794</sup>.

Doit-on en conclure, comme le fait le collège de Pataphysique, que Jarry a décidé d'inclure les fragments de ce « traité » dans ce qui est devenu les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (le chapitre 7 et sans doute les ultimes seraient ainsi des *réminiscences* d'une autre œuvre, en gestation, en devenir, présente-absente, comme le manuscrit de Faustroll). On peut certes le penser (remarquons que dans *Faustroll* <sup>795</sup>, l'on trouve cette notation : « petits crayons de pataphysique d'après Ibicrate le Géomètre et son divin maître Sophrotatos l'Arménien, traduits et mis en lumière par le docteur Faustroll », laquelle peut faire songer au titre « éléments de pataphysique »), mais rien ne le prouve.

Quoi qu'il en soit, cet abandon ne relève pas d'un trait tiré sur la pataphysique, bien au contraire. On peut imaginer que Jarry a eu l'envie d'étudier cette notion « géométriquement et en dehors de toute littérature » <sup>796</sup>.

Si la Pataphysique ne peut pas prendre place dans un livre <sup>797</sup>, et qu'elle échoue à être réduite à une philosophie, on peut penser que c'est parce qu'elle est d'abord, et ce fondamentalement, force irréductible, laquelle a été choisie par Jarry comme « ressort, sinon [comme] procédé » de son œuvre « et donc de sa vie » <sup>798</sup>. Aussi, l'œuvre complète porte en creux ce traité de pataphysique qui n'a jamais vu le jour (cette présence-absence, qui est l'ombre de chaque phrase, enrichit l'œuvre de la notion de *devenir*, car à mon sens le fait que Jarry ait abandonné son traité de pataphysique signifie qu'il peut à tout moment y *revenir* – nul abandon n'est définitif).

Jarry ne peut finalement avec ses chroniques que viser à provoquer au sein du lecteur l'impulsion nécessaire (la *Chandelle Verte* doit s'apparenter à tout sauf à un enseignement) qui le poussera à expérimenter de son côté une autre façon de voir le monde, non encore enseignée, le but étant bien sûr que

---

<sup>794</sup> « Un traité de pataphysique en forme ne pouvait que sombrer dans la pataphysique inconsciente » : édition *Pataphysicum Cymbalum* de *Faustroll*, p 99.

<sup>795</sup> Bouquins Laffont, p 536.

<sup>796</sup> Valéry parle ainsi à Gide d'un projet littéraire qu'il a abandonné : « Mais, chose bien typique, j'ai classé cet énoncé pour l'étudier à loisir, géométriquement, et en dehors de toute littérature » (cité par Françoise Susini-Anastopoulos, in *L'écriture fragmentaire*, définitions et enjeux, PUF écriture, 1997).

<sup>797</sup> Je pense que la Pataphysique, pour reprendre la définition que donne Genette de l'œuvre, trouve « son vrai lieu – comme le mythe selon Lévi-Strauss – quelque part entre, ou au-delà de ses multiples versions » (« L'art en question », in *Figures V*, Seuil, 2002, p 34). Aussi Jarry a-t-il multiplié les « versions » : les chroniques.

<sup>798</sup> p 4 de l'édition *Pataphysicum Cymbalum* de *Les jours et les nuits*.

chacun crée quelque chose comme son propre *monsieur Teste* (ainsi Valéry a-t-il répondu singulièrement et de façon convaincante selon moi à l'*appel* de Jarry <sup>799</sup>).

### **Le recueil exige une unité**

On pressent bien à quel problème s'est heurté Jarry dans la réunion de ses chroniques et je pense que s'il n'a pas achevé ce recueil, c'est certes parce qu'il était pris par le temps mais c'est aussi parce qu'il s'était retrouvé face à un problème insoluble : celui de l'unité – on peut penser que Jarry ne s'est nullement contenté de l'unité rétrospective immédiate qui est la Pataphysique (je ne pense pas qu'il faille accuser comme le fait Saillet <sup>800</sup> Vallette et le docteur Saltas en disant qu'ils ont, par un manque de soin impardonnable, « irrémédiablement décomposé » la *Chandelle Verte* après la mort de Jarry. Rien ne prouve qu'il soit parvenu à façonner l'ensemble tel qu'il le projetait).

Le 7 septembre 1907, Jarry parle dans une lettre adressée à Rachilde une nouvelle fois de ce projet <sup>801</sup> : « Etant débarrassé de *La Dragonne*, nous classons *La Chandelle Verte*, manuscrit tout entier *typographié*, puisque ce sont les anciennes *Spéculations*, où l'on glorifie vos in-18 ».

Mettons l'accent sur cette expression : « manuscrit tout entier *typographié* », qui peut passer d'abord inaperçue. On peut penser que Jarry ne considère par la réunion en volume comme un travail de rassemblement mais bien comme l'écriture d'un nouveau texte. Il parle de ses chroniques, implicitement, comme de fragments d'un manuscrit. Il a conscience du fait qu'elles deviennent autres, dès lors qu'il les a enlevées de *La Revue Blanche*, de *La Plume*..., c'est-à-dire du *milieu* où elles se trouvaient (il a l'habitude de découper ses chroniques pour ensuite les classer). Elles passent du rang d'articles de revues à celui de parties d'un manuscrit (remarquons, et cela va dans le sens

---

<sup>799</sup> La vie de M. Teste (*La Soirée avec Monsieur Teste*, 1895) « se dépense à surveiller le mécanisme par lequel les relations du connu et de l'inconnu sont instituées et organisées » (Valéry cité par Tadié, in *Introduction à la vie littéraire du 19<sup>ème</sup> siècle*, p 73). Valéry parle de Monsieur Teste comme d'un « réducteur impitoyable, énumérateur froid » (*Œuvres complètes*, Pléiade, tome 2, p 1383). En outre, il s'attache à combattre les fluctuations de la conscience : « Mais n'est-ce point là la recherche de M. Teste : se retirer du moi ordinaire en s'essayant constamment à diminuer, à combattre, à compenser l'inégalité, l'anisotropie de la conscience » (*Œuvres*, Pléiade, tome 2, p 66).

<sup>800</sup> *La Chandelle Verte*, p 29.

<sup>801</sup> Cité par Saillet, in *La Chandelle Verte*, p 26.

de notre hypothèse, que Jarry corrige de menus détails de ses chroniques en vue de la réunion en volume <sup>802</sup>).

Elles passent du rang de chroniques à celui de poèmes. En effet, remarquons que les spéculations peuvent être vues comme des poèmes en prose <sup>803</sup>, aussi Jarry, en les réunissant sous la forme d'un livre, voulait peut-être qu'elles s'accomplissent en tant que poèmes. Autrement dit, une chronique n'étant jamais chronique que lorsqu'elle est présente au sein d'une revue, dans une rubrique déterminée, Jarry en séparant ses textes de leur *milieu* les donne à briller en tant que poèmes en prose (et du reste peut-on à mon sens fortement considérer *La Chandelle Verte* comme un recueil de poèmes).

Les chroniques sont des éléments de la revue et dans la mesure où Jarry les enlève à ce « milieu », il lui faut véritablement les *réécrire* dans le sens d'une nouvelle organisation, créer une unité.

Cette unité, du temps de ses parutions en revue, l'éclectisme de *La Revue Blanche*, de *La Plume* ou du *Canard Sauvage* l'en avait soulagé : en effet, Jarry ne devait faire autre chose que d'écrire son texte, sans chercher à ce qu'il s'inscrive dans une dynamique d'ensemble (c'était le travail de Fénéon pour *La Revue Blanche*, et du reste ce dernier, mû par la passion, privilégiait-il le *recueil de voix*, comme nous l'avons suggéré), il n'envisageait ses chroniques que comme des fragments de son œuvre complète, c'est-à-dire ne nourrissant pas de liens avec le *livre* mais avec la *totalité* que ne peut jamais approcher le livre (hormis peut-être aujourd'hui dans une entreprise comme la pléiade). Il voyait ses chroniques comme étant des bouts arrachés au corps de sa littérature (ou des bouts *ajoutés* au corps en perpétuelle construction, in progress, de sa littérature, laquelle *contient* toute littérature en même temps qu'elle est une partie de toute littérature), corps qu'il échouera toujours à constituer (à reconstituer d'après l'*idée* ?), faisant par là un aveu singulier, et étonnamment moderne : il n'est pas possible de créer un livre qui ait une unité

---

<sup>802</sup> Source Bordillon, PL II, p 789.

<sup>803</sup> « Forme ambiguë, la chronique pourrait être l'ultime avatar du poème en prose, tant exploité depuis Baudelaire et Mallarmé : se dépouillant du mode poétique, elle en conserve la brièveté et l'étoffe énigmatique. » (Besnier, *Siloques...*, Castor Astral, p 9). C'est d'ailleurs ainsi qu'est qualifié le dernier texte spéculatif paru du vivant de Jarry : « Lyrisme militariste », dans la revue *Poesia* – numéro 8, septembre 1905.



autre que l'œuvre complète, à laquelle si possible on a ajouté tous les éléments de sa vie (rêvée et vécue), y compris sa propre mort<sup>804</sup>.

Jarry va jusqu'à prévoir la date de sa mort avec exactitude – date de parution ? Est-il besoin de souligner qu'il s'est *trompé* ? La mort devient acte de création, de beauté (Jarry écrit à Rachilde le 28 mai 1906, PL III, 616 : « il a laissé de si belles choses sur la terre, mais disparaît dans une telle apothéose ! »), mais aussi acte de dépassement de soi, performance (Jarry s'identifie au *Surmâle* : il écrit à Rachilde le 28 mai 1906 : « Le Père Ubu, cette fois, n'écrit pas dans la fièvre (...) Aucun être humain n'a tenu jusque-là. ... celui qui par sa mère est le dernier *Dorset* (pas folie des grandeurs, j'ai ici mes parchemins) ». (PL III, 616) Notons que la mort apparaît comme le lieu de réunion de toutes les mystifications (Jarry pense être le descendant d'Erbrand de Sacqueville qui fut le compagnon de Guillaume le Conquérant lors de l'invasion de l'Angleterre par les Normands<sup>805</sup>), c'est la mystification suprême.

Comme pour Faustroll, le corps de Jarry devient le livre. La musique (l'accélération du cœur) se mêle au *sens* dont témoignent les lettres et qui s'échappe de la bouche du père Ubu, recopié par sa sœur, fidèle à son chevet. Jarry devient le livre total tel que le rêve Borges, le livre *absolu* (« ...simplicité condensée, diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique... » : PL I, 172) puisqu'il est à la fois la somme des livres écrits et la somme des livres qu'il n'a pas écrits (sous-entendu : mais aurait pu écrire).

Cette mort veut être vécue comme une apothéose (c'est un feu d'artifice) dans le sens où elle est pressentie comme commencement et non comme anéantissement. La mort comme une image jarryque ouvre le corps sur un sens nouveau, qu'il n'a pas pu appréhender et donc apprivoiser. Un sens à la

---

<sup>804</sup> David parle très justement de *La Dragonne* in *Alfred Jarry le secret des origines*, pp 138-139 : « Que dire d'un livre dont Jarry ne paraît plus souhaiter maîtriser l'agencement, chacune des parties étant tour à tour l'émanation de l'autre ? (...) [Il y a plusieurs histoires qui se superposent dans *La Dragonne*, de la geste aquatique à l'action guerrière pour aboutir à un rêve mystique] Ce livre prodigieux est disponible, par bribes, en manuscrit, en chapitres isolés publiés en revue, par allusions dans sa *Correspondance* retrouvée, et fit l'objet des derniers efforts d'un poète agonisant qui souhaitait intégrer les matériaux de sa vie et de sa mort dans la version définitive. »

<sup>805</sup> Voir *Alfred Jarry*, Plon, p 19 : Besnier, s'appuyant sur Arnaud, remarque que Jarry n'a pas tout inventé.

fois mystique et *vierge*. Par la mort, Jarry rejoint la virginité <sup>806</sup> (fantasme de tout créateur qui se délie de ses œuvres <sup>807</sup>) pour renaître une seconde fois... dans un livre semble-t-il (publié au *Mercur* !). En effet, Jarry écrit à Rachilde le 28 mai 1906 « Le Père Ubu (...) disparaîtra dans les *couleurs* du *Mercur*... et il *démarrera*, pétri toujours d'une insatiable curiosité ». (PL III, 617).

Charlotte Jarry notera pour alimenter *La Dragonne* (sous la dictée sûrement de Jarry), parlant du Père Ubu : « Il est tirillé comme sur les vieilles estampes sur son lit de mort lieu du démarrage » <sup>808</sup>.

### **Obsession de l'œuvre complète** <sup>809</sup>

On observe chez Jarry, comme nous l'avons déjà suggéré, une obsession de l'œuvre complète. Ainsi, il répond à *La Renaissance Latine* qui lui refuse une chronique par cette phrase essentielle : « quand nos princes n'acceptent pas nos oeuvres complètes, quo vadimus ? ». Déjà, dans le Linteau des *Minutes de sable mémorial*, il annonce qu'il a tout mis dans son livre, le bon et le mauvais (« l'œuvre est plus complète quand on n'en retranche point tout le faible et le mauvais »). Il motive la création de *Perhinderion* ainsi : « Planche à planche nous donnerons toute l'oeuvre d'Albrecht Dürer et singulièrement la *Grande passion* ». Pour constituer *La Chandelle Verte*, comme nous l'avons déjà évoqué, il réunit d'abord certaines chroniques puis décide de toutes les regrouper (lettre de Jarry à Karl Boès du 31 janvier 1903)... Les exemples sont nombreux.

Jarry n'a pas la prétention (conscience accrue vraisemblablement par la dispersion de son œuvre en revues) d'imposer à la mort l'unité de l'œuvre, c'est-à-dire quelque chose de parfait qui échapperait à l'oubli, fascinerait par sa capacité à avoir su domestiquer le hasard. Ce n'est pas l'unité, la perfection de la forme qui sera dépositaire de l'éternité, mais des fragments d'œuvres, qui se retrouvent jusque dans la vie, jusque dans les lettres.

---

<sup>806</sup> On peut penser que, pour Jarry, la mort rend vierge, elle lave les corps, est source de pureté.

<sup>807</sup> Et singulièrement fantasme de Jarry : « Je m'aperçois que tu vierge, ô ma mère » (PL I, 925). Comment ne pas percevoir le cadeau qui est fait à Erbrand et Jeanne pour leur mariage comme un présent leur permettant de rester vierges par-delà le mariage : ils reçoivent des draps impénétrables au sabre ! (Source David, Bouquins Laffont, p 1137) et déjà Jarry, dans « Haldernablou », avait décrit « le rut sanglant » de l'épée (Bouquins Laffont, p 53) – soulignons qu'Erbrand Sacqueville tue Jeanne Sabrenas en la pénétrant avec la lame d'Hemanpéliade.

<sup>808</sup> Cité in revue *Interférences*, p 93.

<sup>809</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, Gallimard, « Folio », 1993, p 128 (livre 2, chapitre 6) : « ...l'œuvre serait incomplète, c'est-à-dire ABSURDE... »

Il n'en reste pas moins vrai que l'œuvre complète existe, mais, on peut penser qu'elle n'est pas seulement la somme de toutes les œuvres, somme qui compose une unité rétrospective<sup>810</sup>.

Chaque œuvre a connaissance de toutes les œuvres<sup>811</sup> (chaque œuvre connaît le principe de la série, comme pour le monde des monades leibniziennes. Les œuvres sont semblables aux pensées de La Fontaine : « J'écrirai mes pensées avec ordre, par un dessein sans confusion. Si elles sont justes, la première venue sera la conséquence des autres. C'est le véritable ordre »<sup>812</sup>), et de plus, chaque œuvre est divisible à l'infini (« le vrai est qu'une œuvre peut toujours en contenir plusieurs autres »<sup>813</sup>) ; ainsi le principe d'unité est-il illusoire : chaque œuvre est en soi une « œuvre complète ».

On ne peut parler de l'œuvre complète envisagée par Jarry sans évoquer les deux « fantasmes littéraires contraires en apparence, mais complémentaires en réalité »<sup>814</sup>, produits par la Modernité : le Livre unique de Mallarmé et le Livre infini de Borges. « Le Livre de Mallarmé, c'est la Littérature infinie réduite à un seul livre<sup>815</sup>, à un poème unique qu'on relirait sans cesse. Le Livre infini de Borges, c'est le Livre unique s'agrandissant aux limites infinies de la Littérature : un Livre qui, bien que fini, comprendrait tous les livres à lire, qui serait l'Encyclopédie réduite à un seul volume, ou bien – autre version – le Livre dilaté aux dimensions géantes de la Bibliothèque des bibliothèques<sup>816</sup> ».

---

<sup>810</sup> « M. Pelletan se plaît, noble passe-temps, à pêcher et à extraire hors de l'eau la gent aquatique, et singulièrement les amiraux. Que l'on ne considère ce modeste Essai sur la pêche à l'amiral que comme un plus modeste encore appendice au Traité de pêche à la ligne que nous ne manquerons point de publier un jour. » : « La pêche à l'amiral », PL II, 521.

<sup>811</sup> Rilke a, au sujet d'un tableau de Cézanne, une formule très suggestive : « c'est comme si chaque point du tableau avait connaissance de tous les autres » (cité par Gérard Genette, *Figures V*, « Des genres et des œuvres », Paris, Seuil, 2002, p 132). Imaginons que l'œuvre complète est un tableau.

Remarquons que Jarry colore parfois ses chroniques d'échos d'autres chroniques, comme s'il cherchait à tracer en filigrane un lien entre toutes les spéculations. Ainsi, dans « La Quadrature du disque » (PL II, 369), il fait référence à « Le tir dans Paris » (PL II, 338-340) puisqu'il écrit : « s'il existe des Tirs organisés hors Paris »... En outre, le recours aux appendices participe à mon sens de cette même volonté de lier entre elles les unités de la série qu'est *La Chandelle Verte*.

<sup>812</sup> *Poésies 2*, Pocket, p 269.

<sup>813</sup> Gérard Genette, *Figures V*, « Des genres et des œuvres », Paris, Seuil, 2002, p 132.

<sup>814</sup> Gérard Leclerc, *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998, p 91.

<sup>815</sup> « ... Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un... » (*Œuvres complètes*, Pléiade, tome 2, p 788).

<sup>816</sup> Après avoir indiqué que « ...la Bibliothèque est illimitée et périodique » et que « s'il y avait un voyageur éternel pour la traverser dans un sens quelconque, les siècles finiraient par lui apprendre que les mêmes volumes se répètent toujours dans le même désordre – qui, répété, deviendrait un ordre :

La Bibliothèque de Babel, ce seraient la Littérature et les Savoirs comme corpus infini des énoncés déjà écrits et à écrire, l'ensemble des Textes, des commentaires de ces textes, et des commentaires de commentaires déjà écrits et à venir...

Jarry, s'approche des deux idéaux à la fois. L'évocation du manuscrit de Faustroll va dans le sens du Livre unique de Mallarmé (« Faustroll avait noté une toute petite partie du Beau qu'il savait, et une toute petite partie du Vrai qu'il savait, durant la syzygie des mots ; et on aurait pu par cette petite facette reconstruire tout art et toute science, c'est-à-dire Tout... » : PL I, 722) mais, à mon sens, Jarry, quoi qu'on en dise, s'approche plus de l'idéal de Borges, puisqu'il ne renie pas le hasard (il parle d'une « œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles » dans le Linteau des *Minutes de Sable mémorial* : PL I, 172). Toutes les œuvres possibles... L'œuvre complète d'un auteur n'est pas la somme de toutes ses œuvres, c'est la somme de toutes les œuvres, y compris (et surtout) celles que les autres ont écrites, mais replacées dans une *dynamique de singularité*<sup>817</sup> (par le biais de l'œuvre complète, l'auteur écrit – *s'approprie* – ainsi la somme de toutes les œuvres).

Ne peut-on pas considérer que l'œuvre complète telle que la rêve Jarry trouve dans les revues son point d'ancrage le plus manifeste ?

### **Les numéros de la revue comme autant d'instantanés d'un corps littéraire.**

L'on peut dire que Jarry envisage *La Revue Blanche*, même s'il ne l'a jamais exprimé en ces termes, comme le lieu où se rencontrent des paroles qui n'ont de place que dans l'œuvre complète, et qui, ne pouvant y accéder *de fait*, trouvent dans la revue le tremplin, l'appui, la structure pouvant les accueillir ou plus exactement accueillir leur efflorescence. La revue est l'endroit par excellence où peut s'élaborer cette œuvre *particulière*, l'endroit où elle peut naître et suivre toutes ses circonvolutions. La revue est certes une Ville de littérature dans le sens qu'emploie Rimbaud (« Ville. Je suis en

---

l'Ordre », Jarry a cette alternative merveilleuse : « ... de Toledo a observé que cette vaste Bibliothèque était inutile : il suffirait en dernier ressort *d'un seul volume*, de format ordinaire, imprimé en corps neuf ou en corps dix, et comprenant un nombre infini de feuilles infiniment minces. (Cavalieri, au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, voyait dans tout corps solide la superposition d'un nombre infini de plans.) Le maniement de ce soyeux vademecum ne serait pas aisé : chaque feuille apparente se dédoublerait en d'autres ; l'inconcevable page centrale n'aurait pas d'envers. » (*Fictions*, « la Bibliothèque de Babel », Gallimard, Folio, 1965, p 81).

<sup>817</sup> Une dynamique de sens donc.

éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne »<sup>818</sup>), mais plus encore que le lieu de l'éphémère, c'est le lieu du renouvellement : la revue offre aux littératures la possibilité de s'affirmer comme étant des littératures toujours sur le point d'être<sup>819</sup>, se tenant dans cette *hésitation* salubre et définitive vis-à-vis du livre, se complétant sans cesse (« Ce que c'est que les ténèbres », PL II, 433 « Et puis nous ne disséquons pas les auteurs vivants. Même s'ils sont plus grands que des morts, laissons-les s'ajouter cette autre grandeur de n'avoir point fini »).

Un numéro d'une revue ne se suffit pas à lui-même puisqu'il réclame sans cesse des suites (de nouveaux numéros). La revue témoigne d'écritures et de pensées en train de se faire. Elle est là pour témoigner de cette évolution en même temps qu'elle la suscite. En effet, si les *manifestations* des pensées en mouvement n'étaient pas publiées<sup>820</sup>, elle deviendraient gestes solitaires, et ne pourraient pas entrer en adéquation ou en contradiction les unes avec les autres, permettant par-là même leur essor et l'assise de leur identité (de leur singularité). En effet, il paraît évident qu'une pensée ne peut grandir (de même qu'une écriture) que par référence à d'autres.

La revue est par conséquent le corps d'une littérature en progression (qui s'assemble et se désassemble sans cesse), qui n'est pas, mais *étant*, qui entretient un rapport étroit avec le temps (les numéros successifs d'une revue apparaissent ainsi comme autant d'instantanés d'un corps littéraire en constante évolution).

Peut-on alors parler d'œuvre ? L'œuvre n'est-elle pas ce qui peut être arrêté dans le temps au lieu que les créations de la revue sont comme emportées par le cours du temps puisqu'elles ne *perdurèrent* pas au numéro suivant, à moins bien sûr d'être reprises en volume<sup>821</sup> ?

En effet, la revue est, c'est une évidence, un mode de publication inscrit dans l'éphémère. Les textes des revues inscrits dans la revue portent en eux l'éphémère qui apparaît comme un des fondements même de la revue, une de ses justifications (il s'agit de donner à lire *des* littératures. L'éphémère est

---

<sup>818</sup> Rimbaud, *Œuvres complètes, correspondance*, « Illuminations », Bouquins Laffont, 1992, p 169.

<sup>819</sup> C'est-à-dire d'accéder au stade ultime, *dissuasif* de livre.

<sup>820</sup> Inscrites par le biais des revues dans l'altérité – puisque inscrites au milieu d'autres manifestations – et pré-inscrites dans les consciences.

<sup>821</sup> Est-ce pour cela que Jarry voudra publier ses chroniques en volume ? On peut penser que les textes des revues *surpassent* l'éphémère dans la mesure où ils sont repris en volume – comme c'est le cas pour *Messaline*.

indispensable : il *construit* la pluralité des voix, empêche que le discours soit uni ou figé). Ces textes tendront vers un affermissement de l'éphémère en s'inscrivant explicitement dans le temps (ce fut le cas pour *La Revue Blanche* : ainsi l'anarchisme mobilise les voix, les réunit dans un même élan ; *Le chasseur de chevelures* ou *Nib* apparaissent comme exemplaires de cette volonté d'inscrire l'œuvre dans l'éphémère, et il ressort de cette volonté une certaine légèreté, comme si l'art ne se devait plus au sérieux qu'exige de lui la postérité, comme si le temps des formes laissait place aux formes du temps, au temps comme quatrième dimension de l'art : c'est tout le sens de la sensibilisation de *La Revue Blanche* à l'affaire Dreyfus, ou, dans une moindre mesure, au procès de Wilde) ou alors ils la dépasseront (ou tenterons de la dépasser) dans la mesure où leur existence est acte de création : ils n'existent pas *de fait*, et par conséquent leur seule raison d'être est la beauté. La beauté est éphémère dans la nature puisqu'elle existe *de facto* ; dans l'art, c'est le contraire : il y un effort pour accéder à la beauté, la beauté est le fruit de cet effort, voilà pourquoi elle cherche à être plus durable que le bronze. Ainsi, dans ce dernier cas, l'art peut apparaître (et du reste n'apparaît-il pas toujours ainsi ? Mais c'est d'autant plus marquant dans le milieu de l'éphémère que sont les revues) comme un défi à toute conscience de l'éphémère, malgré son support qui, lui, est éphémère. L'art serait une sorte de « rédemption esthétique de la vie et de l'histoire, dans le temps extra-temporel des formes »<sup>822</sup>. L'art viserait ainsi à briser toute une conception linéaire du temps (un temps de progrès ou de mémoire, qui « sous-tend l'approche de l'art »<sup>IDEM</sup>, un temps qu'il faut prendre en considération si l'on veut dégager les transformations de l'art à travers des permanences.<sup>IDEM</sup>)

Et n'est-ce pas ce que Jarry ne cesse de faire, en faisant se télescoper les événements dans les chroniques, en éclairant le présent par le passé (c.f. *L'Ymagier*), ou plutôt en affirmant, d'une parole qui sonne comme vérité puisqu'elle est écriture, que le passé est présent, ou plus exactement que le temps, qui n'est qu'une forme, n'a pas d'incidence sur les vies, qu'elles soient littéraires<sup>823</sup> ou *en attente de littératures* (ce qui est le cas de toutes les vies *vécues*).

---

<sup>822</sup> Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p 12.

<sup>823</sup> En outre selon Jarry doit-on placer l'art d'autorité sous l'aile de l'éternité : il proclame ainsi, dans une conférence ayant pour titre « Le temps dans l'art » prononcée le 8 avril 1902 : « En somme, l'œuvre d'art se passe assez bien de la notion du temps : le souci de la reconstitution d'une époque n'a d'autre effet que de retarder le moment où elle sera délivrée du temps, c'est-à-dire éternelle et dans la

Ces littératures plurielles qui communient entre elles infiniment sont écrites pour Jarry avant même d'avoir été inscrites sur le papier, puisque le temps n'existe pas. Ainsi, leur restitution doit s'établir sans souci de chronologie ou d'homogénéité, les œuvres viennent combler un vide (une place), à la manière d'un objet géométrique qui s'imbriquerait dans un jeu, sans surprise. Le livre a lieu tout seul, « fait, étant », idée mallarméenne<sup>824</sup>. C'est comme si l'œuvre procédait d'une puissance (qui la contenait) qui nous veut, qui nous fait vouloir, et qui est la vérité du monde<sup>825</sup>.

« Tout se produit (...) en vertu d'une nécessité », écrit Leucippe<sup>826</sup>. Aussi l'œuvre constituée sur le papier n'a-t-elle pas connue, dans toute son écriture (ou plutôt sa restitution) le hasard (c'est le lecteur qui, par son œil changeant, l'enrichit de cette notion fondamentale, pour la faire *vivre*).

Et c'est pourquoi aussi il n'y a pas de rapport de hiérarchie entre les œuvres, et pas de rapport de hiérarchie non plus dans les œuvres : c'est pourquoi Jarry choisit de mettre dans son premier recueil *Les minutes*, bouleversant la notion de littérature, ce qui est bon mais aussi ce qui est mauvais<sup>827</sup>, puisque le mauvais trouve sa place dans l'œuvre, et une place peut-être aussi importante que celle du beau, puisque hormis peut-être le fait qu'une beauté brute se cache derrière, il crée une contradiction avec le beau et enrichit l'œuvre d'une tension .

### Impossibilité du livre à accueillir la littérature

Il semblerait, en dépit des apparences qui iraient contre Vallette, lequel aurait saboté le manuscrit, que *La Dragonne* soit restée inachevée (Jarry ne parviendra jamais à terminer ce roman, auquel il consacra les quatre dernières années de sa vie – mais que veut dire *terminer* un roman ? Ne faut-

---

gloire. Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite ? » (Bouquins Laffont, p 198).

<sup>824</sup> Mallarmé, *Divagations*, « Sur le livre », Pléiade, tome 2, p 217 : « Publie (...) Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets ».

<sup>825</sup> C'est la définition sommaire de la volonté de puissance de Nietzsche (pour ce dernier, tout ce qui a lieu procède de la volonté de puissance).

<sup>826</sup> In *Les penseurs grecs avant Socrate de Thalès de Milet à Prodicos*, Garnier Flammarion, 1964, p 169.

<sup>827</sup> Jarry écrit, dans le linteau des *Minutes de Sable mémorial* : « Avant de lire ce qui ne vaut rien : Et il y a divers vers et proses que nous trouvons très mauvais et que nous avons laissés pourtant... parce que pour un motif qui nous échappe aujourd'hui, ils nous ont donc intéressé un instant puisque nous les avons écrits ; l'œuvre est plus complète quand on n'en retranche point tout le faible et le mauvais, échantillons laissés qui expliquent par similitude ou différence leurs pareils ou leurs contraires - et d'ailleurs certains ne trouveront que cela de bien ».

il pas envisager *La Dragonne* hors du cadre traditionnel du roman ?), malgré les lettres (se voulant rassurantes ?), (trop) nombreuses que Jarry a envoyées et qui laissaient entendre (avec force, une trop grande force pour être honnête) le contraire <sup>828</sup>.

Le fait que cet ouvrage soit resté inachevé montre bien que Jarry se heurtait à la fin de sa vie de plus en plus à un problème, celui de l'*ensemble*, plus encore que de la *cohérence* (Jarry cherchait, comme l'écrit Besnier <sup>829</sup>, à entrelacer « le Présent, le Possible, le Passé (un Passé activement reconquis), mêlant aussi les registres : réaliste et onirique, intime et épique »), et il est possible qu'il se rendait compte combien le livre était une unité arbitraire, lequel ne pouvait accueillir la littérature, ne serait-ce que dans la mesure où elle déborde le livre, et s'inscrit jusque dans la vie, colorant tout de son sceau mystificateur et salvateur (puisque toute chose trouve sa beauté et sa justification profonde). Ainsi Jarry dépasse l'idée mallarméenne de l'assimilation du monde dans le livre (l'idée d'une totalité que le livre accomplirait).

Je pense que Jarry s'est rendu très vite compte de l'impossibilité du livre à accueillir la littérature. L'entreprise de *L'Ymagier* a dû l'éclairer sur ce point : l'expérimentation des images a amené Jarry à se rendre compte de ce que le livre devait être mis en péril par des tensions successives minant sa cohérence. De plus, la retranscription de chansons amène Jarry à considérer le fleuve oral, qu'il ne s'agit pas de *canaliser* par la revue (il s'agit d'en restituer des paillettes, qui gardent tout leur éclat). Il est ainsi probable que cette force des images et du « fleuve oral » ait amené Jarry à prendre conscience très tôt des limites du livre qui ne peut restituer (de part sa structure forcément limitée <sup>830</sup>, et de par la structure interne que l'on attend

---

<sup>828</sup> Lettre à Rachilde datée du 26 août 1907 (PL III, 686) : « Notre in-18 *Dragonne*, madame Rachilde – livre à vous ne n'y pas croire – est empaqueté et n'attend plus qu'un mot d'Alex. Natanson ou de Mirbeau pour être expédié. (...) Ce modeste in-18 suffira, je pense, à « mettre sur le cul » les quelques bonnes âmes de fourneaux qui nous croyaient fichu » ; lettre à Rachilde du 13 septembre 1907 : « *La Chandelle verte* va rejoindre *La Dragonne* à Paris (...). La date du départ sera, je pense, vers le 18 ou même le 17 [septembre 1907] ». Pour voir comment Jarry décrit, avec beaucoup d'exagération, l'avancement de son livre, se reporter à la page 140 de l'essai de David *Alfred Jarry, le secret des origines*.

<sup>829</sup> *Alfred Jarry*, Plon, p 62.

<sup>830</sup> La littérature ne peut pas être limitée au moyen d'un objet qui implique un format. Les œuvres, « de bien des façons, transcendent l'objet, matériel ou idéal, en lequel elles semblent consister ». (Genette, *Figure V*, « L'art en question », Seuil, 2002, p 35). Et Genette de noter : « Elles transcendent cet objet dans lequel elles résident plutôt qu'elles n'y consistent ».



généralement de lui) la parole poétique (qui germe avec l'idée et trouve ses circonvolutions multiples – et parfois contradictoires – dans l'écriture).

Cet aveu de non-achèvement correspond au chemin entrepris par Jarry dans l'écriture, qui le pousse à aller tout naturellement vers *l'absence de livre*, comme l'écrit si bien Blanchot<sup>831</sup> : « Ecrire se rapporte à l'absence d'œuvre, mais s'investit dans l'œuvre sous forme de livre (...) Ou encore : écrire, c'est l'absence d'œuvre telle qu'elle se *produit* à travers l'œuvre et la traversant (...) Le livre : ruse par laquelle l'écriture va vers *l'absence de livre*. »

### **Effet de surprise des chroniques.**

Une avalanche de chroniques sous la forme d'un recueil aurait pour effet d'amoindrir la surprise qui naît de la lecture d'une de ces Spéculations, quand on la débusque dans une revue, parmi d'autres textes de toute autre teneur. Les chroniques de Jarry pratiquent, par certains côtés, l'art du tir, non plus dans Paris, mais dans la revue, et cette force de frappe est, on peut l'imaginer, quelque peu amoindrie dans le cas d'une réunion de toutes les chroniques sous un même toit.

Les chroniques prises dans cette dynamique d'ensemble instaurée par la revue (même si elles appartiennent à un genre bien codé et que l'on peut penser que les lecteurs qui appréciaient ce genre d'Alphonse Allais poussé à son point extrême de dérision avec un auteur comme Philippe savaient à quoi s'en tenir et n'étaient pas surpris outre mesure par le ton de Jarry) gagnent en surprise et spontanéité, elles sont œuvre de pataphysicien aussi dans la mesure où elles voisinent avec des textes qui s'éloignent de la pataphysique (elles exercent ainsi, peut-on penser, leur pouvoir dans le monde de la littérature).

C'est en étudiant l'entourage des chroniques que l'on peut approcher véritablement leur force (recevoir un peu de l'éclat de cette force), c'est en les considérant dans leur lieu d'origine que l'on peut distinguer en quoi elles *transcendent*<sup>832</sup>, d'une certaine manière, tout : l'élément revue, leur genre, l'œuvre littéraire...).

Besnier note justement qu'au « sommaire d'une revue, la chronique représente la part de l'éphémère, la futilité ; elle s'oppose aux articles de fond,

---

<sup>831</sup> In *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p 622.

<sup>832</sup> La notion de transcendance ouvre, selon Genette, l'œuvre « à sa fonction, c'est-à-dire à sa réception. » (Genette, *Figures IV*, p 36).

elle n'a pas de poids et se trouve en marge, n'appartenant pas au monde du sérieux »<sup>833</sup>. La chronique de Jarry se trouve par exemple exclusivement en fin de revue *La Plume*<sup>834</sup>, comme si elle échouait à trouver sa place, comme si son ton et son propos ne pouvaient trouver une place qui soit déjà inscrite dans l'équilibre de la revue (elles sont excentrées, apparaissent presque comme des *suppléments* de la revue). Cette hésitation semble-t-il des rédacteurs à situer les spéculations de Jarry au sein de la revue est parlante quant au fait qu'elles déroutent<sup>835</sup>.

Les chroniques de Jarry sont hors du temps, puisqu'elles sont des manifestations de la Pataphysique (même si par ailleurs elles se servent très souvent d'éléments du temps comme matériaux – pour donner illusion ?), et elles sont placées dans le temps par la proximité avec d'autres chroniques : ainsi il ne peut qu'y avoir (fort) contraste.

Ce contraste est-il préjudiciable aux chroniques de Jarry ? On peut penser le contraire. Les spéculations sont comme des Dieux immanents qui jouissent des mouvements énormes et harmonieux de la foule de textes (qui ont des menaces de lynch) parmi lesquels elles se trouvent – mais à l'écart<sup>836</sup>.

Prenons quelques exemples dans la seule revue *La Plume*. Si l'on choisit de tourner les pages dans l'ordre, il faut lire l'article de la « Rubrique les Arts décoratifs » de Charles Saunier<sup>837</sup> puis la « Chronique musicale » de L. Abbiate<sup>838</sup>, avant de pouvoir découvrir la chronique de Jarry intitulée « Toomaï des éléphants ». Autant dire qu'il y a un très fort contraste entre la « Rubrique des Arts décoratifs », la « Chronique musicale » et cette chronique, qui paraît hors du temps : Jarry décrit le processus d'assimilation propre aux écrivains, processus inconscient (« la conscience chez un écrivain,

---

<sup>833</sup> Il ajoute : « par définition, le sujet de la chronique participe de cet écart : son inspiration est le fait-divers. » (Besnier, in préface de Alfred Jarry, *Siloques, Superloques, Soliloques et Interloques de Pataphysique*, Paris, Le Castor Astral, 1992).

<sup>834</sup> « La Tiare écrite », par exemple, se trouve à l'extrême fin de la revue, pp 471-472.

<sup>835</sup> Est-ce à dire qu'elles ne participent à aucun *genre* bien défini (d'où peut-être la difficulté à les classer dans une rubrique particulière) ? On peut le penser.

<sup>836</sup> « Il est en outre, et ce ne nous déplaît pas, naturiste, bien entendu, mais naturiste à la façon d'un Dieu immanent. Au moment où la foule grouille autour de lui avec des menaces de lynch, il jouit, ce qui est assez admirable, des mouvements énormes et harmonieux de cette foule, comme de la mathématique des sphères. » (« Compte-rendu d'un livre de De Bouhélier », PL II, 614).

<sup>837</sup> Charles Saunier : « M. Verneuil expose aussi une salle à manger, en bois de frêne verni, qui montre encore le sentiment délicat qu'il a de la décoration intérieure ; le buffet où la place de chaque objet est, pour ainsi dire, prévue est surtout plaisant etc. » (p 56).

<sup>838</sup> Qui se termine ainsi : « Pour terminer, je conseillerai à M. Charpentier de se défier de la fougue d'un jeune orchestre qui peut toujours entraîner son chef dans des mouvements trop vifs, ce dont souffrent la clarté de l'exécution et le caractère rythmique des morceaux, et de veiller plus rigoureusement à l'accord général de tous les instruments, qui fut assez défectueux à ce premier concert ».

c'est un mal de tête supérieur, et qui lui conseille l'urgence de se tenir tranquille »); de plus cet article tend vers la philosophie (« l'oubli est la condition indispensable de la mémoire »). Font suite à cette spéculation la « Revue des revues françaises » et une note nécrologique. Autant dire que la chronique de Jarry se trouve en dernière place de la revue, et encore, après les arts décoratifs !

« Livre d'étrennes : le calendrier du facteur », survient, dans un autre numéro, après les rubriques « Critique des théâtres » et « Chronique musicale »<sup>839</sup>. Jarry fait suite à ces critiques (assassines) avec une spéculation philosophique sur le temps et où il proclame... la relativité des points de vue : « la seule vérité actuelle est celle-ci : l'espace et le temps ne sont que des formes... » (PL II, 397). Suivent deux pages de *Revue des Revues Françaises* et la revue se termine.

L'exemple de « Le discours de M. Combes » est également intéressant. Jarry compare un personnage politique défendant le budget des cultes au prêtre d'un roman de Rachilde *Le Mordu*. Cette chronique est précédée de « Notes d'art » retranscrivant l'actualité des arts<sup>840</sup>, et est suivie d'une « tribune libre » qui est en fait une rubrique « courrier des lecteurs »<sup>841</sup>.

« L'art de mourir », dans un autre numéro, est suivi des « Toasts prononcés le mardi 30 juin 1903 au Banquet Rodin, à Vélizy » !

Souvent, remarquons-le, la chronique de Jarry est immédiatement suivie par une autre rubrique, sur la même page, pour gain de place probablement, comme c'est le cas pour « Le discours de M. Combes » (et le contraste est rendu d'autant plus frappant qu'il s'agit de courrier des lecteurs) ou pour « Ce que c'est que les Ténèbres », suivi immédiatement par « la Revue des Revues françaises ».

---

<sup>839</sup> « Car, on conçoit difficilement qu'un public qui hier manifestait son admiration pour les *Orphée* et les *Don Juan*, soit pris tout à coup d'enthousiasme pour une œuvre aussi vide que *Paillasse*. Serait-ce que ce public, qui au fond est resté d'une incompétence absolue, se laisse induire en erreur par le prestige et la majesté des enceintes où lui sont servis des pastiches vulgaires ? » (Slatkine Reprints, p 139) et à propos de « La Carmélite » : « Ici, la fadeur mièvre règne en maîtresse ».

<sup>840</sup> Notes où l'on peut lire des phrases telle « La ville de Venise ouvrira le 22 avril sa 5<sup>ème</sup> exposition internationale des Beaux-Arts » (Slatkine Reprints, p 262).

<sup>841</sup> Où l'on peut lire notamment une lettre de Maurice Le Blond se défendant auprès de Merrill : « C'est ainsi que le chroniqueur de *La Plume* m'accuse textuellement « d'avoir léché les bottes » de Zola, Gustave Charpentier, etc... Ah : que j'eusse préféré rencontrer sous *La Plume* d'un poète une métaphore moins... prosaïque, moins courante et de meilleur ton ! »

Le contraste est beaucoup moins frappant, me semble-t-il, pour les spéculations de Jarry précédées d'articles d'Armory <sup>842</sup> (ainsi en est-il de « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », spéculation sur les langues, ou encore de « L'affaire Humbert-Dreyfus », chroniques précédées toutes d'eux de « L'esthétique aux Music-Halls » sous-titré « Théâtres et revues » d'Armory).

Il est intéressant de lire les articles d'Armory en les rapprochant du travail spéculatif de Jarry. Celui-ci critique le fait que les hommes se nourrissent d'illusions faciles : « [Nos contemporains,] Acclimatés à une rapide diversité de paysages [due à la « locomotion électrique dont ils usent et abusent <sup>843</sup> »], aux fiévreux voyages sub-terrestres, (...) veulent des spectacles rapides, divers, agissant sur leurs nerfs éprouvés, et des illusions faciles », se fait le chantre de l'absurdité, de l'inattendu : « Elles [les musiques] ponctuent à souhait et soulignent à temps, suffisamment absurdes, d'autant mieux inattendues. » Son but n'est autre que de faire le bilan, comme il le dit lui-même, de ce qui s'oppose « au quotidienisme de notre œil » <sup>844</sup>.

Armory dresse la raison d'être de sa rubrique, dans l'article qui précède « L'affaire Humbert-Dreyfus » : « Actuellement plus qu'au théâtre, l'esthétique se trouve dans les music-halls. Le théâtre se complait dans l'ineptie ou l'horreur, lorsqu'il ne se tient pas dans une enlisante banalité. Le souci de la beauté ou de l'inattendu en est absent. En tous les sens ça manque de couleur. Signaler ici bimensuellement les fantaisies et les innovations des palais à féeries que sont aujourd'hui nos cafés-concerts, importe donc autant – davantage, qui sait – que les comptes-rendus si strictement critiques soient-ils, de nos théâtres réguliers ». Ainsi, Armory affirme que les représentations des cafés concerts et celles des théâtres sont à un degré égal esthétiques. Comment ne pas songer à ce que dit Jarry lorsqu'il ouvre sa série des gestes (comme quoi tous les gestes sont à un degré égal esthétiques <sup>845</sup>), d'autant

---

<sup>842</sup> D'Armory, lire : *Cinquante ans de vie parisienne*, Jean-Renard, 1943, pp 141-144.

<sup>843</sup> Remarquons qu'il ne semble pas que Jarry ait été fasciné par la vitesse et la technologie, contrairement à Marinetti ou à Apollinaire ; et s'il fait état dans *Le Surmâle* d'une quintuplette à vapeur, c'est pour montrer qu'elle peut être dépassée par des coureurs cyclistes.

<sup>844</sup> Article précédant « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel » (*La Plume*, Slatkine Reprints, tome 15, pp 596-597).

<sup>845</sup> Jarry écrit, parlant des Gestes (PL II, 332) « Ceux-ci sont si variés qu'il serait long d'en limiter le programme. (...) Perfection des muscles, des nerfs, de l'entraînement, de l'adresse, d'un métier, d'une technique :... les luttes à main plate, les courses de chevaux, les vélodromes, le patinage, la conduite des voitures, la toilette féminine, l'opération conduite par un grand chirurgien,... une taverne, un bal public, ... un ivrogne connaisseur en boisson, ... un explorateur qui a mangé de l'homme, ... un produit

plus que pour Barthes <sup>846</sup>, le Music-Hall est ce qui met le mieux en valeur le geste : « Le temps du théâtre, quel qu'il soit, est toujours lié. Celui du music-hall est, par définition, interrompu ; c'est un temps immédiat. (...) L'avantage de ce temps littéral, c'est que c'est le meilleur qui puisse servir le geste, car il est bien évident que le geste n'existe comme spectacle qu'à partir du moment où le temps est coupé... » N'est-ce pas un hommage rendu à Jarry qui s'est toujours attaché à « couper » le temps dans ses chroniques afin qu'elles s'érigent en spectacles – immobiles *de fait*, c'est-à-dire en tableaux <sup>847</sup>.

Comment enfin ne pas rapprocher ce passage d'Armory : « Je regrette (...) que le système de la revue à grand spectacle sévisse aussi généralement. La variété dans les programmes, l'inconséquence et le contraste des exhibitions, l'absurdité même dans la suite des attractions prêtaient à des déductions plaisantes, donnaient à nos esprits une licence de spéculations dont ils tiraient leurs joies. Aujourd'hui cette prétention dans l'exhibitionnisme à se vouloir logique et pourvu de solutions de continuité est navrante » <sup>848</sup> de la sensibilité de Jarry, de cette philosophie dont il se sert comme d'un outil faisant affleurer le rêche sous le doux, le discontinu sous le continu... et qui a pour nom la Pataphysique ?

L'un et l'autre ne cherchent-ils pas à casser les « solutions de continuité », à tirer des « contrastes », de « l'inconséquence », de « l'absurdité » une « licence de spéculations » ?

### **Les revues : œuvres jarryques ?**

La volonté de Jarry d'embrasser dans un même effort de pensée *tous* les gestes, sans distinction aucune, a trouvé dans *La Revue Blanche* son assise idéale puisque cette revue avait accueilli une « Chronique de sport » (janvier à novembre 1894, avec une courte résurrection en 1896) rédigée par

---

d'une chatte et d'un écureuil, ...un voilier vous emportant sous le vent, ...une rixe entre buveurs, ...l'enterrement du pape... <sup>1</sup> Tous ces gestes et même tous les gestes, sont à un degré égal esthétiques, et nous y attacherons une même importance. Une dernière au Nouveau Cirque réalise autant de beauté qu'une première à la Comédie-Française. Tel mariage mondain ne mérite pas de nous distraire de la cérémonie des justes noces de tel étalon dans un haras, ni telle course d'automobiles de la performance, plus modeste mais édifiante, accomplie par une procession. Une procession, qu'est-ce, en somme, sinon du footing, de l'excellent footing ? »

<sup>846</sup> « Au Music-Hall », *Mythologies*, Seuil, 1957, p 199.

<sup>847</sup> Se reporter p 243 de notre travail.

<sup>848</sup> Slatkine Reprints, p 674.

Tristan Bernard et Léon Blum (pour la partie de 1894)<sup>849</sup>, où le sport est considéré comme générateur, sinon d'idéal, du moins de beauté<sup>850</sup>. Le sport intéresse, et c'est ce qui est le plus frappant (tout en justifiant le fait qu'une telle chronique se trouve dans une revue aussi *artistique*), en tant qu'esthétique<sup>IDEM</sup>.

On peut penser que Jarry trouvait dans les revues le support idéal pour son œuvre, puisque alors son texte entrait en interaction, fût-elle implicite, avec d'autres textes (Béhar parle, et nous le verrons plus en détail, des chroniques comme d'un « décodage politique du discours institutionnel », qui est rendu « encore plus sensible si l'on se donne la peine de lire les contributions jarryques dans la revue où elles parurent initialement. C'est là qu'elles revêtent toute leur efficacité, au voisinage des articles plus ouvertement partisans de Pierre Quillard, Dubois-Desaulle, Charles-Louis Philippe etc. »<sup>851</sup>).

Or, dans le cadre d'une réunion en recueil des chroniques, il y a une habitude qui peut s'instaurer à la lecture. On essaie de deviner quel *moyen* va être celui de l'auteur pour nous surprendre, et dans l'attente d'être surpris, un peu de la surprise meurt. On cherche à faire affleurer les procédés, c'est-à-dire qu'on se place vis-à-vis des spéculations dans la même position qu'un adulte vis-à-vis du monde (il prend de la distance, pensant que ce recul sert sa compréhension du monde). Ainsi croit-on avoir acquis un savoir sur les chroniques en lisant plusieurs d'affilée, savoir qui, pense-t-on, va nous servir à mieux les comprendre. Or, justement, si on les comprend mieux (si on met à jour leurs ressorts), elles perdent leur efficacité puisqu'elles nous surprennent moins (aussi dans ce travail refusons-nous de les commenter, de les *explicit*, ce qui équivaldrait, d'une certaine façon, à les dénaturer).

Jarry cherche dans ses textes à créer une tension qui naît des *interférences* entre les différents fragments. Ne peut-on pas considérer les numéros de *La Plume*, *La Revue Blanche*, ou *Le Mercure de France* qui accueillent les contributions de Jarry comme des *œuvres* de Jarry enrichies de fragments qui ne sont pas de lui ?

---

<sup>849</sup> Source : Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 195.

<sup>850</sup> « Critique de sport », janvier 1894 (citée in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 198) : « Notre désir serait que dans l'ensemble de ces notes on pût trouver comme (...) une contribution à l'histoire esthétique de ce temps ».

<sup>851</sup> *Les cultures de Jarry*, p 258.

On peut se demander si Jarry n'a pas perçu d'une façon ou d'une autre cette pluralité de la revue (souvent inhérente à son fonctionnement) comme non pas quelque chose qui déforçait l'œuvre en la noyant parmi d'autres œuvres, mais comme un moyen d'enrichir sa propre contribution d'un surplus de sens (du fait des contrastes mais aussi des affinités qui peuvent se retrouver entre différents textes dans un même sommaire). Ainsi « La Bataille de Morsang », chapitre de *La Dragonne* qui paraît dans un des derniers numéros de *La Revue Blanche* commence par trois points de suspension (« La Bataille de Morsang » constitue au moment où Jarry fait paraître ce fragment dans *La Revue Blanche* – en 1903 – la seconde partie de son roman *La Dragonne* – d'où justification immédiate de ces points de suspension), manière énigmatique d'inscrire aussi ce texte comme fragment dans l'ensemble constitué par la revue qu'il vise à compléter, du moins à enrichir d'un élan singulier de sens.

Façon singulière d'envisager *La Revue Blanche*, certes, mais Jarry a toujours tiré bénéfice (ou plutôt c'est le sens qui a tiré bénéfice) du contraste au sein de ses œuvres, et on peut se demander si la revue ne tire pas pareillement bénéfice de la tension qui est la sienne, une tension inhérente à toute *compilation* de voix différentes. La revue, œuvre jarryque ? On peut se le demander.

De même que Jarry a toujours recherché la tension dans ses textes entre des fragments (qui par la réunion en livre dépassent leur forme brève : l'ensemble *approche* une autre forme, qui pourtant lui reste étrangère – ainsi *Les jours et les nuits* se tient-il sur le seuil du genre romanesque, *L'amour absolu* sur celui du genre poétique etc.), les différentes contributions au sein d'une revue ne doivent pas être considérées les unes après les autres, mais replacées dans une dynamique d'ensemble<sup>852</sup> – elles entretiennent, qu'elles le veuillent ou non, des liens<sup>853</sup>, déjà par le fait imposé par la revue *de leur proximité*.

En fait, toute création de revue vise à ouvrir un espace de sociabilité littéraire et intellectuelle autour duquel s'organisent échanges et confrontations

Il serait passionnant (travail de titan) de se décentrer de Jarry et d'avoir une vision d'ensemble afin de percevoir en quoi les différentes contributions,

---

<sup>852</sup> Comme l'écrit Genette (in *Figures IV*, p 36) : « comme Eco l'avait bien perçu et exprimé dès 1962, l'œuvre d'art n'est une *œuvre*, c'est-à-dire un acte, qu'en tant qu'elle est *ouverte* : ouverte sur d'autres œuvres, sur son propre devenir, sur le monde où s'exerce son action. »

<sup>853</sup> Même si la revue est ouverte au plus large éclectisme comme *La Revue Blanche* et qu'alors toute unité est fuyante.

de part leurs présences respectives au sein de la revue, interagissent entre elles, puis d'essayer de mettre en mots ce qui naît de cette interaction.

Pour conclure, l'on peut dire que la revue, et notamment *Le Mercure de France* ou *La Revue Blanche* apparaissent comme étant le corps d'une littérature *plurielle*, qui entretient avec ses différentes facettes (la revue est-elle un polyèdre de mots, d'idées et de sens ?) des rapports étroits (symbioses) et riches en contrastes, qui trouveront leur manifestation la plus apparente dans ce que je pourrais appeler ces suppléments *vivants*, ces satellites des revues que sont les salons littéraires (et même quand il n'y a pas de salon effectif, ils *existent* : les bureaux de *La Revue Blanche* sont un salon, dans le sens où ils sont ouverts aux auteurs, au tout Paris littéraire dans le but d'une discussion, d'un commerce des âmes et des cœurs etc.)

Une revue peut-être considérée comme un monde littéraire en soi (même si par ailleurs elle est la marque la plus visible d'un monde littéraire – aussi la question des influences est-elle primordiale) : j'entends par « monde » ce qu'écrit Jean-Luc Nancy, dans *Le Sens du monde*<sup>854</sup> : « Le mot du « monde » n'a pas d'autre unité de sens que celle-là : un monde (*le monde, mon monde* etc.), c'est toujours une articulation différentielle de singularités qui font sens en s'articulant, à même leur articulation (où « articulation » doit se prendre à la fois au sens mécanique de jointure et de jeu, au sens de la profération parlante et au sens de la distribution en « articles » distincts). » En outre, Nancy note justement<sup>855</sup> que le sens du monde (de tout monde) est « en chaque *un*, chaque fois à la fois comme la totalité et comme une unicité. »

---

<sup>854</sup> *Le Sens du monde*, Galilée, p 126

<sup>855</sup> *Le Sens du monde*, Galilée, p 112.



## LA QUESTION DES INFLUENCES

Jarry savait dans quelles revues il publiait, il savait quelle place serait donnée à sa chronique et quelles était la nature des autres contributions (il lisait toujours *La Revue Blanche* et le *Mercure* avec avidité, comme en témoigne sa correspondance). Il connaissait beaucoup d'écrivains qui noircissaient de leur nom la page des sommaires, connaissance qui était *accrue* par ses lectures dont témoignent ses comptes-rendus, et par ses amitiés.

Peut-on penser que alors que Jarry, en plus d'écrire d'une certaine manière *par rapport* à l'actualité, c'est-à-dire en se servant des journaux comme d'un terrain fertile en sujets (en ce qui concerne son travail de chroniqueur), écrivait également – ne fût-ce qu'inconsciemment – *par rapport* aux autres contributions au sein des revues, lesquelles contributions ne sont que des *marques* de présences littéraires contemporaines, qui composent à elles toutes une époque littéraire<sup>856</sup>.

Ainsi Jarry aurait-il cherché à faire une œuvre singulière parmi une œuvre collective (qui n'est pas essentiellement peut-on penser une *somme* d'œuvres individuelles – l'époque, qui se dissimule derrière des courants littéraires relie entre elles bien souvent les créations, avec plus ou moins de *discrétion*) ? On peut poser la question différemment et se demander dans quelle mesure Jarry a cherché à s'inscrire dans le temps (même si par ailleurs il nie l'existence de ce dernier), dans quelle mesure il a subi des influences (vaste question qu'il ne s'agira pour nous que d'ouvrir. Un panorama exhaustif des sources d'influences dans l'œuvre de Jarry serait aussi fastidieux, que, dans le cadre de notre travail, d'une certaine façon, *vain*), consciemment ou inconsciemment du reste. Les influences purent ainsi venir des revues, endroit où véritablement sa singularité a pu s'épanouir... Notre questionnement n'aura pour but que de déboucher sur cette autre (vaste question) : l'écriture de Jarry s'est-elle trouvée modifiée au contact des auteurs et des revues<sup>857</sup> (lesquelles ne sont finalement rien d'autre que des regroupements d'auteurs : l'on peut en effet partir de cette évidence : les revues ne sont pas faites que de papier,

---

<sup>856</sup> Aussi peut-on penser, si l'on suit cette hypothèse, que *Faustroll naît* (hypothèse qu'il faudrait approfondir) en réaction à la bibliothèque des livres pairs.

<sup>857</sup> Ce qui équivaut à poser cette question épineuse mais passionnante – et, d'une certaine manière, absurde – : si Jarry n'avait pas publié dans les revues, s'il n'avait pas fréquenté ce monde littéraire, aurait-il écrit les mêmes textes, et surtout, de la même manière ?

elles sont portées par les gens qui les font – elles ont ainsi été pour Jarry le moyen de nouer des connaissances et mieux, de se faire des amis –) ?

### Influence directe

Les revues ont certainement influencé Jarry. Cette influence a pu s'exprimer de diverses manières.

Elle a pu venir des paroles des écrivains contemporains de Jarry (telle qu'elle pouvait se mettre en scène pendant les salons littéraires de Rachilde, auquel Jarry participa assidûment ; où telle qu'elle se mettait en forme pendant les séjours phalanstériens, ou encore dans les relations personnelles que Jarry entretenait avec certains écrivains comme par exemple Gustave Kahn <sup>858</sup> chez qui il séjournera avec Paul Fort et Charles-Henri Hirsh pendant l'été 1896 – sur la côté zélandaise)..., sans parler des « situation » diverses (je parle de la mise en scène inattendue de la vie) que Jarry a pu intégrer ensuite à la trame de ses romans (comme c'est le cas pour *Les jours et les nuits*, roman autobiographique et à clefs : les noms des personnages font référence à des contemporains de Jarry <sup>859</sup> et certaines scènes retranscrites ont eu lieu, comme la scène décrite dans le troisième chapitre intitulé « autre jour » avec Raphaël Roissoy, lequel correspond au peintre Léopold Sarluis <sup>860</sup>)... Citons la quatrième de couverture de l'édition Gallimard de 1948 de *Ulysse* de Joyce, qui exprime de manière idéale l'imbrication de la vie dans l'art, et inversement : « La vie d'un artiste (...) diffère des vies ordinaires en ce que les évènements y deviennent des sources d'art, dans le moment même où ils s'imposent à son attention. Au lieu de laisser chaque journée, poussée par la suivante, tomber dans un imprécis souvenir, il remodèle les expériences qui l'ont modelé lui-même. Il est à la fois le prisonnier et le libérateur. A son tour, le remodelage de l'expérience devient une partie de sa vie, une autre de ses récurrences telles que le réveil ou le sommeil ». Cette dernière phrase montre combien l'art se confond avec la vie, ce que commente Jarry in *Les jours et*

---

<sup>858</sup> Kahn, réputé avoir inventé le vers libre, avec *Les Palais nomades* (1887), fondateur de *La Vogue* et du *Symboliste* (avec Jean Moréas et Paul Adam en 1886), directeur de *La Revue Indépendante*, joua un rôle central dans le mouvement symboliste et décadent, dont il retraça l'histoire en 1902 (in *Symbolistes et décadents*, Genève Slatkine Reprints, 1977). Il fut considéré par Blum (in *Revue Blanche* du 1<sup>er</sup> juin 1906, cité in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 119), comme « l'une des plus belles intelligences de ce temps (...), le premier critique que nous ayons depuis Sainte-Beuve ».

<sup>859</sup> Arnaud écrit (in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 349) qu'il « n'est sans doute pas un seul des personnages qui ne soit « réel » ».

<sup>860</sup> Edition Pathapysicum Cymbalum, p 27.

*les nuits*<sup>861</sup> : Sengle « construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrée, 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 ». C'est la vie (en l'occurrence le sommeil, lequel est « le vaccin de la mort »<sup>862</sup>) qui *construit* la littérature ; l'acte de création obéit à *la pulsation de naissance* que représente chaque seconde qui passe.

Les écrivains qui publient dans les revues (et notamment à *La Revue Blanche* et au *Mercure de France*) ont très certainement influencé Jarry<sup>863</sup>, de façon plus ou moins significative, dans la mesure où ce dernier lisait régulièrement ces revues (les lettres le prouvent) – il est à mon sens primordial d'insister là-dessus. Or, c'est une évidence qu'il faut néanmoins rappeler, toutes les lectures (il ne faut pas considérer les revues comme des œuvres de moindre importance) ont de l'influence dans la vie d'un auteur et dans l'élaboration de son œuvre.

On peut même dire que toute création se *nourrit* (pulsion d'appropriation) de lectures<sup>864</sup> : elles sont ce qui fait que le cerveau est « un palimpseste immense et naturel »<sup>865</sup>. Besnier a montré les similitudes entre le *Voyage au pays de la quatrième dimension* de Pawlowski<sup>866</sup> et *Faustroll. Messaline* naît des auteurs antiques (ce roman peut être considéré d'une certaine manière

---

<sup>861</sup> Cité par Arnaud, p 416.

<sup>862</sup> Plan dicté (pour *La Dragonne*) le 27 mai 1906 (voir Bouquins Laffont, p 1191).

<sup>863</sup> Ainsi, Jarry découvre *Les mille et une nuits* dans *La Revue Blanche* et il s'en inspire très vraisemblablement (pour voir l'intrication entre un passage des *Mille et une nuits* et un passage de *L'Amour absolu*, se reporter à *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 238). En outre, le sujet de « La Bataille de Mosang », comme le note David, paraît emprunté à un article de Léon Bloy, « La Colère d'une dame », publié le 27 octobre 1892 dans le *Gil Blas* (voir l'édition Bouquins Laffont des *Œuvres* de Jarry, p 1332 – David en donne un significatif extrait).

<sup>864</sup> Comme l'écrit justement Jean Bellemin-Noël (in *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p 12) : « L'écrivain écrit en prenant appui sur le corpus des textes qu'il a lus (...) Si étudier la littérature, de manière générale, consiste pour une large part à restituer ou à mettre en relief les relations avérées qu'un texte entretient avec d'autres textes qui ont coopéré à sa production, pratiquer ce qu'on appelle aujourd'hui une « lecture » suppose que l'on établisse, ou dans l'idéal que l'on rétablisse le réseau des lectures susceptibles de lui donner son plus grand rayonnement, et cela, *même si le texte en question ne fournit pas explicitement, textuellement, les indications manifestes permettant de construire ce réseau* ». Arnaud (in revue *Inteférences*, p 56) remarque que « l'œuvre de Jarry offre un champ particulièrement fécond à l'étude de l'« intertextualité » ».

<sup>865</sup> « Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste, le tien aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur ton cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais en réalité aucune n'a péri. » (Thomas de Quincey, *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais* – livre que Jarry a lu et apprécié –, *L'imaginaire* Gallimard, 1990, p 214).

<sup>866</sup> Fasquelle, 1923.

comme un gigantesque montage de textes anciens <sup>867</sup>). *Le Surmâle* naît de la difficulté de traduire quelques vers etc.

Attardons-nous un instant sur le chapitre « Des livres pairs du Docteur », in *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*. Les vingt sept livres cités dans *Faustroll* (qui ont tous joués, de manière plus ou moins directe, un rôle dans la vie de Jarry) peuvent nous en apprendre plus sur la littérature (et donc sur la vie) de Jarry que tout événement de sa vie. On peut diviser la liste (qui s'étale d'un extrême à l'autre de la palette littéraire, pour reprendre une expression de Bordillon) en trois parties.

Elle est composée semble-t-il d'auteurs ayant durablement marqué Jarry dans sa jeunesse (comme le *Voyage au centre de la terre*, ou *Le Serment des petits hommes*), de sommités qui ont sans doute été des phares éclairant sa route littéraire au moment où il commencé sa carrière d'écrivain (ainsi en est-il de l'*Odyssée*...) et, en troisième mais plus importante partie (si importante que les deux autres listes ne font figure que de rajouts), des auteurs contemporains et amis de la période symboliste.

Pourquoi *Le serment des petits hommes* (Jarry rectifie apparemment le titre véritable – se trompe ? – puisque l'ouvrage de Desbordes-Valmores s'intitule en vérité : *Serment des petits Polonais*) côtoie-t-il l'*Odyssée* par exemple ? Je pense que Jarry aimait également les deux ouvrages, pour des raisons différentes (les lectures d'enfance, fussent-elles anecdotiques, n'en demeurent pas moins essentielles. L'essentiel n'est pas leur valeur littéraire mais bien plutôt la façon qu'elles ont de toucher, de s'inscrire dans le champ émotif comme or non encore souillé par l'accoutumance du regard. Aussi Jarry fait dire au Père Ubu dans le *Premier almanach* (PL I, 590) qu'il « traduit en Polonais de vieux feuilletons français qui avaient charmé [son] enfance », ce qui amène Michel Arrivé à remarquer que c'est une allusion vraisemblable au *Serment des petits Polonais*).

Rien ne permet de penser que Jarry considérait certains des livres cités comme inférieurs aux autres <sup>868</sup> et que par conséquent « la parité, comme

---

<sup>867</sup> « Dans ce décor se déroulent, sanglantes ou lubriques, les aventures les plus extraordinaires, semble-t-il, que l'imagination humaine ait jamais conçues, quoiqu'il n'y en ait aucune qui ne soit historique et ne puisse être appuyée d'un ou plusieurs textes de Plutarque, Tacite, Suétone, Valère Maxime, Juvénal, Properce, Columelle, Pétrone, Flavius Josèphe, les deux Pline ou Dion Cassius » : PL II, 605-606.

<sup>868</sup> Selon Apollinaire, la bibliothèque (ou « réduction de bibliothèque ») de Jarry se composait (principalement ou uniquement ?) d'une « édition populaire de Rabelais » et de, plus surprenant, « deux ou trois volumes de la *Bibliothèque rose*. » (« Feu Alfred Jarry », in *Le Flâneur des deux rives*, Idées / Gallimard, p 90).

l'écrit Arnaud <sup>869</sup>, consisterait bien plutôt dans l'identification du pire au meilleur ou, mieux, dans la négation de toute échelle des valeurs, de quoi il découle pataphysiquement que tout est valeur et donc apte à tendre ou à graisser les ressorts de l'imaginaire ».

Néanmoins, l'on peut avoir cette opinion et considérer également comme Besnier <sup>870</sup> que ce n'est « pas à titre de « souvenirs » que les livres d'enfance sont conservés parmi les pairs, mais parce qu'ils sont porteurs d'un trouble », aussi les livres de la bibliothèque de Faustroll perturberaient la notion que se fait le lecteur de la littérature.

La liste des auteurs (symbolistes) contemporains retenus par Jarry trahit ses liens d'amitié <sup>871</sup> (remarquons que cette liste « d'amis » est confirmée et magnifiée – en partie – par les îles, univers imaginaires visités par Faustroll au cours de son *périple dans la littérature et les arts* <sup>872</sup>). « Que la mince bibliothèque de Jarry (une planche), écrit Arnaud page 407, contienne des livres de ses amis et des premiers dévots d'Ubu, Léon Bloy, Max Elskamp, Gustave Kahn, Stéphane Mallarmé, Catulle Mendès, Rachilde, Henri de Régnier, Marcel Schwob, Verhaeren, on le conçoit aisément : ce sont ses amis et, pour des raisons variées, mais toujours explicables, il apprécie leurs écrits ». En effet, Jarry exalte, à mesure qu'ils paraissent les livres de Rachilde, Gustave Kahn, Maeterlinck, Henri de Régnier <sup>873</sup>, Péladan <sup>874</sup>.

Marcel Schwob a certainement influencé le jeune puis moins jeune auteur. Dans *La Vogue*, à partir de février 1901, et dans les trois numéros suivants (mensuels), Jarry publie une traduction de la longue nouvelle de Stevenson : *Olalla*. Pourquoi cette traduction ? On peut penser que l'idée a été soufflée à Jarry par Schwob (en effet, Jarry ne semble pas avoir d'admiration particulière pour Stevenson). Marcel Schwob « voua toute sa vie un culte de l'écrivain écossais » écrit Bordillon <sup>875</sup>. On peut également se

---

<sup>869</sup> Alfred Jarry, *d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 408.

<sup>870</sup> Alfred Jarry, Plon, p 112.

<sup>871</sup> *Faustroll* peut être vu comme un témoignage très intéressant sur les amitiés (et par conséquent les influences ?) de Jarry. Ainsi, Thadée Natanson, Alfred Vallette, Aubrey Beardsley, Emile Bernard, Franc-Nohain, Paul Gauguin, Laurent Tailhade, Claude Terrasse, Paul Valéry, Pierre Quillard, A.-F. Hérold, Pierre Bonnard, Paul Fort, Félix Fénéon, Louis Dumur..., auteurs ou éditeurs auxquels Jarry rend hommage dans les pages de *Faustroll* d'une façon ou d'une autre sont tous des amis de Jarry.

<sup>872</sup> Voir *Les Cultures de Jarry*, pp 226-227.

<sup>873</sup> Jarry consacre à Henri de Régnier une de ses plus belles spéculations dans *La Plume* du 1<sup>er</sup> avril 1903 : « Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier ».

<sup>874</sup> « Un livre de M. Péladan est toujours un beau livre... » écrit Jarry (PL II, 635). Arnaud note (in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 407) : « Du premier jour, Jarry a pris le parti d'admirer Péladan, de l'accepter en bloc, son ridicule par-dessus le marché, et n'en démordra pas ».

<sup>875</sup> In *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 86.

demander si Schwob n'a pas communiqué à Jarry sa passion pour Rabelais  
<sup>876</sup>.

L'année même – en octobre 1896 – où Jarry dédicace à Schwob *Ubu Roi* (voulant le remercier de lui avoir permis de *s'insérer* dans le monde littéraire, en publiant dans l'*Echo de Paris* ?), ce dernier reçoit de Paul Valéry l'hommage de la *Soirée avec Monsieur Teste*, « image inversée d'Ubu » comme le note justement Arnaud <sup>877</sup> (en outre, le titre du quatrième livre de Faustroll se réfère partiellement au titre de Valéry, ont remarqué certains critiques). Si l'on veut continuer de tisser ce jeu d'échos, soulignons que la traduction intégrale (que Jarry portera aux nues) parue à *La Revue Blanche* du *Livre des Mille et une Nuits* par Mardrus (entre 1899 et 1904) dédie le premier volume à... Paul Valéry, et le tout dernier à Fénéon <sup>878</sup>. Toutes ces coïncidences nous interdisent de croire au hasard.

Remarquons que Jarry quitte Gourmont pour rejoindre Fénéon, co-éditeur, avec Kahn, des *Illuminations* <sup>879</sup>. Or, Gourmont reproche à Rimbaud <sup>880</sup> d'être « souvent obscur, bizarre et absurde » ; ce qui ne manque pas de surprendre. En effet, ces trois adjectifs sont sous sa plume le plus souvent des compliments et correspondent à l'idée qu'il se fait de la poésie symboliste ; mais la phrase qui suit permet de dissiper le doute : « De sincérité nulle, caractère de femme, de fille, nativement méchant... (...) Il y a dans son œuvre plusieurs passages qui donnent un peu l'impression de beauté que l'on pourrait ressentir devant un crapaud congrûment pustuleux, une belle syphilis... » <sup>881</sup>.

On peut véritablement, à travers toutes ces marques d'amitié mais surtout d'admiration, distinguer une famille littéraire, qui est celle de Jarry, et à laquelle il ne faut surtout pas oublier Mallarmé.

---

<sup>876</sup> Au sujet des relations entre Schwob et Jarry, lire « Schwob et Jarry », l'*Etoile-Absinthe*, n°19-20, 1983, pp 3-14.

<sup>877</sup> *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 212.

<sup>878</sup> La dédicace à Fénéon se comprend aisément puisqu'il est l'instigateur de la publication de ces *Mille et une nuits*. Mais pourquoi une dédicace à Valéry ? Est-ce par amitié ?

<sup>879</sup> Elles paraissent dans les numéros 5-6-7-8-9 de *La Vogue*, en deux livraisons : mai, juin 1886, puis en volume, avec une notice de Verlaine ; en outre, réédition d'*Une saison en enfer* dans les numéros 8-9-10.

<sup>880</sup> In *Le livre des masques*, Mercure de France, 1896, p 162.

<sup>881</sup> Il écrit néanmoins dans ce même article : « C'était quelqu'un malgré tout, puisque le génie anoblit même la turpitude. Il était poète. » Aussi cet article n'est-il pas une simple dénégation du poète, comme on pourrait d'abord le croire.

La présence de Mallarmé a été capitale. Gourmont écrit « lisons M. Mallarmé, le maître estimé et aimé entre tous »<sup>882</sup>, lequel maître envoie une belle lettre à Jarry au moment de la parution de ses *Minutes*. Jarry dédiera un chapitre à Mallarmé dans *Faustroll* (écrit une superbe notice chronologique qu'il fait paraître dans son almanach où il s'identifie à Faustroll), chapitre publié une première fois en mai 1898 (intitulé l'île de Ptyx) et repris dans *l'almanach du Père Ubu illustré* (janvier-mars 1899), mais pour devenir alors une superbe notice nécrologique, où Jarry s'identifie à Faustroll, auteur du « Commentaire pour servir à la construction pratique... » !. Le livre de Mallarmé retenu dans la bibliothèque de Faustroll s'intitule *Vers et prose* et après sa mort, ça ne s'invente pas, Jarry publiera un autre fragment de Faustroll dans la revue de Paul Fort (octobre-décembre 1910) intitulée... *Vers et prose*.

Mallarmé a été le modèle essentiel pour cette nouvelle génération de poètes dont fait partie Jarry (Jarry tenait Mallarmé « pour le poète majeur »<sup>883</sup>) mais c'est aussi lui qui a probablement fait découvrir les peintres de Pont-Aven à Gourmont<sup>884</sup>, or Gourmont a sûrement éveillé en partie Jarry à ce nouveau courant pictural. Il est remarquable de se rendre compte de l'échange multiple qui se produisait (au moins par la parole, par la correspondance...) à cette époque entre artistes de toute sorte, sans barrières, leur permettant, en se confrontant à la richesse de la multitude, d'asseoir superbement leur individualité.

Il est intéressant de noter que si la liste des auteurs de la bibliothèque de Faustroll n'a pas bougé (ce qui signifie que pour Jarry il n'y a pas de doute, sa famille littéraire est bien là), par contre, au fil des brouillons, les titres choisis pour « illustrer » les auteurs ont changé. Jarry avait d'abord retenu de Léon Bloy *Le Désespéré* (avant *Le mendiant ingrat*), et Rachilde passe de *La princesse des ténèbres* à *L'heure sexuelle* (ainsi Rachilde devient Jean de Childra). Pourquoi ? David émet cette hypothèse<sup>885</sup> : si Jarry a remplacé ces deux titres, c'est pour dissimuler l'évidence du lien qu'ils entretiennent avec Lautréamont. Y a-t-il une autre explication ? Peut-être, beaucoup plus

---

<sup>882</sup> In *Mercure* n°29, mai 1892 :

[http://www.remydegourmont.org/de\\_rg/autres\\_ecrits/revues/mercure/29.htm](http://www.remydegourmont.org/de_rg/autres_ecrits/revues/mercure/29.htm).

<sup>883</sup> Selon Bordillon et Arnaud, in *Gestes et opinions...*, Poésie / Gallimard, p 8.

<sup>884</sup> Selon Thomas Carino, dans sa conférence du 4 octobre 2002 donnée à Cerisy à l'occasion du colloque sur Gourmont.

<sup>885</sup> *Alfred Jarry, le secret des origines*, p 103.

prosaïquement, les préférences de Jarry concernant ces auteurs ont-elles évolué au fur et à mesure de la rédaction des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*. Peut-être aussi Jarry a-t-il voulu montrer Rachilde sous son jour androgyne (on sait combien elle aimait jouer sur l'ambiguïté. Un exemple : Jarry publie dans le numéro du 15 février 1903 de *La Revue Blanche* un poème intitulé *Madrigal*<sup>886</sup>, et dès le lendemain de cette publication, Rachilde écrit à Jarry pour le féliciter et signe sa lettre : votre ami – sic –). D'ailleurs, elle appréciera fortement la remarque pouvant paraître déplaisante de Jarry concernant ses contes : « Nous avons lu des contes de vous, Madame ; nous avons cru, jusqu'à ce jour qu'ils étaient écrit par un homme ! Nous voyons que ce n'est pas vrai et c'est bien regrettable »<sup>887</sup>.

Si la liste des auteurs des livres Pairs n'a pas bougé, cela veut dire que pour Jarry, nul doute n'était possible, sa famille littéraire était bien là. C'est sensiblement la même, peut-on penser, que celle de Gourmont<sup>888</sup>, lequel la dessine avec son *Livre des Masques* tout en marquant, comme le note justement Arnaud<sup>889</sup>, l'« intronisation de la poésie nouvelle » (de Rimbaud et Lautréamont à Mallarmé et à Verlaine).

Aussi cette bibliothèque du docteur Faustroll<sup>890</sup> est, en même temps qu'un moyen de rappeler au lecteur que Jarry écrivain est né de lectures, une façon de revendiquer son appartenance à la littérature de son époque. Par l'évocation des œuvres, mais aussi par des phrases ou des vers des différents auteurs retranscrits (plus ou moins fidèlement), Jarry veut inscrire son propos dans une dynamique d'ensemble, qu'il aurait aimée rendre plus complète en atteignant le large public (enrichissant ainsi son ouvrage de milliers d'yeux se posant sur son livre).

Aussi la signature (caractéristique de cette époque aussi) n'est-elle pas toujours primordiale. Dans le *Canard Sauvage*, Jarry signe anonymement certains textes qu'il écrit (une vignette représentant un canard en vol tient lieu de signature). On le sait car, au moment où Jarry ambitionne de réunir toutes

---

<sup>886</sup> Le sens de ce mot : compliment précieux, adressé à une dame respectable, or, c'est d'une prostituée qu'il s'agit. Nous ne commenterons pas cette précision, qui a dû enchanter Rachilde.

<sup>887</sup> Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres, p 18.

<sup>888</sup> Voir page 119 de ce travail.

<sup>889</sup> Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll, p 244.

<sup>890</sup> Sur les livres pairs de cette bibliothèque, lire notamment Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, pp 73-167 (« Conversation avec un icosaèdre »), Béhar, *Les cultures de Jarry*, PUF, pp 177-184 et Ben Fisher, *The Pataphysician's Library, An Exploration of Alfred Jarry's livres pairs*, Liverpool, University Press, 2000.



ses chroniques en volume, il revendique ces textes comme issus de sa plume<sup>891</sup>.

Cette vignette n'est pas spécifique à Jarry puisqu'il semblerait que d'autres auteurs s'abritent derrière, au moins Thomas Griffon<sup>892</sup>. L'on songe à cette phrase de Borges : « Mon nom est quelqu'un et n'importe qui. »<sup>893</sup>

Pourquoi signer anonymement certains textes alors qu'à d'autres sont apposées tout naturellement les noms d'auteurs ? Ce n'est en rien parce qu'il faudrait cacher une trop grande verdeur de ton derrière les paravents de l'anonymat, comme on pourrait le penser d'abord. Il semblerait que la tradition était au *Canard Sauvage* de ne signer qu'une fois dans un numéro, d'où les vignettes, et, peut-être aussi, des pseudonymes (on songe à Mallarmé qui rédigeait entièrement *La Dernière mode* et qui multipliait les pseudonymes – compliqués, raffinés... –, au sommaire, avec la délectation que l'on peut imaginer).

### Rachilde

Plus frappant, un demi-siècle après la mort de Jarry, Rachilde confie un jour à Maurice Saillet qu'elle a écrit le chapitre intitulé « La Peur chez l'Amour »<sup>894</sup> de *L'amour en visites* (on ne retrouve effectivement pas mention de ce chapitre dans les plans laissés par Jarry). Dans le *Mercure* du 15 Mai 1907, on trouve une annonce du roman de Henri de Régnier : *La Peur de l'amour*, paru au *Mercure*. Est-ce à dire que Henri de Régnier a inspiré Jarry ou Rachilde pour le titre ? Je pense qu'il s'agit plutôt d'une coïncidence.

Jarry ira, selon David, jusqu'à proposer à Rachilde une « collaboration posthume » afin qu'elle achève *La Dragonne* avec les matériaux qu'il aura laissés, mais elle esquivera l'offre<sup>895</sup>. C'est sa sœur Charlotte qui tâchera de mener à bien la tâche, avec une grande maladresse<sup>896</sup>. Le fait que Jarry ait d'abord pensé à Rachilde montre bien l'estime et la confiance qu'il lui portait. Pourquoi Jarry lui portait-il cette estime et cette confiance ?

---

<sup>891</sup> Source Bordillon, PL II, p 789.

<sup>892</sup> Pseudonyme de Maurice Legrand, alias Franc-Nohain, directeur du journal.

<sup>893</sup> Borges, « Lune d'en face », in *Œuvres complètes*, Pléiade, tome 1, 1993, p 59.

<sup>894</sup> Chapitre que Jarry authentifie pourtant comme étant un texte de sa plume en le publiant dans *La Revue Blanche* du 15 mars 1898.

<sup>895</sup> Source : David, Bouquins Laffont, p 1134.

<sup>896</sup> Maladresse, qui reprise sans travail critique préalable, sera à la source du désastreux de la première édition de *La Dragonne* aux éditions Gallimard.

Jarry éprouve une très forte amitié pour Rachilde. Le mot de David est très juste : Rachilde est vraiment l'« amie de cœur de Jarry »<sup>897</sup>. Arnaud<sup>898</sup> fait une remarque intéressante : selon lui, Jarry lui « vouera une reconnaissance que rien ne pourra altérer », parce qu'elle a sauvé *Ubu roi* par une lettre envoyée à Lugné-Poe.

C'est sans doute une reconnaissance plus forte encore que celle qu'a éprouvée envers Jarry Filiger (lequel a toujours conservé l'article paru au *Mercure*, bien que ce dernier ne lui ait pas rapporté publicité), puisque la représentation d'*Ubu Roi* est ce qui a déterminé, peut-on penser, toute la carrière littéraire de Jarry et même toute sa vie (puisqu'il choisira de prendre l'apparence du Père Ubu). Ainsi, grâce à Rachilde, d'une certaine manière, Jarry a-t-il accouché de lui-même (et le recours à la sexualité a été minime pour cela : tout juste quelques occurrences dans *Ubu roi*).

Rachilde n'est bien sûr pas seulement, il faut le souligner, en tant qu'épouse du fondateur du *Mercure*, une amie d'intérêt<sup>899</sup>. On peut même dire qu'elle n'est pas cela, puisque Jarry ne publiera pas beaucoup au *Mercure* et que le nombre de lettres qu'il adresse à Rachilde est important et croissant<sup>900</sup>, lettres à travers lesquelles transparaissent une amitié sincère, de tous les instants, mais aussi une admiration réelle<sup>901</sup>.

Qui est *vraiment* Rachilde ? Il serait illusoire de la cerner en quelques mots<sup>902</sup>. Disons simplement que Rachilde est une femme de lettres, ou plutôt « homme de lettres » puisque c'est le titre inscrit sur sa carte de visite (elle a écrit des pamphlets parmi lesquels « Pourquoi je ne suis pas féministe »,

---

<sup>897</sup> Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry le secret des origines*, PUF, p 137.

<sup>898</sup> Alfred Jarry, d'*Ubu roi* au docteur Faustroll, p 248.

<sup>899</sup> Même si, sans doute, étant peut-être un des favoris de la patronne du *Mercure*, il cherchait à se faire bien voir par elle. Aussi, lorsqu'il annonce à Rachilde la parution de *La Chandelle verte*, il écrit : « ...les anciennes *Spéculations*, où l'on glorifie vos in-18 » (voir page 260 de ce travail).

<sup>900</sup> Voir « Rachilde et Jarry, étude copulative de leurs correspondances », *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, numéro 18, 8 septembre 1982, pp 3-41.

<sup>901</sup> Pour avoir une idée de l'admiration que Jarry portait à Rachilde, il suffit de se reporter aux critiques des livres de Rachilde par Jarry – on ne peut pas croire que cette admiration était feinte, même si le copinage pouvait être de règle dans les pages des revues (Blum n'écrit-il pas dans *La Revue Blanche* du 15 novembre 1899 : « Avons-nous trop de sympathie pour M. Barrès, (...) trop d'affection ? On nous l'a dit quelquefois »), et même s'il paraît bizarre que Jarry retienne (apparemment) dans la critique qu'il publie à *la Revue Blanche* de *Contes et nouvelles* de Rachilde comme chef-d'œuvre la pièce qu'elle lui a justement... dédicacée (intitulée « le Mortis » : voir PL II, 595-596) ! Jarry ira jusqu'à écrire dans son dernier livre publié, rendant autant hommage à Vallette qu'à Rachilde par la formulation choisie : « Mme Alfred Vallette-Rachilde, l'auteur d'une trentaine de romans dont avoir écrit un seul suffirait à faire dire d'un homme qu'il a du génie... » (PL III, 535).

<sup>902</sup> L'on se reportera avec profit au livre de Claude Dauphiné : *Rachilde* (Mercure de France, 1991), mais aussi à sa thèse, pour une étude plus fouillée : *Rachilde, femme de lettres 1900*, Nice, mars 1990.

1928). Dans la rubrique les livres du premier numéro de la nouvelle série de *l'Art littéraire* (janvier-février 1894),

Lormel écrit, troussant un compliment à l'attention de la « patronne » du *Mercur* : « Le nom, même connu, d'une femme de lettres sur la couverture d'un livre, même joli, nous inspire toujours une crainte de lire. En ce sens, Madame Rachilde n'est pas du tout femme de lettres. Je n'ai trouvé, fanée parmi ces pages, aucune pensée sentimentale. (...) Mais qui peindrait le visage délicieusement félin et spirituel de Rachilde ? »

Son œuvre théâtrale est intéressante (*La Voix du sang*, 1890 ; *Madame la Mort*, 1891...) mais c'est surtout son œuvre romanesque qui nous retient, très dense et aux tons multiples<sup>903</sup> (*La Marquise de Sade* : 1887, *L'Animale* : 1893, *Les Hors-Nature* : 1897, *La Jongleuse* : 1900, *La Tour d'amour* : 1914, *Le Grand Saigneur* : 1922, *Mon Étrange Plaisir* : 1934, *Duvet d'ange* : 1942...) Elle est également l'auteur d'un témoignage très précieux sur Jarry : *Jarry ou le Surmâle de Lettres*, qui date de 1928, et qui, selon Claude Dauphiné, « a marqué un tournant dans la « réception critique » de l'œuvre de Jarry »<sup>904</sup>.

Elle publie parfois deux livres par an et s'occupe également de la critique des livres (ou plus exactement de la critique des « mauvais livres » selon Dauphiné car Gourmont pensait qu'elle avait un don pour ça, tandis que lui se réservait la Littérature avec un grand l) au *Mercur de France*. Elle rend parfois compte d'une vingtaine d'ouvrages par revue et ceci vingt-quatre fois par an, de 1892 à 1926 (elle va jusqu'à lire par mois une quarantaine d'ouvrages, ce qui stupéfait Jules Renard aussi bien que Léautaud). Ainsi, ce qui frappe tout d'abord quand on parle de Rachilde, c'est son caractère extraordinairement disert, même si l'on peut penser qu'elle écrivait trop et trop vite.

Rachilde décrit ainsi son travail de lectrice : « Chargée de la lecture des romans au *Mercur de France*, je n'opère aucun choix, ne fais aucun triage dans les livres qu'on daigne m'envoyer : je les lis tous (...). Mon métier n'est pas d'avouer mes préférences (...) mais de m'efforcer de donner au monde de

---

<sup>903</sup> « On peut admirer en elle un talent d'une extrême diversité qui lui a permis de s'illustrer dans tous les genres, du roman de mœurs au conte fantastique, en passant par le récit historique, la critique littéraire, la nouvelle et le théâtre. Son œuvre est représentative de l'évolution de la littérature de l'époque, marquée d'abord par le naturalisme, évoluant sensiblement vers le symbolisme et le décadentisme avant de donner dans l'érotisme des années folles. On y décèle des tons multiples : poétique, passionné, romantique, réaliste et satirique » (Universalis).

<sup>904</sup> *Rachilde*, *Mercur de France*, p 206.

la critique opulente l'exemple de la ténacité d'un honnête, quoique très mauvais, caractère de lecteur »<sup>905</sup>.

Claude Dauphiné<sup>906</sup> écrit de ses critiques : elles « sont un véritable feu d'artifice, une brillante et diabolique démonstration qui emporte nécessairement l'adhésion »<sup>907</sup>.

Rachilde était une *femme* de lettres dans tous les sens du terme car, ce qui s'imposait en cette fin de dix-neuvième siècle, elle avait un rôle mondain. En qualité d'épouse du directeur du *Mercur*, elle rassemble autour d'elle toute la littérature de l'époque, ou plus exactement tout ce qui peut du *monde des arts* (au sens large) être rassemblé dans un salon : artistes, écrivains, intellectuels, personnalités du Tout-Paris se pressent à ses « mardis », du premier mardi de janvier jusqu'à Pâques, de 17 à 19 heures<sup>908</sup> (elle en est « l'irremplaçable maîtresse », « l'unique organisatrice » selon Dauphiné).

---

<sup>905</sup> Citée par Georges Le Cardonnell et Charles Vellay, in *La littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps*, Paris, Mercure de France, 1905, pp 120-121.

<sup>906</sup> *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Rachilde et le Mercur », janvier-février 1992, 92ème année, numéro 1, Armand Colin, pp 26-27.

<sup>907</sup> Pour ne donner qu'un exemple, révélateur quant au style plein de magnificence (hormis peut-être dans *La Tour d'amour* – roman où l'auteur s'attache selon ses propres mots à « mystifier le lecteur » – où il se fait plus rocailleux) et en même temps intimement tourmenté de Rachilde (on peut considérer que les critiques sont pour Rachilde *un moyen* comme un autre pour faire de la littérature ; le style – l'emportement significatif des phrases – se sert du « compte-rendu » comme d'un cadre où exister), prenons en considération la rubrique « roman » du numéro d'avril 1896 du *Mercur* (p 135) : sur *Un Démoniaque* de Jean Lorrain, elle écrit : « névrose bizarre, cette façon de prendre l'Amour, l'Eros joyeux, pour un enfant égorgé ! Avec son habituel talent de tortureur de l'équivoque, Lorrain nous présente, en une sorte de fumerie d'opium, le démoniaque mort d'avoir trop cherché la douleur au fond de la volupté, et le succubat s'en mêle, et l'on voit défiler autour du cadavre tout un chapelet profane de pierres précieuses symboliques, fines énigmes de méchanceté durcie, toute une cascade d'étoffes lourdes d'avoir trop étouffé de cris ou étanché de sang ; puis des tableaux espagnols couleur de piment, des récits d'escarpes aux nuances d'eau troublée par la chute d'une pourriture humaine. (...) Mais au-dessus de cette vitrine d'horreurs brille, comme une autre pierre fine où transparaîtrait la vénule pourpre d'un corail mêlée au regard bleu du lapis, le style à la fois précieux et naïf de l'auteur. » (pp 134-135)

<sup>908</sup> Fargue en fait une superbe description dans *Portraits de famille* (Paris, J.-B. Janin, 1947, pp 143-154), au cours de laquelle il passe en revue les « grandes personnes » présentes à ces mardis, description qu'il précède, pour en accentuer la force, d'un lever de rideau imaginaire. Il nous montre une Rachilde ramenant à elle l'attention des participants en se servant de la « laisse de son rire » : « Ces réunions célestes avaient lieu à la fin de la journée. Au bout d'une heure, le petit salon était devenu une tabagie. L'air y était épais comme une miche. On se voyait à peine. Les grands personnages y semblaient peints sur un fond de brouillard, comme les génies de Titien ou de Rubens, au point que Vallette fut un jour tout à fait obligé d'acheter un appareil à absorber la fumée. Il nous fut alors possible de voir nos grandes personnes, autrement que dans des formes de fantômes : Remy de Gourmont, qu'une ombre déjà suspecte gagnait à la joue, comme un grain monte sur la campagne, et qui commençait de se montrer le moins possible et se retirer dans la petite bibliothèque ; Henri de Régnier, qui s'avancait comme Lohengrin (...) ; Valéry, tout en traits vigoureux et en nerfs, (...) déjà maître d'une conversation qui cloquait d'idées ; Marcel Schwob, plein de lettres et de grimoires, sorcier sagace (...) ; (...) tant d'autres, ceinturés dès la porte d'un coup de lasso par le grand rire de Rachilde ! »

L'on peut se demander quelle influence véritable eût Rachilde sur Jarry (David la place parmi les trois intercesseurs – les deux autres étant naturellement Bloy et Gourmont – qui lui ont permis de s'approcher de l'univers de *Maldoror*).

Dans le dernier chapitre de *Monsieur Vénus*<sup>909</sup>, « Rachilde invente la première Machine-à-inspirer-l'amour »<sup>910</sup>. « Jarry répond, écrit David<sup>911</sup>, dans *Le Surmâle*, par une nouvelle machine », qui deviendra amoureuse de l'homme, montrant par-là plus d'humanité que le Surmâle, et le brisera dans une étreinte fatale, ce qui provoquera une émotion intense chez ce sur-homme, puisqu'à défaut de pouvoir pleurer, sa couronne pleurera pour lui ».

On se souvient de cette conversation entre Jarry et Rachilde que celle-ci rapporte dans *Le Surmâle de Lettres* où elle l'exhorte à simplifier son style pour toucher plus de lecteurs (« tout de même, si vous vouliez écrire comme tout le monde ») et où celui-ci répond par ce qui semble être de prime abord l'aveu d'une capitulation (certainement teintée de mélancolie) : « apprenez-moi ». Cette discussion peut-être lue de diverses manières (du reste n'est-on pas sûr de la véracité de ce dialogue, lequel a sa place dans un livre de souvenirs). Certes comme l'affirmation de la part de Jarry d'une concession que *l'auteur* est prêt à faire pour toucher un plus grand public (peut-être sa plus grande ambition, si l'on en juge par l'espoir qu'il a mis dans la publication en feuilleton de *Messaline*). Mais on peut lire cet *échange* d'une manière toute différente.

En effet, Rachilde dans le tour de sa phrase (« tout de même ») suggère que c'est presque par mauvaise volonté (volonté d'obscurcissement) que Jarry écrit ainsi et qu'il ne tient qu'à lui de changer cette façon d'écrire pour toucher plus de lecteurs (c'est ce que suggère le verbe vouloir : « si vous vouliez »).

Jarry la coupe et sa réponse, volontairement elliptique, qui peut s'apparenter

---

<sup>909</sup> Quelle est l'histoire de *Monsieur Vénus* ? Une jeune fille au nom évocateur, Raoule de Vénérande, chasseresse impitoyable et sorcière dispensatrice de philtres amoureux, décide de jouer le rôle masculin dans le jeu de la séduction avec un ouvrier fleuriste qui la laissera mettre en scène ses fantasmes pervers jusqu'à la violence et à la mort. Ce qui frappe le plus immédiatement, c'est l'inversion des rôles : l'ouvrier joue le rôle du féminin (son métier a ainsi valeur pléonastique : il est fleuriste), et Raoule est *le* meneur de jeu, lequel jeu conduira tout naturellement à la mort, car c'est là, nous dit Rachilde, que *se résolvent* les pulsions humaines. Prendre le contre-pied des apparences, Jarry s'y emploiera aussi puisqu'il choisira pour *Le Surmâle* un héros dont l'apparence physique évoque « l'idée que toute sa personne devait être d'une faiblesse remarquable » (voir PL II, 190).

<sup>910</sup> « Ils viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres. Un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'âme. » (David, *idem*, p 142).

<sup>911</sup> *Alfred Jarry le secret de origines*, p 142.

aussi au mot d'esprit, est une façon de contredire Rachilde sur ce « si vous vouliez » en lui disant qu'il ne saurait changer de style, car ce dernier n'est pas motivé par sa volonté mais trouve sa raison d'être au plus profond de lui, dans ce qu'il a de plus singulier et par conséquent de moins aimable (c'est tout le sens de la fameuse citation de Cocteau : « ce que les autres n'aiment pas en toi, cultive-le : c'est toi ».)

Pourquoi Rachilde a-t-elle écrit ce chapitre de *L'amour en visites* ? On peut penser que c'était un jeu entre Jarry et elle, et peut-être aussi une provocation. Jarry aurait pu la mettre au défi de *faire du Jarry* (et en effet, elle *produit* d'une certaine manière de l'obscurité), comme Rachilde l'a mis au défi d'écrire comme tout le monde (n'observe-t-on pas du reste un *éclaircissement* du style de Jarry dans les autres nouvelles du recueil ?), et le fait que Jarry publie sous son propre nom le résultat prouve en quelque sorte qu'il considérait que Rachilde avait réussi, qu'elle avait pu surmonter l'obstacle de l'altérité pour se fondre dans le style d'un autre, c'est-à-dire de *l'autre*. En tout les cas, cet échange de plumes témoigne d'une certaine osmose entre Jarry et la patronne du *Mercure*<sup>912</sup>.

Apposer sa signature à un texte qui n'est pas de soi n'est pas chose exceptionnelle à l'époque : ce geste traduit une volonté d'atteindre la synthèse par-delà le souci d'individualisme. Les individualités peuvent accéder, par cette forme de création artistique, à une fusion salubre pour les auteurs puisqu'elle les ancre véritablement dans leur époque, puisqu'elle matérialise leurs *unicités* sous la forme d'un *courant*. Ainsi les deux désirs d'apparence contradictoires, être singulier et appartenir à une époque, singulièrement se mêlent : il s'agit en quelque sorte de troquer un singulier personnel contre *le singulier d'un courant* (au sens très large)<sup>913</sup>.

Aussi, Georges Aurier forme au *Mercure* avec Remy de Gourmont « un tandem littéraire peu commun », écrit David<sup>914</sup>, « chacun ayant permis à l'autre de signer indifféremment ses productions sous un nom ou sous l'autre ». Cette collaboration indistincte est permise par une complicité

---

<sup>912</sup> Comme l'écrit très justement Dauphiné, pour que les écrivains plaisent à Rachilde, « l'œuvre ne suffit pas ». Il « est nécessaire aussi qu'ils puissent s'emboîter cérébralement » avec elle. (*Rachilde*, Mercure de France, 1991, p 201). La *collaboration* dans *L'amour en visites* est le résultat palpable de cet *emboîtement*.

<sup>913</sup> Se reporter à *Alfred Jarry le secret des origines* (p 29), où David décrit une pratique de peintres réunis autour de Gauguin, qui cherchent, en peignant *à plusieurs*, à ce que la touche personnelle disparaisse dans la synthèse. « Cette volonté de synthèses, résultant d'une réflexion collective impressionnent profondément Jarry et Fargue », écrit David, qui met aussitôt l'accent sur la « volonté de neutralisation de l'identité dans les tics généraux d'une époque littéraire ».

<sup>914</sup> In *Alfred Jarry le secret des origines*, p 18.

intellectuelle forte, et une confiance réciproque. Gourmont ne révélera ce fait qu'après la mort d'Aurier en octobre 1892, avouant : « Il y avait entre Aurier et moi une mutuelle confiance qui nous permettait de signer ici indifféremment l'un pour l'autre, selon l'occasion... »<sup>915</sup>

On peut imaginer qu'une semblable complicité aurait pu s'instaurer avec le temps entre Gourmont et Jarry<sup>916</sup>, si leur amitié avait perduré.

Y a-t-il eu une complicité identique entre Fargue et Jarry aux premiers temps de leur carrière littéraire, alors qu'ils étaient inséparables, alors qu'on les appelait les « frères trop jumeaux » ? Selon David<sup>917</sup>, « il est probable, à lire les productions du jeune Jarry et de l'encore plus jeune Fargue que si les textes de cette période n'étaient pas signés dans les revues – mais que vaut une signature ? –, nul ne pourrait, avec certitude, affirmer que celui-ci est bien de Jarry et celui-là de Fargue ».

Goujon, lui, nuance<sup>918</sup> : « Doit-on, comme l'ont fait certains, croire à une influence de Fargue sur Jarry ? En dehors de leur liaison proprement dite, on ne saurait parler d'influence littéraire directe et profonde. Jarry était d'une personnalité trop forte et trop précoce pour que Fargue eût à lui donner des leçons d'originalité, et encore moins d'écriture ».

Fargue se vantera après la mort de Jarry d'avoir participé (ce qui est faux selon Goujon) à un poème de son ami, poème « riche en allitérations » (parle-t-il de « La Régularité de la Châsse » ?), primé par *L'Echo de Paris*, et dont ils se seraient partagés le montant du prix<sup>919</sup>.

### Tentation encyclopédique

En intégrant des citations multiples comme le fait Jarry dans les premières pages du *Surmâle* ou en faisant de son roman *antique Messaline* le résultat de *collages* et de *montages*<sup>920</sup> (dans ces deux cas, ils s'agit d'une

---

<sup>915</sup> Cité par Décaudin, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, p 12.

<sup>916</sup> Y a-t-il eu semblable complicité entre Gourmont et Apollinaire ? Le doute est permis puisque Gourmont dira (cité par Jacquet et Décaudin, in « Il y a soixante-quinze ans – La Santé », *Que vlo-ve ?*, numéro 19, juillet-septembre 1986, p 9) : « j'ai vu Apollinaire à ses débuts (...) nous avons pour ainsi dire collaboré ensemble ».

<sup>917</sup> In *Alfred Jarry le secret des origines*, p 29.

<sup>918</sup> *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, p 39.

<sup>919</sup> Source : Goujon, *Léon-Paul Fargue*, p 56.

<sup>920</sup> Brunella Eruli, p 68 de la revue *Interférences*, écrit : « Dans *Messaline*, toute allusion à un autre texte aboutit soit à un véritable collage (l'homogénéité du texte est alors mise en cause pour souligner le développement *ouvert* du récit et de ses significations possibles), soit à un montage, lorsque les différentes unités prélevées subissent des transformations ».

véritable compilation, comme mue par un sentiment d'urgence<sup>921</sup>), Jarry trahit sa volonté d'inscrire son travail dans une vaste lignée littéraire<sup>922</sup>.

En somme, tout le travail de Jarry est parcouru par une tentation encyclopédique<sup>923</sup>, une volonté avouée entre les lignes de nourrir son texte de la création des autres<sup>924</sup> (*Ubu roi* est le premier exemple et le plus significatif) : Jarry cherche à créer un *monde* littéraire. La reviviscence de l'écriture est permise par ce souffle premier qui vient s'ajouter au souffle de l'auteur. Plus qu'une volonté de toucher le public cultivé (ce n'est en rien une *pose*), Jarry cherche à créer une œuvre qui soit hors du temps, en mêlant le passé (l'écriture rentre en résonance avec le passé, se nourrit d'évocations : ainsi, sans parler de *Messaline*, la chronique *Le chant du cygne*<sup>925</sup>, convoque écrits et noms d'Hésiode, Aristote, Pline, l'Évangile, Buffon...) et le présent et en cherchant à ce que le lecteur mêle son propre souffle au texte<sup>926</sup>. Aussi, le texte peut-il échapper à la contrainte du temps<sup>927</sup>, être placé hors de cette forme.

L'écriture sera encyclopédique ou ne sera pas (elle est un fil sur lequel on peut courir à d'infinies destinations). Les emprunts sont voulus, et on peut penser que Jarry *va les chercher* puisque son érudition provient de diverses encyclopédies<sup>928</sup> (en lisant les encyclopédies, Jarry entre en contact avec les différentes réalités, il les côtoie dans leur milieu ambiant pourrait-on dire – qui

---

<sup>921</sup> Comme s'il s'agissait de sauver de l'oubli tout un pan de la littérature ?

<sup>922</sup> Aristocratique comme pourrait l'écrire Lormel ?

<sup>923</sup> Gérard Leclerc, *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998, p 91 : « Si la Tradition fantasme la relecture infinie du Livre unique, la Littérature ne fantasme-t-elle pas la lecture de tous les livres ? L'encyclopédie du savoir, c'est le rêve réalisé par le 18ème siècle ; c'est aussi le rêve irréalisable de tout lecteur prenant conscience du caractère contingent de tout livre individuel, et de l'arbitraire qui préside à sa sélection par lui, lecteur. Utopie qui gouverne l'occident, depuis la boulimie joyeuse de Rabelais jusqu'à l'ironie triste de Flaubert et de Sartre... »

<sup>924</sup> Jarry s'est approprié Lautréamont ou Coleridge [à propos de Coleridge, Besnier écrit (in *Alfred Jarry*, Plon, p 96) : « J'ai rappelé déjà comment Coleridge et son *Vieux Marin* traversent l'œuvre entière de Jarry, des poèmes d'adolescence à l'ultime *Albert Samain, souvenirs*, et comment ce qui, au départ, pouvait être une frustration (la non-publication par le *Mercur* de la traduction du poème anglais) devint un enrichissement pour l'œuvre de Jarry, s'appropriant les mots et les mythes de Coleridge ». Voir aussi Théri Foulc, « Jarry et le cinquième livre pair », *Subsidia pataphysica*, numéro 22, 1974, pp 15-28] – *Le Dit du Vieux Marin* – : des réminiscences de ces auteurs émaillent toute son œuvre.

<sup>925</sup> PL II, 378.

<sup>926</sup> Le texte doit être le point de concours de toutes les voix.

<sup>927</sup> David, dans *Alfred Jarry le secret des origines*, PUF, 2003, p 49 : « Il est possible, selon Jarry, de tirer sa puissance créatrice du temps, du passé comme du présent et du futur, pour échapper à sa contrainte ».

<sup>928</sup> Source : Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, p 184. Sur la culture encyclopédique de Jarry, voir *Alfred Jarry ou Le Surmâle de lettres*, pp 151-152. Jarry passera de nombreuses heures à la fin de sa vie à la bibliothèque nationale, au moment de l'écriture de *Pantagruel* (voir *Le Surmâle de lettres*, p 208).



est *l'écrit* –, aussi se documente-t-il « comme un vulgaire Zola » – expression qu'il emploiera à la fin de sa vie à propos de sa maladie).

Dans une autre mesure, j'envisage les traductions que fait Jarry comme des textes de sa plume qui ne contiennent *que* des emprunts.

Un lecteur distrait pourrait juger ces traductions (comme « Ollala », une nouvelle de Stevenson) indignes d'être lues, s'arrêtant aux fautes, aux approximations, ne comprenant pas que l'essentiel se joue ailleurs. Il ne s'agit pas de donner un écho de l'œuvre d'un autre, mais, plus encore que d'inscrire ce qu'on a de particulier dans l'altérité (nos fautes ne sont jamais, peut-on penser, que des indications sur nous-mêmes), il s'agit d'insérer l'autre en nous. Le travail de traduction, pour Jarry, c'est son travail d'immersion dans l'altérité <sup>929</sup>, allant jusqu'à l'appropriation de cette altérité, dans un élan vital, qui a quelque chose à voir avec la façon qu'ont les vampires de se ressourcer. Il ne faut pas considérer les traductions de Jarry comme des œuvres nous parlant de Jarry parce que trahissant par endroits certains *tics* de l'auteur, certaines manières d'écriture qui lui sont propres <sup>930</sup>, mais il faut envisager les traductions de Jarry comme des œuvres de Jarry à part entière. De même, pour Jarry, il ne fait nul doute que, en équilibre sur la planche de la bibliothèque de Faustroll, la traduction de Poe par Baudelaire *est* une œuvre de Baudelaire...

La volonté de Jarry de *subir* des influences ne se confond nullement avec un souci de mimétisme. Bien au contraire. En étant influencé *de tous côtés* (n'est-ce pas ce qu'il recherche à faire en tenant la rubrique des livres à *La Revue Blanche* ?), il pourra affirmer sa singularité, ce noyau dur qui justement surnage au milieu de toutes les influences.

Jarry a besoin des autres pour devenir soi. En cela les revues sont salutaires puisque la multiplicité des voix qui s'y font entendre permet à Jarry d'affirmer sa singularité, de construire son œuvre en connaissance de cause. Si les œuvres influencent Jarry, c'est parce que, comme tout auteur, il est d'abord *vampire*, dans le sens où il fait de tout (les lectures, les expositions de

---

<sup>929</sup> Cet effort culminera avec la présence dans la bibliothèque du docteur Faustroll d'un exemplaire d'*Ubu roi* autographe : Jarry s'inscrira donc de par ce texte dans l'altérité multiple des autres textes tout en reconnaissant l'altérité en lui-même, puisque de ce texte, il n'y a que les courbes de l'écriture autographe qui soient de lui, semble-t-il.

<sup>930</sup> Allons au-delà de cette idée, par ailleurs juste : si l'auteur trahit celui ou celle qu'il traduit, c'est pour se révéler indirectement.

peintures..., mais aussi la vie, les intuitions, les rêves, les pensées..., lesquels ne sont finalement que des *excroissances* de la langue) *littérature*.

Le processus de Jarry est de mettre en mot, comme on dit mettre en musique, une singularité qui soit la réunion imaginaire (mais pas seulement...) de multiples débris, recueillis sur les *îles* visitée, qu'elle soient musicales, littéraires....

## COMPARAISON ENTRE LES EPILOGUES ET LES SPECULATIONS.

Est-ce Fénéon qui conseille à Jarry de se mettre à la chronique, d'expérimenter cette forme nouvelle (Fénéon « excellait à suggérer des idées inattendues, à indiquer des pistes non encore frayées » selon Edouard Deverin<sup>931</sup>) ?

Est-ce en somme Fénéon qui *apprend* à Jarry à rendre son écriture moins abstruse en la confrontant à la forme et à la réalité de la chronique, en la soumettant si l'on peut dire au défi journalistique, lequel défi se confond d'ailleurs avec un autre défi, cher à Jarry : celui de toucher le grand public, de voir son œuvre trouver de larges échos dans la presse et dans les cœurs.

On peut imaginer que si Jarry publie des chroniques, c'est d'abord parce que c'est un genre à la mode. L'écrivain est-il prisonnier des genres ? C'est ce que l'auteur lui-même suggère dans « La tiare écrite » (PL II, 424) : « ... car les « genres » subsistent toujours : on imprime toujours sur une couverture blanche, jaune ou illustrée : « roman » ou « poème » ».

On ne peut pas à proprement parler d'écriture de commande pour les chroniques<sup>932</sup>, disons juste que la *forme* est de commande. Jarry est entièrement libre d'écrire ce qu'il veut (on peut en tout cas le penser : les petites revues dans lesquelles il publie sont ouvertes à toutes les formes d'irrévérence), encore doit-il, s'il veut que sa collaboration perdure et lui rapporte, séduire les lecteurs du journal (tout comme les membres de la rédaction), et Jarry y parviendra, ce qui est paradoxal, puisque l'humour qu'il utilise, glaçant, peut rebuter. Aussi Jarry cherche-t-il à ce que ses chroniques soient dans le goût de l'époque : impertinentes, drôles, irrévérencieuses.

En outre, Jarry tout comme Gourmont choisit des sujets qui intéressent les lecteurs (sujets d'actualités pour nombre d'entre eux). Ils sont l'un et l'autre à l'affût de sujets qui puissent intéresser *tout le monde* (ils écriront tous deux une chronique sur les nouveaux timbres, sur la cérémonie du 14 juillet, sur l'Espéranto<sup>933</sup>, sur la demoiselle de Poitiers – qui intéressera aussi Gide puisqu'il en fera un livre...).

---

<sup>931</sup> « Fénéon l'énigmatique », in *Mercure de France*, 15 février 1931, p 80.

<sup>932</sup> Remarquons toutefois que Jarry n'a plus donné de chroniques (et d'articles) après la disparition du *Canard Sauvage* en 1903 hormis quatre jusqu'à sa mort : deux au *Figaro* en 1904, et deux à la revue *Poesia* en 1905. Aussi, l'on peut penser que Jarry n'aurait pas *spontanément* écrit ces chroniques si leur existence n'avait pas été motivée par une publication en revue.

<sup>933</sup> « L'Espéranto et les naïfs » pour Gourmont, « Le langage instantané » pour Jarry. Voir ANNEXE 2. Le choix du titre dit tout sur la différence entre les deux hommes. Parti pris affiché pour Gourmont,

Ils ne courent pas après la nouveauté, après l'*exclusivité*. Ils chercheraient plutôt, me semble-t-il, par l'opération du style et de la pensée qui couve sous lui, à *revigorer* les sujets les plus usés (alcoolisme, dépopulation, criminalité... : lieux communs du journalisme).

Caradec <sup>934</sup> dresse la liste complète des faits sur lesquels Jarry s'appuie pour écrire ses chroniques. Je vais tenter un regroupement par thèmes de cette liste (en ne donnant que quelques exemples à chaque fois), afin de donner une idée du genre d'évènements qui aimantait le regard de Jarry.

- Faits strictement politiques : l'affaire Dreyfus ; les jugements du président Magnaud ; la validation de l'élection d'un député ; le coup d'Etat Serbe 10 et 11 juin 2003...
- Faits politiques s'érigeant en spectacle ou à résonance mélodramatique (ce qui est le plus de nature à intéresser le lecteur) : la mort de la reine Victoria, et ses funérailles ; le couronnement du roi Edouard VII ; la remise d'une médaille militaire à un général...
- Faits divers : la collision de chemin de fer ; un abbé tombant au fond d'un précipice ; Blanche Monnier, séquestrée de Poitiers ; la catastrophe de Saint-Pierre de la Martinique ; une catastrophe de chemin de fer ayant entraîné 22 morts et 50 blessé, le 27 septembre 1902 ; une course automobile ayant entraîné 9 morts ; la catastrophe d'un métro...
- Personnalités qu'on peut dire marquantes, « habituées » des faits divers, transgressant la norme : l'assassin Henry Gilmour ; l'abbé Bruneau, assassin ; l'acquittement d'un adjudant ayant cassé trois dents à un soldat ; la condamnation d'un nécrophile ; le procès de Vidal, tueur de femmes ; un cordonnier alcoolique assassine sa femme ; l'affaire d'Adelsward (excitation de mineurs à la débauche)...
- Expositions : l'exhibition du « *Pithecanthropus erectus* » aux Pavillons des Indes néerlandaises ; l'exposition Universelle de 1900 ; la neuvième Exposition de la Libre Esthétique, à Bruxelles ; l'exposition de la Ligue anti-alcoolique...
- Nouveautés relatives à la vie quotidienne : les nouveaux timbres ; la nouvelle signalisation routière de l'Association générale Automobile ; l'invention du sel

---

modelage pour Jarry d'une réalité suivant l'angle des *mathématiques*, de la pensée logique qui tend à faire affleurer des théorèmes sous l'habit des choses...

<sup>934</sup> In *Colloque de Cerisy*, pp 174-177.

de table ; le remplacement dans certaines rues des pavés de grès par des pavés de bois...

Sport et culture : la lecture d'une pièce de Brieux au théâtre Antoine ; les dirigeables ; le cirque ; un homme grenouille ; Liane de Pougy aux Folies-Bergère ; le cyclisme (il ne parle pas néanmoins, et cela reste curieux quant on sait l'amour de Jarry pour le vélo) du « premier tour de France » ; la mort de Zola...

- Faits marquants : la découverte du radium par Curie...

Ce qui intéresse Jarry selon Caradec, ce sont les événements qui défraient la chronique : et le critique de citer cet exemple : Jarry ne fait par exemple aucun compte-rendu des spectacles de la Comédie Française, tandis qu'il parle de Juno Salmo, homme grenouille au Nouveau Mexique. Caradec note<sup>935</sup> que « Jarry nous restitue la chronique des premières années du siècle et d'une actualité dont il a retenu les faits journalistiquement les plus saillants. » Aussi Jarry ira jusqu'à consacrer deux chroniques au procès du comte Jacques d'Adelsward-Fersen pour débauche de mineurs (« Héliogabale à travers les âges » et « L'Ame ouverte à l'art antique »<sup>936</sup>).

### La problématique du titre

Le titre de Jarry : *La Chandelle Verte, lumière sur les choses de ce temps*, peut être rapproché de celui que choisit Gourmont pour sa quatrième série des *Epilogues* parus en 1907 au *Mercure* : « Dialogues des amateurs sur les choses du temps ». Bordillon remarque que dans le 1<sup>er</sup> janvier 1901 de *La Revue Blanche*, les notes de lecture de Jarry font suite à une note de lecture de Fernand Caussy sur *La Culture des idées* de Gourmont, volume où est repris justement son article décisif sur « La Dissociation des idées<sup>937</sup> » paru dans le *Mercure de France* de novembre 1899. « Comment ne pas comprendre alors qu'au-delà de leur rupture, Jarry et Gourmont n'ont pas cessé, par textes interposés, d'échanger opinions et idées ? »<sup>938</sup>.

---

<sup>935</sup> In *Colloque de Cerisy*, pp 177-178.

<sup>936</sup> Voir PL II, pp 483-493.

<sup>937</sup> On peut y lire notamment (in *La Culture des idées*, *Mercure de France*, 1916, p 69) : « Il s'agit ou d'imaginer des rapports nouveaux entre les vieilles idées, les vieilles images, ou de séparer les vieilles idées, les vieilles images unies par la tradition, de les considérer une à une, quitte à les remanier et à ordonner une infinité de couples nouveaux qu'une nouvelle opération désunira encore, jusqu'à la formation toujours équivoque et fragile de nouveaux liens ».

<sup>938</sup> Bordillon, PL II, 790.

Mais alors, pourquoi Jarry aurait-il mis l'accent sur « ce temps » contrairement à Gourmont qui a opté pour « du temps ». Jarry a-t-il voulu montrer dès le titre qu'il apportait des *éclairages* sur les choses de ce temps, choses par définition propres à intéresser un lecteur potentiel. Aussi, ce titre est-il avant tout acte stratégique ?

Mais qu'entend Jarry par « choses de ce temps » ? L'on songe immédiatement à l'actualité <sup>939</sup>, d'autant plus que la forme adoptée par Jarry est la chronique.

Il est vrai que Jarry spéculait à propos de l'actualité, mais prise dans son sens large, et dans tous les domaines, qu'il s'agisse de faits divers, de spectacles, de publications, de politique... Cet éclectisme dans les sujets traités correspond bien à l'esprit de *La Revue Blanche* et témoigne de la curiosité de Jarry, laquelle est proprement inaltérable <sup>940</sup>.

Notons également que « ce temps » est très vague. De quel temps s'agit-il ? On pourrait penser, à la seule lecture de ce titre, que les chroniques de Jarry apportent un éclairage sur les événements immédiats, qu'elles sont en quelque sorte le journal *explicatif* d'une période restreinte de l'histoire en train de s'écrire (une suite d'éclairages successifs sur des *choses* n'ayant entre elles d'autres liens que l'unité de temps ?). « Ce temps » est-il pris dans un sens plus large ? Signifie-t-il le 20<sup>ème</sup> siècle qui commence, synonyme de bouleversements et de modernité ?

Jarry se proposerait ainsi, sinon d'expliquer l'actualité, la science, les nouveautés etc., du moins de les débarrasser d'un certain nombre de zones d'ombres (d'où le titre). Son but avoué serait presque scientifique : les méandres de l'écriture suivraient les méandres de la pensée de l'auteur qui donnerait à, sinon comprendre, du moins appréhender différemment, et grâce à cette différence, avec un éclairage *accru*, les « choses ce temps » ?

---

<sup>939</sup> Mais « choses » ne faisant référence à rien de précis, il peut aussi bien s'agir de l'émergence de la science que des faits divers. Aussi Jarry cherche-t-il, par le flou, à forcer l'attention du lecteur afin que sa curiosité se mette en éveil, singulier mécanisme.

<sup>940</sup> Jarry, dans une lettre du 28 mai 1906 (PL III, 617) écrite au sujet de sa mort qu'il a prévue, mentionne *en passant* sa renaissance, qui est en fait une *première* naissance (il n'écrit pas redémarrera, mais « démarrera ») : Jarry se sert de la mort comme d'un moyen de naître sans le recours à la sexualité [dans l'opérette *Léda*, Jarry avait imaginé une autre alternative : une jeune femme devient mère simplement en avalant une « pastille » offerte par Zeus (voir PL II, p 88)], c'est-à-dire sans l'aide de ses parents, d'ailleurs *devenus* littérature. Rappelons que Jarry développe cette curiosité du reste tout aussi bien dans ses comptes-rendus de livres, en parlant d'un ensemble d'ouvrages dont la seule unité est la diversité.

Je ne pense pas que ce soit le but de Jarry. Jarry publie dans des revues, et pour intéresser ses lecteurs, il se doit de partir de choses que celui-ci connaît, si possible en rapport avec l'actualité. Mais il pourrait tout aussi bien se servir d'autre chose. Les « choses de ce temps » n'ont en soi, me semble-t-il, que peu d'intérêt. Ce qui importe, c'est de placer le lecteur en terrain connu, puis de l'amener, par les méandres de l'écriture, à se retrouver nez à nez avec une pensée inédite qui est à proprement parler hors du temps.

Le regard de Jarry est celui d'un philosophe et d'un scientifique (ainsi les événements en eux-mêmes ne sont pas passionnants : ils « ne deviennent et ne grandissent que par les bords »<sup>941</sup>. C'est leur faculté à mettre en scène des hommes – ces « centres d'indétermination »<sup>942</sup> selon Bergson –, à faire naître des situations qui est pour Jarry passionnante).

On pourrait d'abord croire que Jarry va être à la recherche du plus insolite, du plus « magnifique ». Ce serait se méprendre sur la volonté de l'auteur (ainsi *Le Surmâle* nous apprend qu'on peut taire ce qui est « magnifique » : « Elles répondaient aux prénoms pudiques – qui n'étaient peut-être pas les leurs, mais auxquels elles répondaient toujours ! d'Adèle, Blanche, Eupure, Herminie, Irène, Modeste et Virginie, suivis de noms de famille trop fantaisistes et magnifiques pour qu'il soit nécessaire de les mentionner »<sup>943</sup>). Ce qu'il veut, ce n'est pas approfondir l'énigme déjà présente, ce n'est pas broder autour du mystère. Ce qu'il veut, c'est débusquer le mystère, l'incompréhensible, là où il ne semble pas y en avoir. Il veut comprendre ce qui est compréhensible, expliquer ce qui a été déjà été expliqué. Ce n'est pas une boutade. Jarry ne cherche pas à découvrir du nouveau. On pourrait dire qu'il cherche à découvrir le connu.

Il est à la recherche des articles qui ont fait le tour de leur sujet, ceux apparemment complets, et sur lesquels il ne nous est pas donné de revenir. Jarry va briser le cercle clos du regard imposé sur les événements dont tout le monde parle. Jarry, en pataphysicien, va bouleverser l'ordre créé par le processus rédactionnel (le journaliste, en écrivant, pacifie le monde : il retrace l'événement, lui trouve une cause, et l'affaire est close : tout rentre dans l'ordre). Écrit, un événement devient logique. Même si le rédacteur parle de l'absurdité d'un événement, le fait que cette absurdité puisse être mise en

---

<sup>941</sup> Deleuze, cité par Christine Buci-Glucksmann, in *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p 35.

<sup>942</sup> *Matière et mémoire*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1913, p 24.

<sup>943</sup> *Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, p 84.

mots l'annule. La phrase ajoute une logique au désordre. L'évènement rendu descriptible se trouve pacifié.

Le regard du chroniqueur rassure le lecteur en trouvant des raisons d'être aux choses, des causes, qui de fait, nous indiquent de surcroît que nous nous plaçons *de la même manière* dans une logique secrète qui justifie nos vies, nos malheurs.

Par le raisonnement, par l'explication, le chroniqueur comble l'attente du lecteur. Il lui souffle tout simplement que tant que le monde peut être écrit, il n'a pas à faire peur.

Même si on ne tire la logique des évènements qu'après-coup, ces derniers, par l'écriture, apparaissent comme soumis à la démarche rédactionnelle, à l'enchaînement des phrases. L'écriture prend le pas sur l'évènement. Elle le minimise, même si paradoxalement elle tente par tous les moyens de mettre l'accent sur le dramatique.

Jarry va empêcher cette *remise en ordre* constante au moyen d'un autre regard tout autant explicatif, tout autant raisonné, seulement, il s'agira d'un regard (lequel prend le lecteur à rebrousse-poil) qui, apparaît comme *dénaturé*, se refuse à l'horizon d'attente du lecteur pour, au contraire, approfondir le malaise dans lequel nous place l'évènement, creusant un peu plus le gouffre de l'indéfinissable qui sépare les hommes des choses.

Aux moyens de chroniques, Jarry détruit la chronique. Il instaure le doute, dérègle la mécanique, il crée le malaise, pousse le lecteur à s'interroger, à rêver, à s'échapper des carcans imposés à sa conscience par le conditionnement (nouvelles entendues à la radio ou lues dans les journaux, évènements présentés comme véritables, mais où est la vérité ?).

### **Points communs entre Jarry et Gourmont**

Il est intéressant de remarquer que l'on retrouve comme des échos des *Spéculations* dans les *Epilogues*, et inversement. L'eau est un poison pour Jarry : « Quand ne sera-t-il plus besoin de rappeler que les antialcooliques sont des malades en proie à ce poison, l'eau, si dissolvant et corrosif qu'on l'a choisi entre toutes substances pour les ablutions et lessives, et qu'une goutte versée dans un liquide pur, l'absinthe par exemple, le trouble ? »<sup>944</sup>. Jarry va

---

<sup>944</sup> « M. Faguet et l'alcoolisme », PL II, 281.



jusqu'à écrire dans *Le Surmâle* que « ...la seule boisson hygiénique [est] l'alcool absolu. »<sup>945</sup>.

Gourmont a quelques remarques sur l'alcool qui ont dû enchanter Jarry : « Car l'anti-alcoolisme, c'est le culte de l'eau, piété traditionnelle qui s'épanouit à Lourdes... »<sup>946</sup>, et surtout, en décembre 1902, dans « Les bouilleurs de crue », il proclame cette idée jarryque par excellence<sup>947</sup> : « L'alcool, c'est la nature entière transformée en force motrice. »

Le ton polémique de Jarry<sup>948</sup> trouve des échos chez Gourmont : « Les parents qui tuent, tuent pour éviter à leurs enfants la souffrance et, par surcroît, s'ils ont quelques notions de ce christianisme sentimental qui a corrompu le peuple, pour leur assurer, même aux dépens d'eux-mêmes, le salut éternel (...). Il n'y a peut-être pas de loi plus urgente que celle qui rétablirait pour l'assassin de ses enfants le vieux et respectable supplice des suicidés. « Soyons durs. » »<sup>949</sup>

Néanmoins, chez Gourmont, le ton irrévérencieux est ponctuel. Les premiers mots de son épilogue « Crimes »<sup>950</sup> sont : « J'aime beaucoup les histoires de crimes ; on y lit une sincère humanité (...) », façon de commencer qui pourrait être de Jarry, si toutefois Gourmont n'arrivait pas à cette remarque : « le criminel né, invention qui n'a pas, je crois, été prise bien au sérieux. Si Garrara avait eu seulement la moitié des 28000 francs de sa victime, il n'eût pas assassiné ; cela est évident »<sup>951</sup>.

Gourmont finit inmanquablement par faire œuvre de moraliste (le fait divers est le point de départ, la justification d'un raisonnement, contre le droit à la propriété en l'occurrence). Ainsi, tandis que Jarry affirme in « Le nouveau microbe » que l'existence d'un « mal qui répand la terreur » est justifiée si elle permet à un « petit chef d'œuvre de voir le jour », Gourmont lui, écrit<sup>952</sup>, et

---

<sup>945</sup> *Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, 1990, p 53.

<sup>946</sup> « Une petite religion nouvelle », *épilogues 1899-1901*, p 250.

<sup>947</sup> C.f. *Le Surmâle*.

<sup>948</sup> Dans « La société protectrice des enfants martyrs », par exemple (PL II, 311), Jarry écrit : « Il existe en Belgique une institution dont le besoin, sans doute, en France, se fait sentir vivement : la Société pour la protection des enfants martyrs. Son mécanisme compliqué comprend, ainsi qu'il est aisé de le reconstituer, trois catégories de membres : ceux qui protègent les enfants, ceux qui ont mission de les martyriser, et d'abord ceux qui s'emploient à les faire. L'existence indiscutable de ces derniers fonctionnaires impliquée dans l'abondance constatée du matériel – les enfants – de cette société, donnerait à souhaiter que la France, toujours alarmée de dépopulation, en encourageât quelques autres semblables. » Remarquons qu'une absence d'organisation protectrice équivaut à une absence de maltraitance. Ce qui est caché n'existe pas.

<sup>949</sup> « Les Suicides en famille », in *épilogues 1899-1901*, p 128.

<sup>950</sup> In *épilogues 1895-1898*, p 189.

<sup>951</sup> P 193.

<sup>952</sup> In « L'ironie de l'Assistance publique », *épilogues 1899-1901*, p 126.

cela tombe à plat : « Un vieux bonhomme est mort de faim. Je ne sais si cela était nécessaire ».

Autre exemple : tandis que les cérémonies sont l'occasion pour Jarry d'une spéculation sur l'éternité, Gourmont commence son épilogue « Le Quatorze Juillet aux champs » par : « Cette fête, à la campagne, consiste en ceci : qu'on ne reçoit pas son courrier, qu'on ne peut expédier ni une lettre, ni un télégramme » et le clôt par « C'est pourquoi j'aurais préféré, le quatorze juillet, recevoir mon courrier, et qu'on n'eût pas pris la Bastille il y a quelque cent quinze années. ».

Et quand il revient sur les « Fêtes humaines »<sup>953</sup>, c'est l'occasion pour lui de disserte sur la raison d'être de ces fêtes : « - Des fêtes humaines, mais nous avons le Mardi-Gras, la Mi-Carême, le 14 juillet, le grand-prix, la foire de Neuilly, le circuit d'Auvergne... - Non, non, par fêtes ils n'entendent nullement des jours où l'on s'amuse, bien au contraire. Ils veulent dire : cérémonies. On célèbrera par des cortèges l'Enfance, la Vieillesse, l'Abondance, la Fraternité, la Paix... - Croyez-vous vraiment que l'on puisse instituer des fêtes, de véritables fêtes, par une loi ? – Pourquoi pas ? – Les fêtes, comme tous les actes humains, sont soumises au principe d'utilité. Une fête inutile est incompréhensible. On ne s'amuse pas pour s'amuser, on s'amuse parce qu'il est utile de s'amuser. (...) Dégagés, le reste du temps, de souvenirs pénibles, les hommes vaquent à leurs affaires, à leurs médiocres joies : ils s'allègent, en une seule journée, en une seule promenade, de leurs devoirs envers ceux qui ne sont plus ».

Un dernier exemple : Jarry et Gourmont, parlant des nouveaux timbres, critiquent *ensemble* leur « laideur ». Cependant, tandis que Jarry transforme chaque détail du timbre en élément d'une allégorie (ne se privant pas du plaisir de transformer la Marianne en prostituée), Gourmont profite de l'évocation de ces nouveaux timbres pour blâmer « les protégés du ministère » ; aussi les timbres sont-ils l'occasion d'une « critique politique » : « Jamais, en aucune année, en aucun pays, depuis que l'on émet des timbres, on n'en lâcha d'aussi laids. Si c'est un essai d'art socialiste, il est plutôt sévère. Oh ! cette dame rouge qui regarde une plaque d'un air louchon, cependant qu'un bandage supporte son bras trop long ! (...) Cependant le ministre qui a accepté cela, l'artiste qui a dessiné cela, le graveur qui a gravé

---

<sup>953</sup> « Fêtes humaines », in *épilogues 1905-1907*, pp 11-12.

cela, et l'homme de goût qui a trempé cela dans des peintures sauvages, ces pauvres gens ont fait de leur mieux. Est-ce de leur faute s'ils n'ont aucun talent, aucune sensibilité artistique ? (...) Il y a en France quinze cents dessinateurs industriels, qui eussent arrangé quelque chose de moins bête que les protégés du ministère (...) »<sup>954</sup>.

### **Gourmont : un moraliste contrairement à Jarry.**

Gourmont éprouve une forte circonspection vis-à-vis de la science. Dans « L'Alcool et Torquemada »<sup>955</sup>, il écrit : « ... la Science vient de se retourner brutalement contre les buveurs et d'excommunier le poison qu'elle distribuait naguère comme un cordial. Je croirais volontiers que la Science d'aujourd'hui a raison contre la Science d'hier, mais il faut peut-être attendre de la Science de demain une troisième opinion qui annihilerait les deux autres. »

Gourmont, homme de son temps, pointe du doigt l'incapacité de la science à embrasser le monde. Elle est une religion<sup>956</sup> : « Autant dire que la science, pour le commun des hommes et pour l'élite elle-même, est matière de foi et non matière de connaissance. La culture scientifique est impossible »<sup>957</sup>.

Dans « Des pas sur le sable... »<sup>958</sup>, Gourmont donne une des clefs de sa pensée, qui se veut irrévérence (l'élan de sa pensée se confond semble-t-il avec un élan d'irrévérence<sup>959</sup>), dans le sens de l'affirmation *sauvage* d'une liberté : « Croire reste très inférieur à savoir, qui suppose l'irrespect ».

Dans « Une petite religion nouvelle »<sup>960</sup>, Gourmont écrit : « Les savants eux-mêmes, faux savants, s'ils font encore de la science dans leurs laboratoires, n'en font plus, mêlés au monde ; reprenant leur vraie nature, ils apparaissent tels que des théologiens ». Ainsi, en critiquant la science, Jarry critique toute forme de religion.

---

<sup>954</sup> « Les nouveaux timbres », *Epilogues* 1899-1901, pp 228-229.

<sup>955</sup> In *Epilogues* 1899-1901, p 44.

<sup>956</sup> Cette idée devait être communément admise à l'époque, puisque Flaubert la range dans son dictionnaire des idées reçues (Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, suivi du *Dictionnaire des idées reçues*, Folio Gallimard, 1979, p 551) : « Science : Par rapport à la Religion : un peu de science en écarte. Beaucoup y ramène ».

<sup>957</sup> « En feuilletant des Encyclopédies », *Epilogues* 1899-1901, p 295.

<sup>958</sup> Rennes, Editions Ulaes, 1989, p 10.

<sup>959</sup> Léautaud, décrit Gourmont dans le journal *Les nouvelles littéraires* du 10 mai 1924 comme un « contempteur, un négateur, avec une grande aristocratie ». Dans sa préface au *Livre des masques*, Gourmont écrit : « Le crime capital pour un écrivain c'est le conformisme, (...) la soumission aux règles et aux enseignements ».

<sup>960</sup> In *épilogues* 1899-1901, p 249.

La science ôte la complexité des choses en trouvant une cause à chaque effet, et en décomposant la matière, or, « ... ôter à la vie une seule de ses complexités, c'est la diminuer »<sup>961</sup>. Le monde doit rester chaos à travers lequel puisse cheminer en toute liberté le « je », saisissant les particularités, noyaux d'énigmes, qui l'intéressent, pour ensuite se construire une pensée.

Gourmont a foi en la fatalité : « Il faut considérer la fatalité avec une certaine vénération. Lorsque, sur un millier de personnes qui ont bu à la même source, quinze ou vingt seulement sont malades, qui dira que la cause est dans l'eau et non pas dans l'organisme des victimes ? L'eau, à cette occasion, n'est qu'une épreuve ; elle est l'agent fatal et peut-être bienfaisant qui signale aux faibles leur faiblesse, ou qui détruit ces faibles s'ils le sont trop pour se perpétuer sans danger »<sup>962</sup>. Il se rapproche en cela de Lormel, qui lui aussi vénère la fatalité puisqu'il écrit dans *l'Art littéraire*<sup>963</sup> : « Il faudrait, pour laver l'infamie du monde actuel, un déluge de feu et de sang tel que Dieu seul peut en rêver. La Révolution Sociale se fera à son jour et à son heure, puisque, de toute éternité, *cela est écrit*, et nul ne pourra l'empêcher, comme nul ne peut la faire maintenant. »

Pour Gourmont, les plus faibles meurent par ordre naturel des choses, aussi la science ne doit-elle augmenter l'espérance de vie, chercher des remèdes aux maladies..., aussi la science n'a-t-elle nul droit d'exister car elle se pose concrètement contre la fatalité.

In « La Demoiselle de Poitiers »<sup>964</sup>, Gourmont affirme : « Car de l'appeler « séquestrée », c'est une sottise populaire à laquelle je ne puis participer ». Gourmont met l'accent sur le caractère dévoué de la mère envers sa fille : « La mère de ce triste résidu d'humanité aimait beaucoup sa fille ». Il note que « l'extrême ordure où on la trouva ne semble pas remonter à plus de deux ou trois mois : cette crise de saleté coïncide avec la maladie de la mère forcée de garder la chambre ». En somme, l'état de symbiose entre la mère et la fille, avant que la mère ne tombe malade, était total, et ne devait pas être perturbé. Il correspondait à un état naturel, c'est-à-dire non dicté de l'extérieur.

---

<sup>961</sup> « Les formes ridicules du progrès », in *épilogues 1899-1901*, p 124.

<sup>962</sup> « Variations sur la recherche des causes, à propos d'un illustre incendie », in *épilogues 1899-1901*, p 133.

<sup>963</sup> In numéro 9, août 1893.

<sup>964</sup> In *épilogues 1899-1901*, p 273.

Dans « Une petite religion nouvelle »<sup>965</sup>, Gourmont note : « Qui sait d'ailleurs si l'alcoolisme n'est pas un moyen de sélection, une maladie passagère dont le bienfait sera d'éliminer les faibles ? Les hommes de nos civilisations compliquées, s'ils parviennent à la vieillesse, c'est qu'ils furent de véritables Mithridates ».

Jarry semble partager cette opinion, mais elle est à mon sens pour lui un moyen de manier l'irrévérence (il n'y a pas de *discours* chez Jarry) – elle ne vaut que parce qu'elle peut être proclamée. Contrairement à Gourmont, ce n'est pas une pensée pour soi mais une pensée (ou plutôt une affirmation gratuite) qui ne vaut que lorsqu'elle a été validée ou invalidée par le lecteur. Ainsi, Jarry écrit in « L'auto populaire » (PL II, 504) : « Nos enfants savent qu'on vend dans les bazars des petits chemins de fer perfectionnés avec gares, tunnel, et, pour un minime supplément, « avec catastrophe ». Le modèle avec catastrophe est l'article riche, et d'un maniement délicat. (...) Les accidents de métro, chemins de fer, tramways, etc., ont ceci de bon, comme les guerres, qu'ils éclaircissent le trop-plein misérable de la population ». A propos d'un livre de De Pimodan (PL II, 624), il remarque : « A Shangaï les mendiants demandent l'aumône d'une étrange manière, en se suicidant aux portes des riches, à titre de protestation contre leur dureté. Voilà une bonne extinction du paupérisme ».

Gourmont cherche à faire œuvre de philosophe. Il produit un discours<sup>966</sup> qui doit faire sens, et par ce discours, il fait acte d'existence. Il naît à chaque Epilogue (l'expression de sa singularité équivaut à la naissance répétée de cette singularité).

Pour Gourmont, l'intelligence est *tout*. Ainsi (cas emblématique), la mort de Nietzsche n'est pas un évènement (« Ce n'est pas un évènement, puisque l'homme qui eut la plus haute et la plus libre intelligence de ce siècle était tombé depuis dix ans dans les profondes ténèbres de l'inintelligence »<sup>967</sup>). Elle s'est déjà produite (mort de son intelligence selon Gourmont) car : « Un homme n'est rien que le geste d'une pensée ; mais la pensée morte, le corps devient aussi nul que le néant même, la matière n'ayant d'existence réelle que sous la forme de la pensée. »<sup>968</sup>

---

<sup>965</sup> In *épilogues 1899-1901*, p 254.

<sup>966</sup> Il n'y a pas de *discours* chez Jarry.

<sup>967</sup> « La mort de Nietzsche », *épilogues 1899-1901*, p 185.

<sup>968</sup> « L'alcool et Torquemada », *épilogues 1899-1901*, p 54.

Gourmont croit en la survivance naturelle du plus fort. Et par conséquent, il ne faut pas, selon lui, chercher à enrayer les maladies, ni même à empêcher les meurtres : il s'agit juste de laisser (c'est le maître-mot) les choses suivre leur cours : « Depuis le commencement du monde, les loups croquent les agneaux et le monde ne s'en porte pas plus mal. D'ailleurs, s'il en est ainsi, c'est qu'il ne peut pas en être autrement. (...) Raisonnons d'après les lois dynamiques, qui sont absolues, et non d'après les croyances morales, qui ne sont pas des lois, puisque le propre de la loi est de pouvoir être enfreinte. Il n'y a pas, en soi, le fort et le faible, le loup et l'agneau, pas plus qu'il n'y a le bon et le méchant, le bien et le mal, le blanc et le noir ; il y a des états de force infiniment divers et variables ». <sup>969</sup>

On ne saurait du reste réglementer ces « états de force infiniment divers et variables ».

L'homme n'a pas de poids sur l'univers (pourquoi alors chercher à en avoir ? Pourquoi chercher à innover, à faire avancer le progrès ?). Pour Jarry (qui a foi dans le temps « inétendu ») comme pour Gourmont, le progrès n'existe pas, n'est pas une hypothèse philosophique tenable. Aussi, Gourmont écrit in « En chine, avec les boxeurs et les missionnaires » <sup>970</sup> : « On les massacre [les chinois], parce que la Chine ne jouit pas précisément d'un gouvernement fort. Si l'empire était sérieusement centralisé et administré, au lieu d'être tués par des hordes sans mandat, ils seraient persécutés avec beaucoup de soin et dans les formes par des magistrats indifférents ».

Il y a, très présente chez Gourmont, l'idée rousseauiste de la beauté de la nature et par conséquent des instincts (beauté du *naturel*). Aussi son principe est-il le laisser faire : « La base de la morale des mœurs doit donc être la liberté ; et la législation des mœurs, le laisser faire » <sup>971</sup>. Dans « Une petite religion nouvelle » <sup>972</sup>, Gourmont affine son propos : « Le vice est l'une des formes utiles de l'activité sociale. Il ne faut pas l'encourager ; il faut le laisser faire. Un acte librement consenti ne peut être reproché ni à la personne qui le commet ni à la personne sur laquelle il est commis <sup>973</sup> ».

---

<sup>969</sup> « Au Transvaal », *Epilogues 1899-1901*, p 93.

<sup>970</sup> In *Epilogues 1899-1901*, p 170.

<sup>971</sup> « La liberté des mœurs », in *Epilogues 1899-1901*, p 164.

<sup>972</sup> In *Epilogues 1899-1901*, p 255.

<sup>973</sup> Paul Robin, dans sa « lettre ouverte à M. Bérenger », publiée dans le numéro du 1<sup>er</sup> avril 1897 de *La Revue Blanche* (citée in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 246), va dans ce sens, puisqu'il affirme que le « seul moyen de laisser aux adultes la vraie

Comme l'écrit Charles-Louis Philippe in « Mouton à cinq pattes »<sup>974</sup> : « toute passion est grande et belle et normale, puisqu'elle existe. » L'existence d'une chose (existence *naturelle* et non provoquée par les hommes), idée chère à Gourmont, justifie cette chose.

Remarquons que Charles-Louis Philippe va plus loin que Gourmont puisqu'il décrit le vice comme un passage obligé vers une certaine forme de pureté (le front devient jour après jour plus clair), mais également comme la marque de l'homme accompli (du génie ?), c'est-à-dire de celui qui est à l'écoute de lui-même et qui ne laisse s'endormir aucune pulsion : « car tout ce qui fait mal est l'arbre de la science du mal et du bien. Et nous puisons dans la vie une autre science que celle des médecins et des éducateurs. Nous marchions de faute en faute, de vice en vice, nous arrachions des voiles, nous brûlions les plus épais rideaux, et ceux qui survivaient aux combats portaient chaque jour un front plus clair. Nous regardions autour de nous, nous lisions dans les livres. Et chacun criait : Les passions, les bonnes passions ! Il a manqué à M. Emile Zola de grands vices pour faire une grande œuvre. Il n'y a qu'une science, c'est la science de soi-même. Et qui donc la connaît s'il laisse un seul vice s'endormir ? »<sup>975</sup>.

Gourmont s'inscrit tout naturellement (de même que Jarry ou que Philippe...) contre le principe de propriété. In « La guerre et le pillage »<sup>976</sup>, maniant l'ironie avec brio, il écrit : « Le vol est un mal relatif et aussi un bien relatif (...) Tuer un chinois, bénin ; mais tu ne lui voleras pas sa robe de soie. ».

Remarquons que l'anarchie de Gourmont<sup>977</sup> est l'expression d'une libre pensée qui ne se résout pas en actes. Avant tout, il s'agit *en pensée* – et cela suffira puisque l'on modèle *l'extérieur* selon ses pensées – de rendre le monde habitable pour un poète (c'est-à-dire pour un homme qui n'a foi qu'en la liberté). La beauté est l'affirmation de cette liberté. Gourmont a également le culte de la beauté. La femme doit être la muse du poète : « Quant aux femmes, il n'est pas exagéré de dire que l'oisiveté est la mère de toutes leurs vertus. (...) C'est à ne rien faire qu'elle [la femme] fleurit de toutes ses fleurs.

---

moralité, c'est de supprimer toutes les lois surannées qui, d'une manière ou d'une autre, entravent la satisfaction de leurs besoins sexuels ».

<sup>974</sup> In *Canard Sauvage* n°19, 26 juillet-1er août 1903.

<sup>975</sup> In « L'éducation hypnotique », paru dans le numéro de *La Revue Blanche* du 15 janvier 1902 (cité in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, pp 219-220).

<sup>976</sup> In *Epilogues 1899-1901*, p 229.

<sup>977</sup> Quand le « Joujou patriotisme » paraît en avril 1891 au *Mercure de France*, la presse chauviniste jette l'anathème sur un « dangereux anarchiste » qui n'hésite pas à renier l'idée de patrie.

Les femmes qui ne travaillent pas sont la beauté du monde et la terre ne sera habitable que lorsque aucune femme n'aura de labeurs que ceux qu'elle s'imposera elle-même, par instinct, pour avoir toujours plus de grâce et plus de charme »<sup>978</sup>.

Le monde doit être à la mesure du « moi » faisant constamment irruption, et étant toujours prêt d'éclater de rire « comme un volcan ». Il doit être le cadre où puisse s'exprimer une liberté qui n'ait pas de barrières (d'où le refus de tout ce qui peut imposer des carcans, des dogmes : sociétés, religions...).

Les carcans emprisonnent le corps, l'empêchent de se mouvoir dans sa pleine liberté et par conséquent d'exprimer sa singularité avec force – la force qu'aurait un cri de naissance (« Le jour où on découvrit que la nature est mauvaise fut le jour où on résolut de détourner les hommes d'obéir à ses injonctions. Un réseau se trouva tissé, de préceptes et de lois qui entourèrent le corps humain comme font les bandelettes des momies »<sup>979</sup>).

Gourmont condamne de façon égale les règles en art qui entourent l'écrit comme font les bandelettes de momies : « ...enfin, pour les poètes, le symbolisme semble lié au vers libre, c'est-à-dire démailloté, et dont le jeune corps peut s'ébattre à l'aise, sorti de l'embarras des langes et des liens »<sup>980</sup>.

### **Gourmont : un penseur idéaliste**

Charles Morice, in *La littérature de tout à l'heure*, en 1889, proposait une définition de l'Idée au sens d'Idéal, d'Absolu religieux (définition défendue par Lormel). Mais les choses se compliquent notablement avec quelqu'un comme Gourmont, puisque l'Idée perd insidieusement de son absolu, l'accent étant mis désormais, et bien mis, sur le fait que cet Absolu est perçu par un sujet, et que par conséquent il est variable à l'infini. Aussi l'idée d'Absolu religieux prôné par Morice est cassée (d'ailleurs Gourmont a horreur de toutes les religions, qui sont pour lui une des formes vicieuses de l'asservissement de l'âme à des représentations toutes faites, lesquelles empêchent cette dernière de vivre par elle-même : en cela aussi l'on peut rapprocher Gourmont de Jarry). Gourmont ne refuse pas l'idéal. Mais cet idéal qu'il nomme, peut-on

---

<sup>978</sup> « De la stupidité des assassins », in *Epilogues 1899-1901*, p 296.

<sup>979</sup> « La liberté des mœurs », *Epilogues 1899-1901*, p 161.

<sup>980</sup> Préface du *Livre des masques*, citée par Bernier, in *Revue Blanche*, Hazan, p 94.



penser, « la couleur fondamentale », n'existe que conjugué avec les « ambiances d'un moment », vision déformée du monde par le moi<sup>981</sup>.

Le monde est vu à travers le prisme du moi<sup>982</sup>, ou plus exactement le monde n'est pas vu à *travers* notre subjectivité, le monde est notre subjectivité, est notre représentation<sup>983</sup> pour reprendre le mot de Schopenhauer<sup>984</sup>.

« On ne connaît que sa propre intelligence, que soi, seule réalité, le monde spécial et unique que le moi détient, véhicule, déforme, exténue, recrée selon sa personnelle activité ; rien ne se meut hors du sujet connaissant ; tout ce que je pense est réel : la seule réalité, c'est la pensée. La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel. »<sup>985</sup>

Ainsi donc le monde est une virtualité peuplée de regards (le résultat d'une multitude de mouvances). Le monde n'existe pas en soi, il n'est que le vide où peut s'ébattre notre singularité. L'existence des choses ne peut pas être séparée de leur *étant perçues* par nous (on peut aller plus loin en disant qu'elles n'existent que *parce qu'elles* sont perçues par nous). Leur existence est liée à la nôtre, leur existence est le miroir de la nôtre<sup>986</sup>. Aussi Jarry, qui

---

<sup>981</sup> Dans le compte-rendu qu'il fait des *Minutes* de Jarry (in *Mercure de France* d'octobre 1894, pp 177-178) et qui parle autant de lui, peut-on penser, que de Jarry, Gourmont écrit : « Se dire, sans doute, mais non pas avec la pauvre sincérité d'un simple (ou trop belle pour nous) ; se dire tel que nous font les ambiances d'un moment broyées avec la couleur fondamentale, – indestructible et qui remonte. »

<sup>982</sup> Bergson, in *Matière et mémoire* (Paris, Librairie Felix Alcan, 1913, p 12), fait une distinction intéressante entre réalisme et idéalisme : « Le réaliste part (...) de l'univers, c'est-à-dire d'un ensemble d'images gouvernées dans leurs rapports mutuels par des lois immuables, où les effets restent proportionnés à leurs causes, et dont le caractère est de n'avoir pas de centre, toutes les images se déroulant sur un même plan qui se prolonge indéfiniment. Mais force lui est de constater qu'en outre de ce système il y a des perceptions, c'est-à-dire des systèmes où ces mêmes images sont rapportées à une seule d'entre elles, s'échelonnent autour de celle-ci sur des plans différents, et se transfigurent dans leur ensemble pour des modifications légères de cette image centrale. C'est de cette perception que part l'idéaliste, et dans le système d'images qu'il se donne il y a une image privilégiée, son corps, sur laquelle se règlent les autres images. »

<sup>983</sup> « Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait » (*Livre des masques*, p 11). Dans ces conditions, bien évidemment, il n'existe pas de vérité (d'où le refus absolu du scientisme). In *Sixtine*, Gourmont avait présenté son propos dans une radicalité nue : « Y a-t-il un monde de vie extérieure à moi-même ? C'est possible, mais je ne le connais pas. Le monde, c'est moi, il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir » (p 51). Joyce écrira in *Ulysse* (Folio, p 42) : « l'âme est en somme tout ce qui est ; l'âme est la forme des formes. »

<sup>984</sup> Pour écrire « Le monde est ma représentation » (*Le Monde comme volonté...*, traduction Burdeau et Roos, Paris, PUF, 1978, p 25), Schopenhauer se sert de la parole de Calderon : « La vie est un songe » (*idem*, p 42).

<sup>985</sup> « L'idéalisme » (1893), in *Le Chemin de velours*, Crès, 1924, p 213.

<sup>986</sup> On peut aller jusqu'à dire que les choses n'existent pas. Ce sont des miroirs qui nous renvoient la vision que nous avons des choses, afin d'appréhender mieux notre être, et d'exercer mieux notre pensée (les choses nous permettraient ainsi de *muscler* notre pensée – c'est ce que Gourmont ne cesse

partage l'idée de Gourmont, répond-il à une enquête sur l'Alsace-Lorraine de cette manière : « Etant né en 1873, la guerre de 1870 est dans mes souvenirs trois ans au-dessous de l'oubli absolu. Il me paraît vraisemblable que cet évènement n'a jamais eu lieu... » (PL I, 1030)

### Les Epilogues sont l'expression d'une liberté

Les épilogues sont l'expression d'une liberté <sup>987</sup>. Gourmont écrit in « Abyssinie » <sup>988</sup> : « Il n'y a un peu de plaisir dans la vie qu'à dire presque <sup>989</sup> ce que l'on pense ; c'est un plaisir que peu de gens osent se donner... »

Ses épilogues sont l'expression d'une morale personnelle qui ne cherche pas à obtenir d'autre adhésion que... la sienne propre. En quelque sorte, l'auteur se place vis-à-vis de lui-même dans une sorte d'épreuve : par le raisonnement, il se doit d'amener à sa conscience les preuves de ses intuitions. Aussi n'est-il un *moraliste* que pour lui-même. Dans « La Mort de Nietzsche » <sup>990</sup>, il écrit : « Qu'est-ce que la liberté ? Un mot. Alors, plus de morale, sinon esthétique ou sociale ; plus de morale absolue, mais autant de morales particulières qu'il y a d'intelligences personnelles. Qu'est-ce que la vérité ? Rien de plus que ce qui nous paraît vrai, ce qui flatte notre logique. Il y a, comme dit Stirner, *ma* vérité, - et la tienne, mon frère. Le soleil a mûri le cheval virgilien et de ses flancs pourris s'élève, chantant et joyeux, l'essaim des abeilles nouvelles ».

Le ton irrévérencieux de Gourmont est excusé par la subjectivité affirmée. Alors que chez Jarry, l'écrivain s'absente de son texte. C'est paradoxal car le « je » est souvent absent des *Epilogues*, et le « nous » est très souvent présent dans les *Spéculations*.

En vérité, si le je est rare chez Gourmont, c'est qu'il n'a pas besoin d'être nommé : il colore chaque phrase. Il est l'assise sur laquelle se base le souffle de Gourmont retranscrit en mots. Chez Jarry, le « nous » remplace le « je ». Ce nous, neutre, peut englober à la fois le lecteur et le scripteur (je ne pense

---

de faire dans ses *Epilogues*). Nous nous pensons par comparaison, aussi les choses sont-elles des encoches, points de mire imaginaires rendus *vrais* par notre entendement qui nous servent de repères pour la construction de notre identité.

<sup>987</sup> Gourmont écrit quelque part : « l'art est libre de toute la liberté de la conscience ».

<sup>988</sup> *Epilogues*, in *Mercur de France*, avril 1896, p 127 (Slatkine Reprints).

<sup>989</sup> Notons ce « presque ». On peut penser que par ce « presque » Gourmont fait référence à Jarry, qui aurait tout simplement exclu ce mot de son *vocabulaire de vie*... En effet, cette hypothèse est plausible si l'on considère qu'en septembre 1895, Gourmont rompt avec Gourmont et Courrière... Or, l'on peut penser qu'il n'a pas attendu de prendre la plume pour dire *certaines choses*...

<sup>990</sup> In *épilogues 1899-1901*, p 187.

pas qu'il faille *obligatoirement* le voir comme le « nous » d'Ubu à valeur de « je »), brouillant la frontière entre les deux (qui écrit ? Est-ce l'auteur ou le lecteur, puisque ce dernier pose le *sens* sur la création ? Autrement dit, ne peut-on pas considérer les chroniques de Jarry comme des pré-textes – qui viendraient en réponse à ces autres pré-textes que sont les faits divers qui servent d'*impulsions*).

De plus Jarry pose (consciemment) sa parole en seule vérité <sup>991</sup>. On peut par conséquent affirmer que tandis que le ton polémique de Gourmont est excusé par le fait que la subjectivité soit constamment affirmée et revendiquée, il n'en est rien pour Jarry. Ses écrits gardent tout leur caractère corrosif <sup>992</sup>, ils ne sont pas présentés comme issus du prisme déformant d'une singularité. Ils se placent au contraire comme seule réalité – fût-elle intolérable – valable, acceptable.

### ***Epilogues et Spéculations : œuvres littéraires ?***

Les *épilogues* de Gourmont sont-ils œuvres strictement littéraires ? Non (la forme est le vêtement, *l'attrait* du discours). Gourmont lui-même, faisant œuvre de moraliste, ne devait pas les considérer comme des œuvres d'art (il écrit in *Le chemin de velours, analyse et fragments* <sup>993</sup> : « Si l'on donne à l'art un but de moralité, il cesse d'être, puisqu'il cesse d'être inutile. Il est impossible qu'une œuvre soit voulue en même temps d'art et de moralité ; l'antinomie est absolue ») mais plutôt comme des instantanés d'une pensée *en train de décomposer son mouvement*.

Gourmont ne peut pas donner corps à une pensée en mouvement (on peut la synthétiser mais alors le mouvement se perd dans une dynamique d'ensemble, qui, parce que – forcément – réfléchie, gomme les aspérités, rectifie les mauvais choix, nivelle les bonds successifs, pour offrir à la vision du lecteur l'allure superbe d'une ligne droite, fût-elle présentée comme *courbe*). Il est obligé de la suivre, de marcher avec. Si les revues sont le support idéal pour cette écriture, c'est, outre le fait qu'elles la justifient, parce

---

<sup>991</sup> Voir page 59 de ce travail l'exhortation au lecteur du premier *Almanach*.

<sup>992</sup> « Le tir dans Paris », PL II, 341 : « Remarquons que l'amateur inexpérimenté peut tirer autant de coups de revolver qu'il lui plaira dans le ventre de qui lui plaira, jusqu'à ce qu'il soit informé, d'une manière quelconque, qu'il a touché le but. »

<sup>993</sup> P 291.

qu'elle offrent à Gourmont le temps (chaque laps de temps qui sépare deux numéros est une photo non développée de sa pensée).

On peut dire que Gourmont tient l'équivalent d'une chaire au *Mercur* à l'attention des lecteurs désireux de l'entendre <sup>994</sup>. Jarry est « spéculateur » d'idées tandis que Gourmont se veut « dissociateur » d'idées. S'il faut dissocier, c'est avant tout dans un but *pédagogique* : Gourmont est ouvert aux usages et idéologies d'une époque nouvelle qu'il analyse avec vigueur (pédagogie pour soi-même pourrait-on dire puisque Gourmont n'a pas la prétention d'enseigner à quiconque).

L'écriture de Gourmont a un tour qui lui est propre, qui lui donne toutes les particularités de la voix (le texte devient le « corps aéré de la voix » pour reprendre une expression de Montaigne). Gourmont, dans la quatrième série des *Epilogues* <sup>995</sup>, reconnaîtra cette voix en transformant le genre de la chronique en dialogue imaginaire.

En effet, il inventera un dialogue entre deux personnages (façon d'orchestrer sa pensée), manière habile de mettre en scène indirectement le lecteur, ou tout du moins de l'intéresser <sup>996</sup>.

Le regroupement en volume des *Epilogues* convient-il à ces chroniques, ou bien détruit-il quelque chose de leur force ?

Le caractère *enregistreur* des *Epilogues* (à la façon d'un sismographe qui retranscrirait sur le papier les frémissements d'une pensée) nous amène tout naturellement à considérer ceci : les chroniques de Gourmont sont placées *dans* le temps. Elles n'ont de réelle valeur que prises dans le temps de l'écriture. Elles sont un témoignage (en lisant les chroniques de Gourmont, on *écoute* une personnalité), la réaction d'une pensée aux événements.

La revue, c'est le mode par excellence de l'éphémère. C'est le mode le plus apte à épouser le temps qui passe. Et ces chroniques ne peuvent pas être séparées du temps qui passe et qui les porte, qui est le temps de la pensée (le temps nécessaire au déroulement de ses méandres) mêlé au temps de l'histoire. Séparer les chroniques de ce temps qui leur est propre en les

---

<sup>994</sup> Et d'ailleurs, *épilogue* signifiait chez les anciens « petit discours que récitait un acteur à la fin de la pièce et dans lequel il demandait aux spectateurs d'applaudir ».

<sup>995</sup> 1905-1907. *Dialogues des amateurs sur les choses du temps*, Mercure de France, 1921.

<sup>996</sup> Ainsi, on peut citer l'exemple parlant de la chronique « Critique littéraire », laquelle commence ainsi : M. DELARUE. — Il paraît qu'il n'y a plus de critique littéraire. / M. DESMAISONS. — Qui vous a dit cela ? / M. DEL. — Il paraît même que c'est fort triste. / M. DESM. — Qui vous a dit cela ? / M. DEL. — Tenez voici sur ce sujet toute une série de consultations. / M. DESM. — Eh bien ? / M. DEL. — Elles sont unanimes. / M. DESM. — Montrez. / M. DEL. — Voici ».

plaçant dans un volume, leur conférer un caractère d'intemporalité à quelque chose de gênant dans la mesure où elles sont déplacées de leur mouvement premier (ainsi sont-elles quelque peu défigurées), de cet *élan* qui les justifiait et qui venait *en réaction* à une réalité (au sens large). Elles sont séparées de leur *contexte* (qu'il soit politique ou littéraire) qui est comme un second texte, que l'écriture de Gourmont vient constamment *mordre* (sentiment que devaient éprouver les lecteurs de l'époque).

On peut aller plus loin et penser que Gourmont se sert des événements. Il va retenir tel détail caractéristique de tel événement (remarquons que quand Gourmont s'attache à donner une définition du symbolisme dans sa préface au *Livre des masques*, il suggère entre autres que ce courant se manifeste par la « ...tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique... »<sup>997</sup>). Ce *détail* sera le point d'ancrage de sa pensée. En effet, s'il parle de tel ou tel fait marquant, c'est seulement, semble-t-il, parce qu'ils lui permettent de disserte sur des concepts qui lui tiennent à cœur, comme la propriété, la liberté...<sup>998</sup>

Dissertant, Gourmont trouve une *assise* pour son discours dans la philosophie. On peut même penser que c'est l'exemple des philosophes<sup>999</sup> qui le pousse à écrire ses épilogues.

*Le Monde comme volonté et comme représentation*, est un livre central pour comprendre la pensée de Gourmont. Remarquons que l'on trouve des traces de la subjectivité chère à Gourmont chez certains philosophes présocratiques<sup>1000</sup>, lesquels donnent cours de façon manifeste à leurs intuitions (se fondent sur elles pour établir des raisonnements, qui sont en fait, peut-on penser, des *extensions dialectiques* d'images qui se sont tout naturellement imposées à eux).

---

<sup>997</sup> Cité par Bernier, in *Revue Blanche*, Hazan, p 94.

<sup>998</sup> Aussi, son écriture doit être prise dans le temps historique, car les concepts (mais aussi bien évidemment les situations) dont parle Gourmont sont fortement soumis, comme on peut l'imaginer, aux évolutions politiques etc.

<sup>999</sup> *La Physique de l'amour, Les Promenades philosophiques, Le Chemin de velours* en attestent : l'œuvre de Remy de Gourmont déploie une relation multiple et complexe avec plusieurs grandes figures de la philosophie : il se montre tour à tour disciple fidèle de Schopenhauer, admirateur et *diffuseur* précoce de Nietzsche (son rôle dans la réception du penseur est essentiel pour la première génération de lecteurs français), mais aussi commentateur très critique de Pascal. Remarquons qu'en outre ses références épistémologiques sont nombreuses : (Berthelot, Darwin – sa *Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* paraît en 1871...).

<sup>1000</sup> Saint Epiphane écrit (« Contre les hérésies, III, II, 9 », in *Les présocratiques*, La pléiade, pp 744-745) : « (...) l'univers est divisible à l'infini et (...) toutes choses existent selon l'imagination et l'opinion, et pas du tout selon la vérité, mais au contraire apparaissent à la façon dont on voit la rame brisée dans l'eau ».

Jarry comme Gourmont se sert des évènements comme d'une impulsion. Ce n'est pas l'évènement en tant que tel qui semble l'intéresser mais ce qu'il peut en tirer. Et ce qu'il peut tirer de l'évènement, il le sait, avant même, peut-on penser (et c'est paradoxal), d'avoir eu connaissance de l'évènement. Il s'agit de mettre en forme une *intuition*, et pour cela, Jarry trouve dans les faits d'actualité une base – qui sert de justification à cette intuition (ainsi, on peut dire que Jarry ne fait pas œuvre de journaliste. Il considère les faits comme de simples embrayeurs. Déconnectés du temps, ils se valent tous et sont par conséquent interchangeables).

Par son style, Jarry érige des faits au rang d'œuvres d'art, c'est-à-dire qu'il les place dans l'éternité. Si Jarry au départ choisit de parler de certains faits plutôt que d'autres, c'est parce qu'ils *recèlent* une certaine forme de beauté (qu'il convient à l'artiste de mettre à jour <sup>1001</sup>). Il convient de lire dans ce sens « Le marchand de sable ».

In « Visions actuelles et futures » <sup>1002</sup>, déjà, Jarry écrit : « ...disons qu'il faut que le meurtre soit honni, mais qu'à le voir tout perpétré il vaut mieux le voir œuvre d'art... »

On peut penser que Jarry, contrairement à Gourmont, ne cherche en aucun cas à développer un raisonnement <sup>1003</sup>, lequel développement aurait pour but de recueillir l'adhésion, même d'une seule personne : soi-même ! En effet, ses démonstrations, comme nous l'avons déjà souligné avec insistance, sont bien souvent de fausses démonstrations <sup>1004</sup>.

Il faut à mon sens prendre la logique dans les Spéculations comme une mathématique qui serait seule à même de *traduire* la beauté (cette logique – comme délivrée du carcan du bon sens – apparaîtrait comme une dimension supplémentaire de l'art).

---

<sup>1001</sup> Les arrestations doivent être arbitraires car l'image d'un honnête homme entre deux gendarmes est « pure sagesse et équilibre », « l'image concrète des balances de la justice » (« Appendice au gendarme »).

<sup>1002</sup> *L'Art littéraire* première série, Genève, 1972, Slatkine Reprints, p 78.

<sup>1003</sup> À de rares exceptions près. On lit par exemple in « L'abolition de la peine de mort », PL II, 346 : « Que MM. les assassins commencent » équivaldrait à ceci, si nous examinons d'abord le sens le moins follement absurde : « Que MM. les assassins (assassin, celui qui a tué, disent les dictionnaires), ayant tué, ne récidivent pas ». Pour *commencer* à ne pas assassiner, il faut, logiquement, avoir assassiné. Mais s'ils ont antérieurement assassiné, cela a suffi pour qu'ils aient déjà été mis à mort ».

<sup>1004</sup> In « Faits divers », Jarry écrit : « A propos : si l'épingle qui attachait les billets ne s'est pas oxydée, c'est qu'elle était argentée. Or, une épingle d'argent laisse sur le papier de la Banque une trace noire. Elle n'a rien laissé du tout. Donc, les billets étaient faux. Sans cela, qu'eussent-ils été faire dans une cave ? »

Ainsi, Jarry fait bien *de l'art* : n'y a-t-il pas d'autre définition de l'art que la beauté in-évidente *donnée* dans toute la splendeur de sa gratuité ?

Sainmont <sup>1005</sup> émet une autre hypothèse, relayée par Saillet, et parle de « voix » en ce qui concerne Jarry. Il écrit que : « La forme de l'article (...) convenait adéquatement à un certain aspect d[u] talent [de Jarry] tout comme verbalement il « répondait » à la voix de Jarry, voix articulée et qui articulait ». Maurice Saillet ajoute qu'il « s'agit d'une voix plus encore que d'une syntaxe ou d'un style ».

Pour moi, Jarry ne met pas en scène une « voix » mais bien une écriture, avec ses circonvolutions, qui servent à rendre la simplicité non plus simple, mais resserrée et synthétisée <sup>1006</sup>. Les chroniques de Jarry ne sont pas à mon sens des formes brèves accueillant l'articulation d'une voix, mais plutôt le *résultat* d'un travail (de plasticien) sur l'écriture (même si par ailleurs les chroniques peuvent gagner à être lues à haute voix).

Il n'y a pas volonté chez Jarry de témoigner mais de disséquer les *Gestes* humains afin d'en faire apparaître la beauté, c'est-à-dire le caractère fuyant, qui échappe à toute dénomination. Jarry *nomme* par l'écriture pour justement permettre au lecteur de se rendre compte que les *Gestes* ne sauraient être nommés autrement que différemment, *de biais*, et c'est seulement alors que quelque chose de *parlant* sur eux *s'échappe*, survient.

Je pense que la finalité première des chroniques pour Jarry est l'art. Cette forme de la chronique, imposée à Jarry, lui convient parce qu'elle l'oblige à synthétiser son propos et à ouvrager son œuvre comme s'il s'agissait d'un poème (les mots étant rares, il s'agit de *contaminer* le langage tout à la fois avec le(s) sens, les couleurs, la musique...). Jarry cherche, en ne *fermant* jamais ses écrits (pour cela, il court-circuite le *dire* par le recours constant à une image rendue seule puissance ou à une logique arbitraire érigée au rang de seule vérité), à ce que le sens (*les sens*) ne soit jamais épuisé et que par conséquent la « dissection » des œuvres puisse toujours exhumer « quelque chose de nouveau ».

---

<sup>1005</sup> Cité par Maurice Saillet, in *La Chandelle Verte*, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 1969, p 6.

<sup>1006</sup> Une échappatoire contre le banal.

Contrairement à Jarry, Gourmont *dilate* l'écriture <sup>1007</sup>. Il n'y a pas de synthèse opérée chez Gourmont, pas de travail plastique non plus sur la voix *écrite*. Tandis qu'avec Jarry, l'écriture est ramassée.

En somme, les *Épilogues* de Gourmont ne sont pas des poèmes en prose, ni même des saillies particulières. Ils n'ont de valeur que réunis <sup>1008</sup> (mais pas en *livre*, car ils sont alors, comme nous l'avons dit, arrachés à l'éphémère qui les porte et les caractérise). C'est alors seulement que l'on a une vue d'ensemble du *discours* de Gourmont <sup>1009</sup>.

Aussi, l'on peut dire pour conclure que la lecture des *Épilogues* est l'occasion d'une rencontre avec une pensée *en train de se faire*. La pensée de Gourmont est une pensée en mouvement, sans début ni fin, qui trouve grâce au *Mercury* un lieu où elle peut *témoigner*.

Les épilogues sont les éphémérides d'une pensée.

Et, remarque Gourmont <sup>1010</sup>, « quand l'auteur n'est plus là pour pousser son œuvre, (...) pour la raviver par de nouveaux jets, à quoi est-elle bonne ? » <sup>1011</sup>

### **Influence indirecte : l'époque (l'anarchie)**

L'anarchie s'inscrit très fortement dans le temps de Jarry <sup>1012</sup>. Ainsi, lorsqu'en 1894 (c'est cette même année que paraît « Etre et Vivre »), la liste

---

<sup>1007</sup> Le meilleur exemple est peut-être l'affaire Humbert. Gourmont écrit plusieurs épilogues (en juin 1902 : « une aventure géologique », « Madame Humbert », en août 1902 : « Les Humbert et l'Illusion de fausse reconnaissance ») sur cette affaire tandis que Jarry n'écrit qu'une spéculation (« La vérité sur l'affaire Humbert-Crawford »), qui se place, par cette unicité constitutive, comme une synthèse sur laquelle il n'est pas besoin de revenir (Jarry apporte « la lumineuse conclusion » – expression volée à une autre spéculation).

<sup>1008</sup> Alors que chez Jarry chaque spéculation peut-être considérée à l'écart des autres : chaque chronique est en quelque sorte une synthèse de toutes les spéculations à venir.

<sup>1009</sup> Préface (à portée explicative donc) des épilogues (avril 1903) « Il y a au Thibet un arbre magique dont chaque feuille porte, écrite en caractères sacrés, une sentence bouddhiste. Je pense qu'on a voulu, par cette fable, donner l'image du philosophe et insinuer qu'il est pareil à un arbre qui serait chargé d'opinions autant que de feuilles. Mais les feuilles tombent, quand la saison l'exige, et sur celles qui reviennent, et qui ont l'air toutes pareilles, se gravent de nouvelles écritures. Il faut lire les feuilles, chaque année, jusqu'à la mort de l'arbre, si l'on veut comprendre le secret de sa philosophie ».

<sup>1010</sup> In « La propriété littéraire », *épilogues 1899-1901*, pp 181-182.

<sup>1011</sup> L'on songe à ce qu'écrit Jarry dans « Ce que c'est que les ténèbres » (PL II, 433).

<sup>1012</sup> « L'actualité anarchiste force la une des journaux. Brève chronologie. En décembre 1893, l'anarchiste Vaillant lance une bombe à la chambre des députés. Il est guillotiné le 5 février suivant. Le 12 février, l'anarchiste Henry fait sauter le café Terminus. Un mort, vingt blessés. Le 15 mars, l'anarchiste Pauwels explose avec sa bombe à l'Eglise de la Madeleine. Le 4 avril, un anarchiste craignant d'exploser avant que sa bombe ne déchiquette le Sénat, la dépose au restaurant Foyot. L'écrivain Laurent Tailhade, virulent défenseur des anarchistes, se trouve là. Il a l'œil droit crevé. Le 26 avril, la police arrête l'écrivain Félix Fénéon. On a trouvé des détonateurs chez lui. Le 21 mai,



des abonnés du célèbre journal anarchiste de Jean Grave *La Révolte* – lequel contenait par ailleurs un supplément littéraire – a été saisie par la police, cette dernière a été stupéfaite de trouver parmi les noms nombre d'artistes de l'époque, et non des moindres, parmi lesquels Huysmans, Loti, Gourmont, Mallarmé, Lugné-Poe etc. On sait que Jarry connaissait Jean Grave (en témoigne une lettre adressée à Lugné-Poe du 11 juin 1896 : « Faut-il vous retourner quelques livres, Jean Grave, etc. ? », PL I, p 1047). La lettre adressée à Lugné-Poe laisse penser que Jarry a emprunté le journal de Jean Grave, or, pourquoi cet emprunt, si ce n'est, on peut le penser, parce qu'il était, sinon intéressé par cette publication (par son supplément littéraire ?), tout au moins curieux d'elle. Jarry était-il sensible à la cause défendue ? Il semblerait que non, si l'on considère ce qu'il écrit dans « Etre et Vivre ». Néanmoins, ce texte pose problème, car si l'on juge que la fin du texte *montre* le sens, alors, Jarry, se faisant le chantre de l'Etre *in extremis*, aurait pu effectivement soutenir (au moins en pensée) ce mouvement de révolte.

Les revues littéraires sont souvent fortement ouvertes à l'anarchie, et exemplairement celles auxquelles il participe (*La Revue Blanche*, *Le Canard Sauvage*, *La Plume*). Cette implication politique (à degrés divers) semble être inexorable (en témoigne *l'Art littéraire*, revue qui se voit contrainte de creuser dans sa tour d'ivoire cette petite fenêtre qu'est l'anarchie aristocratique). *La Plume* consacra à l'anarchie une livraison spéciale (1<sup>er</sup> mai 1893), en outre y eut-il pendant longtemps une chronique anarchiste dans cette revue ouverte à toutes les polémiques.

Je pense que l'anarchie devait représenter pour les symbolistes les exigences de l'art mises aux dimensions de la vie <sup>1013</sup>.

---

Henry est guillotiné. Le 24 juin, le Président de la République est assassiné par l'anarchiste Caserio. Le 6 août débute le procès de Fénéon. Mallarmé témoignera pour lui. Dix jours après le début du procès, Caserio est guillotiné. » (David, *Alfred Jarry le secret des origines*, PUF, p 47). Voir aussi la préface de Patrick Besnier de Georges Darien, *Le Voleur*, Gallimard, Folio Classique, 1987, p 16.

<sup>1013</sup> Bernier écrit (in *Revue Blanche*, Hazan, p 24) : « Les jeunes symbolistes (...) voient en outre dans l'anarchie le prolongement de leur esthétique individualiste. L'art, disait Vielé-Griffin, est par essence anarchiste, c'est-à-dire « spontanément harmonieux et librement hiérarchique. » » Gourmont va dans ce sens (dans son recueil d'articles *L'Idéalisme* paru en 1895, cité par Décaudin, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92<sup>ème</sup> année, numéro 1, Armand Colin, p 1) puisqu'il affirme que le Symbolisme, « fils de l'idéalisme », est « liberté et anarchie », anarchie signifiant pour Gourmont « le développement complet et libre de l'individu esthétique ». Avant ça, en juin 1892, dans son article « Le symbolisme » paru à *La Revue Blanche*, il écrit : « le Symbolisme... se traduit littéralement par le mot Liberté et, pour les violents, par le mot Anarchie. » (cité in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 42).

La *Revue Blanche* a été très fortement ouverte à l'anarchie (remarquons que le socialisme libertaire – dont la définition pourrait être cette phrase de Nietzsche : « il m'est odieux de suivre autant que de guider » – connaît son temps fort quand paraissent les premiers numéros de la revue <sup>1014</sup>), à un point tel à la fin de son existence que d'aucuns en ont conclu que c'était cette dispersion généralisée des mentalités et des sensibilités dans la sphère du politique qui avait causé la désagrégation de la revue. Henri Abit publie « La France et l'idée révolutionnaire » dans le numéro de la *Revue Blanche* de novembre 1890 <sup>1015</sup>. Il y note : « Depuis un siècle, la France a attaché son salut au succès de l'idée révolutionnaire. Cette idée n'a pas au monde d'autres champions que nous et nous n'avons pas d'autre raison d'être que le devoir de la défendre. Tel est le sens de la partie terrible qui se joue en Europe, dans tout le cours du 19<sup>ème</sup> siècle. La France s'est engagée devant l'Europe incrédule et jalouse à faire triompher l'idée révolutionnaire : si l'idée est mauvaise, si la France la défend mal, c'en est fait de l'une et de l'autre. La Révolution n'aura plus d'organe et la France n'aura plus d'âme ». Un mois plus tard <sup>1016</sup>, Abit *récidive* en publiant une suite : « Par ce qu'elle promet et par ce qu'elle a tenu, l'idée révolutionnaire prouve sa valeur et son avenir. Elle ne demande qu'à agir et qu'à vivre : loin d'entraver ceux qui la servent, elle les guide, elle les soutient, elle collabore à leur effort ».

Le *Chasseur de chevelures* dont nous avons déjà parlé est ouvert à l'humour, à l'impertinence mais aussi à une certaine forme d'anarchie <sup>1017</sup>. L'avertissement de ce supplément annonce la couleur : « A dire le strict, nous n'affichons pas pour les pouvoirs constitués, pour les usages établis, le respect qui leur est dû, et que leur doivent bien (simple compensation) ceux à qui ils procurent des profits divers. (...) Le *Chasseur de chevelures* est avant tout un journal de bon sens. C'est même, ou plutôt c'est aussi un journal bourgeois, en ce sens qu'il se refuse à tolérer certaines absurdités, telles que le droit de propriété par exemple. Sur le plan littéraire, il se posera en adversaire résolu des familles de lettres et des accapareurs d'atavismes... » <sup>1018</sup>.

---

<sup>1014</sup> Source : Bernier, p 20.

<sup>1015</sup> P 251.

<sup>1016</sup> P 280.

<sup>1017</sup> Pascal Ory définit (in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 313) le travail de ce *Chasseur* comme un « travail de sape ».

<sup>1018</sup> *Revue Blanche* du 1<sup>er</sup> janvier 1893, cité in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 311.

Le droit à la propriété est refusé par beaucoup d'artistes (Charles-Louis Philippe, dans « La Bande des épinettes », écrit que « tout appartient à qui sait prendre »<sup>1019</sup>), au premier rang desquels trône Gourmont.

Le mariage devient l'objet de railleries (in « Chasseur de chevelures »<sup>1020</sup>, on peut lire : « L'amour est une harpe éolienne qui résonne d'elle-même ; le flirt, un harmonica nécessitant l'emploi des mains ; le mariage un harmonium, qui ne marche qu'à coups de pieds »). Jarry va jusqu'à démontrer péremptoirement que ce dernier est une variante légale du viol.

Selon Edmond Jaloux<sup>1021</sup>, l'Anarchisme n'est le plus souvent qu'un « moyen violent pour les symbolistes d'affirmer un individualisme farouche, hostile à la société et à ses règles ». Jarry détourne les signes, comme les indicateurs de signalisation routière, ou comme le drapeau. Il nous fait prendre conscience de ce que nous vivons dans un monde piégé, prisonniers de barrières invisibles, d'effets pervers que nous ignorons, tout en étant carcéralement entourés de signes que nous ne connaissons que trop bien, poteaux indicateurs, impératifs et interdits en tout genre...

### **Le *Canard Sauvage* ouvert à l'anarchie**

Le *Canard Sauvage* paraît tous les samedis, sans interruption, du 21 mars au 18 octobre 1903. Chaque numéro (à partir du sixième) est consacré à un sujet d'actualité<sup>1022</sup>. Chaque collaborateur, artiste ou écrivain, traite le sujet à sa façon. Dans *Le Journal* du 21 mars 1903, ce quotidien est annoncé ainsi dans la rubrique des « échos » : « Prendre l'actualité à bras le corps et lui faire danser la plus furieuse valse (...), tirer des événements, des gestes, des manifestations de la vie, de la politique et de l'art, tout leur comique, leur pittoresque, et leur leçon, voilà un programme neuf pour un journal illustré »<sup>1023</sup>.

Le *Canard Sauvage* est-il une revue anarchiste ? Bordillon écrit<sup>1024</sup> qu'elle se révèle « vite être un redoutable brûlot ». Jarry y paraît dans tous les numéros, hormis évidemment dans celui entièrement rédigé par Quillard. A

---

<sup>1019</sup> Cité par *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 216.

<sup>1020</sup> « Réflexions anarchistes », juillet 1894 (cité in *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 318).

<sup>1021</sup> Cité in *La Revue Blanche*, Lettres Modernes, 1960, p 23.

<sup>1022</sup> Pour n'en citer que quelques uns : *V'là les flics !, l'Affaire Humbert, A Rome, Messes noires, Vive la Russie* (numéro entièrement rédigé par Pierre Quillard).

<sup>1023</sup> Cité par Bordillon PL II, 798.

<sup>1024</sup> *Gestes et Opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 105.

côté des textes de Franc-Nohain et de Charles-Louis Philippe mais aussi d'Anatole France, d'Octave Mirbeau et de Jules Renard accompagnés « d'illustrations féroces de Vallotton, Hermann-Paul ou Roubille, Jarry continue à y exercer sa verve et sa logique poussée à l'absurde aux dépens de l'actualité »<sup>1025</sup>. Un exemple ? Le samedi de Pâques, il fait paraître dans ce quotidien sa « Passion considérée comme une course de côte », qui est rien de moins qu'un petit sacrilège.

Le lien entre le *Canard Sauvage* et *La Revue Blanche* est avéré. Le quotidien naît le 21 mars et la prestigieuse revue meurt le 15 avril 1903. Saillet<sup>1025</sup> parle du *Canard Sauvage* comme prenant « la relève de *La Revue Blanche* en publiant ses écrivains les plus notoires ». Ainsi, Mirbeau, Bernard, Renard, Anatole France, lequel attend du *Canard Sauvage* qu'il soit « le témoin et le vengeur du porte-lyre offensé par l'homme avide et brutal », collaborent aux premières livraisons. Remarquons que l'équipe du *Canard Sauvage*, au départ nombreuse, se réduit (essoufflement de la revue qui aboutira logiquement à sa disparition ?) pratiquement à Franc-Nohain, au fidèle Jarry (on peut penser qu'il a été séduit par les moyens employés par ce quotidien pour lutter contre le « quotidienisme de notre œil » pour reprendre une expression d'Armory à propos du Music-Hall et qu'en plus il a été *retenu* par l'objet revue : l'aération est exemplaire et un caractère nouveau, la française légère d'Auriol, donne aux textes toute leur tenue – on sait combien Jarry était attaché à la matérialité du livre) et à Charles-Louis Philippe, qui a comme Jarry publié dans *La Plume* et *La Revue Blanche*. Je pense que si Jarry est resté fidèle au *Canard Sauvage*, c'est aussi parce qu'il formait avec Philippe une sorte de tandem : ils se complétaient, dans la mesure où, comme l'écrit Saillet<sup>1026</sup>, « la rigueur spéculative de l'un s'oppose au sentimentalisme baroque de l'autre<sup>1027</sup> ».

---

<sup>1025</sup> In *La Chandelle Verte*, Le livre de Poche, p 22.

<sup>1026</sup> In *La Chandelle Verte*, Le livre de Poche, p 23.

<sup>1027</sup> Selon Barrot et Ory (in *La Revue Blanche*, 10/18, 1994, p 215), la « brutalité des récits de Philippe » est si manifeste que Thadée Natanson hésitait quant à une publication dans la revue proprement dite.

Pour donner une idée de son ton si caractéristique (voir aussi Charles-Louis Philippe, *Chroniques du Canard Sauvage*, NRF, 1923), l'on peut citer un passage du « mouton à cinq pattes », chronique qu'il publia dans le *Canard Sauvage* n°19 (26 juillet-1er août 1903), consacré à l'affaire d'Adelsward-Fersen : « Il y a des moutons que l'on appelle des moutons à cinq pattes. Ils sont plus moutons que les autres, ils ont même une patte de plus. On les montre dans les foires et c'est un peu grossier. Il leur faudrait un temple, c'est à la cinquième patte que l'on est un dieu. Nous les connaissons. Il y a le petit rapin de l'Ecole des Arts Décoratifs qui porte son art dans ses cheveux. Il porte même un pantalon de velours et une canne qui ajoute à sa chevelure. Parfois il regarde les hommes et c'est aux cheveux qu'il les juge. (...) Tu avais des corsets, des cravates plus belles encore, des bijoux, des bracelets, des soies,

Le 17 mai, l'éditeur du *Canard Sauvage*, Edmond Chatenay, lance un nouvel hebdomadaire satirique. Jarry y collaborera, fidèle au poste, jusqu'à sa disparition, mais *L'œil* n'est pas aussi irrespectueux que le *Canard Sauvage*<sup>1028</sup>. En quoi *L'œil* est-il différent du *Canard Sauvage* (remarquons que la forme de ces deux journaux est identique) ? Ce nouveau venu, contrairement à son aîné, vise « le public du Boulevard »<sup>1029</sup>. On y trouve, outre Jarry et Franc-Nohain, Auriol, Willy, Flers, Cavaillet, etc. Remarquons l'absence de Charles-Louis Philippe (absence étonnante car Philippe fera partie des *derniers* fidèles du *Canard Sauvage* ; ce dernier a probablement été déçu par le ton plus conciliant de ce journal), de Tristan Bernard et de Jules Renard, lesquels ont pourtant été annoncés comme auteurs par la publicité qu'a fait pour *L'œil* le *Canard Sauvage*. *L'œil* s'arrête au bout de 8 livraisons, par essoufflement là encore peut-on penser, environ trois mois avant la disparition du *Canard Sauvage*<sup>1030</sup>.

### **Jarry fait-il œuvre anarchiste dans ses chroniques ?**<sup>1031</sup>

Jarry manifeste ses sympathies anarchisantes dès « Etre et Vivre » et « Visions actuelles et futures ». On peut penser que Jarry utilise l'humour dans ses chroniques (lequel est bien souvent corrosif), comme d'une arme. Jarry sait comme Mallarmé qu'il n'existe « pas d'autre bombe, qu'un livre »<sup>1032</sup>.

« Avec ses chroniques, écrit Béhar<sup>1033</sup>, Jarry porte un jugement radical sur la société contemporaine. Il suit l'évènement de près, épluche les feuilles des journaux pour traquer le fait qui va correspondre le mieux à l'actualité mais c'est toujours dans le but de donner au fait, à l'évènement « sa mesure exacte au regard de l'éternité ».

---

des velours et des cheveux blonds qui étaient plus beaux que les nôtres. Tu jouais à la raquette, tu renvoyais les rires « comme un volant ». Tu foulais nos boues d'un escarpin bien stylé. On espérait que tu serais Sully-Prudhomme et François Coppée. Et ce n'était pas assez pour la jeune gloire Ebauches et Débauches ... »

<sup>1028</sup> Source : Bordillon, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, p 105.

<sup>1029</sup> Saillet, in *La Chandelle Verte*, p 23.

<sup>1030</sup> Pourquoi ce journal a-t-il disparu ?

<sup>1031</sup> Nous rendrons compte ici principalement de la lecture que fait Béhar des chroniques à partir de la page 258 de son ouvrage *Les Cultures de Jarry*, PUF.

<sup>1032</sup> « Sur l'explosion à la chambre des députés », *Pléiade*, tome 2, p 660.

Ainsi, par exemple, Jarry parle des prostituées comme d'une « élite » (« les cartes d'électrices »), déduit du fait qu'un noyé « se vend de façon courante vingt-cinq francs » qu'il serait « patriotique d'encourager leur reproduction »...

<sup>1033</sup> Les cultures de Jarry, p 258.

Les textes réunis sous le titre de *Chandelle Verte* sont à lire selon Béhar « comme une mythologie de l'univers bourgeois : sous le comportement le plus banal, derrière les idées communément admises, au repli du langage apparemment innocent de la communication, Jarry dépiste l'idéologie bourgeoise, l'emprise du pouvoir économique, la volonté de maintenir, par le biais de la tradition, un état de choses favorable aux intérêts particuliers. »

« Les peuples... vivent de mythologie. » écrit Anatole France <sup>1034</sup>. L'éruption des sciences n'empêche pas ces mensonges dont se nourrissent les êtres, la science avec son cortège de vérités ne dissipe pas les ténèbres : « les vérités scientifiques qui entrent dans les foulent s'y enfoncent comme dans un marécage, s'y noient, n'éclatent point et sont sans force pour détruire les erreurs et les préjugés » <sup>1035</sup>.

Il faut des vérités qui éclatent, c'est-à-dire, peut-être, des vérités inattendues, mystérieuses et irrévérencieuses, qui poussent tout à chacun à s'interroger, à remettre en question le monde et par-là même à se remettre en question (et inversement), dans le but d'une libération des esprits de la gaine de conformismes où la société les a (confortablement) installés (Jarry cherche, en écrivant ses chroniques, à ce que les « gestes inconscients » du lecteur « passent leurs mains lumineuses à travers les créneaux de cette enceinte d'artifice où [ils sont] enfermés », pour reprendre la phrase de Maeterlinck <sup>1036</sup>).

« Outre le nationalisme, le colonialisme et le cléricisme, c'est surtout la morale bourgeoise que Jarry met en cause, dans ses articles. Partant d'évènements anodins il arrive à démontrer un comportement de fantoches, une gestuelle mécanique dont l'unique moteur est l'argent » <sup>1037</sup>.

Jarry fait affleurer dans ses chroniques des « constellations entre des choses aliénées et une signification pénétrante » <sup>1038</sup>. Il s'interroge sur le machinal (prendre le bus, mettre une pièce dans un distributeur de sucreries...), sur ce qui nous fait exister dans le *flou*, avec nos sens comme atrophiés.

---

<sup>1034</sup> In *L'Anneau d'améthyste ; Monsieur Bergeret à Paris, œuvres complètes, volume 8*, Paris, Calmann-Lévy, 1968, p 114.

<sup>1035</sup> Anatole France, *idem*, p 113.

<sup>1036</sup> Citée par Jacques Rancière, in *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001, p 40.

<sup>1037</sup> Béhar, *Les cultures de Jarry*, PUF, p 260.

<sup>1038</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le livre des passages*, traduction J. Lacoste, Le Cerf, 1989, p 480.

Jarry est également *anarchiste* dans le sens où il refuse les dualités du type esprit/matière, noble/vulgaire <sup>1039</sup>. On ne peut plus penser selon lui l'homme et le monde en terme de dualisme corps/esprit, intérieur/extérieur. Dans les *Jours et les nuits*, déjà, l'on pouvait voir à l'œuvre la « suppression de la césure entre l'Extérieur, ou Dieu, et Soi. » <sup>1040</sup>

Ainsi, in « La légende du poison » (PL II, 399), Jarry écrit : « L'artifice verbal de l' « au-delà » et l' « en-deçà », ces idoles, écrivait Bacon, s'exprime avec une candeur

plus évidente sous ces autres vocables : usage externe, usage interne. Il n'y a pourtant, dans le corps humain, cette illusion du « dedans » et du « dehors » que parce que l'homme, depuis tant de mille ans qu'il n'est plus l'hydre à l'estomac retournable, a perdu la souplesse de pouvoir mettre ses tissus, comme certains vêtements de paysans bretons, à l'envers ou à l'endroit ; mais sa surface externe conserve encore en quelques points la délicatesse des muqueuses, et la totalité même de son épiderme absorbe parfaitement bien ».

On ne peut plus, de la même façon, penser l'univers suivant le couple vide/plein (en cela, comme Nietzsche, Jarry est-il moniste). Le vide peut-être considéré et accepté comme un non-plein et recevoir pour cela les mêmes propriétés (et le même *crédit*) que le plein. Aussi Jarry écrit (PL I, 669) : « Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unité de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrète de densité positive *eau* <sup>1041</sup> ? »

Comme le remarque avec justesse Blanchot <sup>1042</sup>, « nous croyons avoir la pensée de l'étrange et de l'étranger, mais en réalité nous n'avons jamais que celle du familier, et non pas celle du lointain, mais celle du proche qui la mesure ; et ainsi encore, quand nous parlons de l'impossibilité, c'est la seule possibilité qui, lui fournissant référence, sarcastiquement déjà la soumet. En viendrons-nous donc jamais à poser une question de ce genre : l'impossibilité, *ce non-pouvoir qui ne serait pas la simple négation du pouvoir*, qu'est-ce que c'est ? »

---

<sup>1039</sup> Source : Bordillon, Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain, p 262.

<sup>1040</sup> *Les jours et les nuits*, édition Cymbalum Pataphysicum, 1992, p 1.

<sup>1041</sup> Nous reconnaissons ici la haine de Jarry pour l'eau, qui le pousse vraisemblablement à affectionner les faits divers concernant les noyades, comme l'a suggéré Patrick Besnier. Il dira à Rachilde, lui reprochant de ne boire que de l'eau (*Le surmâle de lettres*, p 181) : « Vous vous empoisonnez, Ma-da-me. L'eau contient, en suspension, tous les microbes de la terre et du ciel... »

<sup>1042</sup> In *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p 62.

Toute l'entreprise de Jarry a été, à mon sens, de répondre à ce type de questionnement.

De même, le vide causé par le découpage du tableau n'est pas le vide, mais un tableau pensé comme vide. André Salmon écrit <sup>1043</sup> : « ... Jarry nous demanda de lui donner, en toute franchise, notre opinion sur son portrait grandeur nature, chef-d'œuvre du Douanier Rousseau. (...) De Jarry l'on ne distinguait que la silhouette, mais découpée dans la toile vide au milieu de quoi, on s'en doutera, elle laissait un vide singulier... ».

Avec Jarry, nous ne pensons plus une chose par rapport à son contraire. Une chose n'est plus le *révélateur* de son contraire. Ainsi, le vide n'est plus l'absence de plein (Jarry opère ici le « néantissement du néant » dont parle Sartre, qui est « la négation de la négation », présente selon Steiner « dans tout acte initiateur, c'est-à-dire authentiquement créatif » <sup>1044</sup>). Tout existe dans une même mesure (ayons à l'esprit cette phrase : « La pataphysique sera surtout la science du particulier » : PL I, 668).

Tout individu est habitué à penser en terme de dualisme. En quelque sorte, une chose ne vit que par couple, même si le second membre de ce couple est inapparent : elle et son contraire. Or, Jarry casse allègrement cette base, qui sert d'assise à toute notre pensée, à toute notre civilisation (puisque le manichéisme est le principe par excellence du christianisme ; or, en détruisant le dualisme, Jarry détruit *de facto* aussi le manichéisme : si une chose ne s'oppose plus à son contraire, on ne peut plus penser en termes de bien et de mal : il y a destruction des valeurs. Jarry écrit dans son compte-rendu sur « l'Essai de l'évolution humaine » que « la notion du bien et du mal (...) caractérise les esprits diaboliques et bifides, enclins à couper un cheveu au moins en deux » (PL II, 604).

Citons le début de « Edgar Poe en action », chronique exemplaire, afin que tout se fasse clair : « Tout a été dit au sujet de l'étrange affaire des frères Rorique : coupables, ont conclu les juges de Brest ; innocents, a-t-on rétabli plus tard en graciant le survivant. Quoique la logique enseigne que, de deux contradictoires, l'une est nécessairement vraie, nous ne craignons point de déclarer qu'ici l'une et l'autre opinions nous semblent absurdes ; et même

---

<sup>1043</sup> André Salmon, « Alfred Jarry ou le Père Ubu en liberté », in *L'ami du lettré*, 1924, p 254.

<sup>1044</sup> *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, 2001, p 146.



après le livre qui vient de paraître, d'Eugène Degraeve, ex-Joseph Rorique, nous prétendons révéler la lumineuse vérité <sup>1045</sup> » (PL II, 284).

Avec ce passage, il y a *renversement*, l'introduction sans préalable d'une réalité supplémentaire qui équivaldrait à refuser l'une et l'autre affirmations suivantes : x est mort, x est vivant, pour en choisir une troisième, indéfinie, et par conséquent ouvrant le texte sur l'énigme, sur l'inachevé, refusant au lecteur le plaisir d'achever quelque chose par la lecture, de niveler par le regard un *monde* (comme nous tâcherons de l'expliquer dans notre conclusion). La lecture n'est plus structuration d'un monde mais devient conscience d'un arrachement et de la beauté toute lauréatmontienne qui va avec <sup>1046</sup>.

La lecture est arrachement à soi-même, elle refuse aux choses les mieux sues leur part de vérité (Jarry enrichit les certitudes les mieux établies d'un doute), replace toute chose dans un flou de dés-identité (à aucun moment dans ses chroniques Jarry ne cherche à éclairer ses lecteurs – contrairement à Gourmont).

Si une chose ne s'oppose pas à son absence, cela veut dire que l'absence d'une chose n'est pas la négation de cette chose mais une présence exprimée en termes impensés <sup>1047</sup>. Si l'on ne peut plus penser une chose par rapport à son contraire, c'est-à-dire en terme d'identités (de *reconnaissabilité*), alors comment continuer de penser, de construire des raisonnements ? Le monde se trouve figé dans son point d'indétermination. C'est comme si chaque chose était sur le point d'achever de naître (achèvement qui se matérialiserait par un nom), car, refuser aux choses leurs contraires, c'est refuser de les nommer. La nomination procède toujours par différenciation <sup>1048</sup>.

Comment continuer seulement de vivre ? Comme les reconnaître, ces choses, puisqu'on ne peut plus les différencier ? L'ensemble (virtuel) de toutes choses serait une seule et même chose fragmentée à l'infini.

---

<sup>1045</sup> En parlant de Hauptmann (PL II, 577), Jarry écrira : «... il pioche et déterre le vrai par-delà l'écorce de fer des contraires... ».

<sup>1046</sup> « Maeterlinck, la vie des abeilles » (PL II, 619) : « ...l'extraordinaire « vol nuptial », où la reine revient de zéniths ensoleillés et inaccessibles, rapportant à son flanc, comme un trophée, le sexe du mâle empenné de toute la banderole de ses entrailles d'amant donné tout entier ».

<sup>1047</sup> Jarry écrit dans *L'amour absolu* : « La place est vide (...). / Le trône où ne s'est assis Personne. / Personne. / L'une des personnes ».

<sup>1048</sup> Sauf quand elle relève du principe que Jarry défend qui est celui de la quête du mythique au sein du singulier et qui l'amène par exemple à appeler une modeste demeure *La Tripode* : tandis par exemple que *sommeil* s'oppose à *veille*, la Tripode ne s'oppose à *rien*.

L'acte d'écriture devient alors acte de révolte <sup>1049</sup> puisqu'à l'époque de Jarry la hiérarchie devient toute-puissance à un moment où la science progresse et amène à opérer des distinctions entre les choses (il y a une maladie et son remède...), en même temps qu'elle permet (par les distinctions opérées) de trouver le nom le plus juste pour chaque chose. Toute l'entreprise de Jarry vise à dé-nommer les choses dans la mesure où une chose peut être prise pour une autre. Il n'y a pas de dénomination possible, et donc pas de classement possible. Une chose vaut pour une autre. L'effet d'une chose vaut également pour l'effet d'une autre. Il y a un parfait entremêlement de toutes les choses de l'univers, lesquelles perdent par là même leur place, sont en constant mouvement, en même temps qu'elles retrouvent leur étrangeté première. Jarry vise avec la pataphysique à dé-scientiser. Il dénomme les objets, leur rejette le droit à la particularité pour les rendre aussi étranges et merveilleux qu'ils le sont pour l'enfant qui n'a pris encore le temps de *s'acclimater* au monde. Ce qui ne peut être nommé clairement, on ne peut se l'approprier. Toute chose devient virtuelle.

S'il n'y a pas de hiérarchie, cela signifie alors, logiquement, que tout est esthétique à un degré égal <sup>1050</sup>. Jarry, dans le compte-rendu de *Ixion* de Fagus (PL II, 675), écrit : « Il y a, à coup sûr, une coïncidence naturelle entre les gestes notables. C'est pour préciser ce rapport de temps dans le moment immédiat, qui nécessairement évoque l'éternité, que nous avons cru écrire, à une demi-page de distance sur le vertigineux *looping the loop* et sur un poème qui a le courage aussi (nous ne pensons pas que « courage » ait d'autre sens que « conscience de sa force ») de s'intituler *Ixion*. » Pour rendre perceptible cette intuition de Jarry comme quoi il y a une « coïncidence naturelle <sup>1051</sup> entre les gestes », intuition qu'il a érigée au rang de réalité par le seul pouvoir de la parole (cette prise de parole qu'est l'écriture), il rapproche les réalités entre elles. L'écriture motive seule ces rapprochements qui n'auraient jamais lieu

---

<sup>1049</sup> Quitte à déplaire, la littérature cherche à affiner une singularité du regard qui va *contre*, qui ne doit pas aller *pour* (voilà pourquoi Jarry pense que les comités de lecture ne doivent pas exister. Ils ne doivent pas pouvoir juger un texte, sinon l'auteur est soumis à une tentation qui déforcera son œuvre : celle d'aller *pour*. Les éditeurs ont pour but de soumettre aux lecteurs des textes qui vont *contre* afin que ces derniers écrivent en réaction, en imagination ou avec de l'encre, des réponses elles-mêmes *contre* et qu'ainsi le monde s'inscrive dans une perpétuelle dynamique, laquelle visera à enrichir de sens nouveaux et contradictoires toutes les visions que nous avons *de facto*, parce que nous les avons expérimentées ou parce que nous les avons apprises. Ainsi la singularité doit-elle avoir pour but de faire naître le contradictoire, d'où découleront, comme par naturel, poésie et pensée.

<sup>1050</sup> « Tous ces gestes et même tous les gestes, sont à un degré égal esthétiques, et nous y attacherons une même importance. Une dernière au Nouveau Cirque réalise autant de beauté qu'une première à la Comédie-Française. » (PL II, 332)

<sup>1051</sup> Là est le maître mot.

autrement <sup>1052</sup>, et qui feront le bonheur, et presque la raison d'être des surréalistes.

Outre *Les Chants de Maldoror* <sup>1053</sup>, « l'accouplement monstrueux » <sup>1054</sup> que prône Gourmont a peut-être influencé Jarry, qui le met en pratique dans ses textes spéculatifs.

Jarry dépasse Gourmont, ou Valéry, lequel affirme in *Mauvaises pensées* que « le réel est toujours dans l'opposition » <sup>1055</sup>, en suggérant que l'opposition n'existe pas. Les contraires n'ont plus cours (Jarry met cette intuition à l'ouvrage dans toute son œuvre, et singulièrement dans *Faustroll et les Jours et les nuits*), ou plus exactement ils sont identiques <sup>1056</sup>. Aussi peut-on rapprocher Jarry de Nietzsche, puisque, comme l'écrit Blanchot <sup>1057</sup> : « la parole fragmentaire, celle de Nietzsche, ignore la contradiction. » <sup>1058</sup> Jarry récuse le bon sens qui voudrait que ce soit « le sort de toute chose existante que de dénier, de par son existence même, toute forme de réalité autre » <sup>1059</sup>.

---

<sup>1052</sup> « C'est, généralement parlant, une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses, et qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain, qui se paie cette personnelle satisfaction, l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité ». (Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, p 199, Pocket).

<sup>1053</sup> Selon Steinmetz, avec Lautréamont, Jarry rencontre « le vice et versa continu que peuvent admettre toutes les entités perceptibles. » (Emission *Surpris par la nuit, reconnaissances à Alfred Jarry*).

<sup>1054</sup> *Épilogues 1899-1901*, p 263 : « Le cerveau humain n'est un spectacle instructif que s'il fonctionne dans toute sa naïveté, selon l'incohérence qui lui est naturelle. Le chlore est une chose et le sodium en est une autre ; et, combinées, ces deux choses font du sel de cuisine. Les idées ne se comportent pas autrement. Isolées, elles ont une valeur ; combinées, elles ont une autre valeur. Mais toutes les combinaisons ne sont pas possibles, logiquement. Il est cependant au pouvoir de l'esprit de les forcer à un accouplement monstrueux, c'est-à-dire absurde ».

Gourmont pour formuler cette pensée s'est inspiré sans nul doute de Lautréamont, puisqu'on peut lire dans *Les Chants de Maldoror*, Pocket, 1992, p 200 : « Chacun a le bon sens de confesser sans difficulté (quoique avec un peu de mauvaise grâce) qu'il ne s'aperçoit pas, au premier abord, du rapport, si lointain qu'il soit, que je signale entre le beauté du vol du milan royal, et celle de la figure de l'enfant, s'élevant doucement, au-dessus du cercueil découvert, comme un nénuphar qui perce la surface des eaux ; et voilà précisément en quoi consiste l'impardonnable faute qu'entraîne l'inamovible situation d'un manque de repentir, touchant l'ignorance volontaire dans laquelle on croupit ».

<sup>1055</sup> *Œuvres complètes*, Pléiade, tome 2, p 866.

<sup>1056</sup> PL I, 290 : « Axiome et principe des contraires identiques, le pataphysicien, cramponné à tes oreilles et à tes ailes rétractiles, poisson volant, est le nain cimier du géant, par-delà les métaphysiques ; il est par toi l'Antéchrist et Dieu aussi, cheval de l'esprit, Moins-en-plus, Moins-qui-es-plus, cinématique du zéro restée dans les yeux polyédrique infini. » Le zéro et l'infini se rejoignent.

<sup>1057</sup> *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p 230.

<sup>1058</sup> Et Blanchot de rajouter, à la même page, que la pensée de Nietzsche « ne cesse de s'opposer, sans jamais se contenter d'elle-même, sans jamais non plus se contenter de cette opposition ».

<sup>1059</sup> Clément Rosset, *Le réel et son double*, Gallimard, 1984, p 47.

Quand Jarry cite in *Faustroll* (Livre 2, chapitre 9 <sup>1060</sup>) *Le Talisman d'Oromane*, on imagine sans mal que ces mots pourraient être de lui : « D'autres fous répétaient sans cesse qu'un était en même temps plus grand et plus petit que lui-même, et publiaient nombre d'absurdités semblables, comme d'utiles découvertes ».

En reliant les contraires <sup>1061</sup>, Jarry nous indique que chaque chose est une chose *et* son contraire : chaque chose est une synthèse... qui ne se serait pas encore reconnue comme telle, qui aurait besoin de l'approbation active, *créatrice* d'un regard extérieur pour exister <sup>1062</sup> (ce regard doit être double : il est à la fois celui de l'écrivain et celui du lecteur, lequel est aussi actif que le scripteur du texte puisque l'on écrit la lecture pour reprendre une expression de Barthes <sup>1063</sup>). Jarry montre la voie au lecteur, lorsqu'il écrit, in « Madrigal » (PL II, p 545) : « Et c'est d'avoir mordu dans tout le mal / Qui vous a fait une bouche si pure ».

Cette synthèse, eût-elle les apparences du chaos, est comme inespérée et s'en vient contredire la « diversité impuissante » <sup>1064</sup>. La pataphysique est elle-même une *synthèse*, une synthèse telle que les rêve Jarry puisque c'est une théorie qui contient toutes les théories, « et les annule en les dépassant » <sup>1065</sup>.

Ouvrir *la Chandelle Verte*, c'est s'engager à abandonner toute certitude (on songe à l'inscription au dessus de la porte des Enfers chez Dante). C'est découvrir le même dans le plusieurs, l'altérité dans l'identique, le mouvement dans l'immobile...

---

<sup>1060</sup> Le titre de ce chapitre est hautement révélateur : « Faustroll plus petit que Faustroll. »

<sup>1061</sup> Citons quelques exemples. « ... en vertu de cet axiome que le corps le plus poli est celui qui présente le plus grand nombre d'aspérités » (cité par Arnaud, in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 255). Marcueil « réalisait si absolument le type de l'homme ordinaire que cela, en vérité, devenait extraordinaire » (*Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, p 9). « Nous n'y comprenons rien tant il nous semble clair » (lettre à Rachilde de mai 1898, PL I, 1065). L'on songe pour ce dernier exemple à Darien qui écrit dans une lettre d'octobre 1889 (citée par Besnier, in *Le Voleur*, Folio, Gallimard, 1987, p 23) : « c'est la même chose, puisque c'est le contraire ».

<sup>1062</sup> Annie Le Brun parle (in *Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, p 158) d'un « génie de contradiction paradoxalement régi par le principe d'une synthèse supérieure toujours à inventer ».

<sup>1063</sup> Voir le très bel article « écrire la lecture » de Roland Barthes, in *Œuvres complètes*, 3, 1968-1971, Seuil, 2002, pp 602-604.

<sup>1064</sup> In *Faustroll* (édition Cymbalum, p 275), Jarry écrit : « Et ayant braqué au centre des quadrilatères déshonorés par des couleurs irrégulières la lance bienfaisante de la machine à peindre, il commit à la direction du monstre mécanique M. Henri Rousseau, artiste peintre décorateur, dit le Douanier, mentionné et médaillé, qui pendant soixante-trois jours, avec beaucoup de soin, maquilla du calme uniforme du chaos la diversité impuissante des grimaces du Magasin National. »

<sup>1065</sup> Comme l'écrivent Bordillon et Arnaud in *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 176.

Jarry cherche à détruire la linéarité (et par conséquent la limpidité) de la pensée (qui « n'est pas moins claire que le cristal » écrit Ducasse <sup>1066</sup>) afin de ne plus rendre le lecteur complice de son entendement. Casser cet élan naturel qui pousse toute pensée à trouver en elle une linéarité qui la justifie et nous donne l'impression que nous la faisons *avancer* est chose très difficile, pour ne pas dire impossible <sup>1067</sup>.

La pensée de Jarry vise à annihiler toute contradiction, à tout mettre sur le même plan, et ainsi à placer le lecteur de plein pied dans le monde, pour la première fois peut-être, puisqu'il se reconnaît enfin dans ce monde comme l'égal de toute chose. Tous les rapports qui gouvernent habituellement le monde sont supprimés (rapports de force, rapports de cause à effet...). Le lecteur découvre en se prenant au jeu qu'il n'a plus d'emprise sur le monde, et que de solide il devient liquide, pour le plus grand plaisir des sens qui peuvent ainsi se répandre à la fois dans toutes les directions. Il y a un travail de dispersion que recommande Jarry. Pour comprendre le monde, il faut en épouser toutes les facettes, même les plus (apparemment) contradictoires.

### **Changement de style ?**

Le style des chroniques, nous l'avons déjà signalé, ne rappelle pas ses œuvres antérieures (Jarry gagne en lisibilité et perd en hermétisme, c'est-à-dire que le style journalistique semble colorer son style d'écrivain).

Alors que dans ses précédents textes, l'écriture, par ses circonvolutions multiples, se dérobaient à la compréhension immédiate, dans ses chroniques, Jarry si l'on peut dire a calmé le jeu. Les nombreuses *incises* que comportent ses phrases (il suffit pour s'en rendre compte de lire la toute première chronique publiée par Jarry laquelle porte sur les « nouveaux timbres ») produisent, non pas de l'obscurité, mais une mélodie plus immédiatement charmante à l'oreille, parce qu'articulée – de part en partie les virgules. Les phrases des chroniques ne portent en elles l'inachèvement (et par conséquent dénudent le lecteur de sa *fonction*, de son pouvoir de lecteur, comme nous allons le voir en conclusion de notre travail) que dans le cadre d'une

---

<sup>1066</sup> In *Poésies 2*, Pocket, p 271.

<sup>1067</sup> Comme le remarque Ducasse. In *Poésies 2* (Pocket, p 272), celui-ci écrit : « Pour parler de ces effets qui durent peu de temps, un assassinat de huit personnes aux portes d'une capitale, la troublera – c'est certain – jusqu'à la destruction du mal. La pensée ne tarde pas à reprendre sa limpidité. »

expérimentation assidue des textes qui, répétons-le, n'avait probablement pas cours à l'époque (les lecteurs voyaient les chroniques comme d'admirables boutades).

Le titre (bien souvent explicatif : « la suppression du sabre », « les sacrifices humains du 14 juillet », « l'abolition de la peine de mort », il peut même être une synthèse en quelques mots de l'article entier comme « les piétons écraseurs », ou « le président migrateur ») est là pour rassurer le lecteur : il sait d'emblée de quoi il est question. Il ne sera pas dérouteré puisque sera *éclairé* pendant toute sa lecture par les *résonances* qu'aura en lui le titre (la lecture devient un parcours d'obstacles imaginaires à la poursuite d'une *matérialisation* satisfaisante du titre). Le titre peut aussi être aguicheur comme « plaisir permis », énigmatique comme « l'appendice du roi » ou volontairement blanc comme « fait divers », ce qui titille la curiosité du lecteur puisqu'un tel titre l'amène à se poser toutes les questions que son esprit arrive à composer.

Jarry choisit-il ses titres ? On est en droit de se poser la question. Sont-ils dictés à l'auteur par le secrétaire de rédaction ? Je pense qu'il devait les choisir avec l'assentiment de Fénéon mais remarquons qu'Allais lui-même avait renoncé à titrer ses chroniques du *Journal* où il occupait pourtant une place respectable et certainement respectée par la direction.

Les chroniques offrent au lecteur l'occasion d'un double plaisir : plaisir sensuel pour qui sait gouter les mots et les phrases, et plaisir intellectuel pour qui aime les contradictions et les jeux d'analogies (Jarry compare par exemple la guerre que se livrent les apaches pour Casque D'or à la course au Bol D'or : PL II, 338). Le lecteur est conduit dans un lieu qu'il connaît, le lieu de la déduction, même si celle-ci se base sur l'absurde.

De plus, il faut rappeler que les chroniques sont des textes courts, et qu'ainsi la concentration du lecteur est réclamée pour une durée brève.

La chronique peut *obséder*, demande à ce qu'on y revienne. Elle a valeur d'énigme. Et tout en cherchant à casser l'énigme, on prie secrètement pour qu'elle reste entière. La chronique semble tout mettre à jour, mais dans cette impudeur presque à étaler les paradoxes, on pressent l'existence d'une dimension supplémentaire. Elle est synthèse mais apparaît comme *fragment* dont on cherche le sens <sup>1068</sup> (ce qui a été ôté, ce qui a constitué le fragment

---

<sup>1068</sup> Fragment d'une entité de sens.

en tant que fragment) à *la mémoire* et non à la lecture. La lecture des chroniques est une lecture qui poursuit.

Cette séduction qui s'opère est la face visible des chroniques, la face invisible étant la pataphysique (qui est beaucoup plus qu'amour des contradictions), qui a dû échapper à nombres de lecteurs (une exception : Valéry).

Jarry semble chercher à s'adapter aux revues dans lesquelles il publie. Ainsi, pour le *Figaro*, il gomme l'irrévérence, dans *La Plume* il tait les faits d'actualité, convie les lecteurs à un *Périple de la littérature et de l'art...*

Jarry change-t-il de style pour *La Revue Blanche* ? Je pense que cette évolution dans son écriture s'est faite tout à fait à son *insu* (même si Jarry ne pouvait pas ne pas tenir compte du public. Faut-il rappeler que la revue, partant de 2500 exemplaires en 1891, en obtient de 10 à 15000 vers 1900<sup>1069</sup> ?), que ce n'était pas une réponse voulue à la demande de Rachilde « d'écrire comme tout le monde », et à celle de Fénéon.

Cette simplification du style – disons plutôt le fait qu'il soit moins *chargé* –, le fait que les phrases soient plus articulées..., tout cela découle de la forme brève et du genre de la chronique (« la nature même de cette rubrique » le conduit « à se défaire du style hermétique et symboliste qui jusqu'alors dominait ses livres » note justement Patrick Besnier<sup>1070</sup>). En outre, l'écriture de Jarry est canalisée, on peut l'imaginer, par la *démonstration* qu'il choisit, avant même de prendre la plume, de mener à bien (il ne cherche pas à illustrer un sujet mais bien au contraire à le *forcer* jusqu'à ce qu'il *rende* de la *matière* exploitable pour la machine à pétrir qu'est la Pataphysique).

Jarry était un grand amateur de feuilles imprimées : il y puisait la matière première pour l'écriture (l'élaboration serait un mot plus juste) de ses « Spéculations » puis de ses « Gestes » à *La Revue Blanche*. « On peut supposer, écrit Caradec<sup>1071</sup>, qu'au cours des trois années de sa carrière de chroniqueur Jarry s'astreint à lire la presse, source essentielle d'information de la presse elle-même ». Voyant la liste dressée par Caradec des journaux que

---

<sup>1069</sup> Source : *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994, p 14.

<sup>1070</sup> In Alfred Jarry, *Siloques, superloques, soliloques et interloques de pataphysique*, Le Castor Astral, 1992, p 9.

<sup>1071</sup> In *Colloque de Cerisy*, page 173.

Jarry lisait, on est tout de suite impressionné par leur nombre <sup>1072</sup>. Boulimie de feuilles imprimées, donc. La lecture de ces journaux, on l'image être devenue quotidienne avec ses impératifs en matière de chroniques (il y trouve matière à « exceptions » pour ériger sa philosophie).

Aussi, les revues (la lecture des revues et des journaux imposée par son travail de chroniqueur, ainsi que la lecture des livres paraissant imposée par son travail de critique) l'ont certainement quelque peu influencé dans sa manière d'écrire.

Comment ne pas penser que la façon d'écrire de Jarry dans ses chroniques a influencé le style du *Surmâle*, ou celui des premières pages de *La Dragonne* <sup>1073</sup> (cette hypothèse mériterait une longue étude). Contentons-nous juste de remarquer que *Le Surmâle* est achevé le 18 décembre 1901, année même où Jarry commence ses « Spéculations ».

Le genre de la spéculation *déteint* sur les romans de Jarry puisque *La Dragonne*, *Le Surmâle*, ou *Messaline* sont des spéculations. Ces deux derniers romans sont basés sur « le développement logique d'un paradoxe », comme l'écrit Besnier <sup>1074</sup> : « L'amour est un acte sans importance puisqu'on peut le faire indéfiniment » pour le *Surmâle* ou « Messaline est vierge » (PL II, 125) pour *Messaline*. En outre, *Le Surmâle* cherche à démontrer que les forces humaines sont infinies lorsqu'elles sont employées dans le cyclisme, puisque, pendant qu'une jambe travaille, l'autre se repose. On peut également reconnaître des spéculations au sein de cette grande spéculation qu'est *Le Surmâle* : ainsi Jarry compare-t-il un dynamomètre avec une femme (« La fente du dynamomètre, verticale, luisait. – C'est une femelle... dit gravement Marcueil. Mais c'est très fort »). <sup>1075</sup>)

« La Bataille de Morsang », fragment de *La Dragonne* est une « admirable spéculation romanesque sur l'art, la tactique et la métaphysique militaires » <sup>1076</sup>, puisqu'elle montre péremptoirement qu'un homme peut combattre une armée entière.

On peut penser également que les revues enseignent à Jarry la brièveté (on sait qu'il a pour *obsession* la longueur de la copie) : elles lui

---

<sup>1072</sup> Il y en a pas moins de 13, en plus bien évidemment du *Mercury*, de *La Plume* et de *La Revue Blanche* : *L'art moderne*, *le Cri de Paris*, *La Croix*, *L'Européen*, *Fémina*, *La Fronde*, *Le Journal*, *Le Journal officiel*, *Le Matin*, *Le Nouvelliste de Lyon*, *La Patrie*, *La Revue Internationale de l'Enseignement*, *La Vie heureuse*.

<sup>1073</sup> Premières pages de l'édition de la Pléiade, et non de celle de Bouquins Laffont.

<sup>1074</sup> Bouquins Laffont, p 479.

<sup>1075</sup> *Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, 1990, p 45.

<sup>1076</sup> Bordillon, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, p 103.



donnent l'occasion de penser (et d'écrire) *par synthèses* successives. Il suffit de comparer les premiers poèmes publiés dans la revue *Le Mercure*, lesquels, vu la longueur des vers (qui inquiète Jarry), sont obligés de paraître en petits caractères et un poème comme « Madrigal », poème de la fin, aux vers courts et émouvants, taillés dans la pierre, qui sonnent comme un adieu. La synthèse va de pair chez Jarry avec une certaine froideur (il l'expérimente véritablement dans ses chroniques) qui, paradoxalement, nous touche.

On peut identifier la « couronne » dont parle Jarry in « Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier » au texte même, forcément limité, par l'obligation du support mais également par les forces humaines : « Au bout des rayons, car l'esprit humain n'est pas assez vaste pour embrasser et suivre une divergence à l'infini, il y a la limite des forces : une couronne » (PL II, 416).

Est-ce que Jarry aurait écrit *L'amour absolu* que l'on connaît si Pierre Fort n'avait pas eu ce souci de brièveté imposé par sa collection ? En effet, *L'amour absolu* était au départ un chapitre prévu de *L'amour en visites* (le plan primitif de cet ouvrage publié par Saillet <sup>1077</sup> mentionne : « XII. Chez Dame Jocaste ou l'Amour Absolu »), lequel livre devait se clore sur « l'Autre Alceste » et « L'Amour absolu » (*l'Autre Alceste*, chapitre lui aussi exclu de l'ensemble – vraisemblablement par manque de place –, sera publié dans *La Revue Blanche*).

*L'amour absolu* tel qu'on le connaît, ce chef d'œuvre déchirant comme un aveu et en même temps *imprenable* (et intraduisible) comme de la poussière de comète, Jarry l'écrivit fin 1898-début 1899 <sup>1078</sup>.

Si la publication s'était interposée entre l'auteur et son texte, sorte de « poteau d'arrivée » malvenu, il est à parier que Jarry n'aurait plus touché à ce texte, et que *L'amour absolu* (tel qu'on le connaît) serait resté dans les limbes de l'entre-monde.

En somme, peut-être les revues ont-elles formé Jarry, lui ont-elles imposé les contraintes dont il avait besoin pour que son œuvre puisse s'épanouir <sup>1079</sup>.

---

<sup>1077</sup> Voir PL I, 1249.

<sup>1078</sup> Source : Arnaud et Bordillon, *Gestes et opinions...*, suivi de *L'amour absolu*, Poésie / Gallimard, p 222.

<sup>1079</sup> Valéry écrit dans un cahier (in *Cahiers II*, Gallimard, Pléiade, 1974, p 1017) : « Les œuvres à grandes contraintes exigent et engendrent la plus grande liberté d'esprit ».

Jarry a fait, superbement, de l'empêchement de publier une *possibilité de vivre*.

# CONCLUSION : LA PLACE DU LECTEUR DANS LES CHRONIQUES

## Les mots vidés de leur substance

Voyons en quoi les chroniques participent d'un effort de Jarry visant à défaire le lecteur de sa lecture, à lui retirer son principe de souveraineté, à le plonger dans un espace instable qui est celui du sens jamais acquis, toujours à deviner, à compléter...

Les chroniques sont truffées d'adverbes et de liens logiques, mais ceux-ci sont vidés par l'auteur de leur substance (ils ne sont plus qu'enveloppes superficielles). Ils n'ont d'autre valeur que de juxtaposer des éléments souvent contradictoires, dans une apparence de logique.

Quelques exemples seulement (ils sont innombrables): « Nous fûmes indulgents au mensonge qui déshonorait ses cheveux blancs... M. Timbre a vraisemblablement des cheveux blancs ; dans tous les cas il est indiscutable que c'est un personnage de figure rectangulaire, rébarbative, et dentelée sur les bords »<sup>1080</sup>.

« ...par quelle voie le Parisien se rend-il hors Paris ? Par la voie ferrée assurément, la même qui sert à la mobilisation ; ainsi donc l'observateur le plus superficiel ne saurait mettre en doute que, s'il existe des Tirs organisés hors Paris, c'est le long des chemins de fer qu'on en trouvera les vestiges »<sup>1081</sup>.

« L'éclairage judicieux et abondant des rues de Paris favorise ce sport, il n'a pu être établi, par une municipalité maternelle, dans une autre intention. Il est évident, en effet, que la lumière est superflue pour toute occupation nocturne en plein air autre que le tir, qu'il s'agisse de marche à pied, normale ou titubée, d'effraction, de poésie ou d'attentat aux mœurs. »<sup>1082</sup>

Peut-être Jarry a-t-il voulu mettre l'accent sur l'arbitraire qui préside à chaque mot, sur le fait qu'aucun ne signifie réellement ce qu'il est sensé signifier ? Maurice Blanchot remarque<sup>1083</sup> que « le livre est le travail du langage sur lui-même : comme s'il fallait le livre pour que le langage prenne conscience du langage, se saisisse et s'achève de par son inachèvement ». A travers les chroniques, le langage se regarde et prend conscience de cet

---

<sup>1080</sup> PL II, « Le guet-apens de M. Timbre ».

<sup>1081</sup> PL II, 369, « La Quadrature du disque ».

<sup>1082</sup> PL II, 340, « Le tir dans Paris ».

<sup>1083</sup> In *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p 623.

inachèvement qui le caractérise (il ne fait jamais que tendre vers la chose nommée et non la représenter ; elle lui échappe au dernier moment).

Cet étalonnage de *balises* (« ainsi », « assurément »...) dans la phrase permettant de faire avancer le discours (en confirmant au fur et à mesure ce qui est dit) rend les chroniques étrangement désincarnées aux yeux du lecteur. Il devine qu'une logique secrète les pousse à exister (la chronique est comme un poème dont le sens n'est pas obscur à la lecture mais à *la mémoire*, lorsque l'on cherche à le faire jaillir par la pensée), mais ignore laquelle, et cette conscience de l'inachèvement lui procure une frustration (les chroniques apparaissent comme des *châteaux de cartes* construits sur du vide). Jarry propose à ses lecteurs un discours cohérent qui s'auto-suffit (qui ne nécessite en aucun cas l'assentiment du lecteur), une démonstration qui porte en chaque phrase, bien visible, la confirmation de son bon déroulement (le langage s'autoproclame régime autocratique duquel le lecteur est exclu). Le discours de Jarry ne peut être vérifié puisque chaque proposition est basée sur le principe que rien n'est vérifiable et que par conséquent le seul fait de dire est garant de la vérité.

### **Tout est dans l'apparence**

Bien que nous ayons vu que ces chroniques relèvent de la philosophie (et de la science) qu'est la Pataphysique, on peut en proposer une autre lecture et imaginer que le tour de force de Jarry a été de pousser le lecteur à se perdre en conjectures alors que tout ce qui existe est montré : il n'y a pas de sens caché. Face aux démonstrations implacables (car verrouillées de l'intérieur) que sont les chroniques, le lecteur cherche une ouverture (sur lui-même), un sens non apparent qui le pousserait à se reconnaître dans la mécanique du récit (le sens n'est-il pas par définition ce qui est caché ?). Mais, comme le dit Marc Froment-Meurice <sup>1084</sup> : « S'il n'y avait d'autre sens (...) que le sens perdu, le pré-sens qui se trouve toujours déjà devant nous ? (...) il est toujours trop tard pour la question du sens, trop tard ou trop tôt cela revient au même... »

Si l'on suit cette hypothèse, on peut considérer qu'il n'y pas d'autre existence du texte (en effet, là où il n'y a pas de sens, il n'y a pas d'existence – le *rien* lui-même est absent –, puisque par définition tout fait sens) que celle

---

<sup>1084</sup> In *Tombeau de Trakl*, Paris, Belin, 1992, p 133.

que l'on intègre dans notre champ psychique à la lecture. Ce qui est caché, ce qui *semble* caché n'existe pas (« ...les dents même étaient inutiles derrière l'embrouillement de la moustache tombante. »<sup>1085</sup>). Tout ce qui est contenu dans la parole l'est dans son surgissement au moment de la lecture.

Ce principe suivant lequel tout est contenu *dans* la surface frustre le lecteur puisque là où il y a une surface, il pressent immédiatement un ailleurs perceptible, une profondeur (la lecture serait ainsi processus de déchiffrement – et de défrichage – du plus apparent au moins apparent).

Jarry met en avant ce processus (de synthétisation de l'être dans la surface) à tout propos, et notamment en ce qui concerne les objets. Ainsi, l'arme n'est logiquement qu'un réceptacle (lequel ne signifie pas contenant, le réceptacle vaut pour lui-même<sup>1086</sup>). Aussi le coffre-fort n'est pas là pour protéger des objets de valeur mais doit *se suffire à lui-même*<sup>1087</sup>.

### Rien n'est dans l'apparence

Le paradoxe alimente la plupart des chroniques (un objet peut être doué de vie etc.) Pour rendre compte quelque peu de cette efflorescence du paradoxal, analysons succinctement « La cervelle du Sergent de Ville » (PL II, 277-278), une des premières chroniques de Jarry (parue à *La Revue Blanche* le 15 février 1901) qui peut être considérée comme une synthèse de toutes les chroniques à venir (lesquelles seront, d'une certaine manière, des déclinaisons de ce premier essai, assurément trop chargé, mais néanmoins *complet*).

Le point de départ de cette spéculation est, comme c'est presque de rigueur, un fait divers (Jarry finira d'ailleurs par donner le titre de « Faits divers » à une de ses chroniques dans le *Canard Sauvage*, fin septembre 1903). On découvre lors de l'autopsie d'un sergent de ville assassiné que la cervelle de ce dernier a été retirée et que l'on a rempli sa cavité crânienne de papiers journaux.

Jarry écrit : « L'opinion publique s'émut et s'étonna de ce qu'elle jugea une macabre mystification. Nous aussi nous sommes douloureusement ému

---

<sup>1085</sup> *Le Surmâle*, Ramsay / Pauvert, p 24.

<sup>1086</sup> In « Plaisir permis » (PL II, 511) : « La suppression du plomb, après celle de la fumée, est à l'étude dans les armes de guerre ».

<sup>1087</sup> « A quoi bon, alors, au point de vue de la résistance des métaux, le bourrer de valeurs même sans valeur, et n'est-il pas judicieux de n'y rien mettre du tout ? » (PL II, 496).

mais en aucune façon étonné. » Ainsi Jarry se pose-t-il en enquêteur qui a résolu l'enquête (on peut penser que le « nous » ici est le nous d'Ubu). La phrase suivante est un bouleversement, une radicalisation nue : « Nous ne voyons point pourquoi on se serait attendu à découvrir autre chose dans le crâne du sergent de ville que ce qu'on y a en effet trouvé ». Jarry stipule qu'il n'y a pas de fait divers. Pour Jarry, ce que l'on a découvert tient de l'évidence, il n'y a donc pas de paradoxe (là se trouve le premier paradoxe creusé par Jarry).

En effet, en niant le paradoxe d'une façon complètement arbitraire, Jarry fait du paradoxe un des ressorts principaux de sa chronique <sup>1088</sup>, puisque la chronique rentre en jeu avec la conscience du lecteur qui est une sorte de sur-texte – un texte *corrigé*.

Jarry explique, et c'est ce par quoi il motive son raisonnement, que la feuille imprimée étant très distribuée, il est normal qu'elle fleurisse dans le crâne d'individus. Remarquons que Jarry ne cherche pas à convaincre. Il se contente de souligner la rareté de la cervelle dans les mains (« A qui de nous n'est-il pas arrivé infiniment plus souvent de tenir entre les mains un journal (...) que même une parcelle de cervelle de sergent de ville ? »), et déduit du fait qu'il ne nous soit pas donné souvent de voir ou de toucher de la cervelle, que cette dernière est étonnamment rare (c.f. Berkeley ; Jarry se moque-t-il de la *subjectivité créatrice de monde* chère à Gourmont ? Cherche-t-il au contraire une fois de plus à la *proclamer* ?).

La publication de ce fait-divers dans les journaux est propre nous dit Jarry à décourager les malfaiteurs (d'où le terme « victime du devoir », le sergent de ville apparaît comme sacrifié à l'autel de la sûreté). En effet, ces derniers n'iront pas risquer de braver tel ou tel sergent de ville, étant donné qu'ils ne peuvent aucunement le blesser (le geste de le tuer équivaldrait à « un coup de crochet de chiffonnier dans une poubelle »), tandis qu'eux risquent leur vie (ce qui sous-entend que parce que l'on a retrouvé un sergent de ville sans cervelle, *tous* les sergents de ville n'ont pas de cervelle : la généralisation est l'un des procédés les plus chers à Jarry <sup>1089</sup>).

Aussi, si les sergents de ville n'ont pas de cervelle, comment font-ils pour vivre peut-on se demander naïvement ? Disons plus justement qu'ils ne

---

<sup>1088</sup> Il construit son raisonnement sur une base fautive, qu'il choisit justement parce qu'elle est fautive – c'est-à-dire *illogique*.

<sup>1089</sup> In « Appendice au « gendarme » », Jarry écrit (Castro Astral, p 39) : « ce qu'il a dit de *son* sabre individuel est vrai de *tous* les sabres. » On peut parler aussi de *systématisation*.

vivent pas, ils *sont* (c.f. « Etre et Vivre »), mais alors, les malfaiteurs seraient-ils les seuls pour qui le temps serait autre chose qu'une « forme » ? A moins que ces derniers ne sachent pas qu'ils *sont*... Or, si le sergent de ville peut vivre sans cervelle, cela veut dire qu'il n'y a pas eu meurtre (Jarry compare également l'autopsie à une réquisition : c'est la victime, peut-on penser – ce n'est pas dit clairement –, qui présente l'intérieur de son crâne, aussi n'est-elle pas morte), donc Jarry nie l'évènement (aussi conforte-t-il le paradoxe du début qui est de parler de fait divers – il nomme notamment la victime « héros de ce fait-divers » – alors que l'on se trouve *visiblement* face à une conspiration).

C'est l'autorité, laquelle est responsable du sergent de ville (« la préfecture de police » ; Jarry cherche-t-il à faire doucement œuvre anarchiste ?), qui a garni sa cervelle de journaux. Jarry accuse la Préfecture de police de laisser-aller dans le choix des journaux qui ont servi d'intelligence au policier (il y a deux hypothèses : soit il y a mégarde, soit une volonté, et je pense que c'est là l'hypothèse retenue par Jarry, de sacrifier un préfet pour que la publication de l'article visant à décourager les malfaiteurs ait lieu). Remarquons que c'est l'écrit (la publication de l'article) qui fait avoir lieu l'action, fût-elle non-action justement, et qu'en outre, les pensées et les actes du sergent de ville naissent, peut-on penser, des écrits (sous forme de journaux) qui se trouvent dans sa boîte crânienne <sup>1090</sup>.

Jarry écrit au sujet du « héros », se plaçant dans la posture de l'enquêteur qui explicite les causes de sa *mort* : « Il voulut, si nous nous souvenons bien, arrêter pour excès de vitesse un fiacre qui était stationnaire, et le cocher ne put obéir, logiquement, qu'en faisant reculer son véhicule ». Les contraires se résolvent dans une identité neuve : le fiacre « stationnaire » est en « excès de vitesse », et le cocher pour arrêter son véhicule (« obéir ») le fait avancer, ou plus exactement « reculer ».

Jarry rend efflorescent le paradoxe : « qu[e l'administration policière] surveille mieux à l'avenir la composition des lobes cérébraux de ses agents : qu'elle la vérifie au besoin par la trépanation avant toute nomination définitive ». Comment pourrait-il y avoir de nomination après trépanation ? A moins que la mort ne soit qu'un commencement <sup>1091</sup>... Double paradoxe,

---

<sup>1090</sup> Comment ne pas faire le rapprochement avec « Contes et nouvelles » (PL II, 595), où Jarry écrit que le romancier met sa cervelle « tout entière » dans le roman, et que dans l'intervalle qui sépare une œuvre à l'autre, elle « repousse toute fraîche »...

<sup>1091</sup> C.f PL III, 617 : « Le Père Ubu (...) disparaîtra (...)... et il *démarrera* (...) ».

puisque l'on ne peut parler de trépanation, puisque l'on ne peut écrire : « il reprit néanmoins ses forces après quelques jours de repos, mais, sommé de reprendre pareillement son service, mourut aussitôt »..., étant donné que la mort n'existe pas *de facto* (il faudrait changer de vocabulaire).

Jarry clôt son article sur une note humoristique (se replaçant *in fine* dans le sillage d'Alphonse Allais) en conseillant à l'administration policière de remplir la cervelle de ses policiers avec le code pénal, des tomes « du grand dictionnaire », un plan des rues de Paris...

Le paradoxe retire à la lecture son droit à l'achèvement (à chaque article de Jarry pourrait-il être apposé une fin de non-recevoir). Il ouvre le sens. Le point final ne clôt rien du tout. Les chroniques sont des œuvres *qui ne sont pas encore*, parce qu'elles n'ont pas trouvé en elles la clef qui leur permettrait d'*achever* un sens précis. Elles n'ont pas trouvé *leur* sens. Le sens devient « un souvenir retrouvé, une hantise prête à revenir »<sup>1092</sup>.

Elles sont dans un suspens paradoxal, extérieur à elles-mêmes (elles sont sur le point d'exister). Le lecteur se trouve frustré comme lecteur, ou plus exactement il devient un lecteur qui n'a pas accédé à sa fonction de lecteur, de déchiffreur de sens, un lecteur sur le point d'être.

Le sens est là (intuition du lecteur), tout prêt, mais inaccessible (autre intuition). Le lecteur est sur le point de voir, mais ne voyant pas encore. Il est dans un entre-deux qui rend toute certitude caduque, un entre-deux instable qui le pousse à chercher de toutes ses forces dans le flou (un flou à caractère logique, un flou « polyèdre d'idées ») qui s'offre à lui la passerelle qui lui permettra d'atteindre le *voir*.

C'est en cela que la lecture que l'on peut faire de Jarry, et notamment celle de la *Chandelle verte* est extraordinairement constructive. Elle nous pousse à nous extraire de nous-même, et à chercher la passerelle tout en nous convainquant subrepticement de ce que *la recherche*, le voyage... sont toujours plus jouissifs que le point d'arrivée.

Les œuvres de Jarry ne sont pas « littérature » dans le sens où on l'entend d'ordinaire (œuvre, avec un début, un milieu, une fin). Elles sont un tremplin pour l'œil et la conscience du lecteur.

Je pense que chez Jarry tout se veut inachèvement car l'achèvement est une façon de figer *une* écriture et une pensée. L'effort d'inventer et de faire

---

<sup>1092</sup> Gérard Macé (à propos de Mallarmé), in *Ex libris*, Gallimard, 1980, p 85.



vivre la pataphysique participe de cet effort d'inachèvement, de même que la volonté évidente à la fin de sa vie de laisser les projets à l'état de projets <sup>1093</sup>, de même que l'hermétisme qui caractérise son écriture.

« Le silence qui figure le non-achèvement volontaire de la pensée laisse cette dernière en état d'enfance, oblige l'esprit à rester « sur le seuil », comme disait Nietzsche, dans l'attente de la mise à jour d'un possible trésor »

<sup>1094</sup>.

Le lecteur est celui qui se place en position de recueillir ce trésor, qui est tout juste suggéré, ou plus exactement que le lecteur, parce que lecteur, se suggère à lui-même, pour ne pas faire le deuil de son statut de lecteur. Mais n'a-t-il pas *raison*, n'y a-t-il pas trésor partout où on sait *le voir*, ou plus exactement partout où on sait *regarder* (le trésor serait alors « le rêve à l'état naissant » <sup>1095</sup> que le regard, affranchi de l'emprise du réel, ne cesse de projeter tout autour de lui).

Le lecteur de Jarry est dans une relation extraordinairement vivante vis-à-vis du livre car il prend conscience de ce que rien n'a été *dit*, mais tout a été *suggéré* (il peut *jouer sa part* <sup>1096</sup>), ou plus justement il prend conscience de ce que lui ont été suggérées d'infinies possibilités.

Le troisième livre des *Gestes et opinions* (« De Paris à Paris par mer ou Le Robinson Belge »), contrairement à la mince bibliothèque de Faustroll, qui semble se suffire à elle-même <sup>1097</sup>, est une invitation pour le lecteur à

---

<sup>1093</sup> Jarry voulait *mettre en pièces* tout Rabelais, a apparemment envisagé d'écrire un roman du thème de *La Papesse Jeanne* (voir PL III, 630), s'empare très fortement contre Saltas qui le presse d'achever *La Dragonne* (voir PL III, 628)...

<sup>1094</sup> Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Puf, p 225.

<sup>1095</sup> Sami-Ali, *Le Banal*, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 1980, p 46.

<sup>1096</sup> Sylvain-Christian David écrit, en guise de subtile ouverture de *Alfred Jarry le secret des origines*, (Paris, PUF, 2003) : « Lire Jarry, c'est accéder à un spectacle unique, un « colin-maillard cérébral » où le lecteur dispose, s'il le veut, de la possibilité étonnante de *jouer sa part*. Il ne s'agit nullement d'un jeu gratuit, mais du plus extrême des jeux, qui touche au plus secret de l'homme, et l'ouvre en deux, il s'agit du mystère poétique. Par ce mystère, l'acte de lire devient la plus importante des expériences humaines, et rejette dans les limbes de la perception tout l'artificiel dont notre vie est tissée. »

<sup>1097</sup> Il semblerait qu'on ne puisse pas considérer la liste de la Bibliothèque de Faustroll comme pouvant sans cesse être augmentée, comme la première pierre d'une bibliothèque qui pourrait être suivie d'autres pierres, chacune apportée par un lecteur qui enrichirait la liste de ses propres préférences. En effet, le choix du nombre des livres – 27 – peut laisser penser qu'il n'est pas anodin, et que par conséquent il doit rester tel, puisque Jarry fait sans doute référence au 27 documents qui composent le Nouveau Testament, écrits entre 50 et 150 après J.C., transmis en grec, comprenant les 4 Évangiles, les Actes des Apôtres, 21 Épîtres et l'Apocalypse.

compléter ce livre par d'autres îles <sup>1098</sup> (autrement dit, chacun pourrait être amené à écrire un chapitre de *L'amour en visites*). Le voyage de Faustroll n'est ainsi qu'un commencement, qu'une invite à aller plus loin...

La participation de Jarry à *La Plume* sous le titre *Le périple de la littérature et de l'art* est, on peut l'imaginer, déjà une façon de compléter ce voyage de Faustroll.

La lecture avec Jarry n'offre pas seulement la possibilité d'inscrire nos émotions dans les silences <sup>1099</sup>. Le lecteur est le scripteur du texte (formule paradoxale, mais vraie). Schwob n'écrivait-il pas du temps de Jarry : le « vrai lecteur construit presque autant que l'auteur : seulement il bâtit entre les lignes » <sup>1100</sup> ?

Le plaisir d'une lecture (et la « valeur » d'une œuvre littéraire selon Valéry <sup>1101</sup>) vient en (grande) partie de la possibilité qu'elle nous laisse d'intervenir. Aussi, le plaisir d'une lecture, qui « garantit sa vérité » comme le remarque Barthes <sup>1102</sup>, ne vient pas « à cause du livre » <sup>1103</sup>. L'œuvre jarryque, plus peut-être que toute autre, nous sollicite pleinement... On peut aller jusqu'à dire que le lecteur *complète* le manuscrit de Faustroll, ce 28<sup>ème</sup> ouvrage de la bibliothèque, qui « seul compte vraiment » <sup>1104</sup> et que l'on ne connaît que par fragments. Au début de « La Bataille de Morsang » <sup>1105</sup>, l'on peut lire : « ...ils trouvèrent la bouteille de verre blanc, de la capacité d'un litre

---

<sup>1098</sup> « La navigation, en tant que structure littéraire, offre l'avantage de pouvoir ajouter des escales, et tout aussi bien en retrancher, sans nuire à l'unité et à la continuité du récit » (Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, p 417).

<sup>1099</sup> Dans la rubrique « Les livres » du numéro 5-6 de mai-juin 1894 de *L'Art littéraire*, Jarry s'essaie brillamment au compte-rendu : à propos de « Le Cycle » de Trachsel, il écrit : « ...c'est un beau livre, décors et musique, points marquant les silences où nous inscrirons nos émotions. L'écrivain est beaucoup plus fort qui comprend l'impossibilité d'écrire, que celui qui peut tout exprimer, sentant rudimentairement. » (Slatkine Reprints, Genève, pp 93-94)

<sup>1100</sup> Cité in *Zoom des décadents*, p 271

<sup>1101</sup> « La « valeur » d'une œuvre écrite est purement *potentielle* – c'est ce que *pourrait* en faire un lecteur, selon sa voix, son intelligence, son état etc. C'est une terre à cultiver. (...) L'œuvre la plus *puissante* serait celle qui tirerait du lecteur le moindre, les développements les plus intenses ». (*Cahiers II*, Gallimard, Pléiade, 1974 p 1206).

<sup>1102</sup> Roland Barthes, *Œuvres complètes*, 3, 1968-1971, « Sade, Fourier, Loyola », Paris, Seuil, 2002, p 706.

<sup>1103</sup> Jarry écrit dans un compte-rendu intitulé « Lumières d'orient » (PL II, 599) : « Il n'y a rien dans ce livre qui ne soit très beau, mais ce n'est pas à cause du livre (...). Je crois que c'est nous, lecteurs, qui donnons quelque couleur au livre avec des souvenirs de peintures et d'autres livres. » Remarquons que pour Jarry les souvenirs ne peuvent être que des souvenirs d'art, car c'est là que se joue véritablement la vie.

<sup>1104</sup> Selon Arnaud et Bordillon. Ces derniers parlent également de ce manuscrit comme d'un livre « toujours sous-entendu et à peine dévoilé, super-présence de l'absence » (*Gestes et opinions...*, Poésie / Gallimard, 1980, p 174).

<sup>1105</sup> Éditions Bouquins Laffont, p 1148.

exact, acculée au pont de bateaux où ne passerait plus d'armée. Au rouleau de parchemin qui y était inclus, intitulé « manuscrit trouvé dans une bataille » (sic), s'inscrivaient les Chapitres Précédents de l'Aventure, lesquels constituent un gros livre <sup>1106</sup>... » Le lecteur peut chercher dans le texte une bouteille qui contient un autre texte, dont on ne sait s'il est fragment : il peut être plus grand, paradoxalement, que le texte dans lequel il se trouve et le contenir tout entier (comme c'est le cas ici). La lecture n'est jamais autre chose que cette recherche de « bouteilles » jetées dans le flot des phrases, que seuls certains prennent le temps d'attraper à bout de bras et d'ouvrir (car il est toujours plus confortable de rester *en dehors*).

Jarry écrit dans une chronique sur Rachilde (intitulée « Ce que c'est que les ténèbres ») – on peut penser qu'il parle de lui à *travers* elle : « ...M. de Miomandre (...) n'a pas dit où commençait l'inachevé : *au bord du tremplin*. L'impression d'inachevé existe pour le lecteur de qui les jarrets ne comprennent pas le tremplin. Donner cette impression, c'est d'ailleurs l'art. L'impression du saut est assurément plus grande chez celui qui ne saute pas, l'élan saute au-dedans de lui. Et c'est à cet effet que doit tendre la littérature » (PL II, 434).

Le lecteur est celui qui sent l'élan sauter « au-dedans de lui » : l'œuvre lui donne cette impression de sauts, car elle se dérobe à lui, multipliant les genres (les visages), les formes, se fracturant à loisir. L'œuvre est multiple, ne tient pas en place. L'œuvre est « trop et trop divers : vous voyez-vous conversant avec un icosaèdre... avec chacune de ses faces ? » (PL II, 433). Elle est vivante et surprend le lecteur « de qui les jarrets ne comprennent pas le tremplin ». Elle le pousse à exister dans un rapport de force, ou mieux, de jeu, vis-à-vis d'elle (comme l'écrit Barthes <sup>1107</sup> : « ... il n'y a pas de vérité objective ou subjective de la lecture, mais seulement une vérité ludique. »). Ce jeu instauré entre l'œuvre et le lecteur est unique pour chaque lecteur. La lecture est l'établissement du lecteur dans une dynamique singulière qui lui appartient en propre (chacun a un rapport à l'œuvre différent, et chacun peut par conséquent porter un regard différent sur l'œuvre). Jarry détruit une fois encore la notion que l'on se fait ordinairement d'une œuvre (comme l'écrit Françoise Susini-Anastopoulos <sup>1108</sup> : « L'œuvre

---

<sup>1106</sup> Jarry parle ici très vraisemblablement de *La Dragonne*. Il décrit *La Dragonne* comme étant un « très gros livre » (PL III, 627) dans une lettre à Fénéon datée du 8 juin 1906.

<sup>1107</sup> Roland Barthes, *Œuvres complètes*, 3, 1968-1971, Seuil, 2002, p 604.

<sup>1108</sup> In *Écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris, Puf, 1997, p 53.

doit être stable et garantie dans son intégrité par la sédimentation des regards et des lectures dont elle est l'objet, ce que les sociologues modernes, notamment Bourdieu, nomment « l'instance légitime de légitimation » ), puisqu'il préconise une « dissection indéfinie ».

En donnant une place prédominante au lecteur <sup>1109</sup>, la langue devient soumise aux hasards et aux impuretés (allant contre le dix-neuvième siècle <sup>1110</sup> d'une certaine manière pour rentrer de plein pied dans le vingtième). Car « l'étrange « logique » de la lecture est celle de l'après-coup, du supplément, de la note ajoutée en bas de page.(...) Lire, c'est modifier, compléter, raturer... le texte » <sup>1111</sup>.

Le langage n'est en somme qu'invitation formulée à l'égard du lecteur pour que celui-ci augmente les intuitions de l'auteur de ses propres intuitions <sup>1112</sup> (« la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau » : PL I, 171).

Le lecteur ne doit pas chercher une justification dans le texte aux circonvolutions de sa lecture qu'il trace sous ses yeux au fil des mots, car, comme l'écrit si justement David Banon, la lecture est « l'accomplissement de possibilités d'avenir déposées dans la *béance* [du] texte » <sup>1113</sup>.

Notre lecture ne sera jamais qu'une lecture voulue par Jarry (« Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous... » : PL I, 172). Ces possibilités d'avenir sont infinies dans le cas des grands textes, qui, comme le suggère Levinas ont pouvoir « de signifier au-delà de la situation qui les a suscités » <sup>1114</sup>.

---

<sup>1109</sup> On peut aller jusqu'à dire que l'œuvre jarryque nous donne l'occasion d'inscrire notre corps, nos émotions, nos souvenirs, non plus entre les lignes, mais *sur* celles-ci, afin que l'arrondi de chaque lettre trouve une forme qui nous satisfasse...

<sup>1110</sup> Selon Jean-Yves Tadié (*Introduction à la vie littéraire du 19<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Dunod, 1996, p 107) : « La langue de la poésie devient, au cours du 19<sup>ème</sup> siècle, entièrement consciente, non soumise aux hasards et à l'impureté qui sont la chance de la prose ». Remarquons toutefois que *l'écriture* de l'œuvre jarryque exclue apparemment toute forme de hasard ou d'impureté : elle est à l'opposé par exemple des écritures automatiques qui feront le bonheur des surréalistes.

<sup>1111</sup> Michel Lisse, *L'expérience de la lecture, I. La soumission*, Paris, Galilée, 1998, p 131.

<sup>1112</sup> L'œuvre de Jarry serait ainsi le résultat d'intuitions conjuguées.

<sup>1113</sup> David Banon, *La lecture infinie. Les voies de l'interprétation midrachique*, préface d'Emmanuel Levinas, Paris, Le Seuil 1987, p 109 : « La lecture, aux yeux de Hölderlin, *n'est pas* le dégagement d'une signification jusqu'alors cachée, mais qui resterait pourtant immanente au texte, et lui appartiendrait dès l'origine ; elle est l'accomplissement de possibilités d'avenir déposées dans la *béance* d'un texte qui, fût-il parfait, n'en reste pas moins, en son être le plus intime, « inachevé » »

<sup>1114</sup> *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Minuit, 1977, p 35. C'est même leur « caractéristique première » selon Lévinas.

Autrement dit « ils contiennent, au-delà de leur sens obvie, au-delà du premier signifié, un surplus de sens, des significations innombrables qui excèdent le vouloir dire » <sup>1115</sup>.

Cette formulation est très intéressante. L'auteur serait comme un passeur de sens, un sens *absolu*, c'est-à-dire non pas « passé, mais ayant été présent ailleurs, qu'il serait possible, par la lecture, de réactiver, de faire revenir tel quel, purement présent et vivant, dans un maintenant inentamé » <sup>1116</sup>, et le lecteur serait le dépositaire de ce trésor, avec le devoir de le reformuler *pour soi*.

---

<sup>1115</sup> Levinas, *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Paris, Minit, 1982, p 135. D'où la phrase de Jarry : « la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau ».

<sup>1116</sup> Michel Lisse, *L'expérience de la lecture, 1. La soumission*, Paris, Galilée, 1998, p 130.

## ANNEXE

### *L'Espéranto et les naïfs.*

— L'esperanto est une des dernières langues artificielles, et celle qui a fait le plus de bruit parmi les naïfs depuis le défunt volapuk. Rien de plus aisé que de créer une langue artificielle ; il y en a bien d'ailleurs une centaine ; mais rien de plus malaisé que de faire qu'elle ait le sens commun et qu'elle puisse servir une seule fois, au cours des siècles, à exprimer clairement que deux et deux font quatre. L'esperanto n'est guère que de l'espagnol déformé ; dans le temps qu'ils ont mis à s'assimiler cet idiome lunaire, les malheureux espérantistes eussent appris le véritable espagnol ; et, car ce sont les mêmes, on le croit, s'ils avaient il y a dix ans donné leurs veilles à l'anglais au lieu de pâlir sur le volapuk, ils pourraient déjà converser avec la plus grande partie du globe. Je leur conseille, la prochaine fois que les journaux vanteront un nouveau langage factice, peut-être la « Langue Bleue », de se mettre à l'allemand, tout bonnement.

(Remy de Gourmont, *Mercure de France*, juin 1901 & Epilogues, 2e série, *Mercure de France*, 1904.)

### *Le langage instantané*

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, *La Revue blanche*, n° 183, 1er juin 1901 & *La Chandelle verte*, Le Livre de poche, 1969.)

## PRINCIPAUX OUVRAGES CITES

### Général

- Universalis (et notamment l'article d'Olivier Corpet intitulé « Revues littéraires », qui constitue une entrée en matière idéale)
- Serges Linares, *Introduction à la poésie*, Nathan, 2000, 178 pages

### Les petites revues

#### A) Pour aborder les revues

- Francis Balle, *Médias et sociétés*, Montchrestien, 1997, 873 pages
- Serge Bénard, *Les mots de la presse écrite*, Belin, 2002, 398 pages

#### B) Une vue d'ensemble

- *Les revues d'avant-garde (1870-1914) Enquête de MM. Maurice Caillard et Charles Forot*, Belles Lettres, 1924, Entr'revues, Jean Michel Place, 1990
- Yoan Vérilhac, « Participer directement aux joies de la vie littéraire : Remy de Gourmont et les petites revues », in *Gourmont*, Cahiers de l'Herne, 2003, pp 261-273

#### C) Publications

- *L'Art littéraire* première série, Genève, Slatkine Reprints, 1972
- *La Pléiade*, Genève, Slatkine Reprints, 1971
- *La Plume*, Genève, Slatkine Reprints, 1968
- *La Revue Blanche*, Genève, Slatkine Reprints, Genève, 1968 (quelques numéros de *La Revue Blanche* sont consultables sur le site de la BNF : <http://gallica.bnf.fr/>)
- *Le Mercure de France* (la plupart des numéros du *Mercure de France* sont consultables sur le site <http://gallica.bnf.fr/>)

#### D) Sur *Le Mercure de France*

- *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1992, 92<sup>ème</sup> année, numéro 1, Armand Colin

#### E) Sur *La Revue Blanche*

- Jackson, *La Revue Blanche (1889-1903), Origine, Influence, Bibliographie*, Lettres Modernes, 1960
- Georges Bernier, *La Revue Blanche*, Hazan, 1991, 304 pages
- Olivier Barrot, Pascal Ory, *La Revue Blanche*, Histoire, anthologie, portraits, 10/18, « fins de siècle », 1994
- Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon, Art et Anarchie dans le Paris fin de siècle*, Gallimard, 1991
- Fénéon, *Œuvres*, Gallimard, 1948
- Fénéon, *Œuvres plus que complètes* (2 tomes), textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève / Paris, Librairie Droz, 1970

***L'Ymagier et Perhinderion : Jarry et la peinture, la gravure...***

*L'Ymagier*, numéro 1, octobre 1894, reprint publié par *L'Etoile-Absinthe*, numéros 81-82, 1999 ; numéro 3, avril 1895, reprint publié par *L'Etoile-Absinthe*, numéros 86-87, 2000 ; numéro 5, octobre 1895, reprint présenté et établi par Guy Bodson, *L'Etoile-Absinthe*, numéros 55-58, 1993-1994 ; numéro 6, janvier 1896, reprint publié par *L'Etoile-Absinthe*, numéros 89-90, 2001 (reprints par la Société des amis d'Alfred Jarry).

*Perhinderion*, numéro 1, mars 1896, reprint publié par *L'Etoile-Absinthe*, numéros 93-94, 2002 ; numéro 2, juin 1896 (reprints par la Société des amis d'Alfred Jarry).

- B. Guégan et J. Mégret, in *Arts et métiers graphiques* n° 19, Paris, 19 septembre 1930
- Michel Arrivé, *Peintures gravures & dessins d'Alfred Jarry*, Arrivé, Collège de Pataphysique / Cercle Français du Livre, 1968, 126 pages.
- Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay*, Réunion des Musées Nationaux, 1992
- *L'étoile-absinthe*, 9/12ème tournée, « Alfred Jarry, Pont-Aven & autres lieux », société des amis d'Alfred Jarry, 1982
- Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry et l'art pictural de son temps*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, Rennes, 1980.
- *Catalogue Gauguin*, Réunion des Musées Nationaux, 1989
- *Gauguin Tahiti L'atelier des tropiques*, Editions de la réunion des musées nationaux, 2003
- Guy Cogeval, *Vuillard Le temps détourné*, Découvertes Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1993
- Décaudin, « Aurier l'ignoré », in *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Viris Candela, numéro 15
- *La critique d'art au Mercure de France, (1890-1914)*, Aesthetica, Editions Rue d'Ulm, 2003

### **Pour aborder Jarry**

- Henri Béhar, *Jarry, le monstre et la marionnette*, Paris, « Thème et textes », Larousse Université, 1973.
- Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Champion, 2003

### **Pour approfondir la question**

- *Jarry, Colloque de Cerisy*, Belfond, 1985, 320 pages (lire notamment Caradec, « Alfred Jarry, témoin de son temps », pp 155-18).
- *Revue Europe* sur Alfred Jarry, mars-avril 1981, numéros 623-624
- *Revue des sciences humaines*, numéro 203, « Alfred Jarry », troisième trimestre 1986, Lille.

Indispensable :

- *Interférences* numéro 9, « Jarry », janvier-juin 1979, éditions de l'Institut de littérature générale et comparée de l'université de Haute-Bretagne, Rennes, 146 pages (c'est en fait une réédition du numéro double 1-2 de *L'Etoile-Absinthe*). Contient deux articles essentiels sur l'œuvre de Jarry : « *L'amour absolu, rêve mallarméen* » de Henri Bordillon et « *Sur les sources classiques de Messaline* » de Brunella Eruli.

### **Principales éditions des œuvres de Jarry**



#### A) Editions de référence

- *Œuvres Complètes, tome I*, Édition de Michel Arrivé, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (No 236), 1972, 1376 pages.  
*Ontogénie - Les Minutes de sable mémorial - La Revanche de la nuit - César-Antéchrist - Ubu Roi - Ubu enchaîné - Ubu cocu - Almanachs du Père Ubu - Ubu sur la Butte - Gestes et opinion du docteur Faustroll, pataphysicien - Les Jours et les nuits - L'Amour en visites - L'Autre Alceste - L'Amour absolu - Contribution à l'«Ymagier» et à «Perhindérion» - Textes critiques - Correspondance.*

- *Œuvres Complètes, tome II*, Édition d'Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (No 342), 1987, 1040 pages.

*La Ballade du vieux marin - Les Silènes - Léda - Messaline - Olalla - Le Surmâle - La Chandelle verte - Poèmes - L'Objet aimé - Textes critiques et divers..*

- *Œuvres Complètes, tome III*, Édition d'Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze et la participation de Michel Arrivé, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade (No 347), 1988, 1136 pages.

*Pieter de Delft - Jef - Le Manoir enchanté - L'Amour maladroit - Le Bon Roi Dagobert - Par la taille - Le Moutardier du pape - La Papesse Jeanne - Pantagruel - La Dragonne - Albert Samain (souvenirs) - Correspondance.*

- Jarry, *Œuvres*, Bouquins Laffont, 1410 pages.

*Les Minutes de sable mémorial – César Antechrist – Poèmes de jeunesse – Ecrits sur l'art – L'Ymagier – Ubu roi - Ubu enchaîné – Ubu cocu – Ubu sur la butte – Almanachs du père Ubu – Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien – Les Jours et les Nuits – L'Amour en visites – L'Amour absolu – L'Autre Alceste – Messaline – Le Surmâle – Poèmes de la Revue Blanche et autres – La Chandelle verte [extraits] – La Dragonne.*

Edition établie par Michel Décaudin, avec la collaboration de Patrick Besnier, Guy Bodson, Omer-Désiré Bothey, Sylvain-Christian David, Claude Ernout, Brunella Eruli, Helga Finter, Patrick Fréchet, Paul Gayot et Jean-Luc Steinmetz.

- *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, suivi de *L'amour absolu*, édition de Noël Arnaud et Henri Bordillon, Poésie / Gallimard, 1980.

- *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, roman néo-scientifique, édition annotée, Cymbalum Pataphysicum, Reims, 1985, 372 pages.

- Alfred Jarry, *Le Surmâle, roman moderne*, suivi de « Comme c'est petit un éléphant ! » d'Annie Le Brun, Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1990.

#### B) Editions des chroniques

- Alfred Jarry, *Siloques, Superloques, Soliloques et Interloques de Pataphysique*, édition de Patrick Besnier, Paris, Le Castor Astral, 1992

- *La Chandelle Verte*, édition de Maurice Saillet, Librairie Générale Française, Le livre de Poche, 1969

- *La Chandelle Verte*, édition de Henri Bordillon, Gallimard, Pléiade, tome 2, 1987, pp 273-542.

### **Aborder la lecture de Jarry**

Avant toute chose, lire et relire jusqu'à plus soif le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* (PL I, 171-173).

- S.-C. David, *Alfred Jarry le secret des origines*, Puf, 2003

- Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Editions Complexe, 1976
- Jean Luc Steinmetz, *Surpris par la nuit* (8 juillet 2004), reconnaissances à Alfred Jarry, France culture

### Sur la lecture

- David Banon, *La lecture infinie. Les voies de l'interprétation midrachique*, préface d'Emmanuel Levinas, Le Seuil, 1987
- Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Minuit, 1982
- Emmanuel Levinas *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Minuit, 1977
- Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969
- Michel Lisse, *L'expérience de la lecture, 1. La soumission*, Galilée, 1998

### Pour connaître la vie de Jarry

- Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, Table Ronde, 1974, 460 pages.  
(Notons juste que cette biographie s'arrête en 1898 et doit avoir une suite, intitulée « La mort d'Alfred Jarry », que l'on attend impatiemment – à paraître à La Table Ronde).
- Henri Bordillon, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry écrivain*, Laval, Siloé, 1986, 220 pages.

### Jarry et son époque

#### A) Référence

- Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Paris, « écrivains », Puf, 1988.

#### B) L'époque

- Paul Gerbod, *La vie littéraire en Europe au 19<sup>ème</sup> siècle*, Champion, 2003
- Jean-Yves Tadié : *Introduction à la vie littéraire du 19<sup>ème</sup> siècle*, Dunod, 1996
- Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes (vingt ans de poésie française 1895-1914)*, Genève, Slatkine Reprints, 1981
- Ernest Raynaud, *La Mêlée Symboliste*, Nizet, 1971
- Dinar, *La croisade symboliste*, Mercure de France, 1943
- Edward Lucie-Smith, *Le Symbolisme*, Editions Thames & Hudson SARL, 1999
- Julia Przybos, *Zoom sur les décadents*, Corti, 2002
- *Encyclopédie du symbolisme*, sous la direction de Jean Cassou, France Loisirs, 1988

#### C) Livres indispensables pour comprendre l'époque

- Huysmans, *A rebours*, Pocket, 1999
- Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Gallimard, Folio, 1979

### Témoignages de contemporains

#### A) Témoignages sur Jarry

- Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, « La Vie de bohème », Grasset, 1928
- Charlotte Jarry, *Notes sur Alfred Jarry*, publiées pour la première fois par Saltas à la suite de *l'Amour absolu*, dans la « collection de la petite ourse », Société des amis d'Alfred Jarry, 1980
- Apollinaire, « Feu Alfred Jarry », in *Le flâneur des deux rives*, idées / Gallimard, 1975, pp 88-96
- Paul Chauveau, *Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie et la Mort du père Ubu*, Mercure de France, 1932
- Alfred Vallette, « Mort d'Alfred Jarry », in *Mercure de France*, 16 novembre 1907
- André Salmon, « Alfred Jarry ou le Père Ubu en liberté », in *L'ami du lettré*, 1924
- Jean de Tinan, « Le souvenir de Jean de Tinan », in *Le Divan*, n° 98, avril 1924, pp 258-259

#### B) Témoignages généraux

- Paul Léautaud, *Journal littéraire* (trois tomes), Mercure de France, 1990
- Léon Bloy, *Journal 2 (1907-1917)*, Robert Laffont, 1999
- Jules Renard, *Journal 1887 – 1910*, Arles, Actes Sud, 1995
- Jules Renard, *Journal*, Gallimard, La Pléiade, 1960
- Georges Le Cardonnell et Charles Vellay, *La littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps*, Mercure de France, 1905
- Gustave Lanson, *Hommes et livres*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

### **Remy de Gourmont**

- Bordillon, « Gourmont et Jarry », *Quinzaine littéraire*, n° 374, 1er-15 juillet 1982
- *Gourmont*, éditions de l'Herne, 2003
- Anne Boyer, *Remy de Gourmont, L'écriture et ses masques*, Champion, 2002, 416 pages
- <http://www.remydegourmont.org/> (site Internet de référence)
- Gourmont, *Les Epilogues*, Mercure de France (tous les volumes des *Epilogues* sont consultables sur le site de la Bibliothèque Nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/>)
- Gourmont, *Le livre des masques*, Editions 1900, 1987
- Gourmont, *Le livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui...*, Tome 2, Mercure de France, 1898
- Karl D. Uitti, *La passion littéraire de Remy de Gourmont*, Puf, 1962
- Gourmont, *Le Chemin de velours*, Crès, 1924
- Rémy de Gourmont, *Des pas sur le sable...*, Rennes, Editions Ulacs, 1989

### **Rachilde**

- Claude Dauphiné, *Rachilde*, Mercure de France, 1991, 416 pages
- Rachilde, *Le Mordu. Mœurs littéraires*, Brossier, 1889
- Rachilde, *Duvet-d'Ange. Confession d'un jeune homme de lettres*, Messein, 1943
- Rachilde, *Monsieur Vénus*, Flammarion, 1992

### **Fargue**

- Jean Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Gallimard, 1997
- Léon-Paul Fargue, *Etc...*, Gallimard, 1999
- Fargue, « Souvenirs d'un fantôme », la Nouvelle Revue Française, 1<sup>er</sup> janvier 1934

- Albert Haas, « Les souvenirs de la vie littéraire à Paris », *Les soirées de Paris*, 15 mai 1914

### **Valéry**

- Dominique Sineux, « Alfred Jarry et Paul Valéry. Valéry Pataphysicien », *l'Etoile-Absinthe*, numéros 13-14, 1982
- Valéry, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Pléiade, tome 2
- Valéry, *Cahiers II*, La Pléiade, Gallimard, 1974
- Valéry, *Cahiers 6, 1903-1904*, Paris, Gallimard, 1997

### **Schwob**

- Marcel Schwob, *Œuvres*, texte établi et présenté par Sylvain Goudemare, Phébus libretto, 2002
- « Schwob et Jarry », *l'Etoile-Absinthe*, n°19-20, 1983, pp 3-14

### **Mallarmé**

- Mallarmé, *Œuvres Complète*, Gallimard, Pléiade, tome 2, 2003
- Patrick Besnier, *Mallarmé, le théâtre de la rue de Rome*, Editions du Limon
- Gérard Macé, *Ex libris*, Gallimard, 1980

### **D'autres contemporains**

- Roger Shattuck, *Les primitifs de l'avant-garde, Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire*, Flammarion, 1974,
- Anatole France (1844-1924), *Le Jardin d'Épicure*, in *Œuvres complètes, volume 5*, Calmann-Lévy, 1968
- Anatole France, *L'Anneau d'améthyste ; Monsieur Bergeret à Paris*, *Œuvres complètes, volume 8*, Calmann-Lévy, 1968
- Darien (1862-1921), *Le Voleur*, Stock, 1898
- Alphonse Allais (1854-1905), *A se tordre, III*, Albin Michel 1925

### **Quelques inspireurs**

- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Librairie Générale Française, 1992
- Ducasse, *Poésies 2*, Pocket, p 269
- Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse*, Fayard, 1998
- Rimbaud, *Œuvres complètes, correspondance*, Bouquins Laffont, 1992,
- Dominique Combe, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations* d'Arthur Rimbaud, Gallimard, Folio, 2004
- Guyaux, *Poétique du fragment*, Baconnière, 1991

### **Pour aborder la pataphysique**

A) Les livres de la bibliothèque de Faustroll  
-Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Livre de Poche, 1980 etc.

B) Un voyage à travers les livres de cette bibliothèque  
- Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon.

C) Outils

1) Référence

Sami-Ali, *Le Banal*, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 1980.

2) Divers

- Annie Petit, *Gradus Philosophique*, Garnier Flammarion, 1994

- Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Galilée

- Hilary Putnam, *Représentation et réalité*, Gallimard, 1990

- « Un inédit de Merleau-Ponty », in *Revue de métaphysique et de morale*, numéro 67, 1962

- Marcel Conche, *Temps et Destin*, Puf, 1992

- Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction Burdeau et Roos, Puf, 1998

- *Les présocratiques*, Gallimard, La Pléiade, 1988

- *Les penseurs grecs avant Socrate de Thalès de Milet à Prodicos*, Garnier Flammarion, 1964

- Bergson, *Mélanges*, Puf, 1972

- Bergson, *Matière et mémoire*, Librairie Felix Lacan, 1913

- Berkeley, *Traité des principes de la connaissance humaine*, Garnier Flammarion, 1991

- Thomas de Quincey, *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais*, L'imaginaire Gallimard, 1990

### Outils de travail

- Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Puf, 2001

- Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943

- Pleyne, *Le Póntos*, Gallimard, L'infini, 2002

- Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le livre des passages*, traduction Lacoste, Le Cerf, 1989.

- Walter Benjamin, *Essais, volume 2*, Denoël, 1971

- Marc Froment-Meurice *Tombeau de Trakl*, Belin, 1992

- Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954

- Dominique Noguez, *Le grantécrivain et autres textes*, Gallimard, 2000

- Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, 2003

- Genette, *Figures IV*, Seuil, 1999

- Genette, *Figures V*, Seuil, 2002

- Giorgio Manganelli, *La littérature comme mensonge*, L'arpenteur, Gallimard, 1991

- Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, Collection Folio Bilingue, 2001

- Deleuze, *Le Pli*, Minuit, 1988

- Gérard Leclerc, *Le sceau de l'œuvre*, Seuil, 1998

- Steiner, *Grammaires de la création*, Gallimard, 2001

- Clément Rosset, *Le réel et son double*, Gallimard, 1984

- Barthes, *Œuvres complètes*, 3, 1968-1971, Seuil, 2002

- Barthes, *Œuvres complètes*, V, Seuil, 2002

- Starobinski, *L'œil vivant II – La relation critique –*, Gallimard, Le chemin, 1970

- Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Puf écriture, 1997
- Nancy et Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire*, Seuil, 1978

### Divers

- Borges, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, tome 1, 1993
- Borges, *Fictions*, Gallimard, Folio, 1965
- Michaux : *Plume, précédé de lointain intérieur*, Poésie/Gallimard, 1963
- Michaux, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, tome 3, 2004
- Shitao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille Amère*, Hermann, 1984
- Gusdorf, in *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Payot, 1983
- Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, Gallimard, Folio, 1979
- Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971

\*

Depuis cinquante ans, notre connaissance de Jarry a été profondément renouvelée et enrichie par les travaux du Collège de Pataphysique publiés par les *Cahiers*, qu'ont suivi les *Dossiers*, les *Subsidia pataphysica*, les *Organographes*, les *Monitoires* et *L'Expectateur du Cymbalum pataphysicum* puis les *Carnets trimestriels du Collège de Pataphysique* (depuis le 15 septembre 2000), ainsi que ceux de la Société des amis d'Alfred Jarry dans sa revue *L'Etoile-Absinthe*.

Société des Amis d'Alfred Jarry  
Personne à contacter :  
Isabelle Krzywkowski  
48, rue Lautréamont  
Près-la-rue-Alfred-Jarry  
93300 Aubervilliers  
Tél. : 01.48.34.00.28

<b>LINTEAU</b> .....	3
Les concours littéraires : une première percée .....	10
Les petites revues .....	12
L'Art littéraire, une revue à compte d'auteur .....	19
Le Mercure de France, une création collective .....	25
Le Mercure, une revue symboliste ? .....	27
L'Art littéraire, revue tout entière tournée vers Le Mercure de France.....	29
L'Art littéraire, une revue ouverte aux « Vrais Jeunes » ? .....	33
L'Art littéraire, une revue idéaliste.....	35
Un idéalisme anarchiste .....	40
<b>ENTREE AU MERCURE</b> .....	44
Stratégie de Jarry à travers Haldernablou .....	44
Haldernablou : une allégorie de la relation entre Fargue et Jarry .....	47
Fargue le caméléon.....	51
<b>L'ECRITURE : UNE ARME ET LA SEULE REALITE</b> .....	58
L'écriture est une arme .....	58
L'écriture : moyen d'une mystification. ....	61
L'écriture est plus qu'un artifice.....	63
La vie naît de la littérature .....	65
<b>UNE INSCRIPTION REELLE DANS LE MONDE DES LETTRES : L'YMAGIER</b> ....	69
Un préambule à <i>L'Ymagier</i> : Pont-Aven.....	70
Les revues font naître son voyage.....	70
Le séjour proprement dit.....	77
Les revues donnent un sens au voyage de Jarry .....	79
<b>L'YMAGIER</b> .....	83
<i>L'Ymagier</i> : une revue d'amitiés, un salon sur papier.....	83
<i>L'Ymagier</i> : le sacre de l'image, qu'elle soit profane ou sacrée.....	88
<i>L'Ymagier</i> : passé ou présent ? .....	90
<i>L'Ymagier</i> : un goût affirmé pour l'oralité.....	93
<i>Perhinderion</i> , revue concurrente .....	97
<b>JARRY RECHERCHE LE SUCCES, AUSSI, POURQUOI ROMPT-IL AVEC GOURMONT, SON MENTOR ET IRREEMPLACABLE APPUI ?</b> .....	103
<b>UNE ENVIE TENACE DE SUCCES</b> .....	103
L'acmé du succès public .....	103
Jarry : fin publicitaire. ....	106
- Le Père Ubu : une stratégie publicitaire.....	106
- Les revues : moyen idéal pour une publicité.....	110
<b>LA RUPTURE AVEC GOURMONT ET SES CONSEQUENCES</b> .....	115
Suicide littéraire ?.....	122
Un échec assumé ? .....	125
<i>La Revue Blanche</i> , choix ou nécessité ?.....	128



Entrée de Jarry à <i>La Revue Blanche</i> .....	131
La place de Fénéon .....	133
Réponse de Jarry à l'invitation formulée par Fénéon .....	137
Collaboration au départ épisodique .....	138
Les spéculations (collaboration désormais incessante).....	145
Gestes .....	147
Comptes-rendus de livres .....	148
<b>POURQUOI JARRY FAIT-IL PARAÎTRE DES CHRONIQUES ? .....</b>	<b>152</b>
L'argent .....	152
Moteur pour l'écriture .....	155
Les chroniques satisfont Jarry .....	157
La renaissance latine.....	159
Jarry reste-t-il à <i>La Revue Blanche</i> ?.....	162
Le début d'une reprise ? .....	163
Rupture avec <i>La Renaissance latine</i> .....	164
<i>La Plume</i> .....	165
Quel genre de revue est-ce ? .....	166
Eclectisme .....	166
<b>FIN DES PETITES REVUES OU PUBLIE JARRY .....</b>	<b>168</b>
Pourquoi <i>La Revue Blanche</i> s'arrête-t-elle ? .....	168
Déficit.....	168
Pourquoi les revues où Jarry publie disparaissent-elles presque toutes ? .....	171
Le Figaro .....	172
Les avant-gardes (Jarry précurseur) .....	177
<b>JARRY A-T-IL ÉTÉ RECONNU PAR SES PAIRS ? .....</b>	<b>181</b>
Constat : fragmentation de l'œuvre de Jarry .....	181
<i>Faustroll</i> est une revue .....	183
Dans quelle mesure le talent de Jarry a-t-il été reconnu de son vivant ?.....	190
Écriture plastique .....	205
Le néant .....	208
Une langue musicale .....	210
La valeur de l'image .....	212
L'image ouvre sur l'inconnu .....	214
Un vecteur ? .....	215
Amis indispensables pour Jarry.....	218
<b>LA CHANDELLE VERTE.....</b>	<b>226</b>
Projet du florilège de chroniques chez Sansot .....	226
Projet de la Chandelle Verte chez Fasquelle.....	229
<b>LA PATAPHYSIQUE .....</b>	<b>232</b>
La force apparente des chroniques : l'humour .....	232
Une force supplémentaire : la pataphysique .....	238
La Pataphysique, une rêverie ? .....	239
La Pataphysique, une science imprécise ? .....	247
Éternité .....	249
Philosophie .....	253
Création d'un système .....	257
Un monde de monades leibniziennes .....	259
Théorie du clinamen .....	260
Monter jusqu'à l'enfance .....	262

Une absolue distance .....	265
<b>POURQUOI LA CHANDELLE VERTE N'A-T-ELLE PAS ETE ACHEVEE ? .....</b>	<b>269</b>
Un traité ? .....	269
Le recueil exige une unité.....	271
Obsession de l'œuvre complète .....	274
Les numéros de la revue comme autant d'instantanés d'un corps littéraire. ....	276
Impossibilité du livre à accueillir la littérature.....	279
Effet de surprise des chroniques.....	281
Les revues : œuvres jarryques ?.....	285
<b>LA QUESTION DES INFLUENCES.....</b>	<b>289</b>
Influence directe.....	290
Rachilde.....	297
Tentation encyclopédique.....	303
<b>COMPARAISON ENTRE LES EPILOGUES ET LES SPECULATIONS.....</b>	<b>307</b>
La problématique du titre .....	309
Points communs entre Jarry et Gourmont.....	312
Gourmont : un moraliste contrairement à Jarry.....	315
Gourmont : un penseur idéaliste .....	320
Les Epilogues sont l'expression d'une liberté .....	322
<i>Epilogues et Spéculations</i> : œuvres littéraires ? .....	323
Influence indirecte : l'époque (l'anarchie).....	328
Le <i>Canard Sauvage</i> ouvert à l'anarchie .....	331
Jarry fait-il œuvre anarchiste dans ses chroniques ? .....	333
Changement de style ? .....	341
<b>CONCLUSION : LA PLACE DU LECTEUR DANS LES CHRONIQUES.....</b>	<b>347</b>
Les mots vidés de leur substance .....	347
Tout est dans l'apparence .....	348
Rien n'est dans l'apparence.....	349
<b>ANNEXE.....</b>	<b>358</b>
<b>PRINCIPAUX OUVRAGES CITES.....</b>	<b>359</b>