

L'ÉTOILE-ABSINTHE

Jarry Beardsley Kelvin

Grotesques (*Bon-Mots*)

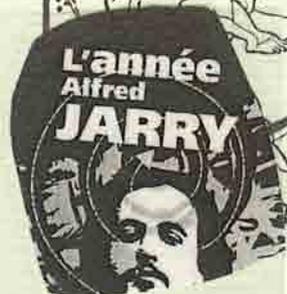
Du Pays de Dentelles

La Machine à Explorer le Temps

Colloque Jarry 2002

Ymages

LES CAHIERS ICONOGRAPHIQUES
DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY
TOURNÉES 95-96
MMII



69947

L'ÉTOILE-ABSINTHE

LES CAHIERS ICONOGRAPHIQUES DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS D'ALFRED JARRY

Association Loi 1901. Siège social : rue du Château 81140 Penne-du-Tarn.

Secrétariat : Isabelle Krzywkowski, 48, rue Lautréamont, près-la-rue-Alfred-Jarry, 93300 Aubervilliers.

Rédaction de *L'Étoile-Absinthe* : Paul Edwards, 8, rue Dareau 75014 Paris.

Trésorier : Frédéric Chambe, Le Grillon « D », 69340 Francheville.

La correspondance concernant la revue peut parvenir à : Michel Décaudin, 60, rue de Fécamp 75012 Paris.

Comité de lecture : Patrick Besnier, Guy Bodson, François Caradec, Martine Cathé, Philippe Cathé, Frédéric Chambe, Laurent Cuzin, Michel Décaudin (président), Paul Edwards, Riewert Ehrich, Isabelle Krzywkowski.

*

Phynance annuelle donnant droit à 4 numéros de *L'Étoile-Absinthe* : 30 euros nets

à verser par chèque bancaire ou postal [C.C.P. 2836 31 L Toulouse]

rédigé à l'ordre de la Société des Amis d'Alfred Jarry, et à adresser au secrétaire.

Les Eurochèques sont acceptés moyennant une majoration de 10 euros.

Tarif institutionnel : 100 euros. Les Institutions doivent s'adresser au trésorier.

MM. les libraires peuvent passer leurs commandes auprès du secrétaire.

Tarif de soutien : à partir de 45 euros.

L'Étoile-Absinthe est publié avec le concours du Centre national du livre.

TOURNÉES 95-96

AUTOMNE 2002



Composé par Paul Edwards à la Cellule Sainte Anne des Hautes Etudes Pataphysiques.

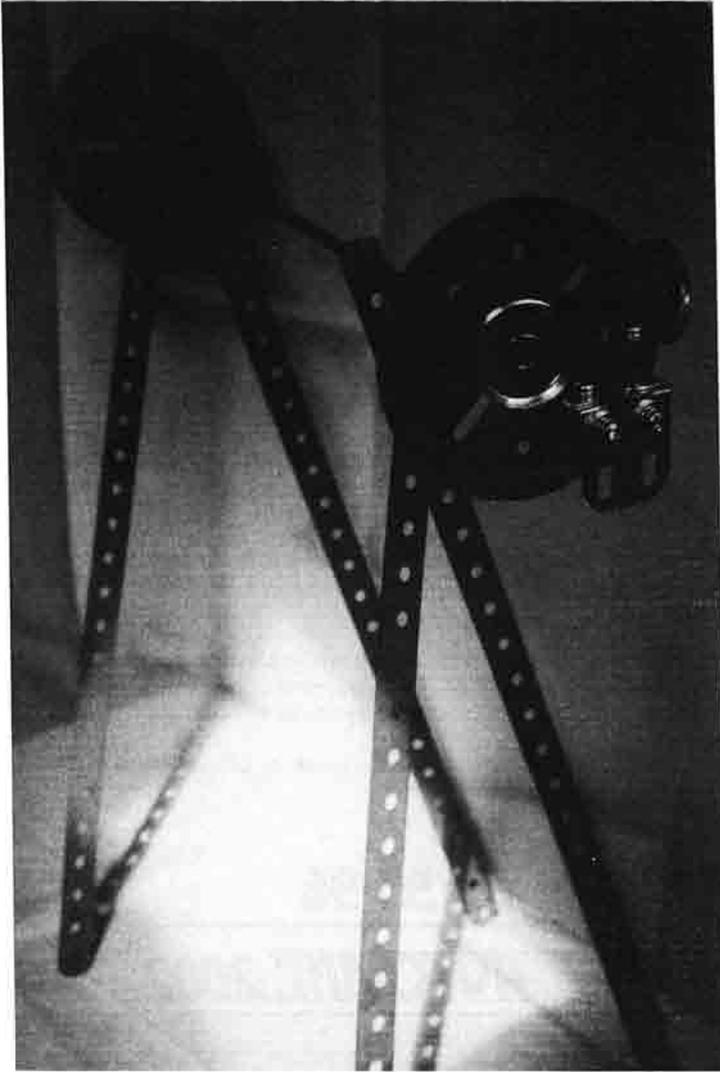
Tiré à 300 exemplaires, ce numéro est valable pour la fin de l'exercice 2002, dont il forme la dernière livraison.

Pour éviter une rupture d'approvisionnement, nous vous prions de renouveler dès maintenant votre cotisation de 2003.

ACHEVE D'IMPRIMER EN SEPTEMBRE 2002 SUR LES PRESSES DE PLEIN CHANT A BASSAC, CHARENTE

DEPOT LEGAL, DEUXIEME SEMESTRE 2002.

ISSN 0750-9219



Couverture : Aubrey Beardsley, *Encadrement grotesque* pour la page de titre des 3 volumes de *Bon-Mots*, Londres : Dent, 1893-1894.

Frontispice : Paul Edwards, *Le cheval à phynances*. Photographie d'après une sculpture en vieux meccano rouillé. La photographie fut ensuite photocopiée, montée sur carton et coloriée pour un *Ubu Roi* en marionnettes – dit « théâtre d'Épinal » – qui fut présenté au festival de Ramsgate en mai 1994.

Quatrième de couverture : Paul Edwards, *Le cheval à phynances à terre*. Photographie d'après une sculpture en vieux meccano rouillé.

JARRY / BEARDSLEY

Les grotesques d'Aubrey Beardsley (<i>Bons-Mots</i>), Evanhélia Stead	
Présentation	5
CATALOGUE	9
Sigles et abréviations	10
GROTESQUES	25
Jarry et Beardsley (« Du pays de dentelles »), Evanhélia Stead	48

JARRY / KELVIN

Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le Temps	
La construction visuelle, Paul Edwards	69
COMMENTAIRE, Jarry / <i>Conférences</i> , Kelvin	71

COMMUNICATIONS ET NOTES

Jarry et la subversion par l'humour, Frédéric Caby	89
La descendance d'Ubu, Michèle Martel	97
<i>L'Amour absolu</i> et Pierre Janet, Paul Edwards	106
Illustrations photographiques pour <i>Messaline</i> , Paul Edwards	122
L'Asiatique hindou de <i>Messaline</i> et la poésie du souffle, Paul Edwards	129

BREVES

UBU PERFECTO, iconographie	132
DEPECHES :	
<i>Perhindérion 2</i> , Guy Bodson	133
<i>Chronique de Nuremberg</i> , Guy Bodson	133
<i>Le Manoir Enchanté</i> , Daniel Zinsner	134
INEDITS :	
<i>Lettres et brouillons</i> , Jarry, Saltas et Karl Boès	136
<i>Le Pot de fleurs de la Mère Ubu</i> , Jean Puy et Vollard	137
PUBLICATIONS :	
<i>Les Silènes, L'Amour absolu, Messaline, L'Absinthe perd nos fils, Ubu Naufragus...</i>	139
<i>Vive la France !</i>	140
SPECTACLES :	
<i>Ubu Opéra, Ubu Installations</i>	140
HUNYADI JANOS, iconographie	141
PAINS D'EPICE, iconographie	143
UBU CAILLOU, iconographie	144
PASSE EN VENTE, page de <i>Messaline</i>	144
LE 11° MONSTRE, source	144
	*
DORMEUSE, Georjin	4
MAGISTRATS (<i>UBU ROI</i>), iconographie	68
UBU LIMULE, iconographie	96
MESSALINA DIES, iconographie	105



La Dormeuse, gravure de Georjin.

Les Grotesques d'Aubrey Beardsley (*Bon-Mots*)

Evanghélia Stead

À la fin de l'année 1892, à 20 ans, alors qu'il était en train de travailler, non sans peine, au magnifique projet d'illustration du roman médiéval de Thomas Malory *Le Morte Darthur* pour Dent, Aubrey Beardsley fut chargé par son éditeur de l'illustration de trois petits volumes d'anecdotes et de traits d'esprit. Ceux-ci allaient paraître en 1893-1894 sous le titre commun *Bon-Mots*. Ils regroupaient dans leurs pages minuscules les propos bouffons de Sydney Smith et de Richard Brinsley Sheridan (vol. I), de Charles Lamb et de Douglas Jerrold (vol. II), de Samuel Foote et de Theodore Hook (vol. III), tous esprits moqueurs du XVIII^e siècle finissant ou du XIX^e naissant. Sans doute en affinité avec ce contenu, Beardsley les orna d'une série de vignettes grotesques, rapidement enlevées et ainsi décrites dans une lettre à E. J. Marshall :

Just now I am finishing a set of sixty grotesques for three volumes of *Bon-Mots* soon to appear. They are very tiny little things, some not more than an inch high, and the pen strokes to be counted on the fingers. I have been ten days over them, and have just got a cheque for £15 for my work—my first art earnings¹.

[Je suis sur le point de terminer une série de soixante grotesques pour trois volumes de *Bon-Mots* à paraître bientôt. Ce sont de minuscules petites choses ; certains ne dépassent même pas un pouce et les traits de plume se comptent sur les doigts. J'y travaille depuis dix jours, et je viens tout juste de recevoir un chèque de 15 livres sterling – mes premiers revenus artistiques².]

Pour le dessinateur encore débutant toute occasion était bonne pour faire ses armes et gagner un peu d'argent. La lettre met donc en avant son adresse tout en soulignant avec lucidité le caractère marginal de la tâche. Quelle comparaison peut-il y avoir en effet entre la somptueuse commande de *Le Morte Darthur* de Malory et ces microscopiques dessins semés dans des pages légères ? Les vignettes des *Bon-Mots* sont loin de constituer une de ces œuvres qui consacrent leur auteur, d'autant que le fait de les reproduire souvent en réduction a atténué ou estompé leurs traits les plus surprenants. Lorsqu'elles attirent en 1896 Leonard Smithers qui pense en publier quelques-unes dans *Fifty Drawings*, Beardsley le met en garde contre la difficulté d'en reproduire les lignes ténues et brisées (« *It will I am afraid make a very bad block as the line is so thin and broken³* »), semble même tirer un trait sur cette « bagatelle » : « *As to the Bon-Mot, it is such a trifle⁴* ».

Situation quasiment identique aujourd'hui : on connaît l'illustrateur de *Salomé*, de *Le Morte Darthur*, de *The Rape of the Lock*, mais, hormis le choix saisissant des grotesques

donnés par Brian Reade dans son *Beardsley* en 1967⁵, les pages du pionnier que fut d'Ian Fletcher⁶ et celles plus récentes de Chris Snodgrass⁷, on ne s'est pas beaucoup occupé de ces vignettes, pas plus que des volumes restés « *virtually undiscussed* » pour Linda Gertner Zatlin⁸. D'une publication à l'autre le nombre exact des grotesques varie. Ni la liste de dessins compilé par Vallance⁹ ni le catalogue de Gallatin¹⁰ – tous deux bien datés aujourd'hui – n'en donnent un inventaire ou une description sommaires. Le futur catalogue raisonné de l'œuvre de Beardsley par Linda Gertner Zatlin, annoncé en 1997, leur fera sans doute une place. En attendant, il est étonnant que, lors du centenaire de la mort de l'artiste, célébré avec éclat par l'exposition du Victoria and Albert Museum (Japon, Londres et New York, 1998-1999) et plus discrètement à l'université de Princeton (à partir de sa belle collection de Beardsleyana), et marqué par au moins treize publications différentes¹¹, ces vignettes soient encore restées dans l'ombre. Elles ne le méritent absolument pas. Cette œuvre *marginale* (au sens littéral du terme), riche en surprises variées, d'une belle envergure et d'une teneur frappante, ne fut pas sans impact sur son temps.

En automne 1892, Beardsley écrivait à Marshall qu'il bouclerait la commande avec soixante dessins. Il en a pourtant fallu un peu plus du double – 128 vignettes originales – pour trois volumes ornés au total de 211 dessins et de 2 ornements de couverture. Bien que Beardsley en eût réutilisé certaines à partir du volume II, il ne cessa d'innover en ajoutant aux 75 grotesques du premier volume, 28 et 25 nouvelles vignettes pour le deuxième et le troisième respectivement. Sans doute revint-il donc à ce projet durant l'année 1893 puisque le dernier *Bon-Mots* parut début 1894¹², pendant qu'avec sa fébrilité caractéristique il achevait *Le Morte Darthur*, entreprenait les planches de *l'Histoire vraie* de Lucien et commençait *Salomé*. Dans cette effervescence, qui s'éloigne rapidement de l'ascendant préraphaélite pour tracer avec audace les célèbres dessins linéaires et les fameux contrastes en noir et blanc, les *Bon-Mots* se révèlent être un véritable creuset de fantaisie graphique. Libres de la contrainte d'une trame textuelle à respecter, ils ne sont que rarement en rapport avec les anecdotes qu'ils ponctuent. Beardsley les dit issus de « *an entirely new method of drawing* », méthode inspirée des estampes japonaises¹³ et louée par Puvis de Chavannes, mais ils couvrent un éventail varié de styles qu'ils s'approprient et détournent par la parodie. Des dessins bien plus importants se profilent dans leur étonnante densité¹⁴. Leur étrangeté, la facilité avec laquelle ils inscrivent page après page leurs formes mystérieuses ou horribles, défient sans cesse le sens tout en le relançant. Comme le dit Ian Fletcher, « *many operate as emblems requiring and at the same time defying interpretation in a way found elsewhere in the œuvre, but never perhaps at such an extreme and so consistently* » – « plusieurs d'entre eux fonctionnent comme des emblèmes sollicitant et en même temps défiant l'interprétation d'une manière qu'on retrouve ailleurs dans l'œuvre, mais peut-être jamais avec un esprit de suite si extrême »¹⁵. Sans conteste le plus bel ensemble de vignettes fin-de-siècle qu'on puisse imaginer, ils justifient enfin cette affirmation du dessinateur : « *I have one aim – the grotesque. If I am not grotesque, I am nothing* » – « Je n'ai qu'un but – le grotesque. Si je ne suis pas grotesque, je ne suis rien »¹⁶.

C'est donc dans ce noyau grotesque avoué de l'œuvre, libre d'impératifs éditoriaux, que le jeune Beardsley teste, élabore et forme rapidement un langage artistique ingénieux : il s'y libère des préraphaélites, joue avec les symboles esthètes (héliotropes, plumes de paon et papillons whistleriens) et emprunte aux estampes japonaises, aux griffonnages de siècles passés, aux formes grotesques traditionnelles (satyres et aegyptiens) ou même aux dessins réalistes en s'acheminant vers les belles compositions en Noir et Blanc qui annoncent la période du *Yellow Book*. Il est surprenant que ces « bagatelles » baroques n'aient pas davantage attiré l'attention des historiens de l'art. Malgré le format miniature, le langage artistique de Beardsley saute des satyres et diabolins aux fantaisies arachnéennes et arabesques,

brouille et mêle les formes : organes, sexes, taches d'encre, griffonnages, poils, langues fourchues, ailes, membres... La difficulté de décrire précisément ces vignettes est réelle, comme on le verra en confrontant les titres que je leur ai donnés aux reproductions, mais le renouveau du grotesque certain : intensément somatique, voire érotique, iconoclaste et ambigu, celui-ci s'appuie sur de nombreux symboles/manifestes fin-de-siècle comme la vignette fœtale que j'ai pu analyser ailleurs¹⁷.

Les grotesques des *Bon-Mots* influèrent sûrement sur le domaine inexploré de la vignette fin-de-siècle : on en détecte l'écho chez Sidney Sime et ses vignettes pour *Eureka (The Favorite Magazine)* ou pour *The Pall Mall Magazine* ; parfois dans les ornements de Claude Fayette Bragdon pour la revue américaine *The Chap-Book* qui parla souvent de Beardsley ; ou même dans les dessins de Marcus Behmer pour la revue allemande *Die Insel*. Contribution essentielle au travail sur le grotesque et l'arabesque à l'extrême fin du XIX^e siècle, ils naissent de la mobilité et de la variété d'un graphisme qui se niche dans l'interstice, le blanc et la marge d'un texte acéphale et sans plan. Il y a une dizaine d'années, j'ai été amenée à compiler ce petit catalogue pour les besoins d'une étude plus vaste. *L'Étoile-Absinthe* et Paul Edwards, son rédacteur en chef, font aujourd'hui bon accueil aux vignettes en les reproduisant dans leur totalité. Nul doute que les amateurs de Jarry et de Beardsley s'en réjouiront. Espérons que les pages qui suivent serviront à réévaluer et à explorer cette partie de l'œuvre de Beardsley.

Notes

1. Lettre à E. J. Marshall, [ca. automne 1892], *The Letters of Aubrey Beardsley*, edited by Henry Maas, J. L. Duncan and W. G. Good, Londres : Cassell, s.d. [ca. 1970], p. 34.
2. Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur de cet article.
3. Lettre à Smithers, [ca. 5 septembre 1896], *The Letters of Aubrey Beardsley*, p. 160.
4. Lettre au même, [ca. 20 octobre 1896], *ibid.*, p. 186.
5. Voir Brian Reade, *Beardsley*, Introduction by John Rothenstein, s. l. [Londres] : Studio Vista, 1967 ; rééd. The Antique Collectors' Club, 1987, réimpr. 1998, fig. n° 165 à 251.
6. Ian Fletcher dans *Aubrey Beardsley*, Boston : Twayne Publishers, s.d. [ca. 1987], pp. 53-56.
7. Chris Snodgrass, *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque*, New York & Oxford : Oxford University Press, 1995, s'est particulièrement intéressé aux motifs suivants : p. 35 (dandy), 165-166 (marionnettes), 177-178 et 181-184 (fœtus), 190 (Pierrot), 198-199 (Pierrot, Harlequin et Clown), 230-232 (dandys grotesques).
8. Linda Gertner Zatlín, *Beardsley Japonisme and the Perversion of the Victorian Ideal*, s. l., Cambridge University Press, [ca. 1997], p. 199.
9. « List of Drawings by Aubrey Beardsley, compiled by Aymer Vallance », dans Robert Ross, *Aubrey Beardsley, with Sixteen Full-Page Illustrations and a Revised Iconography by Aymer Vallance*, Londres : John Lane, The Bodley Head ; New York : John Lane Company, 1909, pp. 59-112.
10. A. E. Gallatin, *Aubrey Beardsley : Catalogue of Drawings and Bibliography*, New York : The Grolier Club, 1945.
11. Pour une approche synthétique et les questions que devrait se poser la critique actuelle, voir l'étude minutieuse de Chris Snodgrass, « Beardsley Scholarship at His Centennial : Tethering or Untethering a Victorian Icon? », *English Literature in Transition*, vol. XLII, n° 4 (1999) pp. 363-399 (discutant treize publications) et le compte rendu d'Anna Gruetzner Robins, « Demystifying Aubrey Beardsley », *Art History*, xxii, n° 3, (Oxford and Boston, September 1999) pp. 440-444 qui discute les cinq études suivantes : Stephen Calloway, *Aubrey Beardsley*, V & A Publications, 1998 ; Linda Gertner Zatlín, *Beardsley Japonisme and the Perversion of the Victorian Ideal*, Cambridge University Press, 1997 ; Jane Haville Desmarais, *The Beardsley Industry. The Critical Reception in England and France, 1893-1914*, Ashgate, 1998 ; Peter Raby, *Aubrey Beardsley and*

- the Nineties*, Collins & Brown, 1998 ; Matthew Sturgis, *Aubrey Beardsley, A Biography*, Harper Collins Publishers, 1998.
12. Reçu par la British Library le 20 mars 1894.
 13. Lettre à A. W. King, minuit 9 décembre [1892], *The Letters of Aubrey Beardsley*, p. 37 : « une méthode de dessin entièrement nouvelle ».
 14. Outre la parenté patente entre les satyres des *Bon-Mots* et plusieurs dessins de *Le Morte Darthur*, voir les notices n° 15, 17, 27, 81 et 111 du catalogue ci-après.
 15. Ian Fletcher, *op. cit.*, p. 54.
 16. Propos rapportés par A. E. Gallatin, *op. cit.*, p. 38, parus dans Arthur H. Lawrence, « Mr. Aubrey Beardsley and His Work », *The Idler*, vol. xi (March 1897) pp. 189-202. L'article est aussi reproduit *in extenso* dans Stanley Weintraub, *Aubrey Beardsley, Imp of the Perverse*, University Park & Londres : The Pennsylvania State University Press, 1976, pp. 218-223.
 17. Voir Évanghélia Stead, *Le Monstre, le Singe et le Fœtus : Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle* [Sorbonne, 1993], Genève : Droz, à paraître, chap. VII, 1 : « Beardsley et le grotesque fœtal ». Chris Snodgrass rejoint certaines de mes observations sur le décadent « trop jeune et trop vieux », *op. cit.*, pp. 181-184. L'approche de Linda Gertner Zatlín, rapprochant les fœtus des êtres difformes de certaines estampes japonaises, me paraît moins convaincante, *op. cit.*, p. 209 *et seq.*

CATALOGUE

L'ordre adopté dans ce catalogue suit l'ordre de publication des volumes et celui de l'apparition des vignettes dans chacun d'eux. Je m'en suis tenue à un titre descriptif qui ne vise pas à remplacer le dessin, mais peut servir à l'identifier, bien qu'il bute souvent contre la complexité réjouissante mais inextricable des formes. Les titres qu'on trouvera ci-dessous ne sont donc pas de Beardsley. Outre les compositions originales, cataloguées de 1 à 128, et les deux ornements (n° 129 et 130), il m'a semblé intéressant de garder la trace des reprises dans la composition des volumes II et III, les répétitions et la réutilisation étant significatives lorsqu'on cherche à comprendre la fortune d'un motif particulier. Ces reprises sont signalées par un caractère de taille inférieure et forment une colonne à droite. Pour retrouver la liste totale des vignettes des volumes II et III, il suffit d'additionner les vignettes originales et les reprises. Le tableau récapitulatif final fait le bilan sous forme synthétique.

Les dessins ont été exécutés à l'encre de Chine mais Brian Reade n'a pu en localiser qu'une partie dans son livre sur Beardsley. Ce dernier est pour l'instant le seul travail d'un historien de l'art contemporain à rendre un hommage intelligent et sensible aux vignettes grotesques, dont il reproduit les deux tiers. Le tiers restant (44 vignettes et 2 ornements) est catalogué et reproduit ici pour la première fois. Ces entrées sont marquées d'un astérisque (*). Chaque fois que Reade a mentionné les dimensions du dessin original (dont il fournit par ailleurs la localisation), j'ai repris ses indications en convertissant les pouces en centimètres. En l'absence du dessin, la description est fondée sur le cliché de trait (*line-block*) avec l'inconvénient de la méconnaissance des dimensions réelles. Les reproductions sont faites à partir des trois volumes de *Bon-Mots* grâce à la patience et à l'adresse de Paul Edwards que je remercie pour ce travail minutieux.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

- BM-SS: suivi d'un numéro : *Bon-Mots of Sydney Smith and R. Brinsley Sheridan*, edited by Walter Jerrold, with Grotesques by Aubrey Beardsley, Londres : J. M. Dent and Co., 1893, petit in-8°, 192 p., reçu à la British Library le 24 mai 1893.
- BM-LJ: suivi d'un numéro : *Bon-Mots of Charles Lamb and Douglas Jerrold*, edited by Walter Jerrold, with Grotesques by Aubrey Beardsley, Londres : J. M. Dent and Co., 1893, petit in-8°, 191 p., reçu à la British Library le 20 décembre 1893.
- BM-FH: suivi d'un numéro : *Bon-Mots of Samuel Foote and Theodore Hook*, edited by Walter Jerrold, with Grotesques by Aubrey Beardsley, Londres : J. M. Dent and Co., 1894, petit in-8°, 192 p., reçu à la British Library le 20 mars 1894.
- Reade: suivi d'un numéro : Brian Reade, *Beardsley*, Introduction by John Rothenstein, s. l. [Londres] : Studio Vista, 1967[†] et le numéro de notice ; la mention « repr. n° » renvoie au n° de figure reproduite *ibid.*

†. L'ouvrage connu plusieurs rééditions : réimpr. Studio Vista, 1971 ; éd. revue Antique Collectors' Club, 1987, réimpr. 1998.

- RReprise, grotesque précédemment utilisé.
R>Reprise, version agrandie.
R<Reprise, version réduite.
*Grotesque catalogué et reproduit ici pour la première fois.

BON-MOTS, VOLUME I

Bon-Mots of Sydney Smith and R. Brinsley Sheridan, edited by Walter Jerrold, with Grotesques by Aubrey Beardsley, Londres : J.M. Dent and Co., 1893, petit in-8° (13,7 x 8,4 cm), 192 p., reçu à la British Library le 24 mai 1893.

- n° 1. *Grotesque ventru avec canne et cape.*
BM-SS:faux titre, repris dans BM-FH:38.*
- n° 2. *Encadrement grotesque.*
BM-SS:page de titre, repris dans BM-LJ, BM-FH:idem.
Reade:165, repr. n° 165, d'après le cliché de trait.
- n° 3. *Chat chassant deux souris.*
Fleuron de tête pour « Introduction ».
BM-SS:7, repris dans BM-LJ:84 (R<).*
Reade:166, repr. n° 167, d'après le cliché de trait.
- n° 4. *Quatre têtes prises dans une arabesque.*
Cul-de-lampe à la fin de « Introduction ».
BM-SS:13, repris dans BM-FH:5 (R>).
Reade:167, repr. n° 166, dessin 3,5 x 7,9 cm.
- n° 5. *Grotesque coiffé d'un tournesol.*
Vignette du faux titre « Sydney Smith ».
BM-SS:15, repris dans BM-FH:80.
Reade:168, repr. n° 168, dessin 5,4 x 4,5 cm.
- n° 6. *Extraction de la dent.*
Fleuron de tête pour « Bon-Mots of Sydney Smith ».
BM-SS:17, repris dans BM-LJ:120 (R<).*
Reade:169, repr. n° 169, dessin 6,3 x 11,8 cm.
- n° 7. *Tête aux ailes noires.*
BM-SS:19, repris dans BM-LJ:117 (R>).
Reade:170, repr. n° 170, dessin 6 x 4,6 cm.
- n° 8. *Félin souriant avec insecte et plume de paon.*
BM-SS:23, repris dans BM-LJ:29 (R<).
Reade:171, repr. n° 172, d'après le cliché de trait.
- n° 9. *La transaction du fœtus.*
BM-SS:26, repris dans BM-LJ:123 (pleine page, à la verticale), 151 (R<), BM-FH:165 (R<).
Reade:172, repr. n° 173, dessin 5,4 x 9,9 cm.
- n° 10. *Tête humaine et serpent dans une mare.*
BM-SS:27, non repris.
Reade:173, repr. n° 171, dessin 4,9 x 4,6 cm.
- n° 11. *Squelette pendant à un arbre et chat.*
BM-SS:30, repris dans BM-FH:107 (pleine page, R>).
Reade:174, repr. n° 176, d'après le cliché de trait.
- n° 12. *Le vent souffle sur deux fleurs à tête humaine, un escargot et un baigneur.*
BM-SS:33, repris dans BM-LJ:93 (R<).*
- n° 13. *Tête grotesque au cou écailleux et à la langue pointue.*
BM-SS:36, repris dans BM-FH:127.*
- n° 14. *Double grotesque au long cou et aux ailes noires.*
BM-SS:40, non repris.
Reade:175, repr. n° 175, dessin 5,4 x 5,7 cm.

- n° 15. *Araignée guettant un insecte.*
 BM-SS:41 (repr. de côté), repris dans BM-LJ:13 (sens rétabli, R<).
 Reade:176, repr. n° 174, dessin 8 x 7 cm.
 Cette vignette sera introduite dans la composition *La Femme incomprise* en haut à gauche, Reade:252, repr. n° 257.
- n° 16. *Grotesque aux fleurs, de dos sur une arabesque.*
 BM-SS:44, repris dans BM-FH:174 (R<).
 Reade:177, repr. n° 177, dessin 6,2 x 4,5 cm.
- n° 17. *Grotesque japonais s'inclinant et offrant une paire de pantoufles.*
 BM-SS:47, non repris.
 Reade:178, repr. n° 184, d'après le cliché de trait.
 Cette vignette sera introduite dans la composition *The Birthday of Madame Cigale*, Reade:260, repr. n° 259.
- n° 18. *Tête grotesque surmontée de deux mamelles.*
 BM-SS:50, repris dans BM-LJ:57 (R>).
 Reade:179, repr. n° 179, dessin 4 x 2,6 cm.
- n° 19. *Satyre de profil à la flûte de Pan.*
 BM-SS:51, non repris.*
- n° 20. *Grotesque à l'oiseau et fou à la marotte.*
 BM-SS:55, repris dans BM-LJ:132 (R<), 177.
 Reade:180, repr. n° 185, dessin 6,6 x 10,5 cm.
- n° 21. *Grotesque à la tête coupée.*
 BM-SS:58, repris dans BM-LJ:147 (pleine page, R>).
 Reade:181, repr. n° 183, dessin 8,6 x 7,6 cm.
- n° 22. *Grotesque « Chloé ».*
 BM-SS:61, repris dans BM-LJ:52 (R>).
 Reade:182, repr. n° 180, dessin 5,7 x 4,5 cm.
- n° 23. *Grotesque fait d'un triple griffonnage.*
 BM-SS:63, repris dans BM-FH:183.*
- n° 24. *Satyre de dos contre un tronc d'arbre.*
 BM-SS:67, repris dans BM-LJ:141 (R<).*
- n° 25. *Tête de Molière tenant les fils de trois têtes-marionnettes grotesques.*
 BM-SS:70, repris dans BM-FH:119.
 Reade:183, repr. n° 182, d'après le cliché de trait.
- n° 26. *Personnage nu sous un parapluie.*
 BM-SS:73, repris dans BM-LJ:65 (R<), BM-FH:117 (R<).
 Reade:184, repr. n° 178, dessin 8,1 x 5,5 cm.
- n° 27. *Japonaise et chat.*
 BM-SS:76, repris dans BM-LJ:45 (R<).
 Reade:185, repr. n° 181, dessin 8,6 x 7,8 cm.
 Cette vignette fournira la base de la composition dans *La Femme incomprise*, Reade:252, repr. n° 257.
- n° 28. *Torse de satyre avec aegypan sur l'épaule.*
 BM-SS:79, non repris.*
- n° 29. *Tête de femme coiffée d'une écharpe enroulée.*
 BM-SS:82, repris dans BM-LJ:189 (R>).*
- n° 30. *Danseuse vêtue de noir sur une arabesque.*
 BM-SS:85, repris dans BM-LJ:5, 36 (R<);
 Reade:186, repr. n° 187, d'après le cliché de trait.

- n° 31. *Fœtus-crevette surmonté d'un squelette à la plume de paon et papillon.*
BM-SS:88, non repris.
Reade:187, repr. n° 190, d'après le cliché de trait.
- n° 32. *Trois têtes grotesques (comédie du mari cocu).*
BM-SS:92, repris dans BM-LJ:17 (R<), BM-FH:28 (R<).*
- n° 33. *Deux têtes grotesques et un être ailé poussent d'une arabesque.*
BM-SS:93, repris dans BM-LJ:180 (R>).*
- n° 34. *Hibou et papillon.*
BM-SS:96, repris dans BM-LJ:153 (R<).
Reade:188, repr. n° 186, d'après le cliché de trait.
- n° 35. *Grotesque nu jouant du piano.*
BM-SS:98, non repris.*
- n° 36. *Tête grotesque se terminant en haut par un griffonnage.*
BM-SS:101, repris dans BM-FH:101.
Reade:189, repr. n° 188, dessin 4,9 x 4 cm.
- n° 37. *Diablotin à l'habit noir et aux ailes de papillon.*
BM-SS:104, repris dans BM-LJ:135 (pleine page, R>), 181 (cul-de-lampe), BM-FH:192 (cul-de-lampe)*.
- n° 38. *Grotesque au tambour.*
BM-SS:107, repris dans BM-LJ:111 (pleine page, R>).
Reade:190, repr. n° 195, dessin 8,6 x 7,6 cm.
- n° 39. *Double griffonnage : tête grotesque et poisson.*
BM-SS:109, repris dans BM-FH:142 (reproduit verticalement).
Reade:191, repr. n° 193, dessin 3,4 x 5,4 cm.
- n° 40. *Grotesque au costume médiéval avec des cornes et un bras écailleux.*
BM-SS:111, repris dans BM-LJ:60 (R>).
Reade:192, repr. n° 194, dessin 5,1 x 3,5 cm.
- n° 41. *Masque grotesque entouré de filaments.*
BM-SS:113, non repris.*
- n° 42. *Chérubin grotesque mécontent.*
BM-SS:115, repris dans BM-LJ:129 (R>).*
- n° 43. *Diablotin noir de dos, finissant en griffonnage.*
BM-SS:116 (cul-de-lampe de la première partie), non repris.*
- n° 44. *Satyresse qui danse en brandissant une trompette.*
BM-SS:117, vignette du faux titre « Sheridan », non repris.*
- n° 45. *Satyre, squelette déguisé, et malade dans un fauteuil, sur une plume de paon.*
BM-SS:119, fleuron de tête pour « Bon-Mots of Sheridan », repris dans BM-LJ:182 (fleuron de tête).
Reade:193, repr. n° 192, d'après le cliché de trait.
- n° 46. *Danseuse en noir faisant la révérence.*
BM-SS:121, non repris.
Reade:194, repr. n° 191, d'après le cliché de trait.
- n° 47. *Singe squelettique et grotesque de dos, enveloppé d'une mante.*
BM-SS:123, non repris.
Reade:195, repr. n° 189, dessin 7,6 x 7 cm.
- n° 48. *Femme contre un fond marqué d'une barre noire, trois plumes de paon.*
BM-SS:126, repris dans BM-LJ:faux titre de départ (R<), 87 (pleine page, R>).
Reade:196, repr. n° 196, d'après le cliché de trait.
- n° 49. *Tête grotesque sur corps mamelu fait de traits de plume.*

- BM-SS:129, non repris.
Reade:197, repr. n° 197, dessin 7,1 x 4,6 cm.
- n° 50. *Tête grotesque entourée d'insectes et d'araignées.*
BM-SS:131, repris dans BM-LJ:168 (R>).
Reade:198, repr. n° 200, dessin 5,4 x 3,8 cm.
- n° 51. *Corps grotesque au long cou et à la tête de paon.*
BM-SS:133, non repris.
Reade:199, repr. n° 198, d'après le cliché de trait.
- n° 52. *Grotesque manchot au triple corps et aux pieds fourchus.*
BM-SS:136, repris dans BM-FH:113.
Reade:200, repr. n° 203, dessin 7 x 3,8 cm.
- n° 53. *Éros aux yeux bandés, tête à la bouche ouverte et bouffon tirant la langue.*
BM-SS:139, repris dans BM-LJ:72 (R<).
Reade:201, repr. n° 199, dessin 9,8 x 7,3 cm.
- n° 54. *Tête grotesque sur une épine dorsale.*
BM-SS:142, repris dans BM-LJ:144 (R>) et BM-FH:162 (R>).*
- n° 55. *Peintre et squelette autour d'un chevalier.*
BM-SS:144, repris dans BM-FH:177.*
- n° 56. *Femme à la potiche et au masque japonais.*
BM-SS:147, non repris.
Reade:202, repr. n° 202, dessin 8,9 x 6,7 cm.
- n° 57. *Tête de l'oreille de laquelle s'envolent deux grotesques gantés de noir.*
BM-SS:150, repris dans BM-LJ:26 (R<).
Reade:203, repr. n° 201, dessin 10 x 8,9 cm.
- n° 58. *Grotesque nu à la double fleur de lys.*
BM-SS:153, repris dans BM-LJ:63 (cul-de-lampe, R<), 176 (cul-de-lampe), BM-FH:115 (cul-de-lampe, R<).*
- n° 59. *Tête grotesque aux yeux exorbités.*
BM-SS:155, non repris.*
- n° 60. *Trois figures drapées émanant d'une arabesque.*
BM-SS:157, repris dans BM-LJ:21 (R<).
Reade:204, repr. n° 204, d'après le cliché de trait.
- n° 61. *Grotesque barbu au corps fait de griffonnages.*
BM-SS:160, repris dans BM-FH:86.
Reade:205, repr. n° 205, dessin 6,4 x 3,5 cm.
- n° 62. *Grotesque enturbanné, un être aux yeux bandés et Pierrot souriant.*
BM-SS:162, repris dans BM-LJ:165 (pleine page, à la verticale).
Reade:206, repr. n° 209, d'après le cliché de trait.
- n° 63. *Grotesque de dos assis devant une marmite.*
BM-SS:165, repris dans BM-FH:89 (pleine page, R>).*
- n° 64. *Face à face de deux grotesques, celui de gauche protestant contre celui de droite.*
BM-SS:168, repris dans BM-LJ:78 (pleine page, R>).*
- n° 65. *Chouette grotesque faite de griffonnages.*
BM-SS:170, non repris.
Reade:207, repr. n° 208, dessin 5,7 x 4,7 cm.
- n° 66. *Satyre triste, assis sur une falaise.*
BM-SS:172, repris dans BM-LJ:99 (pleine page, R>).*
- n° 67. *Tête d'araignée au pince-nez.*
BM-SS:177, non repris.

- Reade:208, repr. n° 206, dessin 6,8 x 6,6 cm.
- n° 68. *Chat bondissant, fait de griffonnages.*
BM-SS:179, non repris.*
- n° 69. *Grotesque au museau et à la main difforme.*
BM-SS:181, non repris.
Reade:209, repr. n° 207, dessin 5,2 x 2,8 cm.
- n° 70. *Grotesque barbu de face avec une main-pied.*
BM-SS:183, non repris.
Reade:210, repr. n° 214, dessin 7 x 2,7 cm.
- n° 71. *Femme nue, agenouillée, aux mèches emmêlées.*
BM-SS:185, non repris.
Reade:211, repr. n° 213, dessin 7,6 x 5,4 cm.
- n° 72. *Grotesque calligraphique, fait de traits de plume.*
BM-SS:186, repris dans BM-FH:98.
Reade:212, repr. n° 215, dessin 5,6 x 3 cm.
- n° 73. *Pierrot tend la plume à un nouveau-né à califourchon sur un chat.*
BM-SS:188 (seul grotesque pleine page du volume, reproduit verticalement), repris dans BM-LJ:105 (R<).
Reade:213, repr. n° 216, d'après le cliché de trait.
- n° 74. *Plume de paon se défaisant.*
BM-SS:190, repris dans BM-FH:145.
Reade:214, repr. n° 210, d'après le cliché de trait.
- n° 75. *Fœtus à la langue pointue, sur une plume de paon, devant un lys.*
BM-SS:192 (dernier grotesque du volume), repris dans BM-LJ:171 (R>).
Reade:215, repr. n° 212, dessin 4,5 x 4,5 cm.

BON-MOTS, VOLUME II

Bon-Mots of Charles Lamb and Douglas Jerrold, edited by Walter Jerrold, with Grotesques by Aubrey Beardsley, Londres : J. M. Dent and Co., 1893, petit in-8°, 191 p., reçu à la British Library le 20 décembre 1893.

R n° 48 : *femme contre un fond marqué d'une barre noire, trois plumes de paon*, BM-LJ:faux titre (R<), repris dans BM-LJ:87 (pleine page, R>), Reade:196, repr. n° 196, d'après le cliché de trait.

R n° 2 : *encadrement grotesque*, BM-LJ:page de titre, repris dans BM-FH:idem, Reade:165, repr. n° 165, d'après le cliché de trait.

R n° 30 : *danseuse vêtue de noir sur une arabesque*, BM-LJ:5, fleuron de tête pour « Introduction », repris dans BM-LJ:36 (R<), Reade:186, repr. n° 187, d'après le cliché de trait.

R n° 15 : *araignée guettant un insecte*, BM-LJ:13 (R<), vignette du faux titre « Charles Lamb » (sens rétabli), Reade:176, repr. n° 174, dessin 8 x 7 cm.

- n° 76. *Homme-grenouille à quatre pattes.*
Fleuron de tête pour « Bon-Mots of Charles Lamb ».
BM-LJ:15, non repris.*

R n° 32 : *trois têtes grotesques (comédie du mari cocu)*, BM-LJ:17 (R<), repris dans BM-FH:28 (R<).*

R n° 60 : *trois figures drapées émanant d'une arabesque*, BM-LJ:21 (R<), Reade:204, repr. n° 204, d'après le cliché de trait.

n° 77. *Grotesque à l'habit noir et à tête fœtale (caricature de Max Beerbohm).*

BM-LJ:23, repris dans BM-FH:156.

Reade:216, repr. n° 211, d'après le cliché de trait.

R n° 57 : *tête de l'oreille de laquelle s'envolent deux grotesques gantés de noir*, BM-LJ:26 (R<), Reade:203, repr. n° 201, dessin 10 x 8,9 cm.

R n° 8 : *félin souriant avec insecte et plume de paon*, BM-LJ:29 (R<), Reade:171, repr. n° 172, d'après le cliché de trait.

n° 78. *Japonaise au kimono et à l'éventail.*

BM-LJ:33, non repris.

Reade:217, repr. n° 219, d'après le cliché de trait.

R n° 30 : *danseuse vêtue de noir sur une arabesque*, BM-LJ:36 (R<), Reade:186, repr. n° 187, d'après le cliché de trait.

n° 79. *Petite fille aux bas noirs.*

BM-LJ:39, non repris.

Reade:218, repr. n° 220, d'après le cliché de trait.

n° 80. *Méphisto manchot et pied bot.*

BM-LJ:42, non repris.

Reade:219, repr. n° 217, d'après le cliché de trait.

R n° 27 : *Japonaise et chat*, BM-LJ:45 (R<), Reade:185, repr. n° 181, dessin 8,6 x 7,8 cm.

n° 81. *Femme de dos au chapeau.*

BM-LJ:48, repris dans BM-FH:17 (formant scène avec le grotesque n° 105).

Reade:220, repr. n° 221, d'après le cliché de trait.

La vignette servira de base à l'esquisse *The Woman in White* (Reade:437, repr. n° 437), parue dans *The Savoy*, n° 5 (September 1896).

R n° 22 : *grotesque « Chloé »*, BM-LJ:52 (R>), Reade:182, repr. n° 180, dessin 5,7 x 4,5 cm.

n° 82. *Homme de dos au haut-de-forme et à la baguette.*

BM-LJ:54, repris dans BM-FH:68.*

R n° 18 : *tête grotesque surmontée de deux mamelles*, BM-LJ:57 (R>), Reade:179, repr. n° 179, dessin 4 x 2,6 cm.

R n° 40 : *grotesque au costume médiéval avec des cornes et un bras écailleux*, BM-LJ:60 (R>), Reade:192, repr. n° 194, dessin 5,1 x 3,5 cm.

n° 83. *Femme assise de profil, à la robe décorée de deux capsules.*

BM-LJ:62, repris dans BM-FH:121.*

Figure reprise dans le fleuron de tête pour *Saint Paul's*, Reade:292, repr. n° 294.

R n° 58 : *grotesque nu à la double fleur de lys*, BM-LJ:63 (cul-de-lampe, R<), repris dans BM-LJ:176 (cul-de-lampe), BM-FH:115 (cul-de-lampe, R<).*

R n° 26 : *personnage nu sous un parapluie*, BM-LJ:65 (R<), vignette du faux titre « Douglas Jerrold », repris dans BM-FH:117 (R<), Reade:184, repr. n° 178, dessin 8,1 x 5,5 cm.

n° 84. *Couple devant un verre de vin.*
Fleuron de tête pour « Bon-Mots of Douglas Jerrold ».
BM-LJ:67, non repris.*

n° 85. *Androïde-faunesse à la fleur.*
BM-LJ:69, repris dans BM-FH:77.
Reade:221, repr. n° 218, dessin 7,8 x 4,1 cm.

R n° 53 : *Éros aux yeux bandés, tête à la bouche ouverte et bouffon tirant la langue*, BM-LJ:72 (R<), Reade:201, repr. n° 199, dessin 9,8 x 7,3 cm.

n° 86. *Acteur au chapeau et à la cape noirs.*
BM-LJ:75, non repris.
Reade:222, repr. n° 224, dessin 8,3 x 4,9 cm.

R n° 64 : *face à face de deux grotesques, celui de gauche protestant contre celui de droite*, BM-LJ:78 (pleine page, R>).*

n° 87. *Grotesque costumé, le chapeau pointu à la main.*
BM-LJ:81, repris dans BM-FH:47.
Reade:223, repr. n° 225, dessin 8,9 x 5,1 cm.

R n° 3 : *chat chassant deux souris*, BM-LJ:84 (R<), Reade:166, repr. n° 167, d'après le cliché de trait.

R n° 48 : *femme contre un fond marqué d'une barre noire, trois plumes de paon*, BM-LJ:87 (pleine page, R>), Reade:196, repr. n° 196, d'après le cliché de trait.

n° 88. *Femme noire au manteau fleuri.*
BM-LJ:90, repris dans BM-FH:139.
Reade:224, repr. n° 223, dessin 8,9 x 5,7 cm.

R n° 12 : *le vent souffle sur deux fleurs à tête humaine, un escargot et un baigneur*, BM-LJ:93 (R<).*

n° 89. *Singe en costume du XVIII^e siècle.*
BM-LJ:96, repris dans BM-FH:faux titre de départ (R<).*

R n° 66 : *satyre triste assis sur une falaise*, BM-LJ:99 (pleine page, R>).*

n° 90. *Femme au chapeau papillon.*
BM-LJ:102, non repris.
Reade:225, repr. n° 222, dessin 8,7 x 5,4 cm.

R n° 73 : *Pierrot tend la plume à un nouveau-né à califourchon sur un chat*, BM-LJ:105 (R<), Reade:213, repr. n° 216, d'après le cliché de trait.

n° 91. *Faune recueillant la pluie.*
BM-LJ:108, repris dans BM-FH:62.
Reade:226, repr. n° 228, dessin 7,5 x 5,8 cm.

R n° 38 : *grotesque au tambour*, BM-LJ:111 (pleine page, R>), Reade:190, repr. n° 195, dessin 8,6 x 7,6 cm.

n° 92. *Grotesque à la collerette et aux mèches emmêlées.*

BM-LJ:114, non repris.*

R n° 7 : *tête aux ailes noires*, BM-LJ:117 (R>), Reade:170, repr. n° 170, dessin 6 x 4,6 cm.

R n° 6 : *extraction de la dent*, BM-LJ:120 (R<), Reade:169, repr. n° 169, dessin 6,3 x 11,8 cm.

R n° 9 : *la transaction du fœtus*, BM-LJ:123 (pleine page, à la verticale, R>), repris dans BM-LJ:151 (R<), BM-FH:165 (R<), Reade:172, repr. n° 173, dessin 5,4 x 9,9 cm.

n° 93. *Grotesque costumé à la béquille.*

BM-LJ:126, repris dans BM-FH:92.*

R n° 42 : *chérubin grotesque mécontent*, BM-LJ:129 (R>).*

n° 94. *Maquignon.*

BM-LJ:131 (pleine page), repris dans BM-FH:65 (R<).

Reade:227, repr. n° 234, d'après le cliché de trait.

R n° 20 : *grotesque à l'oiseau et fou à la marotte*, BM-LJ:132 (R<), repris dans BM-LJ:177, Reade:180, repr. n° 185, dessin 6,6 x 10,5 cm.

R n° 37 : *diablotin à l'habit noir et aux ailes de papillon*, BM-LJ:135 (pleine page, R>), repris dans BM-LJ:181 (cul-de-lampe), BM-FH:192 (cul-de-lampe).*

n° 95. *Grotesque hermaphrodite à tête fœtale mamelonnée, au masque et à la cape noirs.*

BM-LJ:138, non repris.

Reade:228, repr. n° 227, dessin 9,2 x 6,2 cm.

R n° 24 : *satyre de dos contre un tronc d'arbre*, BM-LJ:141 (R<).*

R n° 54 : *tête grotesque sur une épine dorsale*, BM-LJ:144 (R>), repris dans BM-FH:162 (R>).*

R n° 21 : *grotesque à la tête coupée*, BM-LJ:147 (pleine page, R>), Reade:181, repr. n° 183, dessin 8,6 x 7,6 cm.

n° 96. *Fœtus replié sur lui-même, marqué au front par une tête de mort.*

BM-LJ:150, repris dans BM-FH:50 (R<).*

R n° 9 : *la transaction du fœtus*, BM-LJ:151 (R<), repris dans BM-FH:165 (R<), Reade:172, repr. n° 173, dessin 5,4 x 9,9 cm.

R n° 34 : *hibou et papillon*, BM-LJ:153 (R<), Reade:188, repr. n° 186, d'après le cliché de trait.

n° 97. *Triple grotesque ovoïde.*

BM-LJ:156, repris dans BM-FH:22 (R<).

Reade:229, repr. n° 226, dessin 7,2 x 3,7 cm.

n° 98. *Pierrot scrutant son cœur.*

BM-LJ:159, repris dans BM-FH:71.

Reade:230, repr. n° 229, dessin 5,1 x 4,5 cm.

n° 99. *Ballerine hermaphrodite à tête fœtale.*

BM-LJ:162, repris dans BM-FH:130 (R<).*

R n° 62 : *grotesque enturbanné, un être aux yeux bandés et Pierrot souriant*, BM-LJ:165 (pleine page, R>), Reade:206, repr. n° 209, d'après le cliché de trait.

R n° 50 : *tête grotesque entourée d'insectes et d'araignées*, BM-LJ:168 (R>), Reade:198, repr. n° 200, dessin 5,4 x 3,8 cm.

R n° 75 : *faux à la langue pointue, sur une plume de paon, devant un lys*, BM-LJ:171 (R>), Reade:215, repr. n° 212, dessin 4,5 x 4,5 cm.

n° 100. *Pierrot au luth, vu de dos.*

BM-LJ:174, repris dans BM-FH:180 (pleine page, R>).*

R n° 58 : *grotesque nu à la double fleur de lys*, BM-LJ:176, cul-de-lampe à la fin de « Bon-Mots of Douglas Jerrold », repris dans BM-FH:115 (cul-de-lampe, R<).*

R n° 20 : *grotesque à l'oiseau et fou à la marotte*, BM-LJ:177, fleuron de tête pour la section « Brevities », Reade:180, repr. n° 185, dessin 6,6 x 10,5 cm.

R n° 33 : *deux têtes grotesques et un être ailé poussent d'une arabesque*, BM-LJ:180 (R>).*

R n° 37 : *diablotin à l'habit noir et aux ailes de papillon*, BM-LJ:181 (cul-de-lampe à la fin de « Brevities »), repris dans BM-FH:192 (cul-de-lampe).*

R n° 45 : *satyre, squelette déguisé et malade dans un fauteuil, sur une plume de paon*, BM-LJ:182, fleuron de tête pour « Fireside Saints », Reade:193, repr. n° 192, d'après le cliché de trait.

n° 101. *Figure au tricorne noir et à la collerette blanche.*

BM-LJ:184, repris dans BM-FH:35.*

n° 102. *Personnage à la fourrure et au nœud noir.*

BM-LJ:187, repris dans BM-FH:153.

Reade:231, repr. n° 230, dessin 7,6 x 4,6 cm.

R n° 29 : *tête de femme coiffée d'une écharpe enroulée*, BM-LJ:189 (R>).*

n° 103. *Cul-de-lampe au chat avec le mot FIN.*

BM-LJ:191 (cul-de-lampe final), non repris.*

BON-MOTS, VOLUME III

Bon-Mots of Samuel Foote and Theodore Hook, edited by Walter Jerrold, with Grotesques by Aubrey Beardsley, Londres : J.M. Dent and Co., 1894, petit in-8°, 192 p., reçu à la British Library le 20 mars 1894.

R n° 89 : *singe en costume du XVIII^e siècle*, BM-FH:faux titre (R<).*

R n° 2 : *encadrement grotesque*, Reade:165, repr. n° 165.

R n° 4 : *quatre têtes prises dans une arabesque*, BM-FH:5 (R>), fleuron de tête pour « Introduction », Reade:167, repr. n° 166, dessin 3,5 x 7,9 cm.

n° 104. *Nouveau-né ailé tenant un chien en laisse (caricature de Max Beerbohm).*

BM-FH:15, vignette du faux titre « Samuel Foote », non repris.

Reade:232, repr. n° 232, d'après le cliché de trait.

R n° 81 : *femme de dos au chapeau*, BM-FH:17 (formant scène avec le grotesque suivant, cf. repr. n° 105), Reade:220, repr. n° 221, d'après le cliché de trait.

n° 105. *Homme à tête fœtale et aux oreilles pointues.*

BM-FH:17, non repris.*

Ce grotesque forme une scène avec le précédent.

n° 106. *Danseuse les poings sur les hanches.*

BM-FH:19, non repris.

Reade:233, repr. n° 231, d'après le cliché de trait.

R n° 97 : *triple grotesque ovoïde*, BM-FH:22 (R<), Reade:229, repr. n° 226, dessin 7,2 x 3,7 cm.

n° 107. *Grotesque à la culotte rayée.*

BM-FH:25 (pleine page), non repris.

Reade:234, repr. n° 233, dessin 9,9 x 3,2 cm.

R n° 32 : *trois têtes grotesques (comédie du mari coci)*, BM-FH:28 (R<).*

n° 108. *Grotesque cornu de profil.*

BM-FH:31, non repris.

Reade:235, repr. n° 237, dessin 14,6 x 6 cm.

R n° 101 : *figure au tricorne noir et à la collerette blanche*, BM-FH:35.*

R n° 1 : *grotesque ventru avec canne et cape*, BM-FH:38.*

n° 109. *Écho de Venise.*

BM-FH:41 (pleine page), non repris.*

Reade:236, repr. n° 238, deuxième version, dessin 11,6 x 7,6 cm.

n° 110. *Femme aux bras squelettiques et à tête fœtale.*

BM-FH:44, non repris.

Reade:237, repr. n° 235, dessin 8,7 x 4,6 cm.

R n° 87 : *grotesque costumé, le chapeau pointu à la main*, BM-FH:47, Reade:223, repr. n° 225, dessin 8,9 x 5,1 cm.

R n° 96 : *fœtus replié sur lui-même, marqué au front par une tête de mort*, BM-FH:50 (R<).*

n° 111. *Femme au caraco noir, assise sur un tabouret, de dos.*

BM-FH:53, non repris.*

La vignette est la première version de *Salome on settle* ou *Maîtresse d'orchestre*,

Reade:289, repr. n° 289.

n° 112. *Tête de femme au bonnet, montée sur patère.*

BM-FH:56, non repris.

Reade:238, repr. n° 242, dessin 11,6 x 4,5 cm.

n° 113. *Joueur de rugby.*

BM-FH:59 (pleine page), non repris.
Reade:239, repr. n° 239, dessin 7,9 x 3,5 cm.

R n° 91 : *faune recueillant la pluie*, BM-FH:62, Reade:226,
repr. n° 228, dessin 7,5 x 5,8 cm.

R n° 94 : *maquignon*, BM-FH:65 (R<), Reade:227, repr. n°
234, d'après le cliché de trait.

R n° 82 : *homme de dos au haut-de-forme et à la baguette*,
BM-FH:68.*

R n° 98 : *Pierrot scrutant son cœur*, BM-FH:71, Reade:230,
repr. n° 229, dessin 5,1 x 4,5 cm.

n° 114. *Prêtre grotesque*.
BM-FH:74 (pleine page), non repris.
Reade:240, repr. n° 241, d'après le cliché de trait.

R n° 85 : *androïde-faunesse à la fleur*, BM-FH:77, Reade:221,
repr. n° 218, dessin 7,8 x 4,1 cm.

R n° 5 : *grotesque coiffé d'un tournesol*, BM-FH:80,
Reade:168, repr. n° 168, dessin 5,4 x 4,5 cm.

n° 115. *Jeune femme au chapeau et au parasol*.
BM-FH:83, non repris.
Reade:241, repr. n° 244, d'après le cliché de trait.

R n° 61 : *grotesque barbu au corps fait de griffonnages*, BM-
FH:86, Reade:205, repr. n° 205, dessin 6,4 x 3,5 cm.

R n° 63 : *grotesque de dos assis devant une marmite*, BM-
FH:89 (pleine page, R>).*

R n° 93 : *grotesque costumé à la bêquille*, BM-FH:92.*

n° 116. *Jeune femme nue jusqu'à la ceinture aux longs gants noirs*.
BM-FH:95, non repris.
Reade:242, repr. n° 243, d'après le cliché de trait.

R n° 72 : *grotesque calligraphique, fait de traits de plume*,
BM-FH:98, Reade:212, repr. n° 215, dessin 5,6 x 3 cm.

R n° 36 : *tête grotesque se terminant en haut par un griffon-
nage*, BM-FH:101, Reade:189, repr. n° 188, dessin 4,9 x 4 cm.

n° 117. *Dandy hydrocéphale et cornu*.
BM-FH:104, non repris.*

R n° 11 : *squelette pendant à un arbre et chat*, BM-FH:107
(pleine page, R>), Reade:174, repr. n° 176, d'après le cliché
de trait.

n° 118. *Tournesol à double fleur, tête grotesque et papillon*.
BM-FH:110, non repris.
Reade:243, repr. n° 240, dessin 9 x 4 cm.

R n° 52 : *grotesque manchot au triple corps et aux pieds
fourchus*, BM-FH:113, Reade:200, repr. n° 203, dessin 7 x 3,8
cm.

R n° 58 : *grotesque nu à la double fleur de lys*, BM-FH:115 (R<), cul-de-lampe à la fin de la première partie.*

R n° 26 : *personnage nu sous un parapluie*, BM-FH:117, vignette du faux titre « Theodore Hook », Reade:184, repr. n° 178, dessin 8,1 x 5,5 cm.

R n° 25 : *tête de Molière tenant les fils de trois têtes-marionnettes grotesques*, BM-FH:119, fleuron de tête pour « Bon-Mots of Theodore Hook », Reade:183, repr. n° 182, d'après le cliché de trait.

R n° 83 : *femme assise de profil, à la robe décorée de deux capsules*, BM-FH:121.*

n° 119. *Pierrot au serre-tête et au mantelet noirs, aux oreilles pointues, portant monocle*.
BM-FH:124 (pleine page), non repris.*

R n° 13 : *tête grotesque au cou écaillé et à la langue pointue*, BM-FH:127.*

R n° 99 : *ballerine hermaphrodite à tête fatale*, BM-FH:130 (R<).*

n° 120. *Grotesque avare au trésor*.
BM-FH:133, non repris.
Reade:244, repr. n° 236, dessin 6,7 x 5,1 cm.

n° 121. *Femme à la robe noire montrant son jupon*.
BM-FH:136 (pleine page), non repris.
Reade:245, repr. n° 245, d'après le cliché de trait.

R n° 88 : *femme noire au manteau fleuri*, BM-FH:139, Reade:224, repr. n° 223, dessin 8,9 x 5,7 cm.

R n° 39 : *double griffonnage : tête grotesque et poisson*, BM-FH:142 (reproduit verticalement), Reade:191, repr. n° 193, dessin 3,4 x 5,4 cm.

R n° 74 : *plume de paon se défaisant*, BM-FH:145, Reade:214, repr. n° 210, d'après le cliché de trait.

n° 122. *Grotesque hermaphrodite à tête fatale: profil aux taches et occiput mamelonné*.
BM-FH:148, non repris.
Reade:246, repr. n° 246, d'après le cliché de trait.

n° 123. *Japonais dansant*.
BM-FH:150 (pleine page), non repris.
Reade:247, repr. n° 247, d'après le cliché de trait.

R n° 102 : *personnage à la fourrure et au nœud noir*, BM-FH:153, Reade:231, repr. n° 230, dessin 7,6 x 4,6 cm.

R n° 77 : *grotesque à l'habit noir et à tête fatale (caricature de Max Beerbohm)*, BM-FH:156, Reade:216, repr. n° 211, d'après le cliché de trait.

n° 124. *Grotesque costumé, tenant d'une main une baguette et de l'autre un gant*.
BM-FH:159, non repris.*

R n° 54 : *tête grotesque sur une épine dorsale*, BM-FH:162 (R>).*

R n° 9 : *la transaction du fœtus*, BM-FH:165 (R<), Reade:172, repr. n° 173, dessin 5,4 x 9,9 cm.

n° 125. *Pierrot blanc aux trois taches d'encre et au mauvais sourire.*

BM-FH:168, non repris.

Reade:248, repr. n° 248, dessin 7,6 x 6 cm.

n° 126. *Femme au café, devant un miroir.*

BM-FH:171 (pleine page), non repris.

Reade:249, repr. n° 251, dessin 19,4 x 9,2 cm.

R n° 16 : *grotesque aux fleurs, de dos sur une arabesque,*
BM-FH:174 (R<), Reade:177, repr. n° 177, dessin 6,2 x 4,5 cm.

R n° 55 : *peintre et squelette autour d'un chevalet,* BM-FH:177.*

R n° 100 : *Pierrot au luth, vu de dos,* BM-FH:180 (pleine page, R>).*

R n° 23 : *grotesque fait d'un triple griffonnage,* BM-FH:183.*

n° 127. *Grosse femme à la robe ornée de tournesols.*

BM-FH:186, non repris.

Reade:250, repr. n° 249, d'après le cliché de trait.

n° 128. *Portrait de James McNeil Whistler.*

BM-FH:190 (pleine page, à la verticale), non repris.*

R n° 37 : *diablotin à l'habit noir et aux ailes de papillon,*
BM-FH:192 (cul-de-lampe final).*



ORNEMENTS

n° 129. *Figure de fou à la marotte et papillon.*

Reproduit en rouge brique sur le premier plat de la couverture. Serait aussi reproduit en noir sur la jaquette (voir A. E. Gallatin, *Aubrey Beardsley: Catalogue of Drawings and Bibliography*, New York : The Grolier Club, 1945, n° 642).*

n° 130. *Plume de paon.*

Reproduit en or sur le premier plat de la couverture (Gallatin, n° 643).*



Une comparaison des ornements reste à faire entre les trois volumes de l'édition originale et ceux des deux rééditions.

HORS CATALOGUE

[n° 131] *Caricature de Whistler à la pâquerette, entouré de papillons.*

Vignette destinée aux *Bon-Mots*, non utilisée.

Reade:251, repr. n° 250, Princeton University Library, dessin 7,9 x 4,2 cm.

[n° 132] *Figure de fou à la marotte, sur une branche, précédée de papillons.*

Destiné au cartonnage d'éditeur, mais non utilisé.

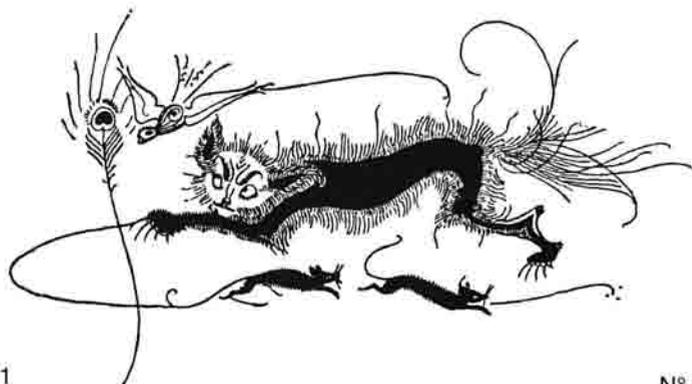
Reproduit dans Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, Londres : At the Sign of the Unicorn, 1898, p. 179.

TABLEAU RÉCAPITULATIF

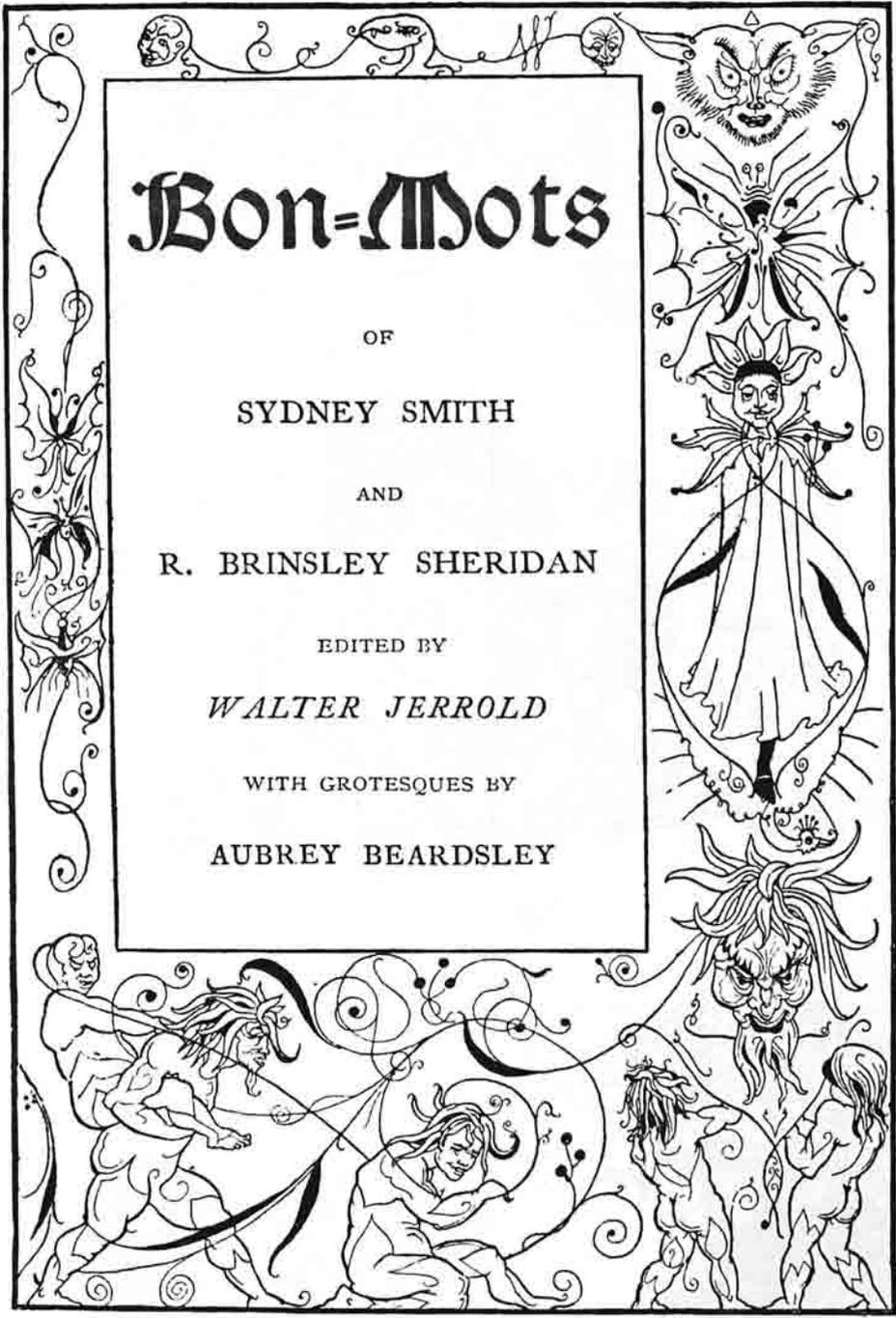
	VOL. I	VOL. II	VOL. III	TOTAL	
Total des vignettes par volume :	75	70	66	211	Total des vignettes utilisées
dont nouvelles vignettes :	75	28	25	128	Total des vignettes originales utilisées
Ornements :				2	
Hors catalogue :				2	



N° 1



N° 3



Bon-Mots

OF

SYDNEY SMITH

AND

R. BRINSLEY SHERIDAN

EDITED BY

WALTER JERROLD

WITH GROTESQUES BY

AUBREY BEARDSLEY



N° 4



N° 6



N° 7



N° 5



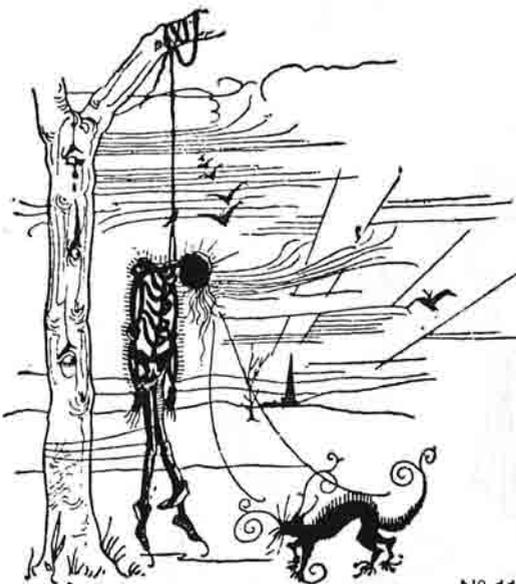
N° 8



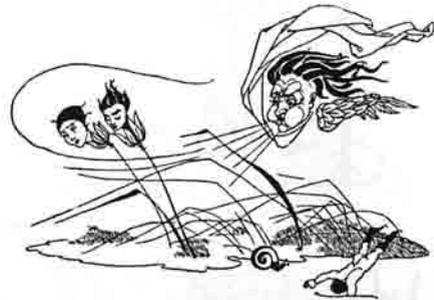
N° 10



N° 9



N° 11



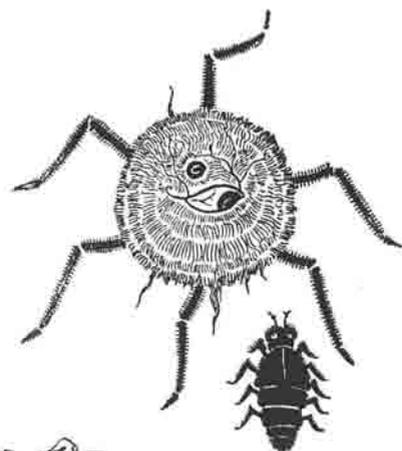
N° 12



N° 13



N° 14



N° 15



N° 20



N° 16



N° 17



N° 19



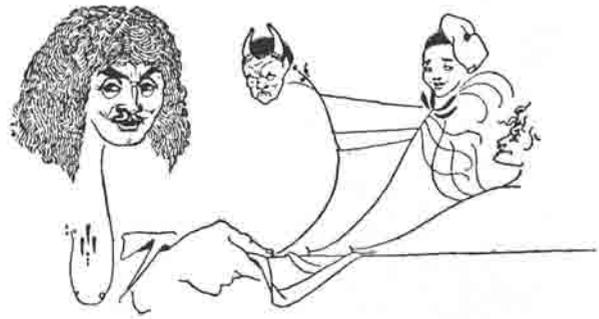
N° 21



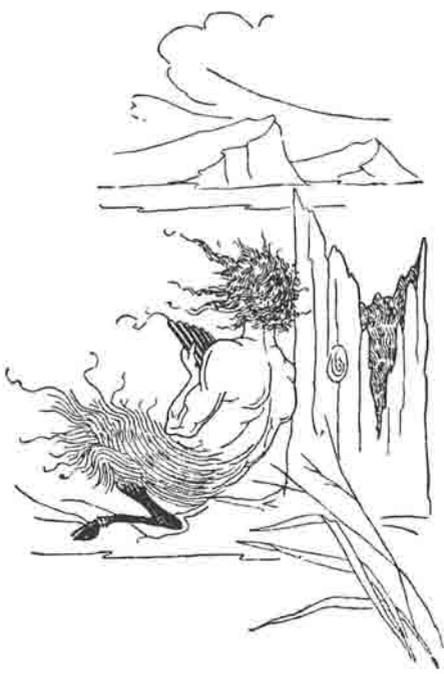
N° 18



N° 25



N° 23



N° 24



N° 22



N° 27



N° 26
29



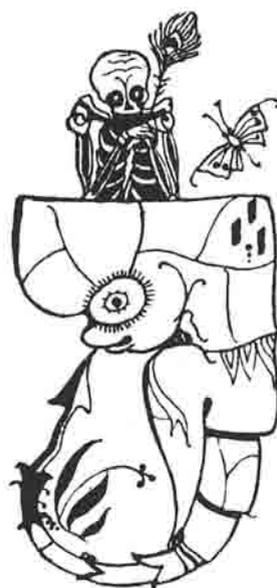
N° 28



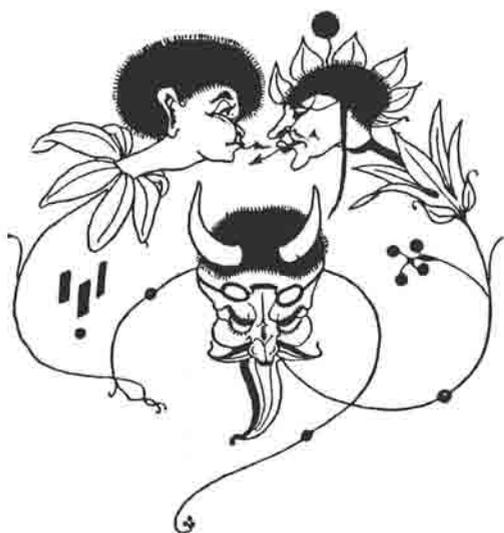
N° 29



N° 30



N° 31



N° 32



N° 33



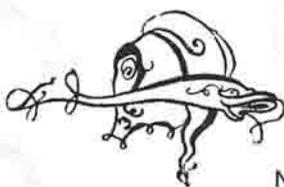
N° 34



N° 35



N° 37



N° 39



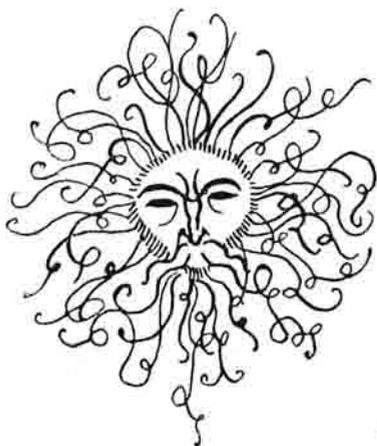
N° 36



N° 40



N° 38



N° 41



N° 42



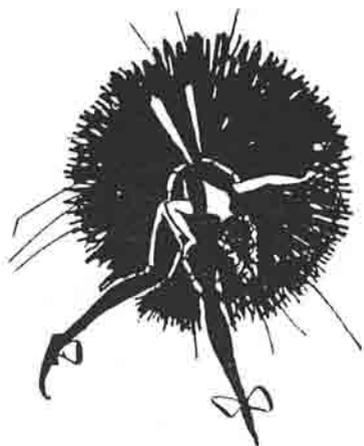
N° 43



N° 44



N° 45



N° 46



N° 47



N° 48



N° 49



N° 51



N° 50



N° 52



N° 53



N° 54



N° 55



N° 56



N° 57



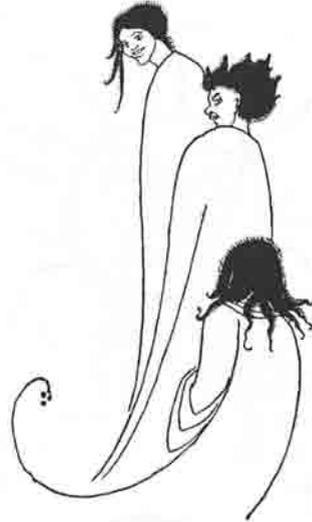
N° 58



N° 59



N° 61



N° 60



N° 62



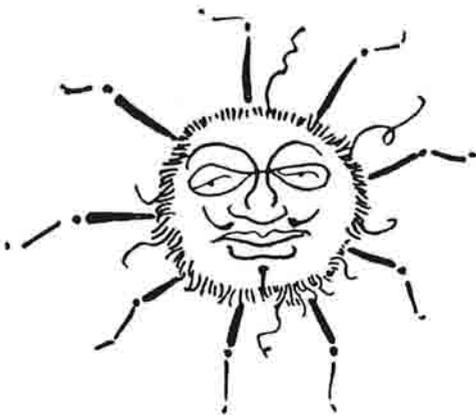
N° 63



N° 64



N° 65



N° 67



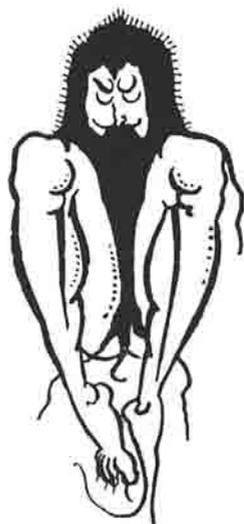
N° 66



N° 69



N° 68



N° 70



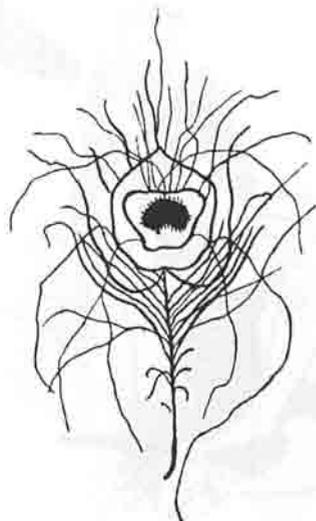
N° 71



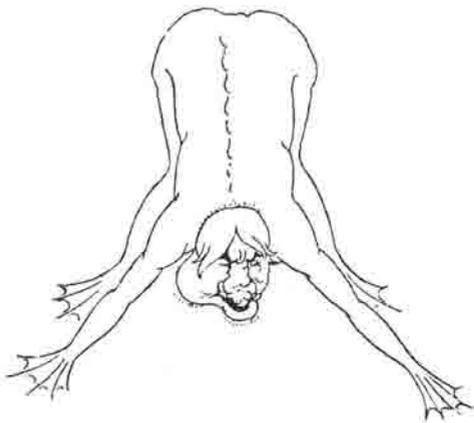
N° 73



N° 72



N° 74



N° 76



N° 75



N° 77



N° 78



N° 79



N° 80



N° 81



N° 83



N° 82



N° 84



N° 85



N° 86



N° 87



N° 89



N° 88



N° 91



N° 90



N° 92



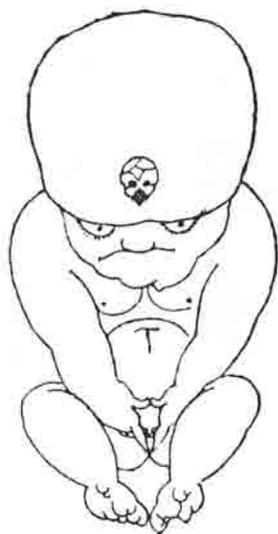
N° 93



N° 94



N° 95



N° 96



N° 97



N° 98



N° 99



N° 100



N° 101



N° 102



N° 103



N° 104



(N° 81)



N° 105



N° 106



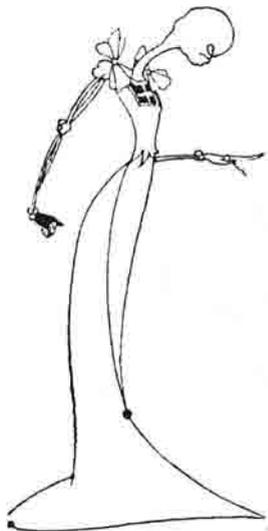
N° 109



N° 107



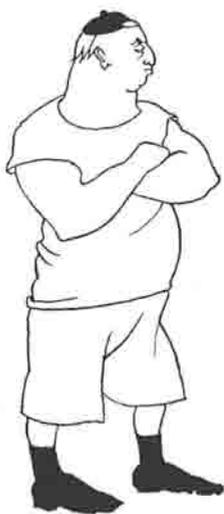
N° 108



N° 110



N° 111



N° 113



N° 112



N° 115



N° 114



N° 116



N° 117



N° 118



N° 119



N° 120



N° 122



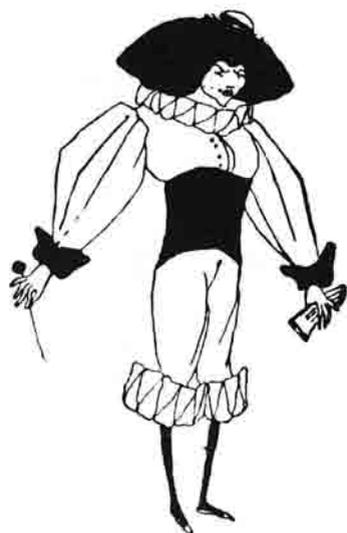
N° 121



N° 123



N° 125



N° 124



N° 126



N° 127



N° 128



[N° 131]



N° 130



N° 129



[N° 132]

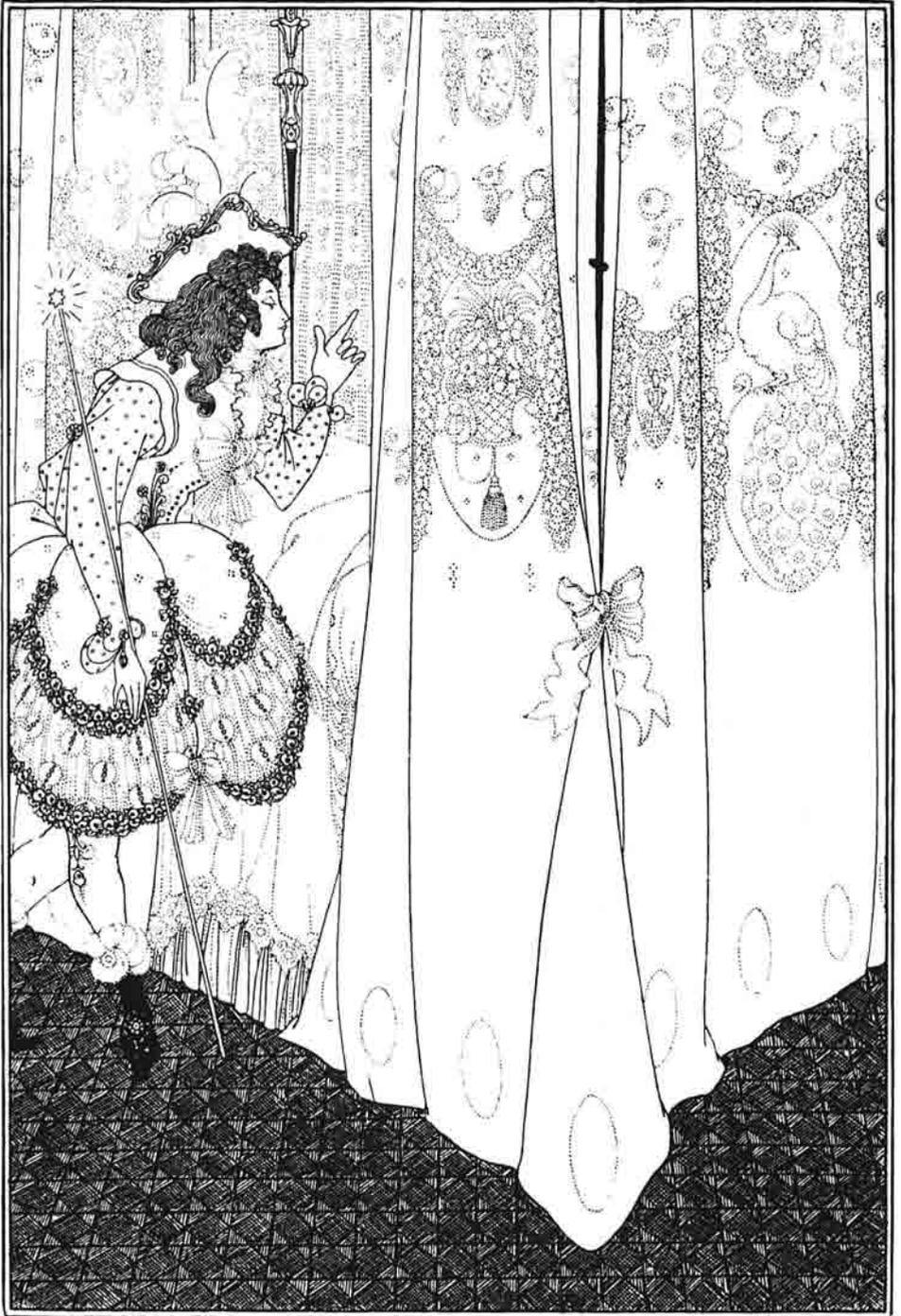


Fig. 1. Aubrey Beardsley, *The Dream*, frontispice pour *The Rape of the Lock*, 1896 (Reade 404).

Jarry et Beardsley

Evanghélia Stead



Le sujet de ces pages, tout comme leur titre, ne sont point nouveaux. Quelques passages du beau livre de Noël Arnaud¹, trois entrées du catalogue de l'exposition Jarry dans les *Cahiers du Collège de Pataphysique*², un article de J. Smaragdis dans la même revue³ et l'annotation minutieuse de *Faustroll* par le Cymbalum Pataphysicum⁴, semblent avoir déjà abondamment commenté les relations entre Beardsley et Jarry

d'un angle biographique en établissant progressivement une *doxa* dont le fondement reste invérifiable. La documentation concerne, elle, surtout les dessins de Beardsley auxquels renvoie Jarry dans son fameux « Du pays de dentelles », deuxième station de la navigation de Faustroll et hommage indéniable au dessinateur anglais. Les *Cahiers du Collège de Pataphysique* en premier (1955)⁵ et l'édition du *Faustroll* par le Cymbalum Pataphysicum trente ans plus tard (1985)⁶ reproduisent respectivement un premier choix, puis un choix exhaustif de dessins qui comble l'attente du lecteur⁷.

Et pourtant, dans ces documents, illustrations, explications, notules, quelque chose qui n'est pas de Jarry, mais bien de l'huissier Panmuphle s'est parfois inévitablement glissé. Et continuerait-on d'annoter, d'expliquer, de rapprocher, la glose biographique et documentaire continuerait d'occulter plutôt que d'éclairer, d'alourdir plutôt que d'éveiller l'esprit en mettant l'imaginaire en branle. L'édition du Cymbalum Pataphysicum est la première à l'admettre, qui clôt les notes du « Du pays de dentelles » par ces mots : « Rien d'étonnant que Bosse-de-Nage ne comprenne rien à ces "prodiges" et quelle leçon pour le lecteur, qui ne peut guère prétendre faire mieux ! Nous sommes tous des Bosse-de-Nage⁸ ». Peut-on essayer de faire un peu mieux ? L'essentiel, dans le rapport que Jarry noue avec Beardsley, est, me semble-t-il, ailleurs, dans le rapport de Jarry lui-même à la création, au jeu de l'image et au travail du langage. Un article de John Stokes a tenté justement d'ouvrir la discussion sur Beardsley et Jarry à des questions d'esthétique⁹, mais il porte sur la conception moderne que Jarry et Beardsley ont du théâtre plutôt que sur le lien à faire entre le graphisme de l'un (Beardsley) et le langage de l'autre (Jarry) comme je le tenterai.

Cependant, avant d'emprunter cette voie, cédon's un instant aux sollicitations du démon de l'annotation. « Pourquoi ne pas ajouter à la glose ? », me chuchote-t-il à l'oreille. Pas autrement que par quelques bribes et beaucoup de questions : un bel exemplaire du premier livre publié par Jarry, *Les Minutes de sable mémorial* (1894), portant la dédicace autographe « offert au *Yellow Book* », est mentionné dans un catalogue de *Livres anciens romantiques et modernes* par Gérard Oberlé et Jean-Luc Devaux en novembre 1992 pour le prix, modique !, de 40 000 francs...¹⁰. Il était sans doute passé par les mains d'Aubrey Beardsley,

directeur artistique de cette belle revue anglaise, elle aussi à ses débuts en 1894. On notera que l'hommage précoce *passé par les livres* (avant que ces derniers, dispersés, n'aillent meubler d'autres rayons de bibliothèque, au prix fort cette fois), mais qu'en 1894 la dédicace n'est pas personnalisée alors que la rencontre des deux hommes est censée remonter à 1892. S'étaient-ils vraiment rencontrés ? Aucune des lettres connues de Beardsley ne fait allusion à un événement pareil¹¹. En revanche, « Du pays des dentelles » de Jarry est précédé d'une autre belle marque d'estime à l'égard du dessinateur anglais : c'est le fameux portrait de Faustroll par Beardsley. Celui-ci pend sur les murs de la *fiction*, mais est vite devenu dans l'*annotation* portrait de Jarry lui-même réellement exécuté par Beardsley¹², ardemment recherché, véritable casse-tête pour les zéloteurs de Jarry et de Beardsley, pourtant jamais confirmé par aucun témoignage de visiteur (à l'opposé du portrait de Jarry par le Douanier Rousseau), mais faisant couler une encre abondante...¹³. Et si ce n'était là qu'un brin de fantaisie, un clin d'œil au lecteur en l'honneur de ce dessinateur-« roi », qui, en huit courtes années, forgea un style, un mythe, une époque (« *the Beardsley period*¹⁴ »), et devint une référence avant de succomber à la tuberculose à vingt-cinq ans ? La correspondance publiée de Beardsley ne porte aucune mention d'une œuvre pareille, ni ne prononce le nom de Jarry. Jarry ne donne peut-être là voix qu'au *désir* de son Faustroll d'être portraituré par Beardsley. En 1897, alors que *Faustroll* était sans doute en gestation, un personnage mi-réel, mi-fictif, comme le Faustroll-Jarry, le « Bambin, maître ès Arts » d'Edward Frederick Benson (dont le modèle fut Herbert J. Pollitt, ami de Wilde et amateur des dessins les plus osés de Beardsley), disait dans un roman qui citait à trois reprises Beardsley : « *He looks like a man out of the Yellow Book by Aubrey Beardsley. I wish I could look as if Aubrey Beardsley had drawn me* »¹⁵ – « Il ressemble à un homme sorti du *Yellow Book* par Aubrey Beardsley. J'aimerais avoir l'air dessiné par Beardsley ». Cette coïncidence, ce vœu d'être d'après le dessin, et d'exister en sortant des pages d'une revue ou d'un livre, résume l'époque qui préféra l'artifice à la nature, l'art à la vie, l'œuvre à la biographie.

C'est donc l'œuvre, les images et le langage que je voudrais faire parler, dans l'enchaînement incessant des premières, dans le ballet entortillé du second. Et pour cela, il faut d'abord relire « Du pays de dentelles », le reentendre. Il démarre en répondant à la « clarté blafarde » que jette Bosse-de-Nage par la création d'une lumière nouvelle :

[...]

Quand une lumière plus pure que celle-là fut séparée d'avec les ténèbres, et autrement qu'à la brutale naissance du monde.

Le roi des Dentelles l'étrait comme un cordier persuade sa ligne rétrograde, et les fils tremblaient un peu dans l'obscurité de l'air, comme ceux de la Vierge. Ils ourdirent des forêts, comme celles dont, sur les vitres, le givre compte les feuilles ; puis une madone et son Bambin dans de la neige de Noël ; et puis des bijoux, des paons, et des robes, qui s'entremêlaient comme la danse nagée des filles du Rhin. Les Beaux et les Belles se pavanèrent et rouèrent à l'imitation des éventails, jusqu'à ce que leur foule patiente se déconcerta dans un cri. De même que les junoniens blancs, juchés dans un parc, réclament avec discordance quand la menteuse intrusion d'un flambeau leur singe prématurément l'aube leur miroir, une forme candide s'arrondit dans la futaie de poix égratignée ; et comme Pierrot chante au brouillamini du pelotonnement de la lune, le paradoxe de jour mineur se levait d'Ali-Baba hurlant dans l'huile impitoyable et l'opacité de la jarre.

Bosse-de-Nage, autant que je pus juger, comprenait peu de chose à ces prodiges.

« Ha ha, » dit-il compendieusement ; et il ne se perdit point dans des considérations plus amples¹⁶.

Deux métaphores traversent cet extrait, toutes deux métaphores de création, au fond étroitement liées entre elles, même si ce n'est pas perceptible à première vue. La première ren-

voie par la négative à l'image biblique de la création du monde et au premier geste divin, la séparation de la lumière d'avec les ténèbres (*Genèse*, 1, 2-6). Elle est tacitement transposée par Jarry en contraste du Noir et du Blanc, autrement dit, en une image qui résume merveilleusement l'art de Beardsley. En effet, l'opposition entre les encres de Chine compactes et les plages vierges, souvent intactes du papier, est un des traits prépondérants de ce graphisme qui révolutionna la fin du XIX^e siècle. L'association explicite entre création du monde et création du dessin Noir et Blanc, fréquente dans un contexte de rivalité entre Dieu et l'artiste de Décadence¹⁷, valide ici l'hégémonie de l'artiste Beardsley sur Dieu, créateur « brutal », et promeut l'œuvre d'art aux dépens de la création du monde. La métaphore instaure une figure royale, celle du dessinateur, et lui attribue un pays, celui de dentelles.

La deuxième métaphore, celle de la création arachnéenne, prend alors le relais. Le cordier qui apparaît dans le texte est bien entendu un tisserand, et la lumière qu'il étire devient vite des fils, rapidement assimilés par comparaison à ceux de la Vierge. L'image renvoie de nouveau à la divinité (Dieu, puis la Vierge), mais aussi (et surtout) aux toiles d'araignée, puisque les fils de la Vierge ne sont que des filandres d'araignée, qui, dépourvus d'attache, voguent au vent¹⁸. En rencontrant dans la prose jarryque le contraste entre Noir et Blanc (« les fils tremblaient un peu dans l'obscurité de l'air »), l'image greffe sur le premier un second mythe de création, celui du duel qui oppose, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, non seulement Arachné à Athéna, la tisserande mortelle à la tisserande divine, mais aussi leurs deux tapisseries, autrement dit, deux conceptions esthétiques et deux manières artistiques diamétralement opposées¹⁹. Le divin cordier séparant le Noir du Blanc, la lumière des ténèbres, et ourdissant ses fils, autrement dit Beardsley créateur, est fin prêt à tisser ses images. Ce sont elles qui créent littéralement son *pays*²⁰.

Tout comme le contraste entre Noir et Blanc, la métaphore arachnéenne est de fait essentielle dans la manière de Beardsley. Un des styles qui le distingueront porte le nom de « *hair-line manner* » – « manière poilue » – (Reade), ses minces filaments s'enchevêtrant et se croisant sans cesse. L'araignée et sa toile apparaissent dans plusieurs des vignettes des trois petits volumes de *Bon-Mots*, dont *L'Étoile-Absinthe* publie ici pour la première fois le catalogue avec reproductions. Certaines de ces vignettes parodient sans doute *L'Araignée qui rit* d'Odilon Redon que Beardsley connaissait certainement, mais la répétition obsessionnelle (Grotesques, n° 50) ou caricaturale (Grotesques, n° 15 et n° 67) du motif donne lieu à une véritable libération graphique. La toile se défait progressivement en une série de lignes tenues et foisonnantes qui portent l'extravagance de la composition, engendrent, encerclent et encouragent le grotesque au moment même où certaines des grandes planches de Beardsley recueillent le fruit de ces expérimentations marginales, comme *How King Arthur saw the Questing Beast, and thereof had great marvel* (1893) ou *Siegfried, Act II* (ca. 1892-93). Jarry savait-il que *The Rape of the Lock* d'Alexander Pope avec les planches de Beardsley, qui apparaît plus loin dans l'image des Beaux et des Belles qui se pavanent et rouent, portait le sous-titre « *embroidered by Aubrey Beardsley*²¹ » – « brodé par Beardsley » ? Je pense que oui. Beardsley, hostile à la notion d'*illustration*, voulut créer un vocabulaire spécifique aux livres qu'il ornait de ses planches. « *Embroidered* » sied à merveille à un « roi de dentelles » aussitôt reconnu comme tel par Jarry.

Mais aussi à un roi des paons. Dans ces mêmes vignettes des *Bon-Mots*, Beardsley travaille aussi sur cet emblème préraphaélite et esthète, magnifié en Angleterre par James McNeil Whistler, créateur du splendide Peacock Room pour le collectionneur Frederick Leyland (Beardsley le connaissait), et honoré en France par Rodolphe Bresdin dans une gravure qui montre toute sa subtilité²². Comme l'araignée et sa toile, la plume de paon entre dans la composition de la vignette grotesque comme un rappel de motif avec lequel Beardsley joue (Grotesques, n° 3, n° 30, n° 31 et n° 48) et sert même à orner la couverture

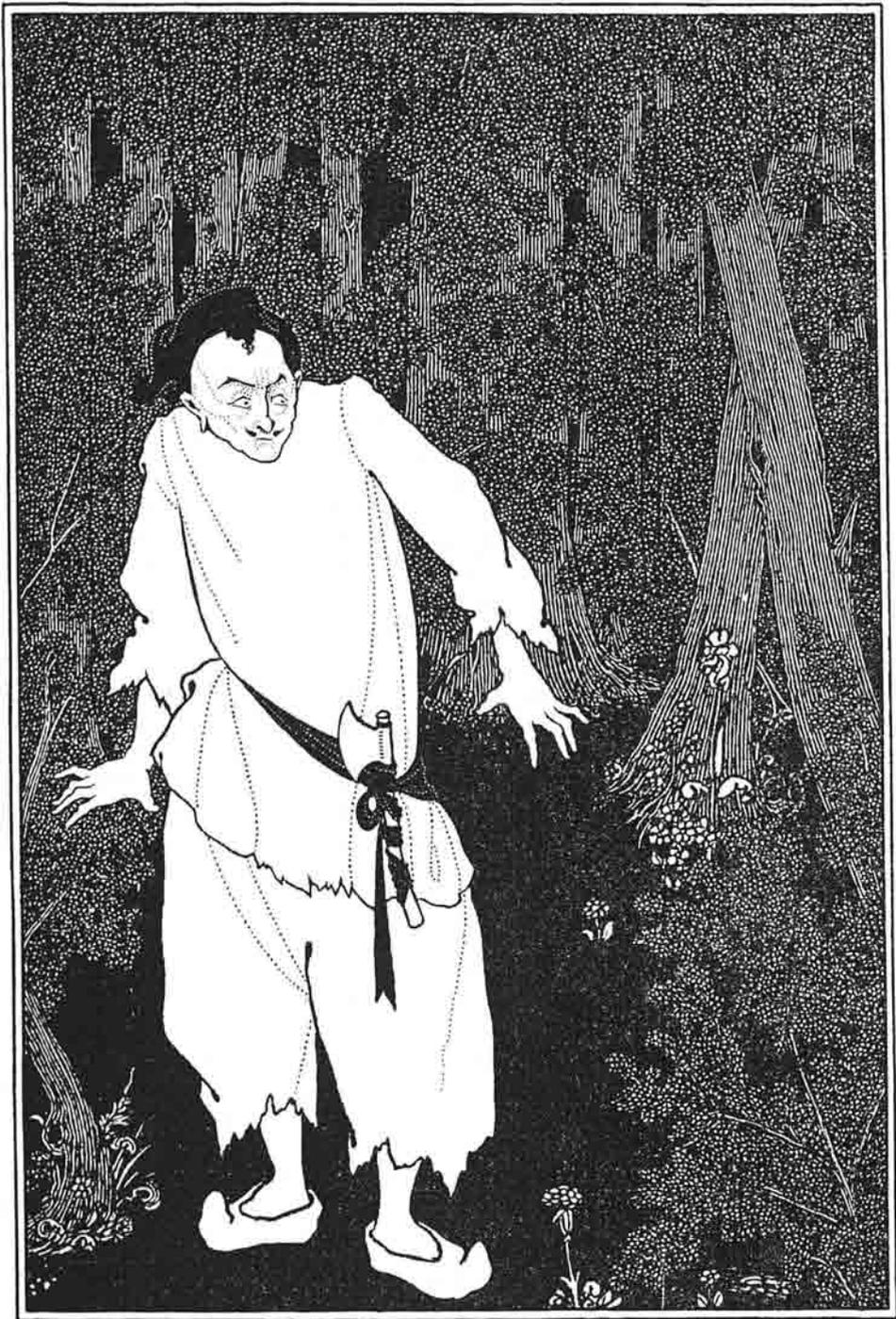


Fig. 2. Aubrey Beardsley, *Ali Baba in the Wood*, 1897 (Reade 459).



Fig. 3. Aubrey Beardsley, frontispice pour *The Pierrot of the Minute* d'Ernest Dowson, 1897 (Reade 477).

(Grotesques, n° 130). Elle représente la fusion idéale entre nature et art. Mais, ailleurs, elle porte la composition (Grotesques, n° 8, n° 45, n° 73 et n° 75) ou la structure suivant un principe de trois axes dont les ocelles deviennent têtes (Grotesques, n° 25 et n° 32). Parfois, la vignette grotesque s'appuie précisément sur le tracé rompu de l'ocelle, qui se défait graduellement en traits menus, lignes croisées, arabesques brisées, et inclut la dentelle de l'ar-nitoile²³ (Grotesques, n° 74). Motifs hérités et parodiés dans un premier temps, la toile d'araignée et la plume de paon finissent par devenir un substrat nourricier du graphisme, qui y puise sa densité, sa complexité, ses traits labyrinthiques, l'intersection incessante des lignes, des taches, des masses noires et des faisceaux de traits...

Or, entrecroisement et lacis sont centraux autant à l'art de Beardsley qu'au langage de Jarry. La broderie, nœud où se croisent les fils rayons de Beardsley, devient pour Jarry le creuset où les mots se rencontrent, fusionnent et renaissent en mettant au monde de nouvelles images. Toutes les planches de Beardsley que Jarry appelle dans « Du pays de dentelles » relèvent d'un style parvenu à son sommet, qui brode, pointe, virevolte en cercle, en pointillé, en menue rosace, en dentelle, en bouquet, en boucle, en guirlande, en panache, en guipure, en flamme, en francis. Dans *A Large Christmas Card* (Reade 426²⁴), dans *The Peacock Skirt* (Reade 277), dans le frontispice pour *The Comedy of the Rhinegold* (Reade 446), dans *The Battle of the Beaux and the Belles* (Reade 411) – qui vient de *The Rape of the Lock* –, dans le frontispice pour *The Pierrot of the Minute* de Dowson (Reade 477), dans *Ali Baba in the Wood* (Reade 459) – toutes planches convoquées par l'édition du Collège de 'Pataphysique –, les formes se croisent dans des espaces densément peuplés par la ligne arabesque ou brisée en pointillé. Dans leur entortillement naissent par moments d'autres formes, d'autres figures, comme fondues dans le dédale du dessin, et que l'œil pour un peu reconnaîtrait comme nouvelles. La langue jarryque relève ce même défi de l'entrecroisement phrase après phrase. C'est par broderie – à savoir, métaphore filée, association d'images née du ricochet d'un mot au suivant, du bond d'une idée à l'autre – que se fait ici le texte, dans un incessant balancement des vocables, en fait, en une danse, un menuet de mots qui file la métaphore de la lumière et des ténèbres du début à la fin du passage.

Ainsi, *ourdir*, dans « ils ourdirent », est un verbe clé au début de trois propositions qui s'enchaînent, à peine séparées par le point virgule. L'image naturelle des « forêts », suggérée par le « pays », éveille l'idée de climat (glacial). Le givre et sa végétation artificielle sur les vitres transforment les « forêts » en « feuilles » dentelées, puis en « neige de Noël ». Dans le va-et-vient des flocons, la Vierge (des « fils de la Vierge ») devient « madone et son bambin » et forme une première planche, précisément une carte de Noël (*A Large Christmas Card*). Les trois éléments que Jarry convoque à sa suite, « des bijoux, des paons, et des robes », tous ornementaux, puisent dans l'ocelle de la plume de paon le miroitement qui fait qu'ils entrent en danse. Tout en préparant l'arrivée des images de « danse » des Beaux et des Belles (Fig. 7), le texte renvoie aux trois figures féminines se balançant dans les vagues de *The Comedy of the Rhinegold* et complète le paysage insulaire par l'image attendue de l'eau. C'est subtilement fait. La phrase jarryque prend son élan sur une métaphore, souvent appuyée par un verbe imagé, et pivote sur une comparaison qui assoit le sens tout en posant des jalons pour une nouvelle image à venir. Ainsi dans : « et puis des bijoux, des paons, et des robes, qui s'entremêlaient [verbe imagé] comme la danse nagée des filles du Rhin » [comparaison et association d'une nouvelle planche à la précédente]. De même dans : « Les Beaux et les Belles se pavanèrent et rouèrent [métaphore et métamorphose en paon, deux verbes imagés] à l'imitation des éventails » [comparaison et retour, par l'éventail, à l'ornementation ou à la dentelle]. Jarry ne décrit pas les planches de Beardsley. Il en transpose la complexité graphique en investissant son style d'une même complexité – linguistique. Dans la langue, il va de la toile d'araignée au paon, comme Beardsley dans le graphisme.

La figure du paon est présente chez Beardsley dans d'autres compositions que *The Peacock Skirt*, *The Dream*, frontispice de *The Rape of the Lock* (Reade 404), d'une rare prouesse graphique, brode sur les rideaux du lit un *paon blanc* tout en pointillé (Fig. 1). Elle est également centrale pour Jarry dans « Du pays de dentelles ». Non seulement parce que les paons (les Beaux et les Belles qui rouent) réapparaissent dans les « junoniens blancs » (le paon est en effet l'oiseau de Junon), mais surtout parce que leur cri, de phrase en phrase, anime par le son le passage jusqu'à la fin : « leur foule patiente se déconcerta dans un cri » / « réclament avec discordance » / « comme Pierrot chante » / « Ali-Baba hurlant » ; et que leur symbolique solaire permet de revenir sur l'opposition lumière/ténèbres pour la retravailler. Les paons blancs commandent en effet toute une série de contrastes noir et blanc : « paons blancs » dans un parc de nuit / « aube » (du latin *alba*, blanc) / « forme candide » (au sens étymologique « blanche ») / « futaie de poix » / Pierrot blanc sous la lune blême. Partant de la « clarté blafarde » de Bosse-de-Nage, Jarry a annoncé à ses lecteurs « une lumière plus pure », mais, au pays tout artistique du roi de dentelles, la création se fait « autrement qu'à la brutale naissance du monde ». Car, « brouillamini » et « pelotonnement de la lune » à l'appui, les fils arachnéens du cordier sont toujours là pour couvrir la « lumière plus pure » d'un plus fin treillage, pour tisser les rais de la lune, à la fois planète et pelote pour Jarry, et pour accompagner la navigation toujours nocturne de Faustroll d'un « jour mineur ». Jour *mineur* signifie certes lumière moindre ici, mais aussi éclairage propre au pays artistique où le Noir-et-Blanc joue à cache-cache avec les armoises et les ocelles défaits en arabesques brisées. Le même mot pourrait qualifier la gamme, *gamme mineure*, juste pour cette musique complexe du texte, et enfin son art, *art mineur*, comme on dit pour les arts décoratifs et ornementaux.

Or, les images enfilées les unes après les autres, le ricochet des mots d'une phrase à l'autre sont d'une telle densité qu'en fin d'extrait tout se met à coexister : la forme ronde et blanche se détache contre un fond noir (« une forme candide s'arrondit dans la futaie de poix égratignée ») et les fils arachnéens s'enchevêtrent, non seulement dans les tracés, mais dans un effort mimétique du langage, qui redouble, aligne et allonge les syllabes, imitant de près le mouvement de la pelote : « brouillamini du pelotonnement »... Jarry achève « Du pays de dentelles » par une étrange inversion de l'histoire d'Ali Baba et des quarante voleurs, telle qu'elle est narrée dans *Les Mille et Une Nuits*. Celui qui hurle « dans l'huile impietoyable et l'opacité de la jarre » ne peut être Ali Baba, mais chacun des trente-sept voleurs, subrepticement introduits chez lui dans des jarres à huile et attendant la nuit pour prendre une vengeance sanglante. Ce sont eux qui seront ébouillantés (avec de l'huile brûlante) par Morgane, la servante diligente d'Ali Baba, qui le sauve d'une mort certaine et lui garantit la prospérité puisqu'il récupère ainsi le trésor des voleurs en toute sécurité. Vers la fin de sa vie, Beardsley entreprit d'ornez cette histoire pour un livre, mais n'en réalisa que deux planches. *Ali Baba in the Wood* (Fig. 2), que reproduit l'édition du *Cymbalum Pataphysicum*, devait être connue de Jarry car elle parut en 1897, avant la publication de « Du pays de dentelles » dans le *Mercure de France*. Elle semble relever de l'illustration. Elle représente un Ali Baba tout blanc dans une forêt faite d'un entrecroisement inouï de ronds minuscules, massés contre d'impeccables droites qui dessinent les troncs d'arbre. Elle est très proche, par la conception et la disposition, du frontispice de Beardsley pour *The Pierrot of the Minute* de Dowson (Fig. 3), ce qui entraîne sans doute chez Jarry le glissement de Pierrot à Ali Baba. L'autre, le projet de couverture, sans doute inconnue de Jarry²⁵ (Fig. 4), propose un Ali Baba surprenant, non plus le pauvre bûcheron maigrelet et peureux dans la forêt, mais un opulent oriental, épanoui dans le luxe, la nonchalance et la sensualité que lui assure le trésor, libre de la menace des quarante voleurs. Elle repose sur le contraste du Noir et du Blanc, qui glose, avec une grande économie des moyens, sur l'enflure de la

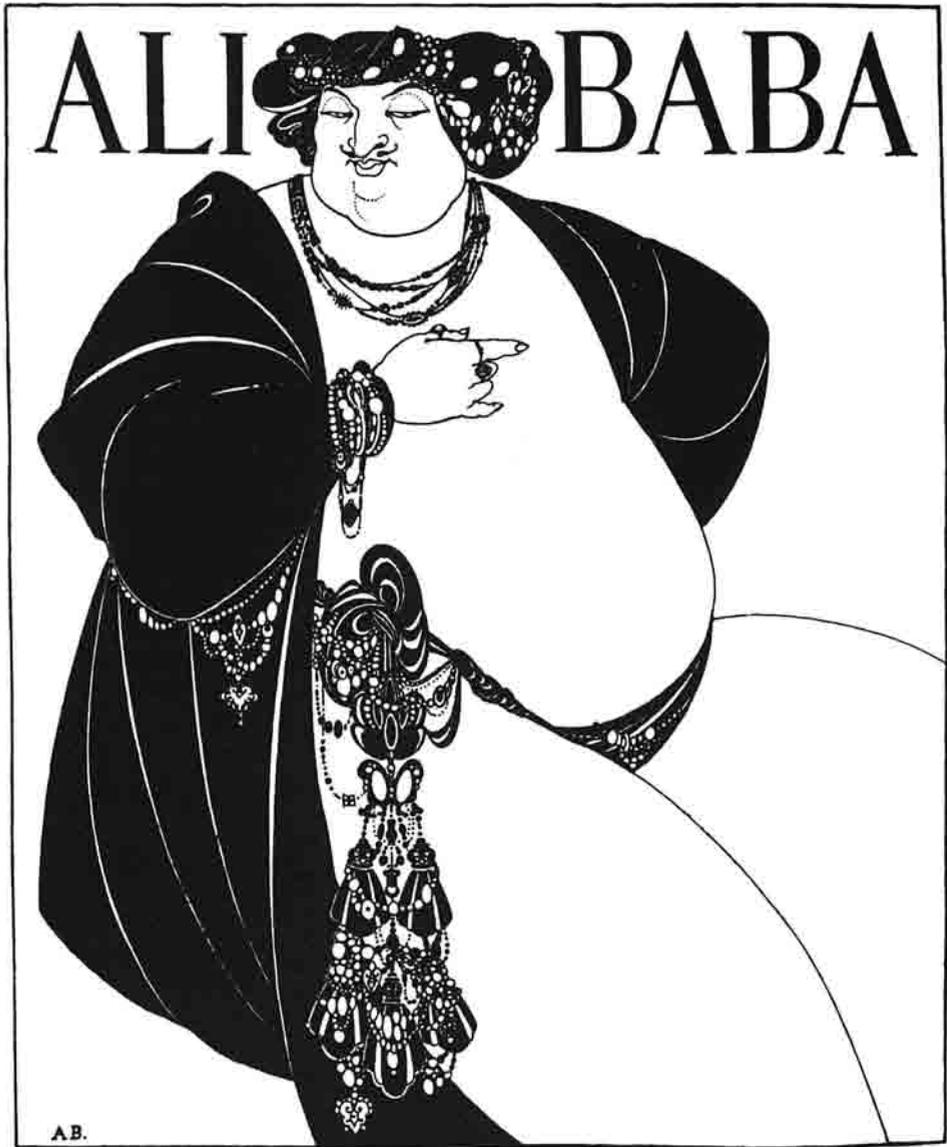


Fig. 4. Aubrey Beardsley, *Ali Baba*, projet de couverture (Reade 458).

chair, le nu et le vêtu, mais expose aussi, avec une nonchalance apprêtée, les bijoux, colifichets et fioritures dans un souci tout ornemental où l'on retrouve l'ocelle. Dans son apparent dépouillement, elle est d'une grande complexité puisqu'elle fait d'Ali Baba l'homme-jarre, à la fois le héros de l'histoire et son moyen radical de parvenir. On peut rapprocher ces deux planches du principe de la « simplicité condensée » du « Linteau » de Jarry²⁶ : « La simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé »²⁷.

« Du pays de dentelles » de Jarry est la première *transposition* des planches de Beardsley par un homme de lettres français. Elle est sans doute la seule qui aille immédiatement à l'essentiel : elle ne glose pas sur Beardsley, elle n'exploite ni la biographie, ni l'anecdote, ni la thématique, elle ne narrativise pas non plus les planches, comme le feront d'autres, dans des exercices de plume relevant plutôt du journalisme fin-de-siècle que de la création²⁸. La tentative de Jarry dans « Du pays de dentelles » est séduisante car elle relève le défi du graphisme et tente de le transposer dans le langage. La métaphore, la comparaison, l'image filée, le collage, l'assemblage, les fonctions mimétiques et sémiotiques des vocables sont mobilisés pour capter et rendre les contrastes formels de Beardsley et la ténuité de ses lignes arachnéennes. « Du pays de dentelles » naît d'un exploit linguistique, fait pour résister au commentaire. En s'y arrêtant, l'édition du *Cymbalum Pataphysicum* parle d'« enchaînement cinématographique des images »²⁹ ; John Stokes d'une « nouvelle sorte de critique artistique pour une nouvelle sorte d'art »³⁰. Dans les deux cas, c'est comme si la critique se sentait obligée de tirer le texte de Jarry loin du langage, vers les beaux-arts ou le cinéma, comme s'il était impossible de le considérer comme un creuset en soi, en dehors d'un contexte impliquant d'office l'image. Je serais plutôt d'accord avec un autre aperçu de Stokes : « la séquence est engendrée par le même principe d'association qui opère d'un bout à l'autre dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll* »³¹. Avec une spécificité qui fonctionne peut-être comme une clef, si tant est qu'on puisse proposer des clefs pour une œuvre faite justement pour résister par ses miroitements à la glose et à ses passe-partout ingénieux : celle-ci serait la plume de paon, et en particulier son ocelle.

Jarry, dans « Linteau », auquel on reconnaît une valeur d'art poétique liminaire, parle de la confusion et du danger de choisir ces « mots bulletins de vote pris hors de leur sens ou plus justement sans préférence de sens »³². En commentant l'effet de la régularité inattendue sur les hommes superficiels, il aligne : « pierre, orbite, œil de paon, lampadaire, accord final ». Au tout début de la relation de l'huissier Panmuphle, les pelles de ses avirons de frêne, instrument même de la navigation de Faustroll, « s'écartèrent dans la symétrie bruisante de deux plumes de paon qui roueraient seules »³³. Simple détail ornemental ? Je ne le crois pas, à voir la place qu'occupe le paon et son ocelle dans la création de Beardsley et dans cet extrait de Jarry qu'on vient d'étudier de près. J'ai dit tout à l'heure que l'entrelacement dense dans les planches de Beardsley crée par moments des formes dans les formes qui peuvent faire hésiter le spectateur, comme dans les volutes de vapeur ou le bouillonnement de *The Cave of Spleen* (Fig. 5), elle aussi tirée de *The Rape of the Lock*. Il me semble que Jarry tente d'investir le langage et la phrase d'une ambiguïté équivalente dans « les junoniens blancs, juchés dans un parc, réclament avec discordance quand la menteuse intrusion d'un flambeau leur singe prématurément l'aube leur miroir » en exploitant précisément l'ocelle. Le sens de la phrase tourne autour d'un verbe mimétique, le verbe *singer*, « imiter imparfaitement ». Le sens semble être « les paons du parc protestent en criant lorsque un flambeau, source de lumière artificielle, imite imparfaitement l'arrivée du jour ». Quel statut faut-il attribuer à « leur miroir » ? Apposé à « aube », « leur miroir » a une fonction d'attribut. On comprend que l'aube est le miroir des paons, et le rapprochement prend appui sur l'étymologie (*alba*, blanc, brillant), *miroir* des paons blancs. Le miroir traduit ici une *mime-*



Fig. 5. Aubrey Beardsley, *The Cave of Spleen*, septième planche pour *The Rape of the Lock*, 1896 (Reade 410).

sis exacte. Or, l'édition du *Cymbalum Pataphysicum* rappelle que « miroir » est aussi « un terme qui désigne l'œil terminal des plumes de paon »³⁴, autrement dit, l'ocelle. Ce miroir trompeur refléterait-il sous une autre forme le verbe *singer*, l'imitation imparfaite ? Et faut-il comprendre que « leur miroir » est complément d'objet du verbe « réclamer » (les paons réclament leur miroir, leur ocellé), comme le dit l'édition du *Cymbalum Pataphysicum*, ou bien plutôt que « leur miroir » est complément d'objet du verbe *singer* (la menteuse intrusion d'un flambeau leur singe leur miroir, leur ocellé), autrement dit, que l'intrusion soudaine de la lumière crée à la fois l'illusion et le reflet d'un ocellé irisé de paon ? On est très près de « Linteau » : « pierre, orbite, œil de paon, lampadaire, accord final »... Œuvre d'ignorance ou œuvre de simplicité, complexe resserré et synthétisé ? Et qui parle ici ? Jarry rendant hommage à Beardsley et le transposant, ou bien l'huissier Panmuphle « dans la symétrie bruissante de deux plumes de paon qui roueraient seules » ?

« Colin maillard cérébral »³⁵, décidément... J'espère ne pas y avoir introduit plus d'un flambeau menteur.

NOTE DE CONCORDANCE CHRONOLOGIQUE

« Du pays de dentelles », dédié « à Aubrey Beardsley », qui deviendra le treizième chapitre de *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, parut pour la première fois dans le *Mercur de France* en mai 1898³⁶. On s'accorde à y voir un hommage à Beardsley, composé par Jarry avant le décès du dessinateur, survenu à Menton deux mois plus tôt (16 mars 1898). En l'absence d'éléments prouvant une rencontre effective entre Beardsley et Jarry, mon hypothèse est que Jarry connaît Beardsley par la reproduction de ses dessins dans les revues et dans les livres. L'objet de cette note est d'établir lesquels. Plusieurs indices plaident en sa faveur : l'exemplaire des *Minutes de sable mémorial*, effectivement « offert au *Yellow Book* » (voir *supra*) ; les ensembles d'images convoqués par Jarry pour peu qu'on veuille raisonner en termes de publications d'époque ; la rareté des originaux ; la chronologie.

La plupart des images semblent venir de la revue *The Savoy*, publiée par Leonard Smithers en 1896, et de deux livres, *The Rape of the Lock* d'Alexander Pope (Smithers, mai 1896), et *The Pierrot of the Minute* d'Ernest Dowson (Smithers, mars 1897). Après sa rupture avec John Lane et son départ du *Yellow Book*, Beardsley accepta l'invitation de Smithers de diriger la partie artistique du *Savoy* pendant que Symons en assurait la direction littéraire. C'est dans le n° 1 du *Savoy*, en janvier 1896, que fut inséré *A Large Christmas Card*, alors que l'ultime numéro (n° 8, décembre 1896, p. 43) accueillait le frontispice pour *The Comedy of the Rhinegold* en même temps que trois autres images (*Flosshilde*, *Alberich* et *Erda*) du même projet. Les n° 2 d'avril et n° 6 d'octobre 1896 avaient, eux, reproduit *The Third Tableau* et *The Fourth Tableau of the Rheingold* [sic], destinés à un même livre qui ne vit jamais le jour, mais aussi la planche centrale de *The Rape of the Lock* (Reade 409) représentant l'instant où l'on coupe la boucle fatidique (Fig. 6). Il n'est donc pas impossible que Jarry ait découvert par ce biais (et son relais parisien, *Le Courrier français*)³⁷ ce superbe projet, avant d'avoir eu entre les mains l'ouvrage lui-même, « brodé » par Beardsley de neuf planches.

C'est certainement ce dernier livre qui lui inspira le titre même du « Du pays de dentelles ». Le paon, les dentelles et les pointillés y règnent, dans les costumes, l'ameublement, les rideaux et les panneaux ajourés qui servent fréquemment de fond de scène (Fig. 1, 5, 6, 7 et 8). Il n'est donc peut-être pas nécessaire de voir dans « des joyaux, des paons, et des robes » une allusion à *The Peacock Skirt*, tiré de la *Salomé* de Wilde (1894), quoiqu'on ne puisse pas l'exclure. Les planches de *The Rape of the Lock* avaient été terminées à Paris, au début de mars 1896, mais avaient immédiatement été envoyées à Smithers, comme le montre la correspondance. On ne peut supposer qu'elles aient été vues. En revanche, le livre avait pu circuler, notamment par l'intermédiaire de Gabriel de Lautrec et d'Henry D. Davray (voir *infra*), que Beardsley avait rencontrés avec Ernest Dowson à la première de *Salomé* au Théâtre de l'Œuvre le 11 février 1896³⁸.

Précisément, *The Pierrot of the Minute* de Dowson, orné d'un frontispice, d'un en-tête, d'une lettrine et d'un cul-de-lampe par Beardsley³⁹, fournit à Jarry un Pierrot à la Watteau dans un parc extra-



Fig. 6. Aubrey Beardsley, *The Rape of the Lock*, sixième planche pour *The Rape of the Lock*, 1896 (Reade 409).



Fig. 7. Aubrey Beardsley, *The Battle of the Beaux and the Belles*, huitième planche pour *The Rape of the Lock*, 1896 (Reade 411).

ordinairement dessiné, très proche par la disposition et le style graphique d'*Ali Baba in the Wood*, reproduit, cette même année 1897, dans *A Book of Fifty Drawings by Aubrey Beardsley*⁴⁰ (Fig. 2 et 3). On peut penser que Jarry connaissait bien le livre de Dowson non seulement par l'image, mais par le texte aussi. L'expression « comme Pierrot chante au brouillamini du pelotonnement de la lune » pourrait amalgamer trois éléments de la fantaisie dramatique de Dowson : le recours constant à la musique escortant la Demoiselle Lunaire, qui attire et séduit un Pierrot s'exclamant « *Why am I so musical and sad?*⁴¹ », et les deux métaphores associant tissage et clair de lune pour exprimer la séduction amoureuse (« *While my dance woos him, light and rythmical, / And weaves his heart into my coronal*⁴² ») et le destin filé par les Parques (« *Methought grim Clotho and her sisters twain / With shrivelled fingers spun this web of bane!*⁴³ »), amour et destin formant le nœud de la saynète de Dowson. Le cul-de-lampe de *The Pierrot of the Minute* (Reade 479) avec son Pierrot blanc et glabre au grand chapeau circulaire, quittant l'orbe d'un parc ceint de ronds microscopiques formant des roses, des guirlandes, des coquilles et des bouffettes (Fig. 9), inspira peut-être aussi Jarry. L'image avait été divulguée dans les revues des jeunes : elle accompagnait, sous le titre *Le Pierrot d'aujourd'hui*, un article d'Henry D. Davray présentant Beardsley aux lecteurs de *L'Ermitage* en avril 1897⁴⁴. Jarry la connaissait certainement. Faut-il supposer qu'il ait également pu penser à la vignette décorative au pierrot, reproduite sur la couverture verso de quatre volumes de la « Pierrot's Library » en 1896 (Reade 398), comme le propose l'édition du *Cymbalum Pataphysicum* ? Cela me paraît bien plus difficile, ces quatre volumes étant des publications fin-de-siècle plus marginales et par conséquent plus difficiles d'accès⁴⁵. Comme dans d'autres cas, étendre le répertoire d'images risque d'obscurcir plutôt que d'enrichir la réflexion sur le texte. En conclusion donc de la discussion du répertoire iconographique sous-tendant « Du pays de dentelles », je proposerai : *A Large Christmas Card* et le frontispice de *The Comedy of the Rhinegold* (tirés du *Savoy*, n° 1 et n° 8, 1896), plusieurs planches de *The Rape of the Lock* – notamment *The Dream*, *The Rape of the Lock*, *The Battle of the Beaux and the Belles*, ou même encore *The Baron's Prayer* (Fig. 8) –, le frontispice et le cul-de-lampe de *The Pierrot of the Minute* de Dowson et *Ali Baba in the Wood*, tiré de *A Book of Fifty Drawings* (1897).

Reste à conjecturer comment Jarry y a eu accès. À deux reprises, Henry D. Davray conclut ses articles sur Beardsley par une description d'albums et de livres décorés par l'artiste en en donnant le prix et l'éditeur (indications destinées à qui voulait se les procurer en France), mais la seule liste complète, parue dans *La Plume*, est postérieure à la publication du « Pays de dentelles » dans le *Mercur*⁴⁶. Il est d'ailleurs peu probable que les pauvres moyens de Jarry lui aient permis des acquisitions d'un prix souvent élevé⁴⁷. Il faudrait donc privilégier le contexte d'échange réellement existant entre les revues fin-de-siècle et le rôle clé que jouèrent dans ce cas deux hommes, à savoir, dans l'ordre, Gabriel de Lautrec dans *Le Courrier français* de Jules Roques et Henry D. Davray au *Mercur de France*, à *L'Ermitage* et à *La Plume*. *Le Courrier français* fut le pionnier de la réception de Beardsley en France (dès 1894) grâce à des articles de Roques et de Lautrec, mais aussi grâce à la reproduction régulière d'images dont le repérage systématique reste à faire⁴⁸. En 1896 *Le Courrier français* se fit l'ambassadeur régulier du *Savoy* : Gabriel de Lautrec y présenta le premier numéro dès le 2 février⁴⁹, revint longuement le 31 mai 1896 sur le n° 2 qu'il venait de recevoir⁵⁰, précisément avec un exemplaire de *The Rape of the Lock* dont il fit le dithyrambe en reproduisant la planche homonyme (Fig. 6). Même indépendamment de Beardsley, *Le Courrier français* reprit en 1896 des images d'autres artistes du *Savoy*⁵¹, ce qui montre une réception régulière de la revue. La correspondance de Beardsley le confirme : en décembre 1896 Smithers envoyait assidûment à Lautrec les livres de Beardsley. Beardsley prie son éditeur d'adresser à Lautrec un exemplaire de *A Book of Fifty Drawings* pour compte rendu⁵². Ces éléments réunis font de Gabriel de Lautrec, par ailleurs proche d'Ernest Dowson⁵³ et fréquentant, tout comme Davray, Beardsley à Paris⁵⁴, le destinataire certain du *Savoy*, de *The Rape of the Lock*, de *The Pierrot of the Minute* et de *A Book of Fifty Drawings*, toutes publications recelant les images qui sous-tendent « Du pays de dentelles » de Jarry. On pourrait en dire autant d'Henry D. Davray, dont la nécrologie de Beardsley (parue dans le numéro même du *Mercur* qui accueille les premiers fragments de *Faustroll*) décrit longuement les dessins du *Savoy*, outre qu'elle présente en détail l'œuvre entière⁵⁵ ; d'ailleurs Lautrec et Davray se connaissent suffisamment pour se fréquenter régulièrement et pour coopérer dans des traductions de l'anglais. Les bibliothèques de l'un ou de l'autre, ou bien des deux à la fois, ont pu s'ouvrir à Jarry et lui permettre de feuilleter les belles éditions anglaises en plus des planches connues au hasard des revues françaises. Car Jarry connaît certainement Gabriel de Lautrec et Henry D. Davray. Il a dû rencontrer le premier dès 1892 au concours de *L'Écho de Paris littéraire*



Fig. 8. Aubrey Beardsley, *The Baron's Prayer*, quatrième planche pour *The Rape of the Lock*, 1896 (Reade 407).

illustré, dont ils furent tous deux les lauréats successifs⁵⁶, sinon au *Mercur de France*, dont Lautrec connut de près la fondation⁵⁷. Le frontispice (par Joseph Hémard) de *Souvenirs des jours sans souci* de Lautrec (1938) fait de celui-ci un « Père de la Gidouille » aux accents ubuesques indubitables. Par ailleurs Noël Arnaud a suggéré qu'Henry D. Davray aurait été le conseiller de Jarry traducteur du *Dit du vieux marin* de Coleridge dans le contexte du *Mercur* (1893) avant de devenir l'homme qui le présenta à Oscar Wilde sorti de prison (1898)⁵⁸. Au terme donc de ce petit exercice de chronologie comparée et de détectivisme littéraire, on peut sans doute voir en Alfred Jarry un connaisseur attentif et éclectique de plusieurs éditions anglaises ornées par Beardsley.

Notes

1. Noël Arnaud, *Alfred Jarry d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, 1974, pp. 32-33, 398, 409.
2. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10 [exposition Jarry], 15 clinamen 80 E. P. [vulgairement 6 avril 1953], pp. 28-29.
3. J. Smaragdis, « Du pays des dentelles », *ibid.*, n° 22-23 [Navigation de Faustroll], 22 palotin 83 E. P. [vulgairement 11 mai 1955], pp. 65-67, fig.
4. Alfred Jarry, *Gestes & Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, Roman néo-scientifique*, éd. annotée par une Transcommission Exceptionnelle du Cymbalum Pataphysicum, 1985, pp. 131-137.
5. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 22-23, planches reproduites : Cul-de-lampe au Pierrot (ornement de la collection « The Pierrot's Library »), *L'Adolescent à l'archet* (ornement de page de titre paru dans *The Early Work*, n° 81, Reade 379), deux autoportraits de Beardsley, *The Peacock Skirt*, *The Ascension of Saint Rosa of Lima (The Savoy*, n° 2, April 1896, p. 27), *The Battle of the Beaux and the Belles*.
6. Alfred Jarry, *Gestes & Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, éd. du Cymbalum Pataphysicum, planches reproduites : *The Pierrot of the Minute* (frontispice du livre homonyme d'Ernest Dowson), un *Autoportrait* de Beardsley, *A Large Christmas Card*, *The Peacock Skirt* (tiré de *Salomé* de Wilde), *The Comedy of the Rhinegold*, *The Battle of the Beaux and the Belles* (tiré de *The Rape of the Lock* d'Alexander Pope), un cul-de-lampe au Pierrot (ornement de la collection « The Pierrot's Library ») et *Ali Baba in the Wood*.
7. Sans vouloir contester ces choix, il m'a semblé utile d'établir une « Note de concordance chronologique » entre le texte de Jarry et les œuvres qu'il a pu connaître. Voir *supra*.
8. Alfred Jarry, *Gestes & Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, éd. du Cymbalum Pataphysicum, p. 136.
9. John Stokes, « Beardsley/Jarry : The Art of Deformation », in *Reconsidering Aubrey Beardsley*, edited by Robert Langenfeld with an Annotated Secondary Bibliography by Nicholas Salerno, Ann Arbor & Londres : U. M. I. Research Press, 1989, pp. 55-69.
10. *Livres anciens romantiques et modernes en vente au manoir de Pron et chez Jean-Luc Devaux*, [impr. Arte, Adrien Maeght, achevé d'imprimer le 27 novembre 1992], n° 235, p. 51.
11. Peut-on penser que Jarry figurait parmi les « long haired monsters of the Quartier [Latin] » rencontrés avec Rachilde chez Lapérouse en avril 1897 ? (Lettre à Mabel Beardsley, [26 avril 1897], *The Letters of Aubrey Beardsley*, edited by Henry Maas, J. L. Duncan & W. G. Good, Londres : Cassell, s.d. [1971], p. 308.) Stanley Weintraub et John Stokes ont discuté ce point. Quoi qu'il en soit, le contexte serait défavorable à Jarry. Beardsley ajoute malicieusement : « They all presented me with their books (which are quite unreadable) » – « Ils m'ont tous offert leurs livres (qui sont tout à fait illisibles) ».
12. *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 10, pp. 28-29 : « Ami de Jarry, il [Beardsley] fit son portrait, ainsi qu'il est dit au ch. IV de *Gestes et Opinions* : "un portrait du sieur Faustroll par Aubrey Beardsley". Cette œuvre a disparu [sic] et ne figure dans aucun catalogue ou étude sur l'artiste ». Cf. Noël Arnaud, *op. cit.*, pp. 32-33.
13. Voir John Stokes, *op. cit.*, p. 57 ; et encore récemment l'article de Jill Fell, « The Deceptive Images of Alfred Jarry : Lost, Found and Invented Portraits by Beardsley, Rousseau and Rippl-

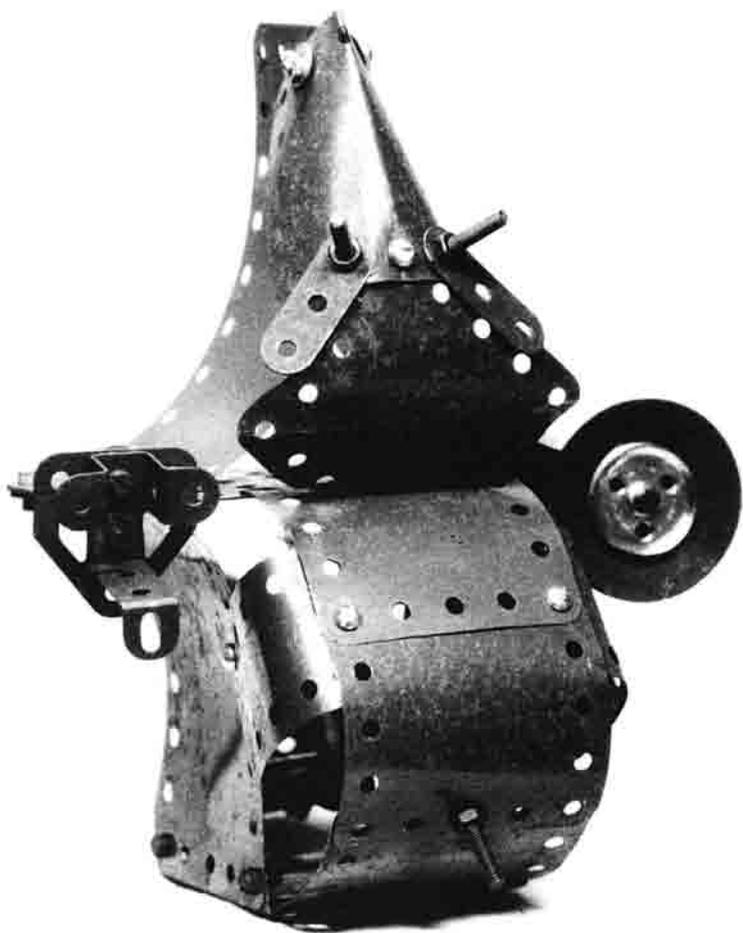
- Ronaï », *Word & Image*, vol. xv, n° 2 (April-June 1999) pp. 190-198.
14. Le mot est de Max Beerbohm et paraît dès 1896 dans « Diminuendo » [premier titre « Be it Cosiness », *The Pageant*, I (1896) pp. 230-235], recueilli dans *The Works of Max Beerbohm*, la même année. Beerbohm, « vieux-jeune », prétend le céder à plus jeune que lui puisqu'il appartient à la « période Beardsley ». Cependant c'est sans ironie qu'Osbert Burdett nomma un livre sur la fin du siècle anglaise *The Beardsley Period* (1925) d'après ce mot de Beerbohm.
 15. Edward F. Benson, *The Babe B.A., Being the Uneventful History of a Young Gentleman at Cambridge University*, Londres & New York : G. P. Putnam's Sons, 1897, p. 101.
 16. Alfred Jarry, *Gestes & Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, éd. du Cymbalum Pataphysicum, pp. 129-130.
 17. Voir Évanghélia Stead, *Le Monstre, le Singe et le Fœtus, Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève : Droz, à paraître, chapitre I, 3 : « La Création à la dérive ».
 18. Comme ils flottent et voltigent, l'imagination populaire y a vu des fils échappés du fuseau de la Vierge, d'où leur nom...
 19. Voir l'article de Sylvie Balestra-Puech, « Arachné », à paraître dans *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la dir. de Pierre Brunel, éd. du Rocher, et son ouvrage d'habilitation, *Arachné ou la Voix de la navette, mythologie de l'araignée dans la littérature occidentale*, Université Paris IV, 2002. Voir aussi mes articles « Arachné de Schwob : le fil, la chaîne et la trame, la toile narrative », à paraître dans *Marcel Schwob, actes du colloque de Bordeaux*, Le Champ Vallon, et « Pièges d'araignées, toiles d'Arachné ? », à paraître dans *La Manchette* (Montpellier), n° 2, 2002.
 20. Michel Arrivé le dit d'une façon lapidaire dans *Lire Jarry*, Bruxelles : Complexe, 1976, pp. 28-29 : « le pays des Dentelles, c'est la concrétion de l'œuvre d'Aubrey Beardsley ».
 21. *The Rape of the Lock, An Heroi-comical Poem in five Cantos, written by Alexander Pope, embroidered with Nine Drawings by Aubrey Beardsley*, Londres : Leonard Smithers, 1896.
 22. Rodolphe Bresdin, *Les Paons*, eau-forte, 1869, reproduit dans Jean Cassou *et al.*, *Encyclopédie du Symbolisme*, Somogy, 1979, p. 33.
 23. L'arantelle ou l'arnitoile (du latin *aranea tela*) sont des mots utilisés dans certaines provinces françaises pour dire « toile d'araignée ». Cf. Michel Tournier, *Le pied de la lettre, Trois cents mots propres*, Mercure de France, 1994, p. 30.
 24. En l'absence de catalogue raisonné de l'œuvre de Beardsley, je renvoie aux notices et aux belles reproductions de Brian Reade, *Beardsley*, Introduction by John Rothenstein, s. l. [Londres], Studio Vista, s.d. [1967] et rééd.
 25. Reproduit seulement en 1899 dans *A Second Book of Fifty Drawings by Aubrey Beardsley*, Londres : Leonard Smithers, pl. 41. Et de là, dans *Le Courrier français* (21 mai 1899) p. 5 (après la publication du texte de Jarry).
 26. Alfred Jarry, « Linteau », *Les Minutes de sable, mémorial*, Édition du Mercure de France, 1894, cité dans la rééd. Gallimard, « Poésie », 1977, p. 24.
 27. *Id., ibid.*
 28. Sur la réception d'Aubrey Beardsley en France voir l'article de Jacques Lethève, « Aubrey Beardsley et la France », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXVIII (décembre 1966) pp. 343-350, et l'étude récente de Jane Haville Desmarais, *The Beardsley Industry. The Critical Reception in England and France, 1893-1914*, s.l., Ashgate, 1998. Ces deux approches privilégient les articles de presse et ne s'intéressent pas à Jarry qu'elles ne citent même pas. Une étude plus vaste sur Beardsley et son impact sur la littérature reste à faire.
 29. Alfred Jarry, *Gestes & Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, éd. du Cymbalum Pataphysicum, p. 136.
 30. John Stokes, *op. cit.*, p. 65 : « In his tribute to Beardsley he [Jarry] improvises a new kind of art criticism for a new kind of art ».
 31. *Id., ibid.* : « the sequence is generated by the same principle of association that operates throughout the Gestes [...] ».
 32. Alfred Jarry, « Linteau », *op. cit.*, p. 24.
 33. Alfred Jarry, *Gestes & Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, éd. du Cymbalum Pataphysicum, p. 116.
 34. *Ibid.*, pp. 134-135. Cf. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, « miroir », n° 16 :

- « Taches qui terminent les barbes de la fausse queue de quelques oiseaux comme le paon ».
35. De nouveau Jarry dans « Linteau », *op. cit.*, p. 24.
 36. Alfred Jarry, « Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, V », *Mercure de France*, vol. xxvi, n° 101 (mai 1898) pp. 399-400.
 37. *The Savoy*, n° 2 (Avril 1896) p. 111. Repris de là dans *Le Courrier français* (31 mai 1896) p. 6. L'article de Gabriel de Lautrec, « Envois de Londres », *ibid.*, présente longuement le n° 2 du *Savoy*.
 38. *The Letters of Aubrey Beardsley*, p. 96. Voir aussi *The Letters of Ernest Dowson*, Collected and edited by Desmond Flower and Henry Maas, Londres : Cassell, 1967, pp. 313, 343 (lettre à Arthur Moore, ca. 20 février 1896) et p. 347 (lettre à Herbert Horne, ca. 19 mars 1896).
 39. *The Pierrot of the Minute*, a Dramatic Phantasy in One Act, written by Ernest Dowson, With a Frontispice, Initial Letter, Vignette and Cul-de-lampe by Aubrey Beardsley, Londres : Leonard Smithers, 1897.
 40. *A Book of Fifty Drawings by Aubrey Beardsley*, with an Iconography by Aymer Vallance, Londres : Leonard Smithers, 1897, p. 147.
 41. *The Pierrot of the Minute*, cité dans *The Poems of Ernest Dowson*, Londres & New York : John Lane / The Bodley Head, 1905. Un air de luth attire Pierrot dans le parc du Petit Trianon (p. 82), Pierrot lui-même appelle la musique en s'exclamant « *Why I am so musical and sad?* » (pp. 85-86), la musique blanche bat la mesure pour la danse enchantresse de la Demoiselle Lunaire (p. 91), Pierrot lui demande qu'elle joue de lui comme d'une lyre (p. 92), les amants de la lune chantent et aiment (p. 107), une chanson de la Demoiselle Lunaire clôt la pièce (p. 116).
 42. *Ibid.*, p. 91.
 43. *Ibid.*, p. 106.
 44. Henry D. Davray, « L'Art d'Aubrey Beardsley », *L'Ermitage*, vol. xiv (avril 1897) pp. 253-261, repr. p. 258.
 45. Les deux premiers volumes de la « Pierrot's Library » ont été publiés par John Lane à Londres et par Henry Althemus à Philadelphie, les deux suivants par Rand McNally et Cie à Chicago. L'ornement de Beardsley a été reproduit pour la première fois dans *The Early Work of Aubrey Beardsley*, n° 138 (1899), postérieur à la publication du « Du pays de dentelles » dans le *Mercure de France*.
 46. Voir l'article de *L'Ermitage* déjà cité, p. 261 en note, et Henry D. Davray, « Aubrey Vincent Beardsley, 24 Août 1872 – 16 Mars 1898 », *La Plume*, vol. x, n° 246 (15 juillet 1899) pp. 449-451a (liste exhaustive pp. 450b et 451a).
 47. Cf. l'argumentation de Jane Haville Desmarais, *op. cit.*, pp. 108 et 110, et le tableau de tirages et de prix de vente, p. 109.
 48. On peut regretter que le livre de Jane Haville Desmarais ne propose aucun répertoire des images et donne la fausse impression que les occurrences de Beardsley dans *Le Courrier français* correspondent toutes à des textes parlant de lui.
 49. Gabriel de Lautrec, « Une nouvelle revue », *Le Courrier français*, n° 5 (2 février 1896) pp. 8 et 9 (reproduction de la page de titre du *Savoy*, n° 1, par Beardsley).
 50. Gabriel de Lautrec, « Envois de Londres », *ibid.* (31 mai 1896) pp. 5-6.
 51. Par exemple, trois images de W. T. Horton, tirées du *Savoy*, n° 2 (avril 1896), sont reproduites dans *Le Courrier français*, n° 20, le 17 mai 1896 ; une planche de A. Kay Womrath, *La Chanson*, parue dans *The Savoy*, n° 5 (septembre 1896), est reproduite dans *Le Courrier français*, n° 37, le 13 septembre 1896.
 52. *The Letters of Aubrey Beardsley*, p. 231.
 53. Voir Gabriel de Lautrec, *Souvenirs des jours sans souci*, orné de 30 illustrations, Offert par les Laboratoires pharmaceutiques Corbière [Impr. L. Bellenand et fils], 1938, pp. 19-20, et *The Letters of Ernest Dowson*, *op. cit.*, pp. 313-314, 325, 329, 335, 355, 400, 411.
 54. *Ibid.*, surtout p. 345 (lettre à Henry Davray, ca. 15 mars 1896, Dowson décrit une soirée chez Lautrec avec Beardsley), p. 355 (lettre à Henry Davray, ca. 24 avril 1896) et pp. 411-412.
 55. Henry D. Davray, « Aubrey Beardsley », *Mercure de France*, vol. xxvi, n° 101 (mai 1898) pp. 485-491.
 56. Cf. Noël Arnaud, *op. cit.*, p. 53 et seq.

57. Gabriel de Lautrec, *Souvenirs des jours sans souci*, *op. cit.*, pp. 82-84. François Caradec montre Lautrec et Jarry fréquentant le même « Cercle des Arts et de la Mode », mais cet élément est plus tardif (1905). Voir *Feu Willy*, Carrère / J. J. Pauvert, 1984, p. 181.
58. Noël Arnaud, *op. cit.*, pp. 67 et 418.



Fig. 9. Aubrey Beardsley, cul-de-lampe pour *The Pierrot of the Minute* d'Ernest Dowson, 1897 (Reade 479).



Paul Edwards, *Magistrats (Ubu Roi)*. Photographie d'après une sculpture en vieux meccano rouillé.

Jarry et William Thomson. La construction visuelle de la Machine à Explorer le Temps

Paul Edwards

« Je ne suis jamais satisfait, tant que je n'ai pas pu
faire un modèle mécanique de l'objet [...] »

Thomson, CS 299.

« Aussi ne puis-je admettre que ce soit se livrer à une
simple récréation théorique, mais, bien au contraire,
fournir un secours puissant pour la conception des
choses possibles [...] » Thomson, CS 341.

Nous proposons cette édition du « Commentaire pour la construction pratique de la Machine à explorer le Temps » de Jarry pour plusieurs raisons. Outre le fait que le texte de la Pléiade contient plusieurs erreurs, dont deux très graves nuisant à la compréhension même du texte, il nous paraissait utile de faire paraître le « Commentaire » en parallèle avec ses sources, à savoir les différentes conférences prononcées par William Thomson (Lord Kelvin) traduites et réunies en un volume chez Gauthier-Villars. On découvre alors que Jarry construit son argument en faisant un couper/coller de passages qui proviennent de *tout le livre de Thomson*, et non seulement du seul article dont il donne le titre (« On a gyrostatic adynamic constitution for ether »). Et parlons de cette célèbre citation. Jarry fournit le titre en anglais, alors qu'il a la traduction française devant lui. La raison en est simple : il était en train de plagier un autre article (« Acheminement vers une théorie cinétique de la matière »), dans lequel l'annotateur français M. Brillouin renvoie dans une note à l'article concernant la constitution de l'éther. Jarry plagie jusqu'aux notes. Mais peut-on parler de plagiat quand il rappelle des formules familières aux scientifiques ou consacrées par l'usage ? Il ne s'agit pas de vol, mais plutôt de *bluff*. Pour faire durer l'imposture d'une Machine impossible, Jarry s'efforce de parler comme si tous les thèmes qu'il évoque étaient déjà connus, comme si tout allait de soi. Il enchaîne des propositions cohérentes afin de glisser ses hypothèses absurdes dans les interstices, et de les noyer comme des poissons solubles.

Tout ne va pourtant pas de soi en ce qui concerne la compréhension du texte. Jarry coupe parfois trop, et se réfère à des modèles dont il n'a pas clairement établi le fonctionnement (il nomme « peson à ressort » le modèle du *simili peson à ressort*) et on le comprend beaucoup mieux quand on a en regard les propositions plus amples de Thomson. (Nous nous sommes efforcé nous aussi de couper, sinon il aurait fallu reproduire une cinquantaine de pages de l'original.)

L'autre avantage de cette réédition de Jarry est d'y faire figurer les gravures qui ont autant inspiré Jarry pour son « Commentaire » que le texte de Thomson. Nous voyons enfin la source iconographique de Jarry, le *simili peson à ressort* fait de gyrostats qui était pour lui la Machine qu'il voulait décrire.

BIBLIOGRAPHIE

- Sir William Thomson (Lord Kelvin), *Conférences scientifiques et allocutions. Constitution de la matière*. Traduites et annotées sur la deuxième édition par P. Lugol. Avec des Extraits de mémoires récents de Sir W. Thomson et quelques notes, par M. Brillouin, Paris : Gauthier-Villars et fils, imprimeurs-libraires, 1893. Jarry n'a vraisemblablement lu que la traduction française.
- A. Jarry, « Commentaire pour servir à la construction pratique de la Machine à explorer le Temps », in *Le Mercure de France*, n° 110 (février 1899) pp. 387-396.
- A. Jarry, « De quelques romans scientifiques », in *La Plume* (1^{er} et 15 octobre 1903), reproduit dans OC II, pp. 519-520. L'histoire de l'observateur vagabond de Thomson qui aurait perdu son centimètre et sa seconde de temps solaire moyen, et qui les reconstitue dans l'éternité au moyen du spectre de la lumière jaune, se trouve dans UE, CS 73-74. Précisons que Thomson se sert de chandelles.
- J.-Hugues Sainmont, « Dissertation préliminaire », in *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 2 (15 absolu 78 E.P. [22 septembre 1950]) pp. 3-13. Sur le compte rendu de Valéry et sur la dette de celui-ci envers Jarry.
- P. Lié, « De Lord Kelvin à Jarry » in *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 22-23 (22 palotin 83 E.P. [12 mai 1956]) pp. 111-114. Sur *Faustroll*.
- Alastair Brotchie et Paul Edwards (eds.), *A Time Machine Dossier*, à paraître chez Atlas Press à Londres. Contient un inédit de Crookes au sujet de Jarry, les conférences de Thomson, puis en traduction anglaise le compte rendu fait par Paul Valéry du roman de Wells, l'article de J.-H. Sainmont et le texte de Jarry.

ABBREVIATIONS

EEMM = « L'élasticité envisagée comme pouvant être un mode de mouvement », résumé d'une conférence prononcée à Londres en 1881. CS 93-95.

GA = « La grandeur des atomes », conférence prononcée à Londres en février 1883. CS 96-141.

UE = « Unités électriques », conférence faite en mai 1883. CS 53-89.

ATCM = « Acheminement vers une théorie cinétique de la matière », discours prononcé à Montréal en 1884. CS 142-166.

EEMP = « Éther, électricité et matière pondérable », extrait d'une conférence de 1889. CS 335-344.

CGAE : « Sur une constitution gyrostatique adynamique pour l'éther ». § 1-6 Note publiée dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, sept. 1889 ; § 7-15 Note publiée dans *Proceedings of the Royal Society*, 17 mars 1890. CS 345-353.

(Les conférences sur le soleil solide froid, citées dans *Faustroll*, ne sont pas utilisées par Jarry pour son *Commentaire*.)

CS : Nous désignerons l'ouvrage de Thomson par l'abréviation « CS », suivi d'un numéro de page.

Les caractères **gras** sont du présent éditeur, et aucunement de Jarry ou de Thomson. Notre souci a été de montrer clairement quelles parties du texte scientifique ont été empruntées par Jarry.

COMMENTAIRE POVR SERVIR A LA CONSTRUCTION PRATIQUE DE LA MACHINE A EXPLORER LE TEMPS

I

LA NATURE DU MILIEU

Il n'est pas plus malaisé de concevoir une Machine à explorer le Temps qu'à explorer l'Espace, soit que l'on considère le Temps comme la quatrième dimension de l'Espace, soit comme un lieu essentiellement différent par son contenu.

On définit usuellement le Temps : le lieu des événements, comme l'Espace est le lieu des corps. Ou avec plus de simplicité : la succession, alors que l'Espace – qu'il s'agisse de l'espace euclidien ou à trois dimensions, de l'espace à quatre dimensions, impliqué par l'intersection de plusieurs espaces à trois dimensions ; des espaces de Riemann, où les sphères sont retournables, le cercle étant ligne géodésique sur la sphère de même rayon ; des espaces de Lobatchewski, où le plan ne se retourne pas ; ou de tout espace autre que l'euclidien, reconnaissable à ce qu'on n'y peut, comme dans celui-ci, construire deux figures semblables – est la simultanéité.

Toute partie simultanée du Temps est étendue et par là explorable à l'aide des

machines à explorer l'Espace. Le présent est Étendue dans trois directions. Que l'on se transporte à un point quelconque du passé ou du futur, ce point, au moment du séjour, sera présent et étendu dans trois directions.

L'Espace ou Présent a réciproquement les trois dimensions du Temps : l'espace parcouru ou passé, l'espace à venir et le présent proprement dit.

L'Espace et le Temps sont commensurables ; l'exploration par la connaissance des points de l'Espace ne peut se faire qu'au long du Temps ; et pour mesurer quantitativement le Temps, on le ramène à l'Espace des cadrans des chronomètres.

L'Espace et le Temps, de même nature, peuvent être considérés comme des états physiques différents d'une même matière, ou **des modes divers de mouvement**. À ne les prendre même que comme formes de la pensée, nous voyons l'Espace comme une forme solide et un système rigide de phénomènes ; alors qu'il est devenu poétiquement banal de comparer le Temps à un liquide animé d'un mouvement rectiligne uniforme, constitué par des molécules mobiles dont la moindre facilité de glissement ou la *viscosité* n'est en somme que la conscience.

L'Espace étant fixe autour de nous, pour l'explorer nous nous mouvons dans le véhicule de la Durée. Elle joue en cinématique le rôle d'une variable indépendante quelconque, en fonction de laquelle se déterminent les coordonnées des points considérés. La cinématique est une géométrie. Les phénomènes n'y ont pas d'avant ni d'après, et le fait que nous créons cette distinction prouve que nous sommes emportés au long d'eux.

Nous nous mouvons dans le sens du Temps et avec la même vitesse, étant nous-mêmes partie du présent. Si nous pouvions *rester immobiles dans l'Espace absolu, le long du Cours du Temps*, c'est-à-dire nous enfermer subitement dans une Machine qui nous isole du Temps (sauf le peu de « vitesse de durée » normale dont nous resterons animés en raison de l'inertie), tous les instants futurs et passés (nous constaterons plus loin

« **des modes divers de mouvement.** »

Allusion sommaire au (titre du) chapitre « L'élasticité envisagée comme pouvant être un mode de mouvement » (1881), CS 93-95. Alors que Thomson crée un modèle pour l'éther fait de simili pesons à ressort afin de prouver que l'élasticité pouvait effectivement être un mode de mouvement, Jarry associe au *temps* les caractéristiques de l'élasticité, ce qui lui permet de dépasser Thomson et de fonder le principe de sa Machine, qui voyage comme une sorte d'onde électro-magnétique immobilisée (ce qui est impossible) et tournant à l'intérieur d'elle-même.

que le Passé est par delà le Futur, *vu de la Machine*) seraient explorés successivement, de même que le spectateur sédentaire d'un panorama a l'illusion d'un voyage rapide le long de paysages successifs.

II

THÉORIE DE LA MACHINE

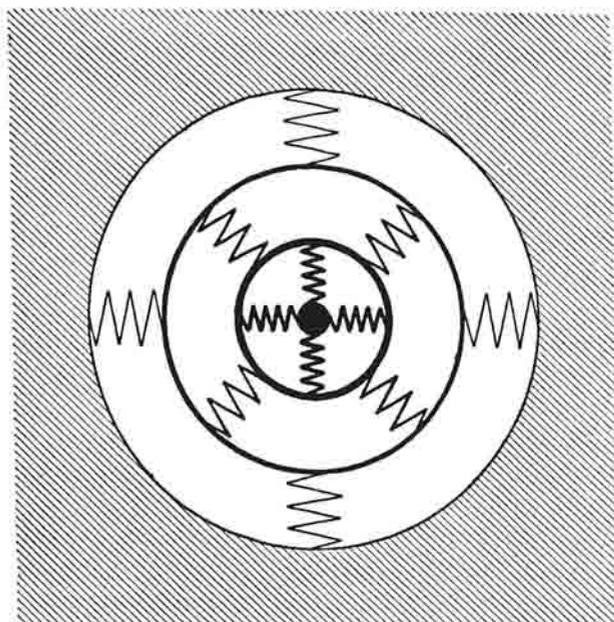
Une Machine qui nous isole de la Durée, ou de l'action de la Durée, vieillir ou rajeunir, ébranlement physique imprimé à un être inerte par une succession de mouvements, devra nous *rendre transparents* à ces phénomènes physiques, nous les faire traverser sans qu'ils nous modifient ni déplacent. Cet isolement sera suffisant (il est d'ailleurs impossible de le combiner plus parfait) si le Temps, nous dépassant, nous communique une impulsion minime, mais qui compense le ralentissement de notre durée habituelle conservée par inertie, ralentissement dû à une action comparable à la viscosité d'un liquide ou au frottement d'une machine.

Être immobile dans le Temps signifie donc traverser (ou être traversé impunément par, comme un carreau de vitre laisse sans rupture passage à un projectile, ou mieux la glace se reforme après la section d'un fil de fer, et un organisme est parcouru sans lésion par une aiguille aseptique) tous les corps, tous les mouvements ou toutes les forces dont le lieu successif sera le point de l'Espace choisi par l'Explorateur pour le *départ* de sa MACHINE À ÊTRE IMMOBILE.

La Machine de l'Explorateur du Temps doit :

1° Être d'une rigidité, c'est-à-dire élasticité absolue, afin de pénétrer le solide le plus dense à la manière d'une vapeur infiniment raréfiée.

2° Soumise à la pesanteur afin de rester dans le même lieu de l'espace, mais assez indépendante du mouvement diurne de la terre pour conserver une direction invariable dans l'Espace absolu ; corollairement, quoique pesante, incapable de chute si le sol, au cours du voyage, vient à s'excaver.



« Sir W. Thomson imagine alors la molécule dispersive comme formée par une enveloppe sphérique polie, enfermant une série de sphères concentriques séparées les unes des autres par des ressorts de flexion dont la distribution est *isotrope*. » Analyse de M. Brillouin d'une conférence sur la dynamique moléculaire de Thomson prononcée en octobre 1884 en Amérique, CS 306-307.

« **rotation magnétique découverte par Faraday** ». Cf. :

« [...] le système gyrostatique [...] constitue un solide élastique capable de déterminer la **rotation magnétique** du plan de polarisation de la lumière **découverte par Faraday**, si l'on suppose notre solide destiné à être un modèle d'**éther** lumineux construit pour illustrer la théorie ondulatoire de la lumière. L'appareil gyrostatique, quand il joue le rôle d'un peson à ressort, est disposé de manière à avoir dans son ensemble un moment de rotation nul ; il ne peut, par conséquent, aucunement déterminer la rotation de Faraday ; avec cette disposition le système représente l'éther lumineux dans un champ dépourvu de force magnétique. Mais imprimons au parallélogramme articulé une vitesse de rotation différente autour de l'axe des deux crochets, de telle sorte qu'il y ait un moment de rotation résultant autour d'une ligne donnée passant par le centre d'inertie du système ; supposons encore que des couples de crochets semblables à ceux de l'appareil ainsi modifié, et qui n'est plus un modèle de peson à ressort simple, soient employés comme tout à l'heure à relier des millions de couples de particules, les directions des axes de ces **rotations d'ensemble** étant toutes parallèles : nous avons ainsi un modèle de solide élastique qui a la propriété de faire tourner, autour de la ligne de propagation, la direction de la **vibration dans des ondes propageant**, au travers du solide, des vibrations rectilignes ; c'est exactement ce qui a lieu, d'après les observations de Faraday, pour une vibration lumineuse traversant un milieu dense placé entre les pôles d'un aimant puissant. Le cas où le front de l'onde est perpendiculaire aux axes de rotation d'ensemble (c'est-à-dire, où la direction de propagation est parallèle à ces lignes) correspond, dans notre appareil mécanique, au cas où la lumière se propage suivant la direction des lignes de force dans un champ magnétique. » CS 157-158.

Notons que la Machine de Jarry ne tourne pas dans son ensemble ; elle s'apparente donc plus aux petites constructions gyrostatiques qu'aux modèles plus complexes de l'éther, dotés de rotations d'ensemble, proposés par Thomson.

3° Non magnétique, afin de n'être pas influencée en retour (on verra plus loin pourquoi) par la **rotation du plan de polarisation** de la lumière.

Il existe un corps idéal qui satisfait à la première de ces conditions : l'Éther LUMINEUX, solide élastique parfait, puisque les **vibrations d'ondes s'y propagent** à la vitesse que l'on sait ; pénétrable à tout corps ou pénétrant tout corps **sans frottement** calculable, puisque la Terre y gravite comme dans le vide.

Mais, et c'est sa seule ressemblance avec le *corps circulaire* ou éther aristotélique, il n'est pas de nature grave ; et, **tournant dans son ensemble**, il détermine la **rotation magnétique découverte par Faraday**.

Or un appareil très connu est un excellent modèle d'éther lumineux, et satisfait aux trois postulats.

Rappelons brièvement la constitution de l'éther lumineux. **C'est un système idéal de particules matérielles agissant les unes sur les autres au moyen de ressorts sans masse**. Chaque molécule est mécaniquement l'enveloppe d'un *peson à ressort* dont les crochets de suspension sont reliés à ceux des molécules voisines. Une traction sur le crochet de la dernière molécule occasionnera le tremblement de tout le système, exactement comme avance le front de l'onde lumineuse.

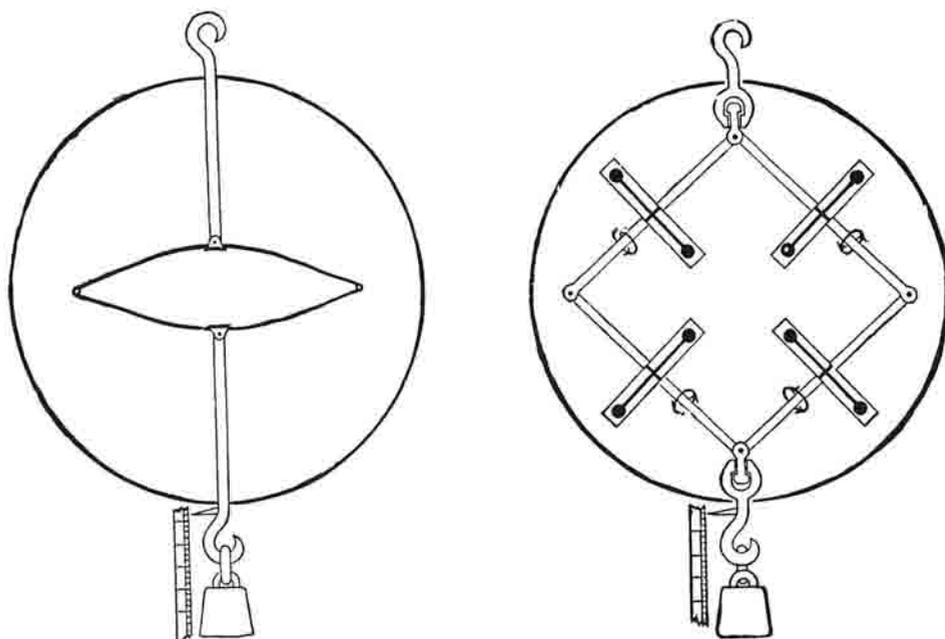
La structure du peson à ressort est analogue à la **circulation sans rotation de liquides infiniment grands à travers des ouvertures infiniment petites**, ou à un système articulé de **tringles rigides et de volants en rapide mouvement de rotation, portés par toutes ou par quelques-unes de ces tringles** (1).

« **sans frottement** ». Cf. : « Dans ces modèles de démonstration, nous voyons des portions d'une matière rigide idéale agissant les unes sur les autres, grâce à des pressions normales qui s'exercent en des points de contact mathématiques : naturellement, on suppose qu'il n'y a **pas de frottement**. » ATCM, CS 158.

« **C'est un système idéal...** » Phrase prise de ATCM, CS 153 : « j'ai développé les conséquences de l'étude mathématique qui a été faite [...] d'un système dont le fonctionnement était réglé au moyen de gyrostats ; et j'ai montré qu'un **système idéal de particules matérielles agissant les unes sur les autres par l'intermédiaire de ressorts sans masse** peut être parfaitement imité au moyen d'un appareil formé de **tringles rigides articulées et de volants animés d'un rapide mouvement de rotation, portés par quelques-unes de ces tringles ou par toutes.** »

Thomson, selon une note du traducteur, ne fait que citer la théorie ordinaire de l'élasticité telle que donnée par Fresnel, Navier, Poisson, Cauchy, Green etc. Jarry ne « plagie » pas plus que Thomson.

« **un peson à ressort** ». Dans son modèle d'un solide élastique, Thomson utilise quatre gyrostats et un crochet pour y attacher un poids et faire osciller le tout comme s'il s'agissait d'un peson à ressort. Le modèle de Thomson constitue donc un *simili* peson à ressort, et il faut se souvenir que l'expression « peson à ressort » fait référence chez Jarry à une construction bien plus complexe que l'outil (peu fiable !) des classes de physique.



« Dans la figure [à gauche] les deux crochets qu'on voit hors de la sphère sont reliés par un ressort de voiture. Dans la figure [à droite], les crochets sont reliés à deux sommets opposés d'un cadre articulé ; chacun des quatre côtés de ce cadre porte un gyrostat dont le volant a son axe de rotation en coïncidence avec l'axe de la tringle qui le porte. Chacun des crochets de la figure [à droite] est relié au cadre par un porte-mousqueton ; le cadre gyrostatique tout entier peut ainsi recevoir un mouvement de rotation autour de l'axe des deux crochets, mouvement destiné à annuler le moment de rotation total du cadre autour de cet axe, développé par la rotation des volants des gyrostats. » ATCM, CS 154-156.

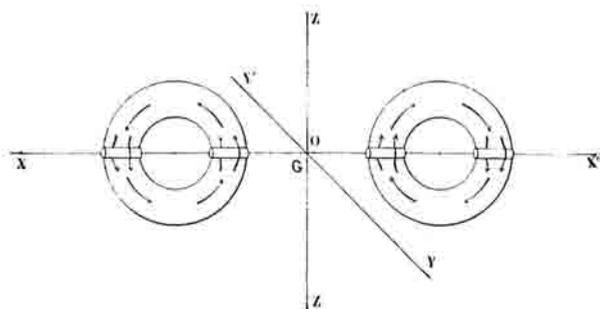
En se référant aux figures ci-dessus, Thomson écrit : « Au dedans de l'une des enveloppes sont les volants, au dedans de l'autre est un ressort sans masse. Les crochets se comportent dans les deux cas comme s'ils étaient unis par un ressort. Si nous suspendons un des systèmes par l'un des crochets qui traversent l'enveloppe et si nous accrochons un poids à l'autre crochet, le poids, dès qu'il est accroché, se met à osciller verticalement ; ce mouvement continuerait indéfiniment, si le système était absolument dépourvu de frottements. Si nous arrêtons le mouvement avec la main, le poids va rester en repos, et la pointe se sera abaissée d'une certaine quantité ; cette quantité est proportionnelle au poids qui a été accroché, comme dans un peson à ressort ordinaire.

Donc, au moyen de matériaux doués de rigidité, mais entièrement dépourvus d'élasticité, nous avons construit un parfait **modèle de ressort semblable au ressort d'un peson**. Relions des millions de millions de particules par des couples de tiges semblables à celles de ce peson à ressort, et nous aurons un groupe de particules constituant un solide élastique [...]. » ATCM, CS 156.

[Note de Jarry :] (1). Cf. W. THOMSON, *On a gyrostatic adynamic constitution for ether* (C. R., 1889; Proc. R. Soc. Ed., 1890).

« Cf. W. THOMSON ». Jarry copie fidèlement la typographie de la référence bibliographique fournie par l'annotateur M. Brillouin, CS 157.

« **circulation sans rotation de liquides infiniment grands à travers des ouvertures infiniment petites** ». Jarry s'inspire, pour la première moitié de son paragraphe, de ATCM, CS 161 : « Il reste cependant [...] la difficulté de parer au cas de chocs réels entre les solides : on peut y parvenir en les munissant de ressorts à boudin sans masse [...] à moins qu'on n'adopte l'idée, tout aussi difficile à accepter, de solides perforés **infiniment petits, traversés par des circulations liquides infiniment grandes** » ; ainsi que de CS 158-159, pour ce qui est de l'énigmatique « circulation sans rotation » : « Imaginons un solide percé d'un trou et placé dans notre liquide parfait idéal. Supposons, pour le moment, que le trou soit fermé par un diaphragme ; qu'on applique pendant un instant une impulsion uniforme sur toute la surface du diaphragme, et qu'au bout de ce temps celui-ci se dissolve instantanément dans le liquide. Cette action provoque dans le liquide, par rapport au solide, un mouvement relatif de l'espèce que j'ai appelée **circulation sans rotation**, et qui reste absolument constant quel que soit le mouvement du solide à travers le liquide. »



« Figurez-vous un anneau creux, un tore, c'est-à-dire un tube circulaire sans fin dont la section droite est circulaire. Perforez-le suivant un diamètre et plantez deux tubes pour fermer la perforation, comme le montre la figure [ci-dessus]. Remplissez-le d'un liquide sans frottement, et donnez au liquide un mouvement de circulation sans rotation comme l'indiquent les flèches. Cette disposition est l'équivalent hydrodynamique de nos volants mécaniques. » CGAE § 12, CS 351.

« Un assemblage homogène de points avec quasi-rigidité gyrostatique fournie par le procédé qu'on vient d'indiquer et construit à échelle suffisamment petite transmettrait les vibrations de lumière exactement comme fait l'éther naturel. » § 15, CS 352. La suite indique une limite à la Machine de Jarry : « Il [l'assemblage] serait incapable de transmettre des ondes de condensation parce qu'il est absolument dépourvu de résistance à la condensation ou à la raréfaction. » CS 352-353.

« **circulation sans rotation de liquides infiniment grands à travers des ouvertures infiniment petites** ». Thompson opte pour le liquide dans CGAE § 11-12 : « nous pouvons prendre des gyrostats liquides [...] et nous débarrasser du grossier mécanisme des roues, des axes et des pivots huilés », CS 350-351.

Comme il l'avait fait cinq ans auparavant : « Si cependant, dans le système hydrocinétique, nous réunissons, par des liens rigides articulés, les corps perforés et traversés par une circulation, nous pourrions nous disposer de manière à obtenir des figures d'équilibre stable. Ainsi, sans volants, mais avec des **circulations de liquide** à travers des **ouvertures**, nous pouvons faire un modèle de peson à ressort ou un modèle d'éther lumineux, doué ou non du pouvoir rotatoire correspondant à celui que possède l'éther véritable dans le champ magnétique ; bref, nous pouvons réaliser au moyen de solides perforés traversés par des circulations, tout ce que nous avons reconnu possible d'obtenir au moyen de gyrostats articulés. » ATCM, CS 160.

Le **peson à ressort** ne diffère de l'éther lumineux que parce qu'il est pesant et ne tourne pas dans son ensemble, pas plus que ne le ferait l'éther lumineux dans un champ dépourvu de force magnétique.

Si l'on rend les vitesses angulaires des volants de plus en plus grandes, ou les ressorts de plus en plus raides, les périodes des mouvements vibratoires élémentaires deviendront de plus en plus courtes et les amplitudes de plus en plus faibles : les mouvements deviendront de plus en plus semblables à ceux d'un système parfaitement rigide formé de points matériels mobiles dans l'Espace et tournant suivant la loi de rotation bien connue d'un corps rigide ayant des mouvements d'inertie égaux autour de ses trois axes principaux.

En résumé, l'élément de rigidité parfait est le *gyrostat*.

On connaît ces cadres de cuivre, ronds ou carrés, contenant un volant en rotation rapide sur un axe intérieur. En vertu de la rotation, le gyrostat se tient en équilibre sur n'importe quel côté. Si nous déplaçons le centre de gravité un peu en dehors de la verticale du point d'appui, il tourne en azimut et *ne tombe pas*.

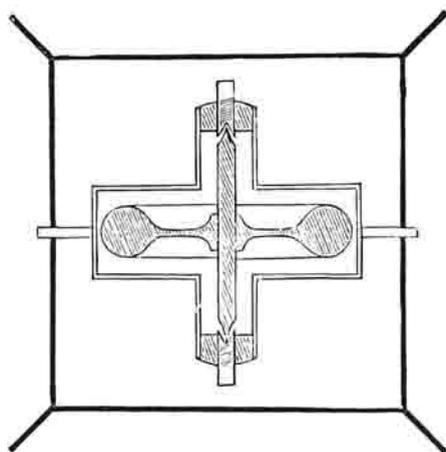
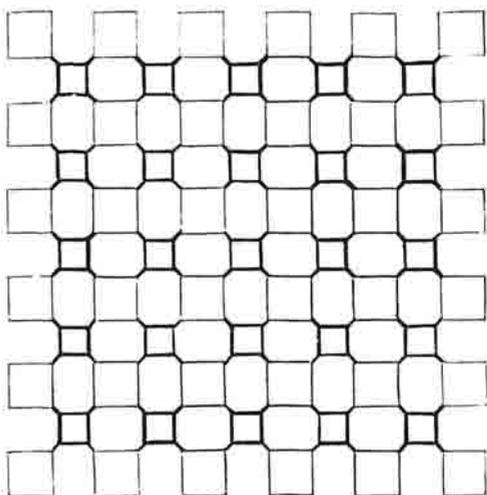
On sait que l'*azimut* est l'angle que fait avec le méridien le plan déterminé par la verticale du lieu et par un point donné, une étoile par exemple.

Lorsqu'un corps est animé d'un mouvement de rotation autour d'un axe dont un point est entraîné dans le mouvement diurne du globe, la direction de son axe de rotation demeure invariable dans l'Espace absolu ; de telle sorte que pour un observateur emporté à son insu dans la rotation diurne, cet axe paraîtrait se mouvoir uniformément autour de l'axe du globe, exactement comme le ferait une lunette parallactique constamment pointée vers une même étoile très voisine de l'horizon.

Trois gyrostats en rotation rapide, dont les lignes des coussinets soient parallèles aux trois dimensions, engendrent la **rigidité cubique**. L'Explorateur assis sur la selle de la Machine est – mécaniquement – enfermé

« **Si l'on rend les vitesses angulaires** ». Tout le paragraphe vient de ATCM, CS 154-155 : « **Si dans un cas on rend les ressorts de plus en plus raides, et dans l'autre les vitesses angulaires des volants de plus en plus grandes, les périodes des mouvements vibratoires élémentaires deviendront de plus en plus courtes, et les amplitudes de plus en plus faibles ; les mouvements deviendront de plus en plus semblables à ceux de deux systèmes parfaitement rigides formés de points matériels mobiles dans l'espace et tournant suivant la loi de rotation bien connue d'un corps rigide ayant des mouvements d'inertie inégaux autour de ses trois axes principaux.** »

« *gyrostat* ». Défini par Thomson dans EEMP, ¶ 23 : « Cette boîte fermée, contenant un volant en rotation rapide monté sur un axe intérieur, s'appelle un *gyrostat*, parce que, en vertu de sa rotation, elle se tient, de quelque manière qu'on la pose par un de ses côtés sur une table dure polie. Vous le voyez, n'importe comment je la place, elle ne tombe pas. Je la place avec son centre de gravité au-dessus du point d'appui, elle reste en repos ; avec son centre de gravité un peu en dehors de la verticale du point d'appui, elle tourne autour en azimut, *mais ne tombe pas*. » CS 340-341.



« Je vais vous montrer par cette expérience, en la rapportant à l'idée d'un milieu, une matière qui a les propriétés d'un fluide incompressible et n'a aucune rigidité en dehors de celle que lui communiquent les actions gyrostatiques. Voici, pour ainsi dire, un squelette moléculaire qui peut nous fournir un tel fluide. C'est un damier de carrés rigides, dont les coins voisins sont reliés par une corde flexible inextensible, qui passe sans frottement à travers des trous, ou sur des poulies montées aux sommets. Voici un modèle ainsi construit [Fig. à gauche], vingt-cinq carrés rigides et trente-six morceaux de corde sans fin, réunissant les coins et formant une sorte de tissu. [...] Maintenant mettons un gyrostat dans chacun de ces carrés [Fig. à droite], et nous avons tout ce qui est nécessaire pour satisfaire à la condition étrange et presque inconcevable qu'exige le modèle dynamique d'aimantation induite dans le fer [...] » EEMP § 20, CS 338-339.

« **rigidité cubique** ». « Maintenant supposez qu'on ait monté un gyrostat dans chaque **carré rigide** du tissu, exactement comme celui-ci est monté dans le cadre carré que je tiens. Si la vitesse des volants est assez grande, chacun de ces carrés rigides est pratiquement inébranlable en azimut. » EEMP § 24, CS 341.

« Imaginez un modèle du même genre, à trois dimensions, avec des **cubes rigides** au lieu des carrés que vous avez sous les yeux. [...] Dans chaque cube, montez **trois gyrostats** dont **les lignes des coussinets soient parallèles aux trois côtés**. » § 26, CS 342.

*

Jarry se souvenait sans doute de sa lecture de Thomson lorsqu'il décrit la danse de Mnester dans *Messaline*. Le « cubiste » (OC II, p. 112) qui « librait » (OC II, p. 105) et qui tournait « très vite et de plus en plus vite » (OC II, p. 112), n'est-il pas une Machine douée d'une rigidité cubique ? Jarry ne propose-t-il pas que ce danseur est une autre Machine à Explorer le Temps, puisque le danseur semble commander aux astres de tourner, de le suivre et même de s'abolir ?

dans un cube de rigidité absolue, pouvant pénétrer sans modification tout corps, à la façon de l'éther lumineux.

Et nous venons de voir que la Machine est suspendue selon une direction invariable dans l'Espace absolu, mais en relation avec le mouvement diurne de la Terre, afin d'avoir un point de repère du temps parcouru.

Elle n'a enfin aucune partie magnétique, comme le fera voir sa description.

III

DESCRIPTION DE LA MACHINE

La Machine se compose d'un cadre d'ébène, analogue au cadre d'acier d'une bicyclette. Les barres d'ébène sont assemblées par des douilles de cuivre brasées entre elles.

Les trois tores (ou volants des gyrostats), dans les trois plans perpendiculaires de l'espace euclidien, sont d'ébène cerclé de cuivre, montés selon leurs axes sur des tringles *de tôle de quartz rubanée en spirale* (la tôle de quartz se fabrique par les mêmes procédés que le **fil de quartz**), les extrémités pivotant dans des crapaudines de quartz.

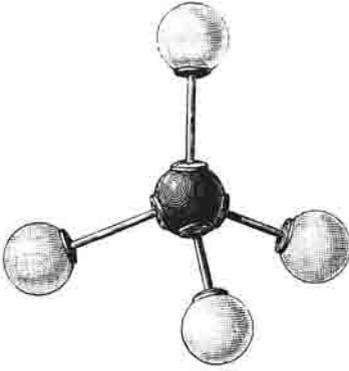
Les cadres circulaires ou les fourches demi-circulaires des gyrostats sont en nickel. Sous la selle, un peu en avant, sont les accumulateurs du moteur électrique. Il n'y a pas d'autre fer dans la Machine que le fer doux des électro-aimants.

Le mouvement est transmis aux trois tores par des boîtes à rochets et des chaînes sans fin de fil de quartz, enroulées sur trois roues dentées, dans le même plan chacune à chacune avec les tores, et reliées entre elles et au moteur par des manèges et pignons d'angle. Un triple frein commande simultanément les trois axes.

Chaque tour du volant antérieur actionne un dé clic, et quatre cadrans d'ivoire, juxtaposés ou concentriques, par l'intermédiaire d'une roue à gorge et d'un fil sans fin, enregistrent les jours, milliers, millions et centaines de millions de jours. Un cadran spécial, par l'extrémité inférieure de l'axe du

« **fil de quartz** ». Référence au texte de C.V. Boys dans *Bulles de savon*, traduit de l'anglais par Ch.-Éd. Guillaume, Paris : Gauthier-Villars et fils, 1892, Note C, pp. 134-135.

« **FILS DE QUARTZ**. Quelques-uns de nos lecteurs ont pu éprouver une certaine surprise en apprenant que l'on était parvenu à filer le cristal de roche. L'invention du fil de quartz est due à l'auteur même de cet Ouvrage, qui en a tiré déjà des partis très divers. Après avoir desséché et étonné un beau cristal de quartz dans le moufle, on le prend avec des pinces, et on le fond dans le chalumeau oxyhydrique, de manière à obtenir une baguette bien limpide de 1^{mm} à 2^{mm} de diamètre. On fixe un petit morceau de ce quartz à une flèche très légère, que l'on pose sur une arbalète. On tient d'une main un fragment de quartz préalablement fondu, que l'on rapproche du premier, tandis que, de l'autre main, on dirige sur leur point de jonction la flamme du chalumeau. Lorsque l'on a formé, entre les deux morceaux, une perle incandescente, on déclenche l'arbalète, à l'aide d'une ficelle que l'on commande avec le pied. La flèche va se planter dans une cible, et tire derrière elle un fil extrêmement fin, qui se termine en général dans le morceau que l'on a gardé à la main. Il ne reste plus qu'à ramasser le fil sur un dévidoir. La fibre de quartz peut remplacer avec avantage les fils d'araignée dans les micromètres, ou les cocons pour la suspension d'objets légers comme les quadrants d'un électromètre, l'aiguille d'un galvanomètre, etc. La résistance mécanique du quartz étant très considérable (comparable, suivant M. Boys, à celle de l'acier), on peut employer des fils très fins, qui ont par conséquent une force antagoniste extrêmement faible, et sans aucun résidu. »

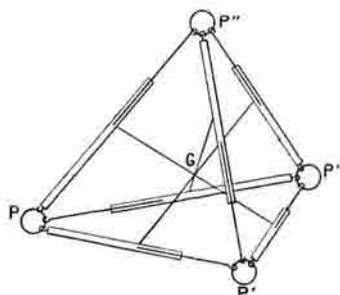


« 1. Considérons un double assemblage d'atomes noirs et blancs constitué de la manière suivante : les atomes blancs forment un assemblage tétraédrique régulier, comme les centres de sphères égales disposées en pile de boulets aussi condensée que possible ; les atomes noirs forment un assemblage identique et parallèle, chaque atome

noir occupant le centre de gravité du tétraèdre des atomes blancs voisins et réciproquement. Annulons toutes les forces d'attraction et de répulsion entre les atomes. Joignons chaque atome noir à son voisin blanc par un barreau rigide, comme dans le petit modèle que représente [la figure ci-dessus]. [...] 2.

Supposons [...] que chaque barreau soit muni, à ses extrémités, de calottes sphériques qui lui sont rigidement fixées et qui s'appliquent sur la surface des sphères et restent libres de glisser sur ces surfaces sans pouvoir les quitter. Nous aurons réalisé ainsi une structure moléculaire articulée qui, en gros, constitue un quasi-liquide parfait, incompressible. [...] nous n'avons pas un liquide parfait incompressible, sans la qualification « quasi ». Mais cette limitation n'altère en rien la perfection de notre éther, quant à sa propriété de transmettre les ondes lumineuses. 3. Maintenant, pour donner à notre structure la quasi-élasticité qui lui est nécessaire pour produire les vibrations des ondes lumineuses, attachons à chaque barreau un double appareil gyrostatique composé de deux gyroscopes de Foucault [...]. 4. Au lieu d'un barreau simple, prenons un barreau dont la partie centrale, sur un tiers de sa longueur par exemple, soit composée de deux anneaux dans des plans perpendiculaires l'un à l'autre, de manière qu'un diamètre de chaque anneau coïncide avec l'axe du barreau. Prenons ces deux anneaux pour les anneaux extérieurs des gyroscopes et montons les axes des anneaux intérieurs perpendiculairement à la ligne du barreau. Plaçons maintenant les anneaux intérieurs avec leurs plans dans les plans des anneaux extérieurs, et conséquemment avec les axes de leurs volants suivant l'axe du barreau.

Donnons des vitesses de rotation égales, mais en sens contraires, aux deux volants. [...] 6. Notre structure articulée, dont les barreaux, placés entre les atomes noirs et les atomes blancs, sont munis des appareils gyrostatiques, n'est plus, comme auparavant, sans rigidité ; mais elle a une rigidité tout à fait particulière [...] ses forces dépendent directement des rotations absolues des barreaux et ne dépendent des déformations que parce que celles-ci sont des conséquences cinématiques des rotations des barreaux. Cette relation des forces quasi élastiques avec les rotations absolues est justement ce dont nous avons besoin pour l'éther, et surtout pour expliquer les phénomènes de l'électrodynamique et du magnétisme. » CGAE, CS 345-347.



Thomson, ayant découvert des rotations superflues dans son modèle, suggère une amélioration (voir la figure ci-dessus) : « 8. Prenez six tiges droites et six tubes droits de même longueur, dont le diamètre interne soit exactement égal au diamètre extérieur des tiges. Attachons-les tous par un bout à un point P, de manière que les axes des six tiges et des six tubes passent exactement par le point P ; mécaniquement cela pourrait se faire au moyen de douze calottes sphériques appliquées sur une même sphère. / Fabriquons un grand nombre de faisceaux pareils et, pour commencer, plaçons les sommets de manière à constituer un assemblage homogène équilatéral de points P, P', ..., chacun réuni à ses douze voisins immédiats par une tige qui glisse à frottement doux dans le tube de l'autre. Appelons cela l'assemblage primaire [...]. Faisons maintenant une charpente rigide G [voir la figure ci-dessus] de trois tiges à angle droit autour d'un point, plaçons-la de façon que ses trois tiges s'appuient sur les trois paires de côtés rigides d'un tétraèdre quelconque (PP', P''P''') (PP'', P'P''') (PP''', P''P'') de notre assemblage primaire. Plaçons de même d'autres charpentes rigides semblables, G', G'', sur les côtés de tous les tétraèdres qui correspondent à ceux déjà choisis. Les centres de ces charpentes forment un second assemblage homogène, placé par rapport aux points P comme les blancs par rapport aux noirs (§ 1). 9. [La figure ci-dessus montre] un seul tétraèdre de l'assemblage primaire et une seule charpente G ; les côtés du tétraèdre sont de **fil de cuivre** glissant dans des tubes de verre ; les fils et les tubes ont une boucle au bout, qui permet de réunir par un anneau les trois qui aboutissent à un même sommet, deux des anneaux ont deux tubes de verre et un fil de cuivre, tandis que les deux autres ont deux fils de cuivre et un tube de verre. [...]. 11. Il ne reste plus qu'à donner aux charpentes G une stabilité de *rotation*, ce qu'on peut faire en montant convenablement des gyrostats [...] **trois gyrostats** suffiraient [...]. » CGAE, CS 348-350.

gyrostat horizontal, est en relation avec le mouvement diurne terrestre.

Un levier, s'inclinant en avant au moyen d'une poignée d'ivoire, dans un plan parallèle au longitudinal de la Machine, règle l'accélération du moteur ; une seconde poignée, au moyen d'une tige articulée, ralentit la marche. On verra que le retour du futur au présent se fait par un ralentissement de la marche de la Machine, et la marche avant dans le passé par une vitesse encore supérieure (pour produire une plus parfaite *immobilité de durée*) à la marche avant dans le futur. Pour l'arrêt à un point quelconque de la durée, un levier bloque le triple frein.

La Machine au repos est tangente au sol par les cadres circulaires de deux des gyrostats ; en marche, le **cube gyrostatique** étant **inébranlable en rotation**, ou du moins **maintenu à la déviation angulaire que déterminerait un couple constant, elle libre en azimut** sur l'extrémité de l'axe du gyrostat du plan horizontal.

IV

MARCHE DE LA MACHINE

Par les actions gyrostatiques, la machine est *transparente aux espaces successifs du Temps*. Elle ne dure pas, et conserve sans durée, à l'abri des phénomènes, son contenu. Qu'elle oscille dans l'Espace, que l'Explorateur ait même la tête en bas, il voit néanmoins normalement et continuellement dans le même sens les objets un peu éloignés, car il n'a pas de repère, tout ce qui est proche étant transparent.

Comme il ne dure pas, il ne s'est écoulé aucun temps, pendant le voyage, si long soit-il, *même s'il a fait halte hors de la Machine*. Nous avons dit qu'il ne dure que comme un frottement ou une viscosité, durée pratiquement substituable à celle qu'il aurait continué de subir sans monter la Machine.

La Machine mise en marche se dirige toujours vers le futur.

Le Futur est la succession normale des phénomènes : une pomme est sur l'arbre, elle

« **elle libre** » : ce verbe imité du latin inventé par Jarry pour décrire le mouvement de Mnester roulé en boule, vient de l'adjectif utilisé par Thomson : « L'empire gyrostatique, ainsi assuré, rend les **cubes** pratiquement **inébranlables en rotation**, mais les laisse entièrement **libres** pour tout mouvement de translation. [...] Il ne sera pas inébranlable pour les rotations ; mais il sera **maintenu à une déviation angulaire déterminée par un couple constant** » EEMP, § 26, CS 342.

tombera ; le Passé une succession inverse : la pomme tombe – de l'arbre. Le Présent est nul. C'est une petite fraction d'un phénomène. Plus petite qu'un atome. On sait que la grandeur d'un atome matériel est, selon son diamètre, **de centimètres $1,5 \times 10^{-8}$** . On n'a pas encore mesuré la fraction de **seconde de temps solaire moyen** à quoi est égal le Présent.

De même que dans l'Espace il faut, pour qu'un mobile se déplace, qu'il soit plus petit dans le sens de son contenant (la grandeur) que ce contenant, il faut pour que la Machine se déplace dans la Durée qu'elle soit moindre en durée que le Temps, son contenant, c'est-à-dire plus immobile dans la succession.

Or l'immobilité de durée de la Machine est directement proportionnelle à la vitesse de rotation des gyrostats dans l'Espace.

Le futur étant désigné par t , la vitesse spatiale ou lenteur de durée, nécessaire à explorer le futur, devra être, V étant une quantité de temps :

$$V < t$$

Chaque fois que V se rapproche de 0, la Machine rebrousse vers le Présent.

La marche dans le Passé consiste en la perception de la réversibilité des phénomènes. On verra la pomme rebondir de terre sur l'arbre, ou ressusciter le mort, puis le boulet rentrer dans le canon. Cet aspect *visuel* de la succession est déjà connu, comme pouvant être obtenu théoriquement en dépassant la lumière, puis continuant à s'éloigner d'une vitesse constante, **égale à celle de la lumière**. La Machine transporte au contraire l'Explorateur avec tous ses sens en pleine Durée et non à la chasse d'images conservées par l'Espace. Il lui suffira d'accélérer la marche jusqu'à ce que le cadran enregistreur de la vitesse (rappelons encore que vitesse des gyrostats et lenteur de durée de la Machine, soit vitesse des événements en sens contraire, sont synonymes) marque

« **de centimètres $1,5 \times 10^{-8}$** ». Thomson, dans GA, parle d'une magnitude voisine de 1×10^{-7} , ou compris entre 1×10^{-7} et 1×10^{-8} centimètres ; Jarry aurait donc dû écrire soit « 1×10^{-7} », soit « $0,5 \times 10^{-8}$ ».

« **seconde de temps solaire moyen** ». « [...] notre unité de longueur est indépendante de la Terre et parfaitement portable, de sorte que le voyageur scientifique errant dans l'univers porte avec lui sa règle de mesure ; et il n'a plus à s'occuper de la Terre, en ce qui concerne ses mesures d'étendue. Mais que dire de la seconde de temps solaire moyen, en fonction de laquelle il mesure le temps ? [...] Mais s'il veut simplement garder son unité de temps [un] diapason d'acier dont la période de vibration aura été déterminée pour lui, avant son départ, par le professeur Macleod ou par Lord Rayleigh conviendra à cet usage. » UE, CS 72.

« **égale à celle de la lumière** ». Ceci nous paraît illogique, lire plutôt : « à vitesse constante supérieure à la vitesse de la lumière ». Puisque les photons qui constituent les images du passé voyagent à la vitesse de la lumière, si l'on voyage à cette même vitesse les photons paraîtront immobiles, alors qu'il faudrait voyager à une vitesse toujours supérieure à celle des photons pour rattrapper les plus éloignés. Jarry pensait sans doute que la différence entre la vitesse des photons et celle de l'Explorateur pouvait être celle du « temps qui passe », ce qui est, somme toute, tout aussi « logique ». Pour les textes de Camille Flammarion sur les images du passé conservées dans l'espace, voir notre article « La photographie scientifique et l'œil de Dieu » in *L'Ouphopo*, n° 9 (juin 2001) pp. 3-12.

$$V < -t$$

Et il continuera d'une vitesse uniformément accélérée qu'il réglera presque selon la formule de la loi de gravitation newtonienne, parce qu'un passé antérieur à $-t$ est noté par $<-t$, et pour l'atteindre il devra lire sur le cadran un chiffre équivalent à

$$V < (<-t)$$

V

LE TEMPS VU DE LA MACHINE

Remarquons qu'il y a deux *Passés* pour la Machine : le passé antérieur à notre présent à nous, ou passé réel, et le passé *construit par la Machine* quand elle revient à notre Présent, et qui n'est que la réversibilité du Futur.

De même, la Machine ne pouvant atteindre le Passé réel qu'après avoir parcouru le Futur, elle passe par un point, symétrique à notre Présent, point mort comme lui entre futur et passé, et qu'on appellerait justement *Présent imaginaire*.

Le Temps se présente ainsi à l'Explorateur sur sa Machine comme une courbe, ou mieux une surface courbe fermée, analogue à l'*éther d'Aristote*. Nous avons écrit nous-même (*Gestes et Opinions*, livre VIII) pour une raison peu différente autrefois *Éternité*. L'observateur privé de Machine voit l'étendue du Temps *en-deçà de la moitié*, sensiblement comme on a vu d'abord la Terre plate.

On déduit aisément de la marche de la Machine une définition de la Durée.

Considérant qu'elle est la réduction de t à 0 et de 0 à $-t$, nous dirons :

La Durée est la transformation d'une succession en une réversion.

C'est-à-dire :

LE DEVENIR D'UNE MÉMOIRE.

« *éther d'Aristote* ». Aristote décrit le cinquième élément dans le *Traité du ciel*, livre I, chapitre 3 : « Les Anciens ont donné le nom d'*éther* au lieu le plus élevé, dérivant son appellation du fait qu'il *court perpétuellement* pendant l'éternité du temps », (traduction J. Tricot, Vrin, 1990, p. 12).

L'éther d'Aristote est un « corps mù d'un mouvement circulaire [...] incapable d'être mù selon un mouvement local [...] il ne peut se mouvoir d'un autre mouvement que de son mouvement propre [...] Il est ingénérable, incorruptible [...] éternel [...] sans vieillissement, inaltérable et impassible » (pp. 9-11).

(La sphéricité du ciel et son mouvement circulaire sont le sujet des chapitres 4-6 du deuxième livre.)

Cet éther antique est finalement plus commode à symboliser ce qui pourrait transcender le temps, mais Jarry a préféré assumer les connaissances modernes qu'on avait alors de l'éther lumineux, c'est-à-dire de ses propriétés électro-magnétiques.

Dr FAUSTROLL.

ERRATA DE LA PLÉIADE

Pour ce qui est de l'esthétique de la présentation :

- Dans les pages du *Mercur*, le titre est en majuscules et le « V » remplace le « U » dans les mots « POVR », « CONSTRVCTION » et « PRATIQVE ». Cette substitution ne s'applique en revanche ni aux sous-titres ni au corps du texte. On remarque que ce graphisme latinisant ne se trouve nulle part ailleurs dans ce numéro du *Mercur*, et on peut en déduire qu'il fut choisi expressément pour l'article de Jarry afin d'opposer à la science moderne l'antiquité romaine.
- La lettrine et le titre en escalier rappellent le style typographique archaïsant choisi par Remy de Gourmont pour ses plaquettes auparavant.

On peut corriger les erreurs suivantes dans la Pléiade (OC I) :

Page 737

- Pour : « de l'espace choisi par l'Explorateur pour le départ de sa MACHINE »
Lire : « de l'Espace choisi par l'Explorateur pour le *départ* de MACHINE »

Il n'y a pas d'espace avant le paragraphe qui commence « La Machine de l'Explorateur du Temps doit : », ni avant le paragraphe qui commence « Il existe un corps idéal ».

- Pour : « l'*éther lumineux* »
Lire : « l'ÉTHÉR LUMINEUX ».

Page 738 (note)

- Pour : « Cf. W. Thomson, [...] C.R., 1889; Proc. R. Soc. Ed., 1890. »
Lire : « Cf. W. THOMSON, [...] (C. R., 1889; Proc. R. Soc. Ed., 1890). »

Page 740

- Pour : « Les cadres circulaires ou les foudres »
Lire : « Les cadres circulaires ou les fourches »

Page 741

- Pour : « Le futur est la succession normale des phénomènes : »
Lire : « Le Futur est la succession normale des phénomènes : »

- Pour : « une pomme est sur l'arbre ; elle tombera ; le Passé une »
Lire : « une pomme est sur l'arbre, elle tombera ; le Passé une »

- Pour : « Le futur étant désigné par *f*, la vitesse spatiale ou »
Lire : « Le futur étant désigné par *t*, la vitesse spatiale ou »

- Pour : « $V < t$. »
Lire : « $V < t$ »

Page 742

Dans : « Chaque fois que V se rapproche de 0, la Machine », on lira « 0 » pour « o », bien que dans le *Mercur*, le typographe ait choisi la lettre « O » majuscule pour signifier « zéro ». (La Pléiade reproduit leur petit « o » deux fois de plus à la page 743.)

Pour : « V < - t. »

Lire : « V < - t »

Pour : « V < (< - t). »

Lire : « V < (< - t) »

Mais dans les deux cas, on préférera le signe « moins » écrit plus petit (-).

Pour : « Remarquons qu'il y a deux Passés pour la Machine : »

Lire : « Remarquons qu'il y a deux *Passés* pour la Machine : »

Page 743

Pour : « courbe fermée, analogue à l'éther d'Aristote. »

Lire : « courbe fermée, analogue à l'*éther* d'Aristote. »

Pour : « écrit nous-même (*Gestes et Opinions*, liv. VIII) pour »

Lire : « écrit nous-même (*Gestes et Opinions*, livre VIII) pour »

Pour : « LE DEVENIR D'UNE MÉMOIRE. »

Lire : « LE DEVENIR D'UNE MÉMOIRE. »

Ajouter la signature : « D' FAUSTROLL. »

Le cul-de-lampe (ci-dessous) est sans rapport avec le texte.



Jarry et la subversion par l'humour

Frédéric Caby



e remercie votre docte assemblée de m'avoir invité à bavarder un peu, et si je ne prétends pas vous enrichir beaucoup, j'espère vous divertir un peu, au moins par ma confusion et mes partis-pris.

C'était drôle, il y a deux ans, cette hâte d'en finir avec notre XX^e siècle ! Cet an 2000, qu'on attendait comme un messie, et qu'on fourguait d'un siècle à l'autre, tellement c'était urgent d'en sortir ! Enfin, comme on est encore là, je trouve qu'on s'en est bien tiré. Ce siècle avait beau être le nôtre, il donnait la nausée à beaucoup d'entre nous, et aujourd'hui, en me penchant sur lui alors qu'il est encore chaud, je crois qu'on a eu raison de faire la fête en lui claquant la porte au nez ; maintenant qu'il est loin, il vaut mieux en rire qu'en pleurer. Alors pour m'amuser, justement, j'ai fait le compte de ce qu'il a sur la conscience, ce petit siècle épatant : eh bien, je crois que c'est un record, environ 150 millions de victimes de mort violente, vous vous rendez compte ! Remarquez, il y a toujours des côtés positifs, tous ces braves gens n'auront pas eu à pleurer leurs morts ; ni à espérer des jours meilleurs, comme nous, sur une planète à moitié ravagée ; ni à être soumis à la tentation du mal, comme nous, parce que c'est vraiment un danger ! Regardez nos aïeux, ils ne rigolaient pas là-dessus, eux...

Oui, à propos de rigoler, le côté négatif de ce qui est arrivé à tous ces malheureux, c'est quand même qu'ils ne peuvent plus rigoler comme nous ! Parce qu'on rigolait bien à travers l'Histoire, malgré les guerres et les massacres, qui nous servent toujours de repères ! Par exemple, regardez les cruautés meurtrières que Gérôme Bosch avait confiées il y a 500 ans à des monstres imaginaires ! Eh bien, toutes ces atrocités ont été finalement accomplies, mais par des hommes, dieu merci ! Ou pareillement, dans notre XX^e siècle, il y avait de quoi rigoler lorsque Henri Michaux imaginait « l'Homme-bombe », ou la « fronde à homme » ; eh ! bien, cette foi-là, il aura suffi de cinquante ans pour assister aux premiers crimes réalisés avec ces inventions, et j'imagine que ce n'est pas fini. Ou encore, on pouvait rigoler devant les délices extraordinaires que le même Gérôme Bosch avait imaginées pour notre jardin de félicité universelle ! Eh ! bien, nous le savons aujourd'hui, ces délices sont réservées aux deux très minces franges extrêmes de l'humanité : à celle de quelques grands créateurs du monde de l'esprit, et ces délices resteront du domaine de l'esprit, ce qui n'est déjà pas si mal ; ou bien, à celle qui réunit les grands prédateurs de l'humanité, enfin, à ceux qui ont réussi, et qui rigolent bien, eux ; c'est comme ça !

Oui, il faut bien rigoler un peu... Il y a deux mois, justement, après cette petite conversation avec votre éminent docteur en pataphysique qui m'avait proposé de parler de Jarry, et après ces quelques réflexions, j'en parlais avec... avec ma conscience, qui grelottait en

sortant de sa valise – parce qu’avec notre intimité de longue date, je n’ai vraiment plus besoin de lui offrir une chemise. À moi qui ne me suis jamais engagé dans l’action, elle disait qu’il ne fallait pas m’en faire une montagne, que c’est toujours de la faute des autres, et qu’il y a 100 ans, justement, Jarry, son propre père, avait eu un peu le même réflexe que moi ; alors...

Alors, je me suis mis à lire, ou à relire, Jarry, d’abord, et ensuite un peu tout, je voulais tout savoir sur ceux qui avaient trouvé ce monde intolérable en l’état, et qui avaient réagi ! Au sujet de la subversion, j’allais devenir l’encyclopédiste, en commençant à la lettre A ; tout savoir sur l’histoire, sur ce que les gens pensaient du cours de l’histoire, sur ce que d’autres pensaient sur ceux qui avaient pensé, sur tout, quoi... Alors maintenant, ce que je sais, au moins, c’est que je ne suis pas seul à me désespérer. Je vous parlais de ce siècle qui est parti la queue basse, mais il n’y a pas que lui, il y a le millénaire, qui n’était pas fier de lui, et le précédent, c’était pareil ! Enfin, rappelez-vous ! Il y a 2000 ans, on avait décidé que le temps devait tourner dans le bons sens, et on devait voir enfin l’avènement de l’amour universel ! Au lieu de ça, qu’est-ce qu’on a vu, à part les martyres et les bûchers, les pogroms et les camps ? On a vu se développer la pauvreté, l’esclavage, le fanatisme ; mais pour assurer la cohésion et la pérennité de cette humanité, des massacres ; beaucoup de massacres, et bien peu d’amour ; comme avant, quoi. Ce qui a changé, c’est vrai, c’est qu’on a vu fleurir des champs de croix, ou des champs de croissants jaunes, ou d’étoiles jaunes, c’est pareil. Certains expliquent que la haine, la jalousie, la vengeance, le goût de la violence, le fanatisme, tous ces fléaux essentiels, sont « le propre de l’homme et indissociables de sa nature » ; mais il faut remarquer que dans cette explication, c’est le neutre générique qui est employé, « l’homme », alors que jamais les femmes n’ont pris part aux horreurs qui ont ensanglanté l’humanité – à part quelques célèbres dépravées comme Brunehaut, Isabelle la Catholique ou Madame Thatcher ! Les hommes, face à cette virginité féminine éternelle, d’une essence qui leur est inaccessible, sont impuissants ; leur impuissance, ils la font payer très cher aux femmes, et pas seulement dans les mythes, mais au quotidien ! Il serait temps qu’elles s’en rendent compte, les femmes ; mais c’est une affaire personnelle, excusez-moi.

Heureusement, dans un monde aussi cruel, pour faire avancer l’espoir en une humanité meilleure, on voit de temps à autre, ça et là, s’épanouir... des hommes providentiels. En général (pardon, le mot est mal choisi, mais il faut bien parler !), en général, quand ces personnages sinistres s’installent quelque part, c’est pareil, et le plus souvent, c’est pire. Néanmoins, malgré les ravages qu’ils ne manquent jamais d’effectuer à l’intérieur ou à l’extérieur de leur pays, on doit constater avec le recul que leurs survivants sont souvent nombreux à regretter leur disparition ; regardez aujourd’hui en Russie, en Yougoslavie, au Chili, et même en Autriche et en Italie !

Quant à la situation en France, après l’échec récent des prévisions et les explications des sociologues, je pense très sincèrement que quelques bons spécialistes en pataphysique – il n’en manque pas, ici ! – devraient se pencher sérieusement sur la question. Je sais bien, la charge humoristique d’un texte dépend beaucoup du contexte, mais enfin : quand monsieur Del Castillo explique doctement que la France profonde a eu raison de crier « Merde », c’est vraiment sinistre ! Mais quand sur les mêmes tréteaux et face au même public, un histrion hypocrite, sans même prononcer le mot, propose de mettre sa haine au service du petit peuple de gauche... là, c’est faire preuve d’un humour très fin ! Même si ce talent est dû à la première page d’Ubu enchaîné, vous savez, quand la Mère Ubu déclare au Père Ubu : « Sotte bourrique !... les biens des nobles confisqués, les impôts perçus près de trois fois, [...] le passage gratuit sur le navire qui nous ramena en France, où, par la vertu de ce bienheureux mot, tu vas être nommé quand il te plaira Maître des Finances ! Nous voici en France, Père Ubu. Est-ce le moment de ne plus savoir parler français ? » On pourrait conti-

nuer, mais... pour moi, d'un point de vue pataphysique, le talent humoristique de cet historion est indéniable. Bon, maintenant, les tréteaux en sont débarrassés pour un moment, mais jusqu'à quand ?

Tiens, encore un exemple, si vous voulez ; on a pu remarquer que parmi les banlieues parisiennes, la ville de Montreuil est de loin celle qui a le mieux résisté à la vague infâme ; je suis persuadé que l'une des raisons, c'est qu'à Montreuil, *Ubu Roi* vient justement d'être porté à la scène, par une remarquable troupe d'enfants amateurs ! Avec seulement quelques accessoires, ils enfourchaient les personnages à tour de rôle, quelque soit leur sexe ou leur couleur ; en particulier je vous laisse imaginer les frissons de l'assistance quand une jeune trisomique de quinze ans, avec l'étrange conviction qui lui était propre, s'emparait du rôle de la Mère Ubu ! C'était marquant, vous savez ; je sais bien que c'était un cas particulier, et que tous les nostalgiques d'un Ubu mythique n'ont pas toujours accès au texte original d'*Ubu Roi* au bon moment de leur existence... C'est très regrettable, et je suis convaincu qu'aujourd'hui, l'idée de subversion de l'ordre établi est toujours d'actualité, qu'elle devrait être cultivée comme un trésor, qu'elle devrait être au programme de tout enseignement et de tout parti politique, et que c'est à chacun de l'intégrer dans son rôle social, public ou privé, parce qu'elle reste le seul moyen pour maintenir éveillée la lucidité de chacun sur le monde qui l'environne. D'autre part, ça va sans le dire, mais c'est mieux de le dire : je suis convaincu que les Guignols de l'Info, par l'outrance quotidienne de leur humour guidé par l'audimat et par l'absence de contradicteur, induisent les spectateurs non pas vers l'ouverture d'esprit grâce à la subversion, mais vers la désorientation du jugement ; on a vu le résultat.

À mon avis, Jarry, sans être le premier ni le dernier, est l'un des créateurs dont l'œuvre, mais aussi la vie entière, ont été orientées le plus fermement par le besoin de subvertir ce monde, où il voyait se côtoyer l'hypocrisie, l'égoïsme et la bêtise. Naturellement, ceux qui ont eu le même regard sont nombreux, mais lui s'est entièrement consacré à cette subversion ; il a pris pour cibles aussi bien la terre que le ciel, mais le programme était trop vaste, puisque après dix ans d'efforts, il est mort à la tâche ! Côté terre, il a choisi son arme très tôt : l'humour ; côté ciel... je ne suis pas sûr d'avoir bien compris le sens de ses messages ; peut-être simplement un cran de plus dans l'intelligence, mais j'avoue que personnellement je suis bien trop myope pour entrevoir quoi que ce soit au-delà des diamants du ciel nocturne ou de l'éclat d'un lever de soleil ; ou si vous préférez, au-delà du rayonnement de l'intelligence humaine, même embrumée de mysticisme ; le rayonnement des carboucles du paradis, passé ou à venir, m'est donc interdit. Mais je me console facilement : en restant terre-à-terre, il y a déjà beaucoup à aimer !

Avec mon regard d'amateur, je distingue deux volets dans l'œuvre de Jarry. D'un côté, le monde de marionnettes : ubuesques d'abord, dont la puissance burlesque a tagué pour toujours les silhouettes dont l'allure va de monsieur Prudhomme jusqu'à ces ignobles dictateurs de notre temps, qui ont toujours trouvé leur plus sûr appui dans le prudhommisme, malgré les efforts de précurseurs, comme Flaubert, Daumier, Ensor. C'est Jarry qui a donné la grande impulsion : Ubu est monté maintes fois sur scène, et le relais a été pris : Brecht, avec ses deux acolytes Eisler et Weill, Beckett, Ionesco, pour nous limiter à la scène. Évidemment, « contre nous, de la tyrannie, l'étendard » d'Ubu ne suffira jamais, mais je pense que si on l'agite convenablement, au moins dans monde occidental, il permet d'attaquer les tyrans sous un angle nouveau : le grotesque, au point qu'aujourd'hui, c'est peut-être plus difficile à ces sinistres personnages de se maintenir en place face à l'exemple d'Ubu, qui imprègne silencieusement tant de gens. J'irai même plus loin : qui sait, l'ombre d'Ubu veille peut-être silencieusement sur la toute récente Cour Pénale Internationale ! et peut-être un nouveau Jacques Brel, un nouveau Léo Ferré, sauraient-ils actualiser la chanson du décerelage médiatique, avec la violence qui convient et selon la modernité actuelle !

Par ailleurs, dans ce monde des marionnettes, à bonne distance d'Ubu, je vois évoluer les personnages de *L'Objet aimé*, de *L'Amour en visites*, de *L'Amour absolu* ; j'ai l'impression que Jarry les a lancés à l'assaut du roman de mœurs, du roman naturaliste, ou des essais « fin de siècle », dans lesquels était tenté un sauvetage du mysticisme, chrétien ou pas, de la pureté et de la chasteté. Je dis bien : les personnages, qui à mon avis se tirent très bien de leur mission ; mais pas le texte qui les porte. Parce que ces textes, en revanche, me paraissent aux antipodes de la dérision, par leur structure et leur style précieux : je les vois plutôt comme les essais de l'auteur pour jouer dignement de son intelligence, jusqu'à son extrême limite.

C'est donc sous ce regard duel que je considère les textes de Jarry ; si l'on me soutient l'inverse, je suis prêt à reconnaître qu'il s'agit des limites de ma propre intelligence, puisque, encore une fois, je suis un peu myope. En faisant ce distinguo, je suis bien conscient d'être en désaccord avec messieurs Arnaud et Bordillon, pour qui « c'est une erreur de faire d'Ubu une satire », ou même avec Henri Béhar, qui « n'est pas certain que Jarry ait eu conscience de faire œuvre subversive » ; mais ça ne fait rien, je suis conforté par Jean-Louis Barrault, pour qui « Jarry, comme Aristophane ou Rabelais, comme La Fontaine, est un poète satirique, [qui] grâce au rire, propose une vie à l'endroit à la place de la vie à l'envers » qui s'offrait à lui, et qui ainsi « devient, avec [lui] comme avec Rabelais, une vaste rigolade » ; et aussi par Roger Shattuck qui écrivait même, dans sa préface à *L'Objet Aimé*, que « l'idée secrète de Jarry, c'est que [...] le monde des gens sérieux n'est pas essentiellement différent de ce monde de pantins et de jouets » qu'il met en scène. Il ajoutait : « Monsieur Ubu se promène tout à son aise au milieu de ces somptuosités comme si elles étaient faites pour lui ». C'est vrai que durant ses dix années de fécondité, Monsieur Ubu se promène d'un bout à l'autre de l'œuvre et de la vie de Jarry ; mais pour moi, ce n'est pas son double, c'est l'auteur ; il décide depuis le début que son œuvre aura deux faces, lisibles l'une à travers l'autre, plus une troisième : lui-même, sa personnalité, sa façon de vivre, entre poétique et course de côte, entre vocifération et adoration, entre l'alcool et l'esprit. Dangereusement, au point qu'il en est mort.

C'est un peu ce que pensait mon père Robert Caby, lui-même amateur et auteur de bouffonneries, qui composa beaucoup de musique sur des textes de Jarry. Pour lui, ainsi qu'il l'écrivait dans *L'Étoile-Absinthe*, « Ubu n'est qu'une pointe savante de miroirs où se mirent les facettes bien diverses de son génie créateur poétique » ; ou encore : « Ubu est toute notre vie vécue ». Dans *La Nef* de 1950, à côté de son ami Prévert, il disait aussi de l'humour : « C'est souvent le véhicule le plus incisif de la critique sociale et de la revendication révolutionnaire. Mais plus la signification de l'humour est masquée, plus substantielle est sa valeur poétique. [...] Les deux sœurs diamantines de la pensée : l'action et le rêve, prends-les par la main et fais-leur connaître le jardin enchanté où tu promènes ta vie. »

Jarry nous a pris par la main pour nous réunir ici ; des entreprises de subversion comme la sienne, il y en a eu avant lui et après lui, et j'espère qu'il y en aura encore bien d'autres. Des gens si mal à l'aise dans la société au point de s'en exclure eux-mêmes, il y en a des millions ; des virtuoses de l'humour, noir ou autre, il y en a eu des légions ; mais des personnalités qui réunissent ces deux caractères, en engageant leur œuvre et leur vie dans la subversion par l'humour, et qui, par leur talent, réussissent à faire avancer un peu les choses... à mon avis, c'est plus rare, mais c'est quand même par douzaines que j'ai pu distinguer quelques trublions de l'ordre établi, grâce auxquels l'histoire de la société a pu évoluer un peu par la rigolade, et non par la douleur. Je n'en évoquerai bien sûr que quelques-uns.

Chronologiquement, et pour commencer à la lettre A, celui qui me tient le plus à cœur, c'est Aristophane ; à partir de 425 avant JC et durant presque toute sa vie, il mène à Athènes

une lutte inlassable pour imposer la paix contre la poursuite de la Guerre du Péloponnèse. Chaque année, durant quarante ans, tournant le dos à la logique de guerre, à la logique tout court, à la prétendue sagesse et à toute urbanité convenue, avec chaque fois un nouveau dosage entre utopie burlesque et caricature, face à un public qui allait chaque fois le plébisciter, il assaille par une nouvelle comédie les démagogues, les corrupteurs et les corrompus, l'arrogance des stratèges, et même Socrate qui selon lui distillait, par sa logique inversée, un pernicieux esprit nouveau. Vingt ans plus tôt, Eschyle avait employé la tragédie contre les guerres médiques, mais sans résultat. Alors, il me plaît de penser que si la paix est revenue sur Athènes, même tardivement, c'est un peu grâce à Aristophane... De plus, il est le premier qui ait osé miser sur l'honnêteté féminine pour ébranler l'arrogance masculine ; à cette époque où le servage des femmes est la règle, c'est vraiment remarquable ! Aujourd'hui, quand on joue ses comédies, il est toujours prudent de voiler l'esprit du public par l'exotisme historique et par l'érudition, tant ses brûlots sont encore brûlants d'actualité ! Quant à la vie d'Aristophane, la seule chose que nous en connaissons, c'est son engagement tenace contre le bellicisme, contre les sophistes, contre la corruption et la débauche, mais surtout, aux côtés des femmes, pour la paix, l'instruction et l'utopie vivante, et nous savons l'âpreté des attaques qu'il eut à subir malgré ses succès à la scène.

Après Aristophane, il faut courir très loin dans l'histoire pour trouver un humour aussi engagé. Et là, je dois vous dire combien je vous suis reconnaissant de m'avoir invité à faire cet exposé ! Ça m'a permis de rectifier quelques erreurs ; par exemple, j'avais pensé vous parler en détail de Hieronymus Bosch. J'étais captivé depuis longtemps par l'humour, noir ou rose, qui éclaire tous ses tableaux, des plus simples aux plus ésotériques, que je croyais pouvoir le tenir comme un autre ancêtre de Jarry ! Bosch appartenait au Mouvement du Libre-Esprit, qui professait, comme les Cathares, l'inexistence de l'enfer, l'inutilité de l'Église et des sacrements, et l'idée que l'union sexuelle est la clef de l'innocence paradisiaque. Tout cela me paraissait aussi authentique que ses créations picturales ; les bûchers de l'intolérance menaçaient tous les déviants depuis déjà cent ans, et Bosch était sur ses gardes : il était en même temps membre de la très officielle Confrérie de Notre-Dame, elle-même en relation avec les disciples de Ruysbroek l'Admirable, les mystiques « Frères de la Vie commune », qui justement, à cette époque-là, avaient pour élève le jeune Érasme, et qui justement avaient pris le nom de « hiéronymites » pour exercer leur « *devotio moderna* ».

Tout ça me plaisait beaucoup, mais... je me suis rendu compte que Bosch s'éloigna bien peu de sa petite ville de Bois-le-Duc, qu'il en devint un notable, qu'il participait aux très officiels « mystères », et qu'il eut pour clients directs Philippe le Beau, Philippe II, ainsi que tel et tel cardinal italien. J'ai compris aussi qu'il avait pu s'inspirer largement des Apocalypses de Pierre et de Jean, ainsi que des visions du Tasse, et que s'il n'était certainement pas de ceux qui se réfugiaient derrière le péché originel ou derrière l'Éden du Livre pour tracer sa voie personnelle, il était quand même loin d'être un révolté ; il m'apparut finalement qu'il avait pour objectif, non pas de subvertir les valeurs de son époque, mais bien plutôt de les conforter. Si je lui garde une si grande admiration dans mon panthéon personnel, c'était en raison du talent admirable avec lequel il a su donner corps à ses visions poétiques, qui illustrent si parfaitement, me semble-t-il, la définition que donne de l'humour André Comte-Sponville, dans son récent dictionnaire : « Une forme comique, mais qui fait rire surtout de ce qui n'est pas drôle » ; ou encore de l'ironie : « c'est une arme, un outil, mais [qu']elle n'est que cela ». Bosch me donne toujours à penser, et avec d'autant plus d'intérêt que je passe plus de temps devant les délices ou les enfers de ses toiles, qui étaient destinées non pas à la contemplation des foules dans les églises, mais aux Grands d'Espagne, au Palais des Doges, aux humanistes lettrés, et même, peut-être, à cette confrérie à moitié clandestine du Libre-Esprit.

En descendant au fil du temps, nous devons rendre visite à Maître Rabelais, le vrai précurseur de Jarry en littérature, et me semble-t-il, le premier écrivain vraiment subversif de ce monde chrétien. Mais sur sa vie et sur son œuvre, vous tous en savez certainement beaucoup plus que moi, et nous nous contenterons de le saluer. De même, c'est seulement au passage que je salue les autres géants qui ont si bien manié l'humour subversif, dans leur œuvre comme dans leur vie, pour ébranler les certitudes et l'éthique de leur époque : Cervantès, Shakespeare, Molière, Swift, Beaumarchais, et aussi Daumier, Ensor... Au fait, j'aurais pu parler des Nabis, que Jarry admirait, mais à mon avis ils étaient totalement dépourvus d'humour, surtout face à leurs héritiers ! Allons, l'heure tourne, je suis dois me presser, je le sais ; mais je vous préviens, je n'hésiterai pas à me laisser acculer par le temps, parce qu'en toute rigueur pataphysique, si je suis conduit à évoquer le plus grand nombre d'humoristes dans le minimum de temps... vous l'admettrez sûrement, un éclat de rire conviendra !

Pourtant, je vous impose encore une digression : quand je vous ai parlé de subversion, je pense que nous nous sommes compris ; mais que lit-on sur ce mot dans les dictionnaires ? Chez Comte-Sponville, rien ; dans le Grand Larousse de 1898, celui que pouvait feuilleter Jarry, seulement quelques notions abstraites ; dans le petit Larousse 2001, une acception limitée au domaine socio-politique, la seule développée dans l'Encyclopédie Universalis, et sous la plume d'un ancien attaché militaire. Alors ? On parle de la subversion en qualité d'ennemi à combattre, mais s'il s'agit de philosophie ou d'esthétique, pourquoi le mot doit-il disparaître, et l'idée, rangée parmi les non-dits ?

En ce qui me concerne, je n'aligne pas sur la même étagère que Jarry des créateurs comme Voltaire, Sade, Goya, Darien, Arthaud, Breton, Beckett, très engagés mais qui sont rarement drôles ; ni des humoristes aussi délicieux que Breughel, Offenbach, Allais, Dubout, et tant d'autres, qui nous ont montré non pas la voie de la subversion, mais celle de la joie de vivre. Je préfère lui donner pour voisins des gens aussi originaux que Satie, Picabia, Prévert, Chaplin, Vian ; même notre ami F'murr, ce vivant génie des alpages qui aurait pu être parmi nous... J'ai mes têtes ! Allez, pour ne froisser personne, je vais faire un rayon intermédiaire pour les auteurs qui ont usé du burlesque dans leur vie ou dans leur œuvre, mais occasionnellement, comme Cervantès, qui dut subir cinq ans d'esclavage à Alger avant d'accéder à la célébrité ; comme Apollinaire, qui a bu sa coupe avec tant de panache, ou Céline qui l'a recrachée grossièrement en nous faisant rire jaune ; comme Chostakovitch, Michaux, Ionesco, Topor, Devos, qui ont créé, chacun à sa façon, un style consistant à nous abandonner sur la corde raide au moment où ils font surgir le rire au milieu du tragique, ou l'inverse...

À propos de style, justement, pour profiter de la durée qui me reste, allons passer un moment avec Érik Satie ; non seulement c'est le premier musicien, à avoir occupé dans son art le même rôle que Jarry dans la littérature, mais je trouve étonnant et frustrant qu'entre 1891 et 1903, les deux hommes n'aient pas trouvé l'occasion de se côtoyer. Ils avaient pourtant des relations et des territoires communs, seulement sept ans d'écart, des gloires à la fois modestes et capitales, et surtout, tant d'affinités communes : un mysticisme hérétique et personnel, qu'ils ont cultivé et rendu éclatant chacun à sa façon ; une vie à l'écart des femmes, un comportement à la fois publique et solitaire, avec un goût prononcé pour la provocation ; mais surtout une très singulière originalité dès leur jeunesse, dans leur vie comme dans leur œuvre. De plus, c'est beaucoup grâce à eux que sont nés le mouvement Dada et le mouvement Surréaliste, même s'ils ont pris leur essor sur les décombres de la Grande Guerre et à l'impulsion de Picabia Tzara et Breton.

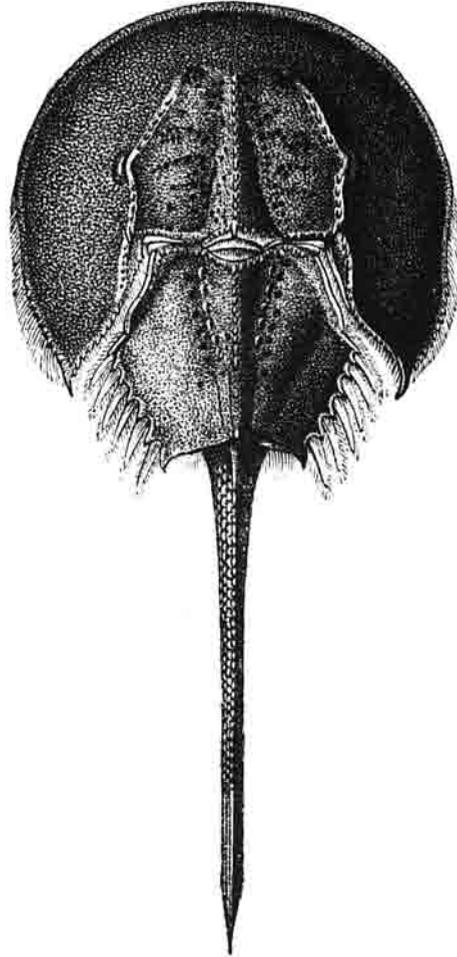
Pour m'en tenir à Satie, si les bizarreries de sa vie me semblent aujourd'hui assez bien comprises, je trouve que les musicologues n'ont pas encore assez mis en lumière les détails de tout ce qui est novateur dans son œuvre musicale. Et si Jarry, Picabia et Tzara ont eu des

précurseurs, Satie n'en a pas eu. Ses compositions de jeunesse, depuis 1886 jusque vers 1900, étaient déjà une source d'enrichissement profond pour la musique, non seulement dans les domaines de l'harmonie et de la structure de pièces brèves, mais par leur contenu d'une intériorité nouvelle, parfaitement en accord avec les titres ou les intertitres, dont l'humour, en général, reste encore discret à cette époque, mais dont la nouveauté produit ses effets jusqu'à aujourd'hui. Ce n'est que plus tard, à sa sortie de la Schola, qu'il va manier directement l'humour, sans retenue et en maître, en ridiculisant les thèmes et les structures obsolètes qui, sous son rire, vont devenir aussi creuses que les idées reçues de Flaubert ou que les scènes romantiques de Töpfer. À travers des pièces brèves qui entraînent l'adhésion par leur compréhension immédiate, ou tout au contraire, par le plaisir d'y découvrir de nouveaux chatolements, il nous conduit avec bienveillance, selon le cas, dans des jardins enfantins, aussi bien que dans des palais sonores bâtis avec soin et à très peu de frais, et qui restent encore des modèles de concision et d'originalité.

Quand plus tard, en 1917, il eut à bâtir des partitions plus importantes comme *Parade*, il n'hésita pas à les émailler de séquences résolument burlesques, pour donner plus de relief à d'autres séquences profondes ou tragiques ; même sans tous ces mascarons que nous reconnaissons si bien, son œuvre aura défini un style qui est toujours exemplaire par sa pudeur et son absence d'emphase. Le comble, à mon avis, a été atteint par son chef-d'œuvre, *Socrate*, ce drame dont les personnages sont des hommes, mais qui était chanté par des femmes déguisées en hommes, comme chez Aristophane, avec toges, barbes et voix de soprano ! Même en connaissant les relations entre la commanditaire et la chanteuse, il fallait que le rire s'exprime avant de réaliser que cette musique allait se situer aussi haut que Pelléas, mais avec des moyens encore plus épurés. Sa dernière œuvre, la musique pour le film *Entr'acte* de René Clair, nous transmet le regard grinçant du vieux Satie sur son époque ; elle est l'un des sommets dans le burlesque, alors même qu'elle met un point final à l'esprit Dada, et qu'elle est en même temps l'ultime éclat de rire du compositeur devant ses prochaines obsèques.

En regrettant que Satie n'ait pas saisi l'occasion d'enrichir *Ubu Roi* de ses pénétrants sarcasmes, je veux être passéiste tout en criant : « Place aux jeunes ! », comme Robert Caby, qui ne connaissait que la partition d'Antoine Duhamel, et qui aurait été si heureux d'entendre la musique de Vincent Bouchot dont le nouvel *Ubu Roi* n'a recueilli que des éloges à l'Opéra Comique. Comme je le disais tout à l'heure, devant la menace de ces nuages bruns, d'autres ont senti l'urgence de revenir à Ubu : le Conservatoire d'Art Dramatique, l'École Alsacienne, et même la Comédie Italienne, qui n'hésite pas à rendre, à Paris, un ubuesque et très actuel salut à son éminence l'empereur des Médias. De même, je reconnais le talent de l'équipe d'Émilie Valantin qui au Théâtre de la Commune vient d'utiliser ses marionnettes si bien à-propos pour dénoncer la bêtise et la haine, comme les bêtes de Bosch, comme de petits Bouvard et Pécuchet, ou comme les petits personnages de Jarry.

Les médias ont peu servi l'œuvre musicale de Robert Caby : pourtant, toutes ses partitions sont maintenant disponibles. C'est aussi bien dans le mode burlesque que dans le mode profond qu'il a servi musicalement les textes de Jarry ; il était en communion profonde avec cette œuvre, et à mon avis, il a su lui apporter un accompagnement musical dans un climat en parfait accord avec ce qui se lit entre les lignes. En plus de six mélodies sur divers poèmes, il a composé deux opéras en miniature, *L'Objet aimé*, diffusé quatre fois, et *Au Paradis*, jamais donné (Je viens d'apprendre que le compositeur suisse Klaus Huber avait mis en musique *Au Paradis* en 1977).



Limule, gravure reproduite dans M. Milne-Edwards, *Zoologie*, Langlois & Leclercq / Fortin, Masson et Cie, s.d., p. 520.

« Si il [Ubu] ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire supérieure du crocodile, et l'ensemble de son caparaçonnage de carton le fait en tout le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule. »
(« Les Paralipomènes d'Ubu », OC I, p. 467.)

La Descendance d'Ubu

Michèle Martel

C'est dans ses dessins et ses bois gravés que le dernier grand poète burlesque avait su donner la mesure de son instinct artistique. Il avait le don de l'expression qui manque à tant de gens qui sont de la partie. Quelques unes de ses planches ont un caractère de singularité presque cabalistique.

Guillaume Apollinaire, « Alfred Jarry »,
Courrier des Arts de Paris Journal (28 juin 1914)

Cette affirmation de Guillaume Apollinaire se double du vœu de voir un jour montré l'ensemble de l'œuvre gravé et dessiné de Jarry. Il fallut attendre quarante ans pour qu'il se réalise à la Galerie Jean Loize à Paris, à l'initiative des membres du Collège de 'Pataphysique. Les historiens de l'art quant à eux tardèrent. Harald Szeemann (commissaire de *When Attitudes Become Forms*) fut le premier à aborder le sujet à la Kunsthaus de Zurich en 1984. Jarry est pourtant une excellente clef pour accéder à de nombreuses problématiques de l'art du XX^e siècle. Il est de plus, en compagnie du personnage d'Ubu, maintes fois cité, salué et reconnu par une « famille » d'artistes modernes.

Envisager et analyser l'ensemble des ouvertures produites par l'œuvre d'Alfred Jarry pour l'art du XX^e serait impossible ici. Certains points ont déjà été développés, tel l'influence de Jarry sur les avant-gardes par Roger Shattuck (*Les Primitifs de l'avant-garde*, 1974), les *Machines célibataires* par Michel Carrouges (1954), puis par Szeemann (1975), la descendance d'Ubu par José Pierre (1989) puis par Christine Van Schoonbeek (1997). Je privilégierai donc des pistes encore peu explorées. Les liens que je proposerai avec les œuvres d'artistes contemporains – essentiellement des sculpteurs – excèdent la simple analogie formelle ou le jeu citation ; ils tentent d'éclairer par retour ce qui, fondamentalement, dans l'œuvre de Jarry concerne les arts plastiques. J'aborderai ici trois possibles offerts par cette œuvre : la figure d'Ubu comme forme plastique *ouverte*, la rhétorique de l'image jarryque et son influence sur celle d'Erik Dietman, enfin la 'Pataphysique comme méthode de création à travers l'exemple de Barry Flanagan.

Ubu forme ouverte, exemples dans l'art du XX^e siècle, de Bonnard à David Nash

À l'instar du texte, la forme du Père Ubu prend sa source au Lycée de Rennes. Les quelques dessins des frères Morin (dont Henri Morin *Ventre de Satan, je te fourre dans ma poche, petit Bonhomme*, circa 1885, dessin conservé par Jarry) et celui, peut-être de Jarry, montrant un Père Ubu libidineux (dessin au crayon, 1888-1889), mettent en scène une caricature de

potache de leur professeur de physique Monsieur Hébert. Le type est quasiment celui de l'*Autre portrait de Monsieur Ubu* (dessin à la plume), qui illustre l'édition originale d'*Ubu Roi* en juin 1896 : même chapeau mou, même allongement du nez et absence de menton, mêmes poils ridicules formant moustache et barbe. Le *Véritable portrait* (gravure sur bois, 1896), plus connu, ne conserve que la corpulence du professeur de physique. Il a perdu son chapeau, attribut originel, mais conserve son bâton à physique. Son costume gris acier se transforme en longue robe qui couvre totalement le corps et le visage à la manière d'une cagoule ou d'un masque : y sont tracés les yeux porcins, le nez, la moustache et la bouche, à la manière des masques de la comédie antique.

Ubu tient de la caricature. Hypertrophié et exagéré, son corps se transforme en corps grotesque. La gidouille devient par sa proéminence et surtout par la spirale qui la souligne, le point focal, central du bonhomme. Jarry nous prévient dans « Les Paralipomènes d'Ubu » que « Des trois âmes que distingue Platon : de la tête, du cœur et de la gidouille, cette dernière seule, en lui, n'est pas embryonnaire² ». Le ventre est donc l'élément constituant du personnage tant écrit que gravé. L'homme corpulent est, dans la caricature du XIX^e siècle, un personnage courant. Il peut symboliser le pouvoir, le tyran, mais il est surtout, depuis 1830, Monsieur Joseph Prudhomme. Ce personnage satirique créé par Henri Monnier est le paradigme du bourgeois – qui poussé Louis-Philippe sur le trône par simple peur de la République et du peuple – dans la presse caricaturale de la première moitié du siècle (la lithographie de Honoré Daumier *Gros, Gras et Constitutionnel*, datant de 1833 en est un exemple). Le corps gros évoque également la maladresse, la difficulté à se mouvoir, une raideur qui se plaque sur la souplesse du vivant. Le mouvement est comme lesté et atteint une lenteur et une rigueur mécanique qui évoquent le cours sur le Rire de Henri Bergson « *Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique*³ ». La gravure nous livre un pantin raide et maladroit, raideur qui avait investi la parole d'Ubu (à travers la direction d'acteur de Jarry), investit également le corps.

La déformation atteint Ubu en un autre endroit du corps qui est chez lui, rappelons-le, embryonnaire : la tête. L'aspect piriforme (complètement absent des caricatures potaches) ne peut manquer de renvoyer aux fameuses caricatures encore proches par le scandale qu'elles ont produites, de Louis-Philippe dans *Charivari* (le caricaturiste fut condamné en 1834 pour cette impertinence). L'analogie avec un fruit ou un animal est un ressort classique de la caricature ; la poire qui confère une allure bourgeoise et molle à Louis-Philippe est éloignée de celle d'Ubu. Peu importe, le signe est là.

Il est par ailleurs évident que cette masse monstrueuse s'inspire de l'image du corps au Moyen-Âge et plus particulièrement de celui-ci chez Rabelais (cf. les bois gravés des *Songes drôlatiques de Pantagruel*, d'abord attribués à l'écrivain). Ubu devient l'un de ces personnages fantasmagoriques qui peuplent le fleuve oral depuis le Moyen-Âge, personnages affublés d'enflures diverses. D'après Mikhaïl Bakhtine, spécialiste de l'œuvre de François Rabelais, « Le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui même construit un autre corps ; de plus ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier⁴ ». La spirale est la figure de cette constante activité, de la pénétration de l'intérieur vers l'extérieur (Charles Morin parle d'ailleurs de ce double mouvement de translation et de rotation).

La forme d'Ubu, et particulièrement celle fixée par le *Véritable portrait*, s'est donc enrichie de l'exemple de la caricature politique et de l'image du corps grotesque du Moyen-Âge. Cette richesse de signes se double de celle produite par l'écart étonnant qui existe entre les deux portraits. Dans ses *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Michel Arrivé souligne lui aussi ce décalage : « Le portrait de profil d'Ubu ne correspond que d'assez loin à

ses portraits de face : chacun des aspects du personnage a donné lieu séparément à des déformations analogues qui leur font prendre à tous deux une apparence triangulaire, mais qui, du même coup, les éloignent l'un de l'autre⁵ ». Si Christine Van Schoonbeek tient absolument à rendre vraisemblable cet écart (elle montre par un jeu d'éclairages que la marionnette à fil du Père Ubu – terre cuite et étoffe, 24 cm, 1897 – présente à la fois la poire et le profil), il me semble que celui-ci a contribué à faire d'Ubu une forme ouverte et plastique. Il n'est pas étonnant que Jarry se soit attaché à la vraisemblance du portrait, néanmoins il ne cesse de souligner et d'accentuer ce décalage formel par la différence notable des techniques. La gravure sur bois de fil, héritée des images médiévales et de l'imagerie populaire, confère une dimension cabalistique au *Véritable portrait*. En revanche, la technique lithographique de l'*Autre portrait*, permet une approche plus souple du dessin (dans la veine d'un Bonnard) et fait référence à l'origine caricaturale du personnage. La forme est donc adaptable, interprétable, d'autant que Jarry sollicite une autre main que la sienne, celle du Nabi Pierre Bonnard pour illustrer la suite de la geste d'Ubu.

Deux expositions ont analysé de manière relativement exhaustive la descendance de la figure d'Ubu : *Ubu, cent ans de règne* au musée de la Seita en 1989⁶ et *Ecce Ubu* à Bruxelles en 1997⁷. Je ne reviendrai donc pas sur la prolifique descendance plastique de la figure d'Ubu, mais me tiendrai à quelques exemples choisis pour illustrer l'ouverture formelle que j'évoquais plus haut. En 1899 et 1901, paraissent *Les Almanachs du Père Ubu* illustrés entièrement par Pierre Bonnard. Confier l'illustration des Almanachs à un autre artiste, alors que Jarry s'en tirait parfaitement lui-même, c'est accepter d'ouvrir plus encore la forme « Ubu ». C'est aussi signifier qu'il est un type dont les plasticiens peuvent s'emparer. Bonnard exagère l'extrême plasticité du corps d'Ubu (qui peut se déformer jusqu'à devenir toutes les voyelles de l'alphabet) ainsi que l'avait déjà fait Jarry. De même, pour l'*Ouverture d'Ubu Roi* (partition de Claude Terrasse, 1898), Ubu est représenté avec un bras polyarticulé et la spirale de la gidouille se répand en motif sur toute la robe du personnage.

Dadaïstes et surréalistes vont également s'emparer du personnage littéraire, théâtral et plastique. Proche du groupe de Breton, Dora Maar nomme en 1936 une de ses photo : *Portrait du Père Ubu*. L'obscurité laisse à peine deviner une tête lisse, légèrement velue, difficilement identifiable. La proximité de cette forme avec celle du fœtus humain met mal à l'aise. Ubu se meut en être embryonnaire dépourvu de conscience et dont seul l'instinct guide la conduite. Relue à la lumière du travail de Freud, cette définition ne pouvait que plaire aux surréalistes. Le rapprochement se fonde sur un jeu de formes qui coïncide avec le sens.

Les liens entre surréalisme et Jarry ne sont plus à démontrer. Ils sont d'autant plus étroits en 1937, tandis que Hitler et Mussolini sont au pouvoir. La Compagnie du Diable Écarlate met en scène un Ubu surréaliste où les décors sont de Max Ernst et le livret s'apparente à un recueil de versions plastiques d'Ubu. Dans celui que livre Picasso, on retrouve l'aspect piriforme et la caractéristique disproportion du chapeau. Le visage, chahuté avec humour, laisse voir les deux yeux en même temps que le profil. L'envergure du personnage est ici évoquée par les trois plis démesurés du cou qui lui confèrent un aspect phallique. L'inversion du haut et du bas, étudiée par Bakhtine à propos des travestissements carnavalesques médiévaux, est accusée ici par la présence d'un menton en forme de fesses.

Dans ses *Ubus en chêne* de 1988, le sculpteur anglais David Nash procède comme Dora Maar, par jeu analogique. À partir de troncs, David Nash crée un répertoire de formes limitées qu'il nomme les Ubus. Une longue branche, qui s'affine en un mouvement incertain, implique un déséquilibre. Le nom d'Ubu ne naît qu'une fois la sculpture achevée : le son semblait alors correspondre à la forme (OO-BOO). À l'inverse, il est certain que le titre détermine désormais le regard que nous portons sur cette sculpture. L'éloignement de la

forme d'origine est total dans cette œuvre et il suffit de convoquer le nom pour que le tronc sculpté s'enrichisse de la plastique d'Ubu.

Grâce à cette dernière œuvre, nous comprenons que l'Ubu créé par Jarry s'affirme à la fois comme une forme ouverte et malléable, susceptible de déformations et transformations plastiques, et synthétique car elle contient en un signe fort plusieurs sens possibles (politique, psychologique, corporel...), repérés et traduits par les artistes qui s'en sont emparés. Au-delà, la sculpture de Nash et son titre accusent l'importance d'Ubu dans le répertoire formel et symbolique des arts plastiques au XX^e siècle, à tel point que quelques artistes comme Erik Dietman et Barry Flanagan y ont puisé une part essentielle de leur inspiration.

La rhétorique de l'image jarryque et sa persistance dans l'œuvre d'Érik Dietman

« Rhétorique de l'image Jarryque », j'emprunte ce terme à Christine Van Schoonbeek qui elle-même s'appuie sur une définition donnée par le groupe Mu : « La rhétorique est la production d'écarts par rapport à un code, par exemple l'introduction d'un personnage en noir et blanc dans un énoncé en couleur. L'image caricaturale est d'emblée rhétorique, puisqu'elle fonctionne par une transformation hétérogène ou disproportionnée par rapport à son énoncé⁸ ». Cette rhétorique est évidemment présente chez Jarry dans la figure même d'Ubu puisque nous avons vu que pour la construction de cette figure, Jarry opère un jeu intertextuel : le *Véritable portrait* est à la fois dessin de potache, caricature politique, corps grotesque du Moyen-Âge. Il provoque un autre écart en traitant cette figure en gravure sur bois de fil dont l'usage savant détonne. Dans l'*Autre portrait*, le petit cadre précieux qui entoure le portrait joue ce rôle. Cette production d'écarts est à la source même de la naissance parisienne d'Ubu car celui-ci entre par la porte symboliste avec la publication en 1894 des *Minutes de sable mémorial*⁹. On retrouve directement cette rhétorique dans l'affiche pour la représentation d'*Ubu Roi* (1896, lithographie, OC I, p. 1167), où sont confrontés en un même lieu plusieurs types d'images : à la fois le dessin caricatural en trait du Père Ubu et des Palotins (eux aussi formes ouvertes puisqu'ici ils sont représentés en baudruches) tirant le voiturin à phynances et, de l'autre, deux personnages archaïsants faisant directement allusion à *La Bigorne*, gravure sur bois de 1537, publiée à la fois dans *César-Antechrist* et dans la seconde livraison de *L'Ymagier*, en janvier 1895. Ce personnage, en position de donateur, est une quasi-citation : même traitement imitant la gravure sur bois de fil, même raideur du personnage, même espace aperspectif.

Dans sa préface des *Œuvres complètes*, Michel Arrivé souligne que ce jeu d'assimilation arbitraire de deux objets est présent dans le langage et donne comme exemple le texte de 1903, « La Passion considérée comme course de côte », qui prend comme postulat de départ une assimilation de la croix et du vélo. Ce jeu ironique de mise en présence d'éléments de statuts différents (provenant le plus souvent de « niveaux » de cultures opposés) devient très vite une méthode de création chez les dadaïstes, systématisé par les surréalistes, et qui réapparaît dans les années soixante avec le groupe Fluxus¹⁰. Proche de ce groupe et des Nouveaux Réalistes qu'il rencontre à son arrivée à Paris en 1958, autour de l'Hôtel Carcassonne à la Contrescarpe, le sculpteur suédois Erik Dietman¹¹ joue de cette fusion, assimilation et juxtaposition des codes, sur un mode essentiellement plastique, mais aussi dans ses écrits qui participent directement au travail de création (une œuvre peut parfois être initiée par un jeu de mot ou par une charade à tiroir).

Les liens qui unissent les deux œuvres proviennent peut-être de la passion partagée par Dietman et Jarry pour les écrits de Rabelais. Comme Nicolas Bourriaud le souligne dans le catalogue de sa rétrospective de 1994 à Beaubourg¹², on retrouve chez Dietman la même fusion de niveaux linguistiques. Rabelais mêle dans ses écrits les latinismes snobs et les emprunts au grec à des expressions triviales. Dietman, quant à lui, accole parfois dans une



Haut : Erik Dietman, *Concorde*, 1994, bronze, 175 x 210 x 190 cm, atelier de l'artiste.

Bas : Barry Flanagan, *Clay Figure*, 1975, pierre argileuse et pierre brune de Hornton, 52 x 26,5 x 31 cm, Leeds City Art Gallery.

même sculpture le modernisme à la Brancusi (*Cannibal, Le frère du grand chef*, 1993, Bronze, éléphant naturalisé), l'art d'attitude (depuis les *Body Art* de 1962 jusqu'aux cartons d'invitations de ses expositions) et l'art minimaliste (*Sans toi la maison est chauve, style : art minimal brut*, 1991). On passe avec lui, brutalement, de la poésie pure à des allusions sexuelles, un érotisme amusé (*À Rita*, Bronze, 1984 ou *L'escargot*, pierre, steatite, 1985). La sculpture *Concorde* (1994) est une véritable mise en scène de cette rhétorique. Tout oppose le bronze et la corde à linge, tant les questions plastiques de poids, de texture, de forme, que leur place sur l'échelle des valeurs esthétiques communes. La noblesse du bronze supporte la présence triviale de la corde qui supporte lors de certaines installations du linge qui sèche.

Avec la sculpture, *Sans toi la maison est chauve*, l'œuvre commence par un texte, une trouvaille, et vient s'enrichir des différents niveaux de langage plastique, des différents genres évoqués ci-dessus. Dietman explique ainsi son processus de travail : « J'écris quelques phrases dans mes carnets et très souvent, elles ne restent pas là comme texte, mais deviennent un dessin. Ce peuvent être des phrases hermétiques ou un jeu de mot obscur ». On pense bien entendu à Jarry qui a peut-être défini la forme de la tête d'Ubu juste pour faire un bon mot. Les liens qui unissent les œuvres de Jarry et de Dietman passent incontestablement par celle de Rabelais et par cette tradition de mise en présence et de fusion des différents niveaux de langages. La richesse polysémique qui en découle permet une « dissection indéfinie » comme le souhaitait Jarry de l'œuvre de génie¹³, une richesse proche également des démarches scientifiques.

La pataphysique comme méthode de création, Barry Flanagan comme pataphysicien

Les échanges entre science et art sont devenus plus étroits avec les avant-gardes historiques. Ainsi, la parution, en 1911, des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* a-t-elle nourri les membres du groupe de Puteaux (Albert Gleizes, Jean Metzinger, Marcel Duchamp...) avides de littérature scientifique (il discutent les ouvrages de Gaston de Pawlowski ou de Raymond Roussel...). Chez Duchamp en particulier, l'influence prit une tournure humoristique éloignée du spiritualisme de certains. Les affinités entre Duchamp et Jarry sont nombreuses, notamment dans leurs attitudes distanciées, leur passion pour le vélo et les pratiques de physique amusante. Ces pratiques deviennent même pour Duchamp un réel processus de création, notamment avec les *Mètres étalons*.

Barry Flanagan est d'une autre génération (il est né en 1941). Si l'influence de Jarry est fondamentale pour son œuvre, elle est également directement visible. Quand sa sculpture est anthropomorphique, c'est nécessairement à la figure d'Ubu qu'elle fait référence. *Clay Figure*, 1975 (pierre argileuse et pierre brune, 52 cm) et *Ubu of Arabia*, 1976 (pierre brune acrylique et toile, 109,2 cm) en sont les plus beaux exemples. Leurs corps se composent d'un empilement à la stabilité précaire de pierres qui ne semblent pas avoir été taillées pour l'occasion, mais tout au plus maladroitement gravées. On voit alors parfois apparaître, discrètement, tel un motif fossilisé, la spirale de la gidouille (*Clay Figure*). Ce motif peut devenir l'unique sujet de la sculpture, dans sa qualité éminemment plastique. La spirale s'enroule ou se déroule, se noue ou se dénoue en 1973 dans *3 February 73* et dans *As Night*, de 1978. Flanagan travaille également la gravure. Dans l'une d'elle, *What can the Poor Apache do* (1971), il met en scène W.C. Field et Ubu. On retrouve ici une influence stylistique dans le traitement de la gravure.

C'est la fréquentation de poètes concrets et expérimentaux, en particulier du groupe H, qui amène Flanagan à se pencher sur l'œuvre de Jarry. Les poètes anglais redécouvrent dans les années soixante les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, grâce à la parution d'une nouvelle anthologie. La *Evergreen Review*¹⁴ consacre un numéro spécial à la Pataphysique, ainsi qu'aux gravures autographes. Très influencé par Jarry, Barry Flanagan

écrit au milieu des années soixante de nombreuses poésies concrètes. Dans son travail de sculpteur, qui prend vraiment de l'ampleur dans ces mêmes années, la 'Pataphysique touche d'abord la dénomination de ses sculptures : le titre *aaing j gni aa*, est une équivalence sonore et écrite en forme de palindrome à la sculpture en toile et tissu de 1965. *Pdreeoo*, sculpture en toile, plâtre et résine (1965), offre aussi un mot qui est autant un visuel qu'un son. Quand à *Casb*, sac rempli de sable de 1967, c'est une sorte de définition tautologique de l'œuvre, d'acronyme descriptif puisqu'elle se forme des premières lettres de Circle And Sand Bag. Elle est une solution onomastique imaginaire. Pour Flanagan, la 'Pataphysique est également un univers supplémentaire aux règles traditionnelles de la sculpture. L'expérience de la sculpture érectile prend ainsi des allures d'empilement mou, d'une verticalité précaire, les *Casb* amènent une touche de distorsion délibérée. *Casb* serait ainsi à la colonne ce que la 'Pataphysique est à la métaphysique.

Dans un entretien avec Patrick Besnier, Jacques Henric avance que l'œuvre d'art serait par essence 'Pataphysique, puisque toujours le résultat d'une solution imaginaire. Dans l'œuvre de Barry Flanagan, la 'Pataphysique tient toutefois une place particulière. Appliquée comme méthode, elle oblige le sculpteur à rester attentif à chaque étape de la création, depuis le choix des matériaux jusqu'au titre des œuvres. Cette attention portée au processus de création est apparu dans un contexte où plusieurs groupes d'artistes manifestaient le même souci (Fluxus, Process Art, Post-Minimalisme, Art Corporel, Anti-Form), afin de dépasser le modèle formaliste moderniste imposé notamment par le critique d'art américain Clement Greenberg. Ceci était particulièrement sensible en Grande-Bretagne, où Barry Flanagan et des proches de la Saint Martin's School rejetaient ce modèle, au profit de procédures aléatoires ou du moins dégagées des principes rigides de la composition et de la quête de la « forme pure ». S'y tint en 1969 la célèbre exposition *When Attitudes Become Forms*, précédemment organisée à Berne par Harald Szeemann, dont est connue l'appétance pour Jarry. Tous les artistes présents, dont Flanagan, développaient des procédures qui, éventuellement, pouvaient produire des formes définitives et parvenues à leur terme. Dominaient toutefois des œuvres et installations processuelles dont la caractéristique principale est la précarité entropique. Didier Ottinger a récemment suggéré que ces artistes s'inscrivaient dans une « autre modernité » issue de Jarry, à l'aune de la figure de la spirale, qui bouscule la grille moderniste et qui constituerait, depuis la gidouille ubuesque, l'être et le mouvement de formes en devenir. Dans ce contexte, Flanagan et Dietman ajoutent une seconde dimension, la plasticité, elle aussi issue de Jarry, en la figure d'Ubu. Il est en effet intéressant de constater que ce sont deux sculpteurs qui ont particulièrement retenu aujourd'hui mon attention dans cette question de la descendance de l'œuvre de Jarry. C'est certainement l'extrême plasticité de la figure d'Ubu qui les a inspirés. À la fois son poids et son volume, mais également son mouvement immobile, contenus dans le *Véritable portrait*.

Notes

1. Publié dans *La Revue blanche* du 1^{er} décembre 1896.
2. OC I, p. 467.
3. Henri Bergson, *Le Rire* (1899), P.U.F., coll. « Quadrige », 1995, pp. 22-23. C'est Bergson qui souligne sa phrase en entier.
4. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, p. 384.
5. Michel Arrivé, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Collège de 'Pataphysique, 1968, pp. 119-120, note relative à l'*Autre portrait*, planche 50.
6. *Ubu, cent ans de règne*, Musée-Galerie de la Seita, 1989. Contient l'article de José Pierre,

- « Ubu peint », pp. 27-40.
7. Christine Van Schoonbeek, *Les Portraits d'Ubu*, Séguier, 1997.
 8. Groupe MU, *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Seuil, 1992, p. 29.
 9. Cf. Henri Béhar, « La culture potachique à l'assaut du Symbolisme : le cas Jarry », in *L'Étoile-Absinthe*, n° 3 (octobre 1979) pp. 32-46.
 10. Jeu qui devient un lieu commun dans l'art du xx^e siècle jusqu'à susciter une exposition : *High and Low, Modern Art and Popular Culture*, New York : Museum of Modern Art, 1990.
 11. Né en Suède en 1937, Erik Dietman est décédé à Paris en juin 2002, tandis que se rédigeait ce texte.
 12. Nicola Bourriaud, « Érik Dietman, le renégat », in *Erik Dietman*, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 25-61.
 13. « Linteau », OC I, p. 171.
 14. *The Evergreen Review*, n°13 (Londres, 1960).



Messalina dies, illustration d'Arthur Zaidenberg reproduite dans Alfred Jarry, *The Garden of Priapus*, translated by Louis Colman, The Black Hawk Press, s.l. [New York], 1936, p. 154.



Photographie de Fréd. Boissonnas reproduite dans Émile Magnin, *L'Art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Paris : Alcan, et Genève : Atar, s.d. [circ. 1905], p. 313.
Une personne hypnotisée réagit aux mots *Extase amoureuse*.

Jarry / Janet

Note pour servir à une lecture de *L'Amour absolu*¹

Paul Edwards

« il aimait s'occuper aussi de suggestion. »
Notes de Charlotte Jarry sur Alfred Jarry².



VEC *L'Amour absolu*, Jarry revient aux éléments autobiographiques bretons qu'il avait développés un an auparavant dans *Les Jours et les nuits*, et qui ne referont pas surface avant *La Dragonne* quatre ans plus tard. La flore et la faune fournissent une couleur locale convaincante, et la Bretagne apporte son atmosphère de folklore, de mythe et de magie. Ce pays abondant en images fait partie de son paysage intérieur, un royaume de rêve qui s'enrichit de son propre passé, et c'est encore dans l'autobiographie que Jarry trouve son écriture la plus expérimentale. On peut même voir une certaine parenté avec *Finnegans Wake* de James Joyce,

de par la structure cyclique, le cadre d'un rêve fait en une nuit, et le fait que toutes les femmes de l'histoire ne sont en réalité qu'une seule. Et tout comme pour Joyce, il convient de lire Jarry lentement.

L'Amour absolu, jugé peu commercial, fut rejeté par les éditions du Mercure de France, mais Jarry tenait tellement à son texte qu'il le fit imprimer à ses frais, dans une édition lithographiée de cinquante exemplaires qui reproduisait le manuscrit olographe. Le texte était peu connu sauf de Breton³. Rarement réimprimé, mal distribué, le roman fut longtemps considéré comme trop difficile, voire incompréhensible. Le lecteur peut être rebuté déjà par la difficulté de suivre les dialogues, tout simplement parce qu'il n'est presque jamais dit explicitement qui parle, comme le signale Brunella Eruli : « Malgré l'alternance des guillemets et des tirets, il est souvent difficile, sinon impossible, de suivre ou de créer une sorte de dialogue vraisemblable [...] »⁴. Pour restituer la cohérence, on commencera par corriger les coquilles touchant à la mise en forme des dialogues dans l'édition de la Pléiade⁵. Malgré les ambiguïtés du scénario, on peut dire que le roman, les dialogues et la chronologie des événements sont relativement simples. La présente « Note » vise surtout à dégager cette simplicité, afin de montrer la manière de procéder de Jarry. La solidité structurelle du roman est en contradiction avec l'idée que se fait Eruli d'un « flux automatique » avec un « minimum de contrôle »⁶. Il ne s'agit nullement d'écriture automatique, et il faut résister à la tentation d'assimiler Jarry à quelque Surréalisme d'avant l'heure.

À l'origine, *L'Amour absolu* aurait dû être un des chapitres de *L'Amour en visites*, mais l'intrigue s'est développée au-delà des limites suggérées par le titre accrocheur initial « Chez Dame Jocaste » et au-delà d'un scénario œdipal classique. Le thème de l'inceste se trouve mitigé par le fait que Varia n'est que la mère adoptive d'Emmanuel. Autre problème : leur âge respectif. Varia n'aurait que 25 ans quand Emmanuel en a déjà 15, ce qui rend improbable que Varia et Joseb fussent mariés au moment où le bébé est trouvé... Varia n'est même pas suffisamment âgée pour être la mère d'Emmanuel. Clairement, il ne s'agit pas d'inceste à proprement parler. Proposons alors une tout autre voie : que *L'Amour absolu* est un roman au sujet de certains aspects de l'hystérie, surtout ses états d'extase et de somnambulisme.

Jarry s'inspirait des idées et des écrits de l'école parisienne de psychologie à une époque où Freud n'était qu'une figure très marginale : les idées du roman ne peuvent lui être redevable⁷. Ce sont tout particulièrement les écrits scientifiques de Pierre Janet (1859-1947), « le père de la psychologie moderne » comme nous le rappellent les encyclopédies, qui seront exploités par Jarry, tout comme auparavant les conférences de Lord Kelvin pour son « Commentaire... ». Tandis que la description technique de la constitution gyroscopique adynamique de l'éther lui fournit des instructions pour la construction pratique de la machine à explorer le temps, ce sont maintenant les hallucinations racontées par les hystériques à leur docteur qui sont réappropriées par Jarry, puis tissées ensemble pour former des épisodes, puis la réflexion de tout un roman.

Le thème de l'hystérie se superpose à une histoire romanesque somme toute banale – et scabreuse –, malgré les ambiguïtés que Jarry entretient. Avant d'aborder la dette du romancier envers Janet, il est utile de rappeler l'enchaînement des chapitres, puisque leur ordre n'est pas chronologique. Jarry écrivit à Vallette, le directeur du *Mercur*, pour dire de la publication de son ouvrage « je n'y change rien du tout dans l'ordre des chapitres ni en rien⁸ ». Faisons confiance à Jarry qui insistait pour ne pas livrer les événements dans l'ordre chronologique. Le roman « se mord la queue », car le dernier chapitre ramène le lecteur aux deux premiers, faisant de l'épilogue une introduction, et de l'introduction une conclusion. De plus, le troisième chapitre, si l'on s'en tient à la stricte chronologie, devrait se trouver entre les chapitres dix et onze. On a donc tout intérêt à le lire deux fois. Quand aux personnages, ils sont multiples. La famille bretonne (Joseb, Varia et leur fils adoptif Nédélec Doue, appelé Emmanuel Dieu) apparaît métamorphosée dans les discours de Varia quand elle est hypnotisée, ou dans ceux d'Emmanuel quand il s'improvise docteur, et ces trois personnes deviennent la Sainte Famille (Joseph, Marie et Jésus). Dans un scénario œdipal, ils renouvelleraient l'histoire de Laïus, Jocaste et Œdipe. Mais il y a une autre complication : quand Varia est hypnotisée elle assume une personnalité différente, et s'appelle Miriam. Elle se prend pour la Vierge Marie, et c'est son discours d'hystérique en extase qui traverse le roman. Ce discours est adopté même par Emmanuel, mais avec des tonalités différentes, afin d'être persuasif ou afin de trouver une vérité par la métaphysique dans les délires de Miriam (ce que fait aussi l'auteur). Jarry tâte le terrain, entrechoquant la pathologie et la religion, l'amour et les paroles d'amour, pour voir où les étincelles pourraient prendre feu.

Chronologie des événements romanesques

- Chapitres 1, 2 (puis 15) : Le roman commence de deux façons différentes possibles. Le héros, Emmanuel Dieu, est soit en prison, attendant l'aube où il sera guillotiné pour meurtre, soit « un homme qui rêve assis près de sa lampe ». Tout le roman est alors la mémoire ou le rêve du premier ou du deuxième.
- Chapitre 2 : Une pensée au sujet de la « communion obligatoire » que reçoit le condamné à mort devient une méditation sur la réelle présence du Christ dans l'hostie (c'est le

Christ dans l'hostie qui parle !), puis sur les différentes formes de « possession » (diabolique-hystérique, divine, le Saint-Esprit qui habite le Chrétien, la possession d'autrui par l'amour...). Cette méditation trouve son origine dans l'observation d'une « possédée », Varia, et sert ici de préface au

- Chapitre 3 : qui transcrit les paroles de Varia quand elle est hypnotisée. Elle imagine qu'elle est la Vierge Marie et qu'Emmanuel est l'enfant Jésus. Emmanuel joue son rôle sciemment. On apprend plus tard que c'est Emmanuel qui l'a hypnotisée à un moment critique (à la fin du chapitre 10). Après la ligne de points de suspension, Varia plonge dans un état somnambulique plus profond, prend un autre caractère et parle d'elle-même comme d'une autre. On apprend qu'Emmanuel et sa mère adoptive ont eu des rapports, et que la suggestion hypnotique peut jouer un rôle.
- Chapitre 4 : L'adoption d'Emmanuel est racontée en imitant la logique de Varia quand elle parle sous hypnose : son enfance est donc superposée à celle du Christ (et à celle de Moïse). Cette logique s'étend aux chapitres suivants.
- Chapitre 5 : Description du père adoptif d'Emmanuel, qui est charpentier comme Joseph.
- Chapitre 6 : Description de la maison familiale et de la petite enfance d'Emmanuel, afin d'établir des liens avec la Genèse et la Bible. Traumatisme d'Emmanuel en voyant le squelette d'une main rongée par les loups.
- Chapitre 7 : Scolarité d'Emmanuel et fascination masochiste.
- Chapitre 8 : Emmanuel a quinze ans et passe ses après-midi de vacances en squatteur dans une cahute de douanier près de la mer. Varia lui rend visite mais prend peur en chemin, s'imaginant poursuivie par des loups (c'était pourtant Emmanuel qui avait peur des loups). Le chapitre se termine au moment où elle arrive.
- Chapitre 9 : Flash-back. On est avec Emmanuel qui attendait précisément l'arrivée de Varia. Il se souvient de leur premier rendez-vous adultère dans le « cabinet particulier » d'un restaurant, qui se solda par un simple baiser. Retour au présent, Varia arrive et ils font un pique-nique dans la cahute. Quand ils commencent à faire l'amour, Varia est prise de panique et part en courant... dans les bras du douanier, qu'elle embrasse sans réfléchir.
- Chapitre 10 : Emmanuel et Varia se retrouvent le même soir à la maison et font l'amour pour de bon pendant que dort Joseb, ivre mort dans son atelier. Deuxième panique de Varia (qui craint que Joseb pourrait les surprendre ?). Elle menace Emmanuel avec un couteau ; Emmanuel l'hypnotise.
- Chronologiquement, il faudrait insérer ici le chapitre 3, où Emmanuel découvre le personnage de Miriam, qui est le deuxième état de conscience de Varia, et qui parle comme une hystérique en extase.
- Chapitre 11 : Emmanuel réveille Varia. Elle se rebiffe, et ne le croit pas quand il lui affirme qu'elle a eu « une crise nerveuse » et qu'il a dû l'endormir... puis ils refont l'amour.
- Chapitre 12 : Emmanuel médite sur la relativité de la vérité, puisqu'il doit parler différemment à Varia et à Miriam. Il entrevoit la possibilité d'une vérité « absolue », puisqu'il peut créer la personnalité de Miriam à sa guise. Il se trouve alors dans une position semblable à Dieu, exactement comme le disait Miriam.
- Chapitre 13 : Emmanuel voyant que Miriam est redevenue Varia, se rappelle comment Varia s'était changée en Miriam. Les yeux bizarres de Miriam en extase lui font penser à tous les végétaux en forme d'œil que Varia a pu voir en allant à la cahute. La liste s'enchaîne par association d'idées, et se termine avec l'équivalence qui se fait de plus en plus insistante entre l'œil et le sexe d'une femme. Emmanuel hypnotise Varia à nouveau.
- Chapitre 14 : Emmanuel profite de l'état hypnotique de Varia pour lui imposer une suggestion qu'elle devra exécuter cette nuit-là : étrangler son mari avec ses jambes pendant

qu'il lui fait l'amour. Elle se réveille, puis à onze heures du soir (selon son horloge intérieure), sous le coup de la suggestion, elle essaie d'étrangler Joseb qui, excité par son étreinte, reprend de plus belle son assaut sexuel. En ahanant sur le visage de Varia, il la réveille de son état somnambulique, et toute mémoire de Miriam est anéantie.

- Chapitre 15 : Emmanuel, dans sa chambre, se sentant coupable de cette tentative de meurtre, médite sur la responsabilité criminelle de la suggestion post-hypnotique, ainsi que sur le pouvoir de l'hypnose de créer des personnalités. Il associe une statue de la vierge à sa Miriam.

(Varia, meurt-elle ? Comment interpréter le « meurtre » (chapitre 15) de Varia ? Je pense qu'il faut revenir à la phrase du chapitre 13 : « Miriam, pour être, anéantissait Varia ». Le fait que le roman ne donne pas plus de détails au sujet d'un « vrai » meurtre de Varia – qui surviendrait entre les chapitres 14 et 15 – nous fait pencher du côté de l'hypothèse selon laquelle Emmanuel n'est pas réellement dans la prison de la Santé dans le premier chapitre.)

De l'hystérie

Pour comprendre le contexte scientifique de *L'Amour absolu* il n'est pas nécessaire de trouver les sources précises qui ont fourni à Jarry les descriptions des phénomènes de l'hystérie. Les écrits de Pierre Janet suffisent, et servent à éclairer les différents états de Varia et les diverses scènes du roman. Les phases de l'hystérie étaient certainement plus connues il y a cent ans qu'aujourd'hui, où le mot « hystérique » n'est plus d'usage dans le contexte clinique⁹. Ce détour par l'histoire de la science psychologique nous permettra de repousser la spéculation autobiographique (la mère de Jarry était-elle hystérique ?), du moins nous l'espérons, car le roman nous paraît surtout important par son côté expérimental, et la vie de Jarry a par trop déjà occulté la variété de son écriture. Il importe donc de connaître comment les médecins faisaient la description des phénomènes de somnambulisme et d'hystérie afin de savoir quand Jarry s'écarte de la norme, quand il invente, mystifie, crée un style nouveau. Je propose deux livres-guides, tous les deux de Janet : *L'Automatisme psychologique* (1889)¹⁰, qui décrit toutes les formes de somnambulisme ; et un ouvrage publié après la mort de Jarry, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments* (1926)¹¹. Cette dernière étude est presque entièrement consacrée à la vie d'une patiente, « Madeleine », et bien que le premier article de Janet à son sujet parut en 1901, elle était sa patiente depuis 1896, quand avec Charles Richet il l'accueillait au laboratoire de psychologie de l'École de Médecine. Leurs observations sur Madeleine ont-elles été rapportées par la presse avant que Jarry écrive son roman ? Ou confirmaient-elles des publications antérieures, sur d'autres patientes ? Toujours est-il que les transcriptions des hallucinations de Madeleine sont les textes les plus proches que j'ai rencontrés du dialogue « mystique » entre Emmanuel et Miriam. Jarry fournit des paroles à ce que Théodule Ribot mentionnait en 1883 : « L'extatique suit dans son évolution et reproduit avec des mouvements appropriés la Passion, la Nativité ou quelque autre drame religieux¹² ».

Charcot l'avait déjà proposé, il y a des phases lors d'une crise d'hystérie, et Janet (sans trop vouloir s'y fier) les classe par ordre chronologique, en commençant avec « l'angoisse » et en terminant avec « l'extase ». Lors de cette dernière phase, la patiente se croit en communion avec Dieu. Tel était le cas de Madeleine – ce n'était pas son vrai nom, elle aimait à s'appeler Marie-Madeleine quand elle était redevenue « normale » – ce qui permit à Janet de déduire que les mystiques célèbres, telle que Sainte Thérèse, furent elles aussi hystériques¹³, et que leur mysticisme pouvait être expliqué par la pathologie ; la religion ne jouait qu'un rôle accessoire. Le Catholicisme, pour Janet, moulait l'hystérie dans certaines formes, la poussait dans certaines directions, mais n'en était pas la cause efficiente¹⁴. De même, dans

L'Amour absolu il est possible de lire toute les parties religieuses comme des discours pathologiques.

Janet propose de voir l'hystérie comme une maladie de la volonté (provoquée par la malnutrition ainsi que par des désordres digestifs, coronaires ou de la colonne vertébrale), que le patient exprime/traduit en termes religieux symboliques. Ainsi, tous les symptômes observables chez un patient (tels que la sensation de brûlure, celle d'être crucifié, et les contractions dans les muscles des pieds, comme chez Madeleine) seraient en fait dus à des désordres physiques indépendants mais interprétés par le patient dans la même langue religieuse symbolique (la sensation de brûler en enfer, de renouveler sur son corps la Crucifixion, l'impression d'être soulevé dans les airs comme pour une ascension aux Cieux), et ne devraient pas être confondus avec l'hystérie à proprement parler. Selon Janet, ce mysticisme n'était qu'un épiphénomène : c'était la maladie qui se révélait, mais sans être porteuse de sens. La culture catholique n'était que la langue symbolique de la maladie, et ne se reproduirait pas de même chez un patient d'une autre culture. L'hystérie étant donc selon Janet une maladie de la volonté, et comme ceux qui en souffrent n'ont pas de volonté propre, ils restent immobiles, disant que leur volonté appartient à Dieu, ou comme le dit Miriam, « Je suis LA VOLONTÉ DE DIEU » (chapitre 3). Sainte Thérèse, parlant de son expérience de l'extase, fait état de l'immobilité de sa volonté : « elle [la volonté] se rend captive, elle donne simplement à Dieu son consentement, afin qu'il l'emprisonne¹⁵ ». Janet interprétait ce délire d'union avec Dieu comme un « besoin de direction », un besoin d'être soumis à la volonté d'autrui, afin que l'autre soit quelque chose comme leur volonté extérieure ; il rattachait les phénomènes hystériques à ceux de ces patients psychasthéniques dont la volonté était pathologiquement affaiblie¹⁶. C'est donc avec une certaine précision clinique que Jarry fait dire à Miriam que sa volonté est celle d'Emmanuel. Elle le supplie de lui donner des ordres (« Voulez-vous m'ordonner de replier mon bras ? Je suis couchée sur mon bras, et j'aurai des fourmis », chapitre 3) et parle lentement, tout comme une hystérique en extase¹⁷ qui fait tout lentement et avec effort (« elle [l'âme en extase, selon Sainte Thérèse] ne peut sans un très pénible effort faire même le moindre mouvement des mains¹⁸ »).

Varia, qui se laisse facilement hypnotiser, qui est suggestionnable, est présentée comme une hystérique qui, en extase, s'imagine être la Vierge Marie – ce qui nous permet de rejeter une certaine lecture du roman qui voudrait que Jarry s'essayât à écrire la Nativité dans un contexte breton. Il serait également difficile de poursuivre une autre hypothèse selon laquelle Jarry laissait entendre que la Mère de Dieu était elle-même hystérique – c'est curieusement ce que donnait à entendre Madeleine, bien malgré elle, quand en pensant aux « délices que leur procurait [à Marie et à Joseph] la présence de leur divin Enfant dont un seul regard eût dû les jeter dans le plus profond des ravissements », elle disait à Janet que « dans l'Évangile, on ne dit absolument rien des extases de la Sainte Vierge¹⁹ ». Le texte de Jarry semble plus clair quand on prend l'histoire bretonne et l'hystérie de Varia pour le phénomène, et son expression religieuse pour l'épiphénomène. Selon Janet, il n'y a pas d'extase laïque (« La pensée religieuse est intimement liée avec la pensée extatique ; les vraies extases sont des extases religieuses²⁰ »), et si Jarry décide que Varia sera hystérique, alors l'expression religieuse devient incontournable. Cette expression est une langue symbolique, une fiction, un style. L'extase devient donc un des états mentaux extrêmes que Jarry cherchait à romantiser, comme auparavant dans *Les Jours et les nuits* (Livre V, chapitre 4) il avait recréé le délire des fumeurs de haschisch qui formaient des associations de mots par compulsion incontrôlable.

Quand Miriam se soumet à la volonté d'Emmanuel, son « Dieu », Jarry ne fait que répéter le genre de phrases qu'employaient de véritables hystériques en état d'extase. Plus encore, sa décision de faire parler Emmanuel comme s'il participait lui aussi au délire relève



Photographie de Fréd. Boissonnas reproduite en frontispice dans Émile Magnin, *L'Art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Paris : Alcan et Genève : Atar, s.d. [circ. 1905].
Une personne hypnotisée réagit aux mots « Vous aidez à descendre de la croix le corps de votre Fils... ».

d'une observation clinique. Madeleine n'écoutait pas Janet tant qu'il n'entrait pas dans son jeu à elle : « si elle semble ne pas entendre, j'emploie la formule qui lui plaît [...] : "Demandez à Dieu qu'il vous permette de vous lever et de venir avec moi"²¹ ». Quand Madeleine se croyait Marie, elle s'adressait à Janet comme s'il était Joseph²².

Madeleine décrit l'enfant Jésus qu'elle voit dans ses hallucinations, et s'adresse à Joseph comme si elle renouvelait la Nativité, ce qu'elle fait souvent²³. Quant à Miriam, la personne à ses côtés et à qui elle s'adresse est, selon son hallucination, Dieu ou l'enfant Jésus. C'est à partir de là que Jarry fait coïncider linguistiquement « Nédélec Doue » avec « Emmanuel Dieu », car il bâtit le roman à partir du délire hystérique. Jarry imagine une version romanesque, prosaïque, qui pourrait s'accorder le mieux possible avec la crise hystérique.

Jarry n'a pas inventé le discours de l'hystérie, il l'a emprunté, décontextualisé, sorti du contexte de l'hôpital et du médecin qui écoute, romanticisé en donnant à l'hallucination de la Sainte Famille une famille prosaïque parallèle, puis il a développé le délire extatique dans un style indirect libre, et il a médité sur ses possibilités philosophiques (la création et la manipulation de personnalités, sur lesquelles nous reviendrons).

Jarry n'a pas non plus inventé l'idée que la Mère de Dieu – ou plutôt : l'hystérique – puisse être l'amante de Dieu, car c'est un cliché de la littérature mystique que « l'union avec Dieu » vécue par l'hallucinée peut se terminer en des ravissements physiques qui s'apparentent aux rêves érotiques²⁴ : « Madeleine [...] perd toute pudeur dans certaines crises d'extase et nous montre brutalement qu'elle est non seulement la fille de Dieu, la mère de Dieu, mais qu'elle est encore la maîtresse ou, si l'on veut, l'épouse de Dieu et qu'elle sait l'être complètement²⁵ ». Mais Jarry, en privilégiant le thème œdipal, n'a pas poursuivi cette piste, puisque Emmanuel ne fait l'amour à Varia que quand elle est éveillée.

Janet avait bien remarqué la similarité entre la transe extatique et l'état d'hypnose, tout en distinguant soigneusement leurs symptômes respectifs²⁶. La similitude principale réside en le fait que les deux patients sont suggestionnables, ils sont réceptifs aux suggestions, bien que de manière différente. Rappelons qu'une « suggestion » dans ce contexte est une commande à laquelle le sujet obéit sans qu'il ait consenti à obéir, dans la plupart des cas sans même être conscient qu'il obéit à un ordre²⁷. L'hypnotisé se plie donc aux suggestions comme s'il s'agissait d'ordres, et peut même s'exécuter à une heure prédéterminée, après avoir été réveillé. Ce phénomène est maintenant bien connu, et s'appelle la « suggestion post-hypnotique ». C'est le moyen employé par Emmanuel dans sa tentative de faire tuer Joseb par Varia. L'hystérique, en revanche, ne répond pas aux suggestions tant qu'elle n'a pas été hypnotisée : dans son état de somnambule, qui intervient à la fin d'une crise, elle n'est guère sensible aux suggestions d'autrui, elle ne l'est que si elle est hypnotisée artificiellement, par son docteur. L'hystérique est suggestionnable d'une autre manière, elle est réceptive aux autosuggestions²⁸ : elle enregistre inconsciemment les détails accidentels de sa vie de tous les jours, et son subconscient les développe en idées fixes. Pour prendre l'exemple de Madeleine, elle vit sur le calendrier que c'était la fête de la Sainte Croix ; plus tard la même journée, quand sa mémoire consciente de ce qu'elle avait vu se fut estompée, elle devint obsédée par l'idée qu'on la crucifiait²⁹. Cette idée de suggestibilité, cette disposition à l'automatisme, aux idées fixes, était exploitée comme thème littéraire à la fin du dix-neuvième siècle par Mallarmé et Rodenbach, pour n'en nommer que deux, sans que l'hystérie soit nécessairement mentionnée. Mais chez Janet, c'est explicitement de la suggestibilité des hystériques qu'il est question. Et chez Jarry, c'est peut-être par la suggestibilité de Varia qu'on peut expliquer la peur irrationnelle qu'elle manifeste à l'encontre des plantes et des animaux inoffensifs qu'elle entrevoit en courant à la cahute (au chapitre 8). Mais Jarry s'est moins préoccupé de la suggestibilité et de l'autosuggestion que de la suggestion, qui

est plus un phénomène de l'hypnose que de l'hystérie. Jarry est donc cliniquement correct (il suit les observations de Charcot et de Janet) quand il montre Emmanuel suggestionnant Varia quand elle est hypnotisée et non pas pendant qu'elle est dans un état d'extase mystique.

De l'hypnotisme

L'hypnose, ou le « magnétisme » comme certains l'appelaient encore³⁰, fut l'objet de beaucoup d'expérimentation à la fin du dix-neuvième siècle, et un nombre considérable de travaux et de connaissances s'était accumulés avant 1900. L'œuvre opportuniste et confuse de Mesmer, qui datait alors de cent ans, n'était plus guère exploitée, étant trop bien comprise. À la Salpêtrière, Jean Martin Charcot incluait dans ses cours publics des spectacles montrant des hystériques somnambules, presque un cirque, et nombreux étaient les écrivains de l'époque qui y assistaient. Pendant les années qui précédèrent sa mort il fut de plus en plus attaqué, car on lui reprochait d'avoir manipulé ses patients, et de ne pas avoir su distinguer suffisamment les symptômes du somnambulisme et ceux de l'hystérie³¹. Ce collage de deux états pathologiques est exactement ce que fit Jarry. Et Freud aussi en cherchant à hypnotiser les hystériques.

Varia, pour le peu qu'on voit de sa vie de tous les jours, semble se comporter normalement quand elle est éveillée, si ce n'est qu'elle est facilement hypnotisable. Elle parle comme une hystérique uniquement au chapitre 3 quand elle est en extase. Les autres épisodes somnambules relèvent de l'hypnose artificielle (provoquée) et non de l'hystérie³².

Quand Varia est hypnotisée par Emmanuel, elle passe par une phase, la catalepsie, mentionnée aux chapitres 3 et 14. Une patiente cataleptique retient la pose dans laquelle la met le « magnétiseur » (« Elle est rigide contre le mur, inclinée à quarante-cinq degrés, cataleptique », chapitre 14). Il est curieux qu'il n'y ait aucune mention d'Emmanuel en train de bouger les membres de Varia quand elle est cataleptique (mais que faisaient-ils contre le mur ?) alors qu'à la Salpêtrière les patientes étaient manipulées et forcées à se mettre dans des poses théâtrales si mémorables que la catalepsie était connue populairement comme l'état des « attitudes passionnelles³³ ». Varia semble passer par une phase cataleptique quand elle passe d'un état somnambulique à un autre, comme cela est indiqué par la ligne de points de suspension au chapitre 3, et sa prononciation au ralenti du mot « Ca... ta... lepsie ». Puisque les sujets cataleptiques ne parlent pas, ce ralentissement signale son dernier mot avant de passer à la catalepsie, puis à un état de somnambulisme plus profond. Les cataleptiques n'ont de parole que l'écholalie, la répétition automatique de ce qu'ils entendent³⁴. Jarry est donc encore une fois assez cliniquement correct³⁵ dans sa rédaction du dialogue entre Emmanuel et Varia au tout début du chapitre 14, où l'on trouve des répétitions de « écoute », « belle/beau », « bien », « Sinbad », avant que Varia commence à comprendre le sens des mots, ou du moins à faire des associations d'idées, ce qui signale que la phase cataleptique est passée.

Jarry ne s'attarde pas sur la « phase léthargique », qui a toujours été observée, mais qui n'est pas intéressante. La phase qui suit dans l'approfondissement de l'état hypnotique est la phase « somnambuliste » à proprement parler³⁶, pendant laquelle le patient est sujet aux hallucinations et réceptif aux suggestions. Jarry a concentré son attention sur cette dernière phase, prêtant à Miriam ces symptômes. Miriam est la création d'Emmanuel, croit-il, mais elle est le résultat naturel, prévisible, de l'hypnose. Une personne tombée en somnambulisme développera une deuxième personnalité, qui gardera en mémoire tout ce qu'elle aura fait dans ses états somnambuliques successifs : « Le sujet en état somnambulique ne se souvient que des somnambulismes précédents, il relie entre elles toutes ces périodes anormales pour en former une existence continue, mais il n'a aucune mémoire de l'état de veille³⁷ ». Cela

décrit bien le délire de Miriam qui ne connaît pas Varia (elle se dit « l'épouse du charpentier » seulement en pensant à Joseph). Au temps de Jarry, cet état était connu sous le nom de « double conscience ». Que Varia puisse devenir sous l'hypnose une personne différente n'a rien d'exceptionnel dans les archives du « magnétisme » ; Janet cite le cas célèbre à l'époque de Felida X qui devenait une personne toute différente chaque fois qu'elle « s'éveillait » à son existence somnambulique (son histoire est racontée dans Azam, *Hypnotisme, double conscience*, 1887). Léonie, la propre patiente de Janet, était naturellement timide, mais devenait « gaie, tapageuse et remuante » une fois entrée dans la phase dite somnambulique. Le cas des bonnes sœurs et des « possédées » de Morzine qui blasphémaient est tristement célèbre aussi³⁸. « [T]ous les phénomènes hystériques sont caractérisés précisément par ce dédoublement de la personnalité qui existe au suprême degré dans le somnambulisme », conclut Janet³⁹. Et voilà pourquoi votre femme, Monsieur Joseb, a deux personnalités. Mais dans le roman nous découvrons qu'elle en a trois.

Varia est ternaire : il y a Varia, la personne éveillée, et deux Miriams. La première Miriam est l'hystérique en extase qui se croit la Vierge Marie et qui ne connaît pas Varia, comme ne semble pas la connaître la Miriam du chapitre 14, puisque Emmanuel pour expliquer qui est Joseb doit l'appeler Sinbad. La deuxième Miriam, qui apparaît seulement après la ligne des points de suspension au chapitre 3, est une Miriam plus vulgaire et qui connaît tous les détails de l'existence de Varia, alors qu'un somnambule ne peut pas normalement connaître sa vie éveillée. Les événements qui ont eu lieu dans de précédents états somnambuliques seront présents dans la mémoire de la deuxième Miriam, ainsi que le sont les événements de la vie courante, alors que dans l'état réveillé aucun souvenir des événements passés dans l'état somnambulique ne persiste, ce qui explique pourquoi la deuxième Miriam connaît bien Varia, et pourquoi Varia ne sait même pas que Miriam existe. En proposant trois consciences pour Varia, Jarry a fait sien un phénomène curieux et rare du somnambulisme. Janet tomba dessus par hasard un jour qu'il magnétisait une patiente qui était déjà hypnotisée, et découvrit qu'il avait produit une troisième personne, une troisième conscience, un troisième état (Janet préfère le mot « état »), dans lequel le somnambule se souvenait et de ses actes éveillés et de ses actes de somnambule. Cette conscience synthétique n'avait jamais été correctement analysée avant la publication de *L'Automatisme psychologique*, dans lequel des graphismes tentent de rendre plus clair au lecteur cette triple conscience (pp. 335 et 340). La patiente de Janet s'appelait Léonie quand elle était éveillée, Léontine dans son premier état somnambulique, et Léonore dans son deuxième état somnambulique, plus profond. Janet adopte alors la nomenclature : Léonie 1, Léonie 2, Léonie 3 dans ses écrits scientifiques, bien qu'il eût besoin d'employer les trois prénoms différents en lui parlant. Cette situation est celle de Varia dans le roman : Varia 1, c'est la femme de Joseb ; Varia 2, c'est Miriam, la femme en extase (chapitre 3), ou dans un premier état somnambulique et suggestionnable (chapitre 14) ; Varia 3, c'est toujours Miriam (Miriam 2), mais Jarry lui propose un autre nom : « ma petite Miriam, MYRRHE plutôt » (chapitre 3, après la ligne des points de suspension). Myrthe serait alors la femme dans un état somnambulique profond, qui connaît Varia mais qui l'appelle « elle ». Myrthe a le même type de triple conscience que Léonore (Léonie 3).

L'emploi de la suggestion post-hypnotique pour pousser quelqu'un à commettre un meurtre était une des préoccupations des psychologues du temps de Jarry, et ils avisaient les institutions légales de leurs pays, se prononçaient lors des tribunaux. Moll écrit tout un chapitre sur les différents moyens de commettre un crime par la suggestion, par l'autosuggestion (involontaire) puis même par la suggestion volontaire (le meurtrier demande à un tiers de le suggestionner afin qu'il trouve le courage de commettre son méfait et par la suite pour qu'il puisse se défendre auprès de la police en alléguant qu'il fut suggestionné contre sa

volonté – on se croirait à l'oulipopo !). La conclusion de Moll se veut définitive : un meurtre peut être commis par suggestion. En revanche, l'École de Paris ne croit pas qu'un sujet puisse commettre un crime contre sa volonté⁴⁰. Jarry ne s'oppose pas à l'opinion de cette école dans la mesure où Varia (ou plutôt Myrrhe) se dit prête à tuer son mari si Emmanuel le veut, mais cela revient à dire que dans un état où elle a déjà abdiqué sa volonté (« Je n'ai pas de volonté. / Je suis votre volonté ») elle consent à abdiquer sa volonté !

Ce n'est pas Myrrhe mais Miriam qui reçoit la suggestion meurtrière, car Janet avait observé qu'une personne dans son troisième état n'était guère réceptive aux suggestions, alors que les sujets tout juste passés la phase cataleptique et fraîchement entrés dans l'état somnambulique étaient les moins capables d'opposer de résistance à une suggestion⁴¹. C'est précisément l'état de Miriam au début du chapitre 14.

Pour conclure, Jarry est remarquablement fidèle à l'observation clinique des phénomènes d'hystérie, d'hypnotisme et de somnambulisme tels qu'ils étaient rédigés à l'époque par l'École de Paris. En cela, son approche est tout à fait comparable à celle qu'il avait lors de sa rédaction du « Commentaire... » wellsien, qui lui, s'inspirait des écrits scientifiques de Lord Kelvin. Encore une fois il sélectionne, il rassemble, mais il se montre moins mystificateur. Si la littérature s'était déjà emparée du babil des hystériques en extase, nul avant Jarry n'avait tenté de le faire coïncider avec une histoire romanesque qui la rendait curieusement vraisemblable, ou du moins double. Voilà pour la première moitié du chapitre 3, qui sert de matrice à tout le livre. Mais plus encore, à ma connaissance, *L'Amour absolu* est la première tentative par un auteur d'écrire un discours de la « triple conscience ».

Reste la question de savoir ce qu'est l'amour absolu ? Celui de la Vierge, celui d'une mère pour son fils, inconditionnel ? de Dieu pour l'homme ? Ou celui d'un homme pour « la création de son désir » : une femme en chair et en os, aimante, dont la personnalité est suggestionnable, et l'âme, littérature ?

Notes

1. Cette « Note » est la traduction française de la préface à ma traduction de *L'Amour absolu* qui aurait dû paraître chez Atlas Press (Londres) en 1999, et qui figurera prochainement dans le deuxième volume des *Collected Works of Alfred Jarry* chez le même éditeur.
2. Les notes biographiques rédigées par la sœur de Jarry ont été publiées pour la première fois dans l'édition de 1932 de *L'Amour absolu*, et sont reproduites dans OC III, pp. 699-703.
3. Breton cite *L'Amour absolu* dans la préface à sa sélection de l'œuvre de Duprey (*Anthologie de l'humour noir*).
4. Brunella Eruli, « L'immaculée conception » in *L'Étoile-Absinthe*, n° 7/8 (décembre 1980) p. 56.
5. Surtout au troisième chapitre : OC I, p. 926.

POUR : – Je suis votre volonté.

LIRE : « Je suis votre volonté.

Puis p. 928,

POUR : – Eh ! assez !

LIRE : « Eh ! assez !

6. Art. cit., p. 50.
7. Voir B. Eruli, art. cit. Pour les parallèles curieux entre Jarry et Freud, voir Anne Clancier, « Alfred Jarry avait-il lu Freud ? », dans Henri Bordillon (éd.), *Colloque de Cerisy : Jarry*, Belfond, 1985, pp. 235-257. On pourrait ajouter qu'il n'y a rien dans *L'Amour absolu* des conclusions principales de Freud et de Bauer – que l'hystérie est causée par des souvenirs refoulés (quels seraient les sou-



Étude de plein air dans l'hypnose. photographie de Fréd. Boissonnas reproduite dans Émile Magnin, *L'Art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Paris : Alcan et Genève : Atar, s.d. [circ. 1905], p. 319.

- venirs que Varia refoule ?) qui sont alors convertis en symptômes physiques.
8. OC I, p. 1075. La lettre n'étant pas datée, il n'est pas possible d'affirmer qu'il s'agit de la publication de *L'Amour absolu*. Mais dans quelle autre publication qu'il qualifie d'« invendable » Jarry chamboule-t-il l'ordre des chapitres d'une manière aussi claire ?
 9. Comme le rappelait Maurice Dide à contrecœur déjà en 1935 : « Passons à l'hystérie ; on ose à peine en parler aujourd'hui tant il semble suranné de prononcer un mot que la plupart des médecins ont rayé de leur vocabulaire [...] » (*L'Hystérie et l'évolution humaine*, p. 10).
 10. Toutes mes références renvoient à la 10^e édition (1930), qui contient la « Préface à la deuxième édition », datée 1893.
 11. Toutes mes références renvoient au reprint en deux volumes de la Société Pierre Janet (1975).
 12. Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté* (1883), Alcan, 13^e édition, 1899, p. 135. Nous savons que Jarry a lu du même auteur *Les Maladies de la mémoire*, puisqu'il cite l'ouvrage dans *Ubu cocu* (OC I, p. 513).
 13. Janet n'était certainement pas le premier à proposer un lien entre le mysticisme et l'hystérie.
 14. Voir Janet, *De l'Angoisse...*, pp. 156 & 163.
 15. La *Vie de Sainte Thérèse écrite par elle-même*, trad. du R.P. Bouix, est largement citée par Théodule Ribot dans *Les Maladies de la volonté*, *op. cit.*, pp. 130-134.
 16. Janet, *De l'Angoisse...*, p. 7.
 17. Madeleine et Janet parlent d'un état de « consolation » quand ils font référence à ce phénomène.
 18. *Vie de Sainte Thérèse écrite par elle-même*, citée par Théodule Ribot, *op. cit.*, p. 132.
 19. Janet, *De l'Angoisse...*, p. 41.
 20. Janet, *De l'Angoisse...*, p. 111.
 21. Janet, *De l'Angoisse...*, p. 42.
 22. Janet, *De l'Angoisse...*, p. 53 : « Je joue dans son rêve un rôle honorable, quoique modeste, le rôle de saint Joseph auprès de la Vierge Marie ».
 23. Madeleine parlait de sa « vie spirituelle » comme « un long drame aux actes divers [dont] le sujet [est] la vie d'un couple [...], Dieu et Madeleine » (Janet, *De l'Angoisse...*, p. 60).
 24. Tout comme la sculpture de Bernini, *La Vision de Sainte Thérèse* (1644-1647, Autel de Sta Maria della Vittoria, Rome), qui nous la montre recevant la flèche d'or envoyée par Dieu pour lui percer le cœur, alors qu'elle a plutôt l'air de recevoir les attentions d'un incubé.
 25. Janet, *De l'Angoisse...*, p. 67. Voir aussi Jean Martin Charcot (1825-1893), « La Salpêtrière : de l'attaque d'extase au délire érotique », *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, vol. 1 (1876), pp. 69-71 ; reproduit dans Charcot & Richer, *Les Démoniaques dans l'art* (1887), reprint, Macula, 1984, Appendice 9, pp. 196-197 ; et Charcot, « La Salpêtrière: crucifiements érotiques d'Augustine », *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, vol. 2 (1878), pp. 140 & 163-164 ; reproduit dans Charcot & Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, reprint, Appendice 6, pp. 194-195.
 26. Janet, *De l'Angoisse...*, p. 361. Pareillement, Charcot conclut : « l'état mental d'une femme hystérique est un état mental très analogue à celui des hypnotisés » (Jean Martin Charcot, *Leçons du mardi*, 1887-1888, pp. 111-118 ; reproduit dans Charcot, *L'hystérie*, éd. E. Trillat, L'Harmattan, 1998, p. 94).
 27. Voir Janet, *L'Automatisme psychologique*, pp. 139-140.
 28. « Chez la femme hystérique en colère, les suggestions sont très faciles non pas les suggestions qui viennent du dehors qui sont imposées par l'expérimentateur mais celles qui se produisent naturellement [c'est-à-dire les autosuggestions] », Jean Martin Charcot, *Leçons du mardi*, 1887-1888, pp. 111-118 ; reproduit dans Charcot, *L'hystérie*, éd. E. Trillat, L'Harmattan, 1998, p. 94.
 29. Voir Janet, *De l'Angoisse...*, p. 361.
 30. Le mot « magnétisme » est encore employé dans *L'Almanach Hachette 1894*, mais avec un peu de réticence : « Nous distinguerons le magnétisme officiel ou Hypnotisme et le magnétisme non officiel » (article illustré sur le « magnétisme », p. 327).
 31. Charcot hypnotisait des sujets hystériques et son incapacité à bien distinguer l'hystérie du somnambulisme est le sujet de Albert Moll, *Hypnotism*, Berlin, 1889 ; 2^e édition, Berlin, 1890 & Londres, 1890 (nous citons d'après l'édition anglaise). Moll démontre qu'hypnotiser un même sujet trop fréquemment peut provoquer chez le patient une tendance à l'auto-hypnose, une condition nosologique qui permet de conclure que les patients de Charcot finissaient par souffrir du trai-



Fig. 836. MAGNÉTISATION.
Procédé du Dr Richet et des Magnétiseurs.



Fig. 832. LA RAIDEUR CATALEPTIQUE.



Fig. 837. — LA SUGGESTION.

- tement qu'il leur imposait. Moll démontre que les actions exécutées par les hystériques de Charcot sous hypnose leur ont été suggérées par leur « magnétiseur » plus qu'elles n'étaient des symptômes de l'hystérie. Charcot avait radicalement sous-estimé la suggestibilité des ses patients sous hypnose (*Hypnotism*, p. 82 & 205).
32. Il y a donc peu d'éléments dans le roman qui indiquent que Varia souffre d'hystérie, mais cela n'empêche pas le narrateur de développer son histoire, du moins ce qui touche à la famille, à partir d'un discours type d'hystérique (sans toutefois aller jusqu'à faire du discours d'extase un mode de narration pour le roman entier).
 33. *Almanach Hachette 1894*, p. 328.
 34. Voir Janet, *L'Automatisme psychologique*, p. 32.
 35. Si l'on souhaite défendre la correction scientifique de Jarry malgré le fait qu'il fait parler son sujet cataleptique, on peut rappeler que les patients de Charcot qui avaient entendu dire que d'autres patients avaient été cataleptiques, et qui après l'avoir entendu l'ont enregistré comme autosuggestion, ont simulé la catalepsie (sans pouvoir s'en empêcher) une fois qu'ils ont été hypnotisés. Cette complication fut observée par Janet (*L'Automatisme psychologique*, p. 47, note 2). Une des accusations portée contre Charcot fut qu'il était incapable de démêler ces complications au deuxième degré.
 36. *L'Almanach Hachette 1894* mentionne la pression sur le sommet de la tête comme méthode pour faire tomber en somnambulisme le sujet. Ce même *Almanach* cite l'un à côté de l'autre les moyens d'hypnotiser et de réveiller qui figurent dans *L'Amour absolu* : « le sujet s'endort (si on lui tient les pouces [Emmanuel ne le fait pas, étant un magnétiseur supérieur et littéraire] en fixant les yeux de son magnétiseur qui tient ses yeux aussi immobiles que possible » [voir « Fig. 836 » ci-contre, haut] ; et pour le réveil « on souffle légèrement sur les yeux ou le front » (p. 328), comme Joseb le fait, à sa manière.
 37. Janet, *L'Automatisme psychologique*, pp. xii-xiii.
 38. Voir Janet, *L'Automatisme psychologique*, pp. 129 & 120, respectivement.
 39. Janet, *L'Automatisme psychologique*, p. xix.
 40. Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, pp. 149-150. La possibilité de commettre un crime par le biais de la suggestion est discutée dans : Beaunis, *Le Somnambulisme provoqué* ; Bernheim, *De la suggestion* ; Liégeois, *De la suggestion et du somnambulisme* ; Pitres, *Des suggestions hypnotiques* ; Gilles de la Tourette, *L'hypnotisme et les états analogues*. Moll (*Hypnotism*, p. 208), qui s'oppose au déni de l'École de Paris, cite deux cas où des hommes ont commis un meurtre dans un état d'auto-hypnose, état dû à une condition pathologique dont ils souffraient (les docteurs Motet et Dufay ont contribué de manière décisive à leur acquittement en prouvant que leurs patients n'étaient pas conscients de leur acte au moment de le commettre). Dans un premier temps, Janet pensait qu'il était impossible de suggestionner un somnambule afin qu'il commette un crime et de voir ce crime exécuté si la personne suggestionnée ne désirait pas commettre ce crime. Il révisa légèrement son opinion en 1893 dans sa préface à la deuxième édition de *L'Automatisme psychologique*, où il admet que dans deux cas, le premier un adultère, le deuxième un avortement, des somnambules avaient effectivement été suggestionnés, mais il tient toujours à signaler que les deux personnes qui ont été hypnotisées présentaient des symptômes graves d'hystérie et manquaient de volonté pour résister à cause de leur maladie.
 41. Janet, *L'Automatisme psychologique*, pp. 141-220.

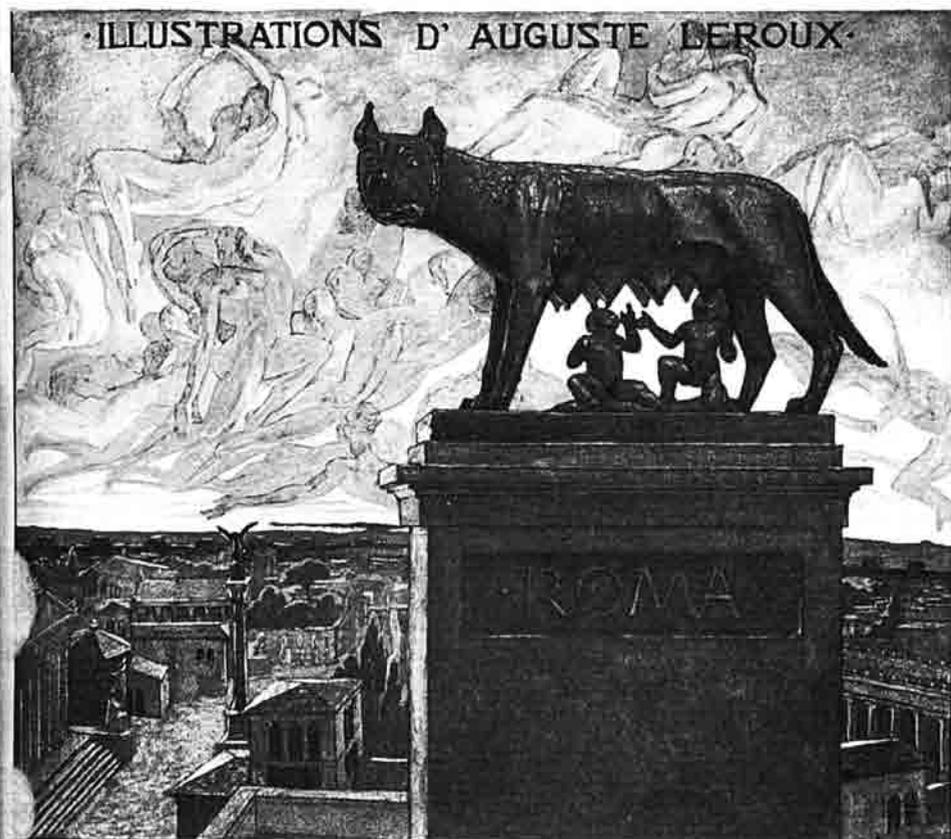


*Dernière pose de la Marche funèbre de Chopin, photographie de Fréd. Boissonnas
reproduite dans Émile Magnin, L'Art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales,
Paris : Alcan et Genève : Alar, s.d. [circ. 1905], p. 83.*

· JEAN LOMBARD ·

· L'AGONIE ·

· ILLUSTRATIONS D' AUGUSTE LEROUX ·



· PARIS · LIBRAIRIE OLLENDORFF ·

Couverture (en couleur) par Auguste Leroux pour le roman messalinique de Jean Lombard, *L'Agonie*, Ollendorff, 1901.

Illustrations photographiques pour *Messaline*

Paul Edwards

Les photographies ont été exposées lors du colloque, et sont toutes reproduites en couleur dans les numéros 10 et 11 de L'Ouphopo.

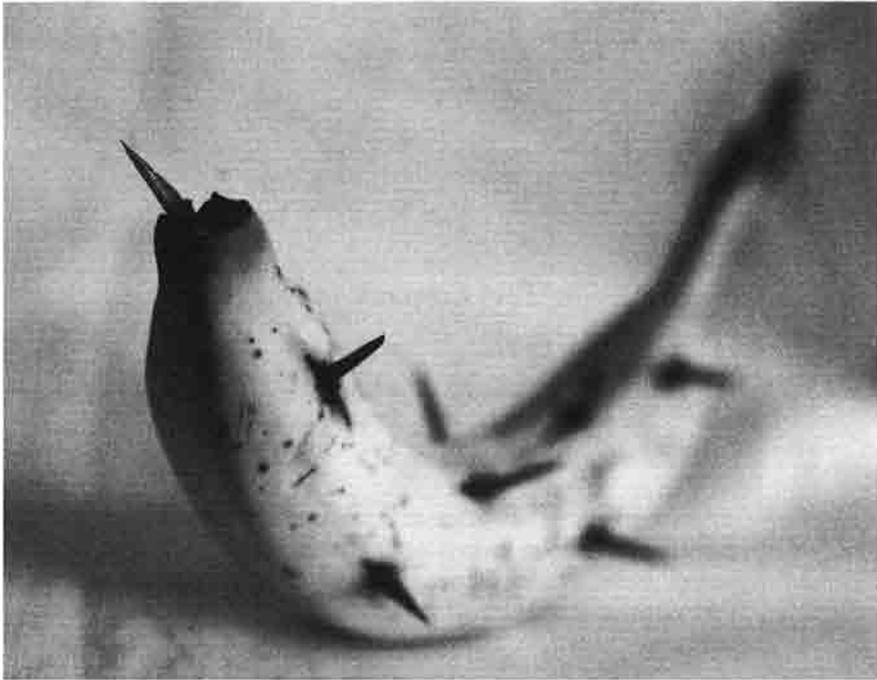


Les photographies ont été prises à Rome et à Paris, mais aussi à Reims et dans dans sa région (pour l'éclipse et le collier ithyphallique). Jarry n'a jamais visité l'Italie, et ne connaissait Rome que par la Bibliothèque nationale et ses encyclopédies. C'est pourquoi nous commençons par la louve qui se trouve au quartier Latin, pour passer ensuite à celle de Rome. Et pour tant de détails architecturaux, on voit à Paris un peu de Rome. Il faut imaginer le regard de Jarry posé sur notre monde, et voyant celui de Messaline, à travers ses yeux parfois... *Le but est de suggérer un monde, le monde du roman...* L'inspiration vient en visualisant ma lecture de Jarry et des sources qu'il cite (Suétone, Tacite, Juvénal, Dion Cassius, Pline, Plutarque, Sénèque...) ou qu'il ne cite pas, comme les encyclopédies qui lui ont fourni des informations sur la vie des Romains. Il n'est pas interdit d'illustrer les intertextes, qui comportent aussi les autres romans mettant en scène Messaline, écrits du vivant de Jarry (la *Louve* de Louis Dumont, la *Messaline* de Nonce Casanova, l'*Orgie latine* de Félicien Champsaur), ou postérieurs (*I, Claudius* et *Claudius The God*, de Robert Graves). Ainsi, une recherche historique peut accompagner l'illustration d'une fiction, d'autant plus que Jarry lui-même ajoute des précisions historiques à ce qu'on peut encore qualifier de roman historique, moyennant qu'on accorde un sens large à ce terme, puisque Jarry s'inspire de l'histoire et non d'un mythe. Seul Graves a tenté d'écrire une histoire probable de Claude et Messaline dans un roman. Le mélange dans le roman de Jarry d'histoire et de fiction pure, de vrais lieux et de jardins aux plans inventés, est une aubaine pour un photographe, car *c'est précisément la photographie*, pas comme le dessin, qui peut proposer sur une seule image, la réalité oculaire, selon les lois de la perspective, et une vision subjective, une pure fiction, *tout aussi réelle pour l'œil*. La joie de la photographie est la connaissance que ce médium est privilégié. Et l'on suggérera une Rome à la fois – ou consécutivement – italienne et impossible.

Une partie du travail se fait en dessinant l'image souhaitée avant de la créer, en studio ou par une approximation en plein air. Par exemple, je cherchais à

...le vingt-cinquième mâle. Photo P. E.





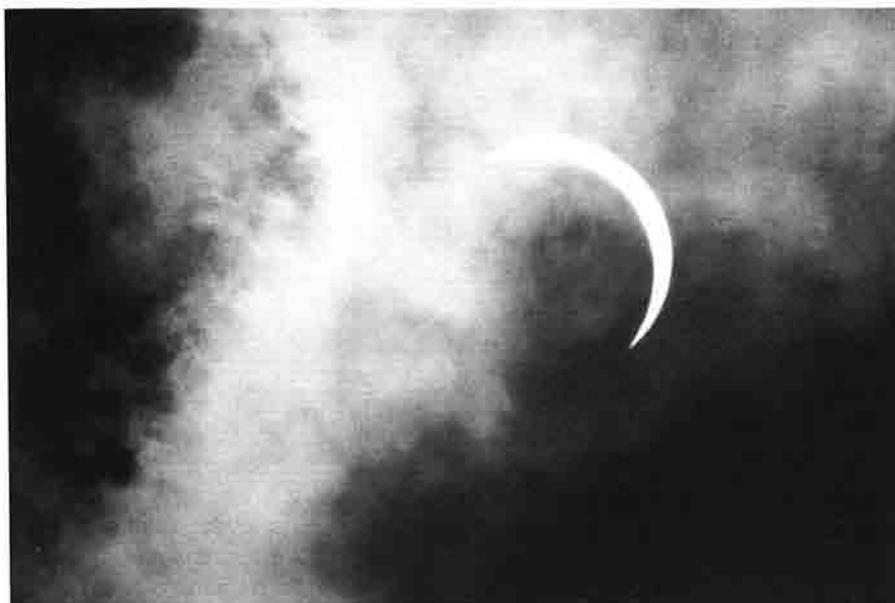
– le sexe du dieu chut entre les mains de l'impératrice. Photo P. E.

reproduire le tableau de Watteau, *Assemblée dans un parc*, à cause des deux plans d'eau, du mystère de l'horizon, et des personnages dont certains semblent être des statues, et j'ai trouvé mes deux plans d'eau et mes statues lorsque je faisais des photos de mariage. Heureusement, j'avais chargé un de mes appareils d'une pellicule infra-rouge. Il faut savoir improviser et s'inspirer du hasard des rencontres (je parle de la rencontre d'objets et de vues, non de personnes). Le photographe se promène alors toujours à l'affût de ce qui pourrait lui rappeler le monde du roman. Mais le photographe doit aussi le *créer*, en utilisant des techniques visuelles de narration. Parmi ces techniques on peut compter les suivantes :

- 1° la répétition de motifs
- 2° la symbolique des couleurs
- 3° la vision subjective
- 4° la représentation des métaphores
- 5° le déplacement des scènes
- 6° la composition sur une page double, par deux photos, plutôt que par image seule.

1° La répétition des motifs. Dans l'idéal, chaque chose apparaîtrait au moins deux fois, pour voir son appropriation par le désir, et sa déchéance, et il y aurait des boutons de rose et des roses fanées et coupées ; des houx taillés et des ombres de houx taillés ; des statues roses et des statues bleues ; des chairs et des sculptures ; le chaud et le froid.

Les formes géométriques étant importantes et récurrentes dans toute l'œuvre de Jarry, on cherchera d'image en image les triangles – symboles du sexe creux –, ainsi que les lignes droites, les piliers brisés, les épines rouges et autres symboles du sexe pointu, comme l'ar buste sur *son réel séjour*. Que tout soit sexualisé me semble non seulement conforme au monde de ce livre en particulier, mais aussi à la vision de Messaline elle-même.



Je veux LA LUNE. Photo P. E.

On trouvera des triangles là où je les ai mis (parfois on prend beaucoup de photos d'un même objet pour prévoir les changement d'idées, et l'on choisit après la variante qui convient) : les nuages (pas assez noirs) sur *Je veux LA LUNE* ; la flamme sur *la flamme ferma* ; les ombres découpées en « V » sur *le vingt-cinquième mâle* ; l'ombre à l'endroit du sexe sur *une courbe pleine*, grâce au doigt et à l'angle ; l'arbre (noir) de la première image, *Cette nuit-là*, et de la dernière, *Mon sexe est le plus petit*. Pour ce qui est des symboles phalliques, je ne signalerai seulement que pour moi les boutons de roses de *ils palpaient libres* sont autant masculins que féminins. Un certain excès est nécessaire.

Je suis attaché à l'infiniment petit et aux détails minuscules, comme l'ombre si facile à trouver à l'endroit du sexe de *d'une courbe pleine*, et son troisième doigt qui manque, ce qui par son absence même suggère le phallus (un peu comme le doigt majeure et raide d'Eve accroupie devant Adam dans la chapelle Sistine). L'ombre d'un doigt sur *le vingt-cinquième mâle*, qui n'apparaît que sur le négatif finalement choisi, le rappelle. Est-il nécessaire de préciser que l'élaboration des images se fait en regardant constamment les images déjà faites ?

D'autres détails minuscules sont le collier ithyphalle sur *les petits dieux mâles* ; les deux statues sur *Et tant de portes* ; et l'épave si rouge de *ils palpaient libres*, qui se retrouve, si on le veut bien, dans les clous de la banane en face du soleil rouge.

Certaines répétitions de motifs sont le fruit du hasard, tel l'enfant, ou l'ange, qui chevauche un coq, ou une poule, sur *d'une courbe pleine* et sur *l'allure désordonnée d'une ronde*, et dont j'ignore la signification exacte.

ils ne perçurent plus que des taches noires. Photo P. E.





...des houx taillés se conformaient à des courbes animales... Photo P. E.

D'autres répétitions sont des rapprochements formels sans que les formes géométriques aient une valeur symbolique. Le croissant de l'éclipse et le croissant de banane sont face à face pour se répondre formellement : la banane suggère une chute, la lune monte. Le croissant qui reste du soleil rappelle le croissant de lune de *Je veux LA LUNE*, et l'on découvre que la lune n'est pas le croissant, mais ce qui obscurcit le soleil dont il ne reste que le croissant. Messaline s'identifie, ou désire, la pleine lune, ronde et noire, qui peut effacer le soleil.

Reste à trouver des ellipses, la forme des cirques, et de mettre en valeur les deux foyers.

2° *La symbolique des couleurs*. J'associe au sexe masculin la couleur rouge habituelle, mais au sexe féminin la couleur noire, plus mortelle. Tout ce qui est rouge ou noir peut invoquer son signifié. Ainsi, sur *Mon sexe est le plus petit* le sexe féminin est désigné clairement par la conjonction de la couleur noire et la forme triangulaire.

Les photographies sont, tant que possible, monochromes ou en deux couleurs, car une photographie couleur ordinaire ressemble trop à une photographie de famille. Les couleurs dominantes sont parfois saturées, un peu fauves, comme pour les statues de *d'une courbe pleine* et *c'est d'avoir mordu*, qui ont la « peau » rose ; ou encore la verdure (d'un vert saturé au scan) sur *parterres de buis en tableaux*.

Et tant de portes, de ciels ouverts succédant soudain à des cryptes est d'un bleu cyan obtenu par le développement C-41 d'une pellicule diapos infra-rouge nécessitant un traitement E6. C'est donc une image négative (infra-rouge négative), qui pourrait être l'« after-image », l'« image consécutive » d'une vision en rouge (en infra-rouge). Et puisque pour moi Messaline voit le monde en rouge, bleu-cyan est ce qu'elle voit quand elle ferme les yeux, ou quand elle passe d'un ciel ouvert à des cryptes en découvrant le jardin de Lucullus.

Je danse avec le soleil est rouge grâce à un filtre rouge intégré à l'objectif 500mm. Ce rouge est aussi faux que celui de la description de Jarry : « Un disque noir mordait à même le soleil, jusqu'à n'en plus laisser qu'un croissant rouge », car le soleil n'est rouge qu'à l'horizon. Mais le rouge est nécessaire à Jarry pour rappeler les croissants rouges de la flagellation de Mnester.



Et tant de portes, de ciels ouverts succédant soudain à des cryptes... Photo P. E.

3° *la vision subjective*, c'est-à-dire la vision du monde comme à travers les yeux d'un personnage, telle la vision en négatif de *ils ne perçurent plus que des taches noires*, qui est censée reproduire la vision des spectateurs qui, ayant fixé le disque lumineux du soleil, voient en « image consécutive » un disque noir sur tout ce qu'ils regardent. Le monde en négatif, c'est ce que nous voyons quand nous fermons les yeux, et c'est presque ça la photographie, puisque c'est réel et transfiguré en même temps.

La couleur rouge qui domine *son réel séjour*, est supposée donner l'impression d'une vision subjective, comme si on pouvait voir à travers les yeux de l'impératrice, qui rend tout sexuel, et tout rouge.

Une pellicule infra-rouge est souvent utilisée, car la lumière infra-rouge est émise par les corps vivants – de la chair comme des arbres – et par les corps chauds, ou, pour ne pas éviter un calembour facile, les corps « en chaleur ». C'est Messaline qui voit, ou qui est sensible, aux rayons infra-rouges, comme un fauve.

Tandis que les feuilles deviennent magenta, et les plantes rouge ou jaune, il y a une dominance froide qui couvre le reste du monde. Que cette froideur l'isole.

4° *la représentation des métaphores* plutôt que des objets évite la redondance, ainsi la banane à clous qui signifie le sexe de Mnester, ou plutôt la réelle présence de Phalès, rendu intouchable par les clous, qui figurent le désir de Messaline de le laisser choir.

Plus banalement, les métaphores botaniques employées par Dumont et Jarry pour comparer Messaline à une fleur sont concrétisées dans *ils palpitaient libres*, où les boutons de roses doivent être vus comme ses bouts de seins.

5° *le déplacement des scènes* afin de proposer des regards prospectifs ou rétrospectifs.



Les petits dieux mâles... Photo P. E.

Il ne fallait pas de statues roses pour *les statues s'animaient* – dont les statues sont bleues suite aux effets prévisibles d'une pellicule infra-rouge utilisée sans filtration – car Messaline, les contemplant, fond en larmes. Au deuxième chapitre, elle croit que Pan est mort. Mais ces deux photos ont été déplacées pour apparaître sur la même page double que *ô tue-moi* et juste avant la ronde bacchique, c'est-à-dire qu'elles illustrent les fausses vendanges (on voit, d'ailleurs, Silenus). Et par des légendes alternatives, reproduites en deuxième de couverture, on trouve une autre « impression de vide » (dans les mots de Nonce Casanova) ressentie par Messaline, au moment qui aurait dû être son apothéose. Une image est utilisée deux fois pour illustrer une émotion que Messaline vit à deux occasions : elle sent que le dieu de l'amour s'éloigne d'elle.

6° *Composition par page double*. Les images fonctionnent dans la revue par page double, par suites de couleurs, et par livre, par numéro – avec une première image qui doit comporter un sens des commencements, et une dernière qui clôt chaque numéro.

La dernière image du numéro onze, ce triangle de ciel, qui vient après la ronde bacchique (en fait un bas-relief de sarcophage) ce morceau de ciel est pour moi une image de clôture, car regarder le ciel c'est regarder la mort. Le ciel c'est l'espace où l'homme n'est pas, et regarder le ciel rappelle la solitude – c'est bien pour cela que les amoureux regardent ensemble les étoiles. Ainsi, quand Messaline regarde le ciel, puis dit « *je veux LA LUNE* », pensant à la récente éclipse de soleil, c'est déjà une préfiguration de son suicide érotique.

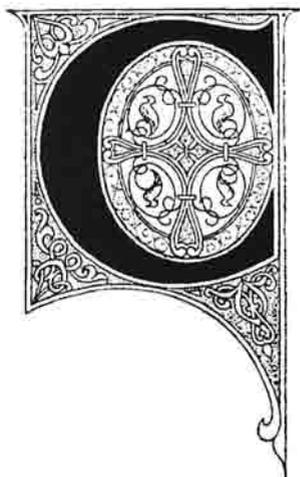
Il était important pour moi que les illustrations se fassent écho entre elles, que certaines formes géométriques se répètent, que la lune et le ciel apparaissent sur plus d'une photo. Il n'est pas anodin que sur *ils palpitaient libres*, les bourgeons, qui représentent les bouts des seins de Messaline nue, soient photographiés contre le ciel vide, symbole pour moi de la mort. Car dans le roman de Jarry il n'est question que de l'amour physique et de la mort, jamais de l'amour dit romantique. L'amour qui se définit par opposition à la mort fait – selon moi – une équivalence entre l'amour et la mort. C'est comme cela que j'interprète la fin du roman, où Messaline érotise la mort que lui donne le soldat romain, et semble trouver l'amour absolu qu'elle a cherché tout le long du roman. Ainsi, le ciel et la lune, tout comme le cercle et le triangle par exemple, deviennent des thèmes de la série photographique par leur répétition même. Et la série photographique, par son auto-réflexivité, acquiert un peu d'indépendance par rapport au roman, et peut devenir critique.



Mon sexe est le plus petit / Photo P. E.

L'Asiatique hindou de *Messaline* et la poésie du souffle

Paul Edwards



Comme nous le savons, *The Sundhya, or the daily Prayers of the Brahmins*, par Mrs S.C. Belnos (1851), fournit à Jarry quelques éléments pour son chapitre intitulé « Khurmookum » des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*¹. Un peu plus loin, le manuscrit Lormel des *Gestes*² contient un épigraphe tiré de *L'Upanishad du grand Aranyaka* dans la traduction de son ami André-Ferdinand Herold :

C'est là les huit séjours, les huit mondes, les huit purushas.

Celui qui, ayant analysé, ayant synthétisé ces purushas, les a surpassés, ce purusha des upanishads, je te le demande. Si tu ne me l'expliques pas clairement, ta tête éclatera.

Et, de ce purusha, Çākalya n'en avait pas l'idée, et sa tête éclata. Et ses os mêmes, les prenant pour autre chose, des voleurs les enlevèrent³.

C'est dans cette traduction que Jarry a trouvé une poésie du souffle qu'il empruntera pour décrire le bûcher de Valérius l'Asiatique dans *Messaline* :

Puis le corps, enseveli d'amiante, fut transporté dans l'espace sans arbres [...]. La flamme ferma tous ses doigts sur le cadavre voilé, qui parut un œuf d'or, ainsi que le cocon se fonce jusqu'à son hôte, à bout de fil, s'endorme momie [...]. Puis elle [la flamme] s'ouvrit et s'épanouit haute et somptueuse comme le souffle *exhalé*, le souffle *inhalé*, le souffle *dispersé*, le souffle *élevé* et le souffle *réuni* de tous les arbres, de tous les livres, de toutes les statues et des gemmes et des étoffes, et se leva comme tout l'Orient capté sous le crâne jaune et le ventre gonflé de l'Asiatique⁴.

L'Asiatique, que l'on sait coiffé comme un Chinois, est associé ici à « tout l'Orient », et l'on trouve effectivement que l'Asie de Valérius comprend aussi l'Inde, grâce à une allusion à la religion hindoue. Voici les versets qui ont touché Jarry :

Tout ce qui est son, voilà la voix : car elle dépend d'une fin, car elle n'existe pas.

Le souffle *exhalé*, le souffle *inhalé*, le souffle *dispersé*, le souffle *élevé*, le souffle *réuni*, le souffle, voilà tout ce qui est le souffle⁴.

Les cinq participes passés sont dans l'ordre dans *Messaline*, ce qui nous amène à croire que Jarry n'a pas cité de mémoire un texte pour certains sacré, mais aurait vérifié livre en main. Le souffle revient à plusieurs reprises dans cet upanishad – comme il le fait dans la Bible, puisque le « souffle » est la racine des mots pour l' « esprit », *rouah* en hébreu, et *pneuma* en grec, et que le souffle dans la Bible est le symbole de la vie et de l'action du Créateur. On les trouve à la page 67, puis à la page 88, juste avant le verset cité dans *Faustroll* ; mais le passage qui explique le mieux leur résonance avec l'épisode de *Messaline* se trouve aux pages 106-107 (Quatrième Lecture, Troisième Brahmana, § 44, puis Quatrième Brahmana, §§ 1-4). Les souffles se réunissent au moment de la mort :

[...] tous les souffles s'assemblent pour lui rendre hommage, au moment où il expire.

Quand cet âtman corporel, étant tombé dans un état de faiblesse, tombe dans une sorte d'égarément, à ce moment tous ces souffles viennent s'assembler autour de lui. [...]

Et de son cœur la pointe luit ; et à l'aide de cette lueur cet âtman s'en va, soit par l'œil, soit par la tête, soit par d'autres parties du corps. Quand il sort et monte, le souffle sort et monte à la suite. Quand le souffle sort et monte à la suite, tous les souffles sortent et montent à la suite. La plénitude de la connaissance descend à la suite ; celui-là qui est le connaissant devient le connaissant qui discerne. Celui-là, la science et l'œuvre ensemble s'accrochent ensuite à lui, et aussi ses capacités intérieures.

C'est comme une chenille qui, arrivée au bout d'un brin d'herbe, contracte son âtman ; de même ce purusha, ayant jeté bas ce corps, l'ayant fait passer à l'ignorance, contracte son âtman.

C'est dans cet upanishad que le lien avec la chenille de *Messaline* semble trouver son origine, bien que Jarry développe largement l'image pour faire du cocon le nid du Phénix. Ajoutons que Brahma (substantif masculin, et accent aigu sur le a terminal), la première des trois hypostases qui forment la trinité hindoue (avec *Vichnou*, le conservateur du monde, et *Çiva*, le destructeur du monde), est né d'un œuf d'or, comme le phénix qui naît du bûcher de Valérius. Comme Valérius, Brahma, quand il est représenté en peinture, a la peau jaune et est vêtu de blanc.

Et si le ventre de Valérius est gonflé (comme l'image traditionnelle du Bouddha), c'est parce que les souffles ne sortent pas de l'homme qui se meurt (*L'Upanishad du grand Aranyaka*, p. 64), mais « se condensent ici même, il gonfle, il se boursouffle [*sic*] ; boursoufflé, mort, il gît » (*idem.*, p. 64). Il semble que Jarry puise dans le texte védique pour donner à la mort un caractère plus oriental, pour mélanger la Chine à l'Inde.

On pourrait penser à quelque fantasma de l'auteur à s'identifier avec Valérius, voire même à se croire prêtre brahmane, puisque c'est l'auteur qui compose ici l'hymne pour le « sacrifice » de Valérius par le feu sacré : « Le souffle exhalé est la puronuvâkyâ [hymnes précédant le sacrifice], le souffle inhalé est la yâjyâ [hymnes accompagnant le sacrifice], le souffle dispersé la çasyâ [hymnes suivant le sacrifice] » (*idem.*, p. 62). Sans chercher un sens authentiquement hindou dans les emprunts de Jarry, on peut néanmoins constater que la répétition conjuguée avec l'emploi de listes (arbres, livres, statues, gemmes, étoffes), style caractéristique de l'upanishad, prêtent à *Messaline* une poésie et un rythme nouveau et incantatoire.

Notes

1. Voir OC I, 719-721, ainsi que les planches reproduites dans l'édition annotée des *Gestes* par le Cymbalum pataphysicum, Reims, 1985, pp. 306 & 309.
2. Mais non le manuscrit Fasquelle, ce qui oblige le lecteur à consulter les notes de la Pléiade à la page 1238.
3. *L'Upanishad du grand Aranyaka (Brihadâranyakopanishad)* traduite pour la première fois du sanskrit en français par A.-Ferdinand Herold, Librairie de l'Art indépendant, Paris, 1894, Troisième Lecture, Neuvième Brahmana, à la fin du § 28, p. 88 ; la pertinence, ou l'impertinence, de cet épigraphe est évoquée dans l'édition annotée des *Gestes*, Cymbalum pataphysicum, p. 346. Le titre peut être traduit « la doctrine ou l'enseignement ésotérique du grand Livre-de-forêt », selon Herold, qui le qualifie d' « un des ouvrages les plus importants de la littérature védique », p. 5, comme le font d'ailleurs les encyclopédies modernes.
4. OC II, p. 101, c'est moi qui souligne.
5. Première Lecture, Cinquième Brahmana, début du § 10, p. 31, c'est moi qui souligne.

Quelques termes et leur traduction par Herold

- « *âtman*. Mot d'un sens très complexe, et qui réunit les notions du moi, de l'âme, du caractère, et même du corps, en tant qu'il est la marque distinctive des personnalités » (p. 7).
- « *Brahma*, identique à l'*Atman*, désigne aussi le Veda, qui en est le verbe. Il ne faut pas confondre le *brahma* impersonnel [substantif neutre] avec *Brahma* [substantif masculin, et accent aigu sur le *a* terminal], la première des trois hypostases qui forment la trinité hindoue » (p. 17).
- « Le *manas* est l'esprit, l'intellect ; c'est, pour les Hindous, le sixième sens, le sens interne » (p. 10).
- « Le mot *purusha* a le sens général d'*homme* (latin *homo*) ; quelquefois il prend le sens particulier de l'homme primitif, originel, quelquefois celui de l'homme intérieur, l'*homunculus* » (p. 20).



THÉÂTRE

WORLD TOUR 1896

Ubu Perfecto (d'après Picasso), Photo P. E.

B R È V E S

DÉPÊCHE

Nous pensons joindre au numéro II de *Perhinderion*, le *Programme de la première représentation de la saison 1891-1892* donnée dans la salle du Théâtre Moderne.

Ce programme tiré à 1.500 exemplaires, est une belle rareté, c'est en fait le programme du Théâtre d'Art (fondé en 1890) dirigé par Paul Fort.

En annexe : « *Le Livre d'Art*, publié spécialement pour les abonnés du Théâtre d'Art [...] chaque numéro sera consacré à un poète nouveau ou à un peintre ». Dans celui-ci paraîtra *Ubu Roi* en deux livraisons pré-originales.

Dans le programme présenté nous sommes encore loin d'Ubu, puisqu'il n'apparaît qu'en avril 1893 dans *L'Écho de Paris mensuel illustré*, et à cette époque le Théâtre d'Art deviendra Théâtre de l'Œuvre. Mais le décor est planté : Pierre Bonnard, H.G. Ibels, Maurice Denis, Paul Sérusier, Vuillard pour la répétition du 10 et représentation du 11 décembre 1891, avec des auteurs tels que : Maurice Maeterlinck, Remy de Gourmont, Jules Laforgue, Salomon (*le cantique des cantiques*), avec les orgues des maisons Alexandre et Mustel, la traduction et mise à la scène par P. Napoléon Roinard.

Guy Bodson

YMAGES

Les éditions Taschen viennent de publier en reprint par Hartmann Schedel, la *Chronique universelle de Nuremberg*, édition de 1493, coloriée et commentée. Cette dernière est connue des lecteurs de Jarry, puisque l'ouvrage est mentionné dans le Sommaire de *L'Ymagier VI*, deux planches ayant été choisies pour figurer parmi les six « Costumes et Portraits » : « Le Pape et l'Empereur (Pie II et Frédéric III), bois tiré de la *Chronique de Nuremberg* (xv^e siècle) » (légende p. 87, image p. 89) ; puis « Rabbins saignant un enfant chrétien pour la Pâque (l'an 1475). Bois tiré de la *Chronique de Nuremberg*, édition latine, f^o 254, verso » (légende p. 87, image p. 97). Pour cette dernière planche les références de Gourmont sont tout à fait précises ; pour *Le Pape et l'Empereur*, on retrouvera la gravure au folio cclxxviii, verso. Dans *L'Ymagier I*, Jarry reproduit le *Sacrifice d'Abraham* (Sacrifice du fils et sauvetage par l'ange qui apparaît en retenant le glaive), en fleuron de tête de son texte « *La Passion* (I) », en reléguant la légende au Livret (p. 65) : « page 11, planche réduite d'une *Bible des Pauvres* (xv^e siècle), le *Sacrifice d'Abraham* » – en fait, f^o xxii verso de la *Chronique de Nuremberg*.

L'édition, avec les moyens modernes, donne une assez bonne vue d'ensemble de la couleur et de la forme (dans l'original les bois sont coloriés à la main – tonalités : vert, rouge, violet et jaune) de ce livre qui aura une grande influence historique. La *Cosmographie* de Sébastien Münster (entre autres), ferait de nombreuses références à cette chronique imprimée.



Couverture du programme pour la soirée du 23 décembre 1905 à la section française de l'Exposition Universelle de Liège à laquelle figurait *Le Manoir enchanté* d'Alfred Jarry et Eugène Demolder, musique de Claude Terrasse.
Col. Daniel Zinszner.



Paysage de Neige, *Monologue* FRANC-NOHAIN
M. PEYRIÈRE, de l'Odéon.

LE MANOIR ENCHANTÉ

Opéra Bouffe inédit en un acte de MM. Eugène DEMOLDER et Alfred JARRY
Musique de Claude TERRASSE

Elle M^{me} Magdeleine DEPAS
Lui M. Fernand DEPAS

DANSES LOUIS XV

- a. Menuet.
- b. Musette.
- c. Tambourin.

M^{mes} Jeanne BILLON et Marceline ROUVIER, *Premiers Sujets de l'Opéra*.

Arioso du Prophète MEYERBEER
M^{me} Jane MARGYL, de l'Opéra.

L'Humoriste George CHEPPER, du Théâtre Royal, dans ses Œuvres.



Aubade C. ERLANGER
M^{me} Jane MARGYL, de l'Opéra.

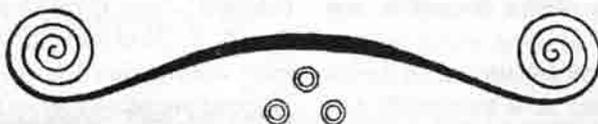
LES COTEAUX DU MÉDOC

Comédie en un acte, en prose, de M. Tristan BERNARD

Bertha M^{me} Marthe RÉGNIER, de l'Odéon.
Henri M. TARRIDE, de l'Odéon.
Le Concierge M. PEYRIÈRE, de l'Odéon.

Le Piano de la Maison PLEYEL WOLFF, LYON et C^e
sera tenu par M^{me} RAINERI et MM. ARDAILLON et PICKAERT

Régisseur : M. Raoul PAUMIER, de l'Odéon



Programme pour la soirée du 23 décembre 1905 à la section française de l'Exposition Universelle de Liège auquel figure *Le Manoir enchanté* d'Alfred Jarry et Eugène Demolder, musique de Claude Terrasse. Cette deuxième représentation, après la création en salle privée le 10 janvier 1905 (OC III, p. 718), était jusqu'alors inconnue des jarrystes, et explique pourquoi il était question d'une réécriture du *Manoir* dans la correspondance de Jarry après janvier 1905. Il serait donc possible de trouver des comptes rendus de la pièce...
Col. Daniel Zinszner.

accusé
Mon cher ami,

5 janvier 04

Je vous envoie le Périple, puisque je présume qu'il n'y a rien de changé. On ne m'a pas retourné la Plume de la rue Cassette, et je suis très mal informé de la littérature contemporaine.

Je ne vais guère rentrer à Paris avant la fin de janvier. Serait-ce abuser de votre complaisance que vous demandez de me faire parvenir ici les vingt francs laissés en compte à la Plume depuis novembre dernier ?

Bien cordialement à vous

Alfred Jarry

chez Claude Terrasse, le Grand Lemps
Isère

LETTRE INÉDITE

ANNOTATIONS

5 janvier [19]04

Mon cher ami,

Je vous envoie *Périple*, puisque je présume qu'il n'y a rien de changé. On ne m'a pas retourné la *Plume* de la rue Cassette, et je suis très mal informé de la littérature contemporaine.

Je ne vais guère rentrer à Paris avant la fin de janvier. Serait-ce abuser de votre complaisance que vous demandez de me faire parvenir ici les vingt francs laissés en compte à la *Plume* depuis novembre dernier ?

Bien cordialement à vous

ALFRED JARRY
chez Claude Terrasse, le Grand Lemps
Isère

• *Mon cher ami*. Son correspondant est sans doute Karl Boès, en sa qualité de directeur de *La Plume*. Notons toutefois que c'est la première fois que Jarry se permet la formule « Mon cher ami », n'ayant usé que du « Cher Monsieur Boès » avant (et une fois « Cher Monsieur »).

• *Périple*. Abrégé du titre de la rubrique de Jarry à *La Plume* : « Le Périple de la littérature et de l'art ». C'est donc « Le Métal conjugal » que Jarry envoie à Boès, vu la date. Son article paraît le 15, et c'est sa dernière contribution à la revue, qui sombrera la même année.

• *chez Claude Terrasse*. Jarry fait un long séjour chez le compositeur pour terminer *Pantagruel*.

*

(Collection Yves Gogue.)

INEDIT

J. Puy
128 bis Boulevard
de Clichy
PARIS

Brouillon au crayon sur papier de mauvaise qualité :

Le prix du gaz a baissé – cher dans les vallées et + cher sur les montagnes, il serait absurde et incroyable [illisible]

Le mot « absurde » se termine par un trait de crayon qui descend exagérément vers le bas de la page... dans un geste de rage alcoolique ? L'observation sur le prix du gaz est toutefois correcte, puisqu'il est plus lourd que l'air et doit donc être hissé vers les villages en montagnes.

(Catalogue du libraire Thierry Bodin.)

*

INEDIT / DATATION

Toute petite carte d'Anselme Jarry (son père) avec « nselme » biffé et « Ifred » rajouté, afin de se servir du grand « A » imprimé, adressée au docteur Saltas :

[Cachet de la poste : 4/8/'06]

Reçu les nouvelles de Fasquelle par l'entremise de Félix Fénéon : comme je l'annonçais, c'est la *Dragonne* pour la rentrée et notre *Papesse* après (la saison des livres est finie pour cet été). Je suis en parfaite santé et rentre au Coudray vers le 28.

Cordialement

A. J.

La Papesse est annoncée dans les petits volumes.

Le texte est reproduit dans OC III, p. 625, d'après la transcription du numéro 22 des *Soirées de Paris* (15 mars 1914). Contrairement à ce qu'affirme la Pléiade, il ne s'agit pas du post-scriptum de sa lettre du 5 juin 1906.

(Même catalogue que pour le précédent.)

Le
POT
de
FLEURS
de la mère UBU

Jean Puy (1876-1960) & Ambroise Vollard : *Le Pot de fleurs de la Mère Ubu*. Maquette pour un ouvrage inédit à ce jour. Haut. : 42 cm – Larg. : 31 cm. Album contenant 39 dessins à l'encre, plume ou lavis, de formats divers, contrecollés sur papier Ingres in-Folio, avec chemise de titre (reproduit ci-dessus), nom et adresse : « J. Puy, 128 bis Boulevard de Clichy, PARIS ». En vis à vis de certains dessins ont été collés des fragments dactylographiés du texte.

(Communiqué par G.B.)

Jean Puy avait déjà collaboré avec Vollard :

[Jean Puy] me fit, pour *Ubu à la Guerre*, une série de dessins au pinceau qui, reproduits sur zinc, conservèrent ce moelleux et ce trait un peu gras qui les apparentent à des gravures sur bois. [...] en même temps que *le Père Ubu à la Guerre*, Puy illustra un livre que j'ai en préparation, *le Pot de fleurs de la Mère Ubu*. Cette fois, ce fut avec des lithographies.

Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, édition revue et augmentée, Albin Michel, 1948, pp. 346-347.

*



Texte entre les deux images : « Oui Monsieur, un ange est apparu au Père Ubu pendant que le Père Ubu faisait l'amour et lui a dit : "Père Ubu, le Seigneur veut que vous lui sacrifiez la Mère Ubu", et le Père Ubu de lui répondre : "Oui, mon ange", et est allé chercher le grand couteau de la cuisine. Et au moment où il allait la zigouiller, un autre ange est apparu et lui a dit : "Père Ubu, c'était pour rire". Et pour récompenser le Père Ubu d'avoir obéi aux ordres du Seigneur, "vous allez refaire l'amour tout de suite, et il naîtra un jour enfant bien mignon". Tel que je vous le dit, oui Monsieur. »

Commentaire du catalogue Drouot : « Il semblerait que Vollard ait reculé devant la publication de cet ouvrage qu'il ne cessa d'annoncer, la nature un peu leste du sujet en serait l'explication. »

Sa *Sainte Monique* avait déjà été mise à l'Index en 1928. Alors, que craignait-il de plus ? L'excommunication ?

Il ira certes, l'été 1936, faire amende honorable (?) – voyage à Rome – et recevra « en retour » la bénédiction papale (avec bon pour x indulgences...) – en fait pour avoir rendu au nouveau successeur de saint Pierre le vrai exemplaire de *l'Imitation de Jésus Christ* (ill. Maurice Denis), malencontreusement interverti (couverture et texte) par le brocheur, à l'époque de leur sortie, avec le *Parallèlement* de Verlaine (ill. Pierre Bonnard)...

Jean-Paul Morel.



PUBLICATIONS

Les Silènes, adaptés de l'allemand de C.D. Grabbe par Alfred Jarry, « avec un Éloge technique par Thieri Foulc et Philippe Cathé », Collège de 'Pataphysique, s.l., 11 sable 129 E.P. [11 décembre 2001]. Tirage limité à 399 ex., dont 66 de tête (ceux-ci épuisés dès parution). Prix : 38 euros. Règlement par chèque à l'ordre du « Novum Organum », adressé à Philippe Cathé, 32, rue de Tillancourt, 02400 Château-Thierry

Cette édition, *qui s'impose désormais*, a été établie d'après le manuscrit complet conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, dont une page est reproduite en facsimile, comme le sont les dix-neuf pièces musicales de Claude Terrasse.

Le Collège a organisé une « lecture-représentation » du texte le 11 décembre 2001 au Théâtre 347 (Paris) et a publié des études sur Grabbe / Jarry / Terrasse dans *Carnets trimestriels du Collège de 'Pataphysique*, n° 6 (15 déc. 2001).

*

Alfred Jarry, *L'Amour absolu*, postface de Patrick Besnier, Éditions Mille et Une Nuits, s.l., 2001. ISBN 2-84205-586-1. Prix : 2,50 euros. Édition annotée.

Nous espérons que cette édition populaire, à la fois critique et économique, trouve pour ce texte difficile mais riche un nouveau lectorat.

*

Alfred Jarry, *Messaline*, préface de Paul Edwards, appareil critique par Dimitri Devillers, Éditions À Rebours, Lyon, à paraître en septembre 2002. 160 p. 15 euros.

*

Benoît Noël, *L'Absinthe perd nos fils*, Éditions de la Fontaine-aux-Loups, Montolivet, 2001. Format 21 cm par 29,7 cm. 148 pages, plus de 100 reproductions, dont 16 planches couleurs. Prix : 30 euros.

Ce livre déroule le panorama illustré des romans, pièces de théâtre, poésies, chansons, tableaux ou films ayant célébré ou dénigré la fée verte. Il établit les comparaisons indispensables avec les autres drogues en vogue au XIX^e siècle : haschisch, cocaïne, morphine, éther ou opium. Il analyse les rapports avec les boissons rivales à la quinine, aux extraits de feuilles de coca, à la noix de kola ou avec les vins cuits, vermouths, chartreuses et génépis. Enfin, il reconstitue la véritable histoire des boissons anisées en France de la Marie Brizard (1755) à l'Absente (2000).

(Extrait du Prière d'insérer.)

Pour contacter l'éditeur :

Tél. : 01 64 03 76 76

Mél. : ecrire@fontaine-aux-loups.org

*

Ubu naufragus, Gesichtet, trockengelegt und aufgerichtet von Léon Camé, Éditions Caméléo, Fribourg, Allemagne, 1996, hors commerce. Avec deux saisissantes illustrations couleurs de Riewert Ehrich, dans le style de celles reproduites dans *L'Étoile-Absinthe* 91-92, pp. 110 et 111.

*

Quatre leçons et deux devoirs de pataphysique. Créativité et culture de la paix, par Line McMurray, Éditions Liber, Montréal, Québec, 2001. ISBN 2-921569-94-9. Prix : 22,87 euros.

Quelques jolies réflexions sur Jarry, dont celle-ci, au sujet de *Faustroll* : « C'est que Jarry a exorcisé la part ubuesque en lui. Il a saisi que le véritable décervelage n'est pas de donner la mort, de tuer les autres, mais de vivre par la mort de l'égoïsme [...] » (p. 29).

Tendance Zen ?

*

Comme il a été annoncé dans le numéro 77-78 de *L'Étoile-Absinthe*, Philippe Cathé a trouvé le texte de *Vive la France !*, pièce pour marionnettes écrite par Franc-Nohain, mise en musique par Claude Terrasse, jouée lors d'une séance privée le 29 mars 1898 au Théâtre des Pantins à Paris, censurée immédiatement, puis perdue pendant presque cent ans, mais dont quelques passages furent lus et commentés par Jarry lors de sa prestation à la Libre Esthétique de Bruxelles le 22 mars 1902 (voir : OC II, p. 636 & 976). Si la musique est perdue, le manuscrit appartenant à Terrasse est en ce moment même patiemment déchiffré par Philippe Cathé, qui propose le Prologue et le premier Acte dans *Carnets trimestriels du Collège de Pataphysique*, n° 8 (15 juin 2002) pp. 35-56, suivis de son article : « Censure, disparition, résurrection d'une pièce » (pp. 57-60). La suite sera imprimée dans les numéros suivants des *Carnets*.

*

Des illustrations photographiques pour *Vive la France !*, faites en collaboration avec Pascale Hémerly, James King et Luc Weissmüller, ont été publiées dans *L'Ouphopo*, Bulletin de l'Ouvroir de Photographie Potentielle, n° 12 (Paris, 20.02.2002). Ces photos ont été prises avant qu'il ne fût possible de prendre connaissance du texte, et se fondent en fait sur *L'Abbé Prout* de Paul Ranson, *Les 36 positions dramatiques* de Georges Polti et « L'Après-midi d'un Faune » de Stéphane Mallarmé. On y trouve aussi un article de Barbara Pascarel sur le vers de Léon-Paul Fargue cité par Franc-Nohain, ainsi que le poème entier de Fargue, « Ouvertures de Tragédie », dont le vers est extrait, avec l'aimable autorisation de Laurent de Freitas Bragança et des éditions Fata Morgana.

SPECTACLES

Ubu, opéra, d'après Alfred Jarry, musique et adaptation du livret Vincent Bouchot, direction musicale Laurent Cuniot, mise en scène Mireille Larroche et Alain Patiès, scénographie Guy-Claude François, costumes Danièle Barraud, création lumières Philippe Quillet. Père Ubu : Jean-Philippe Courtis ; Mère Ubu : Françoise Pollet ; BougreLas : Christophe Crapez... et les musiciens de l'Ensemble Carpe Diem. À l'Opéra Comique, Paris, du 7 au 19 mai 2002.

Ce n'est pas la première fois qu'*Ubu Roi* est mise en musique pour opéra, mais cette nouvelle musique n'était ni entraînante ni mémorable, ni avant-garde ni archaïsante non plus. Fallait-il alors une culture musicale pour saisir son enjeu ? Sans doute, car le public était chaleureux. On a pu constater le kitsch des costumes et des décors, sans doute inspiré par le style *ne varietur* de l'actuel directeur, Jérôme Savary. Si le jeu des lumières était captivant, et les artistes de trapèze distrayantes, la mise en scène était sans envergure. Il y aura d'autres *Ubu opéra*...

P. E.

*

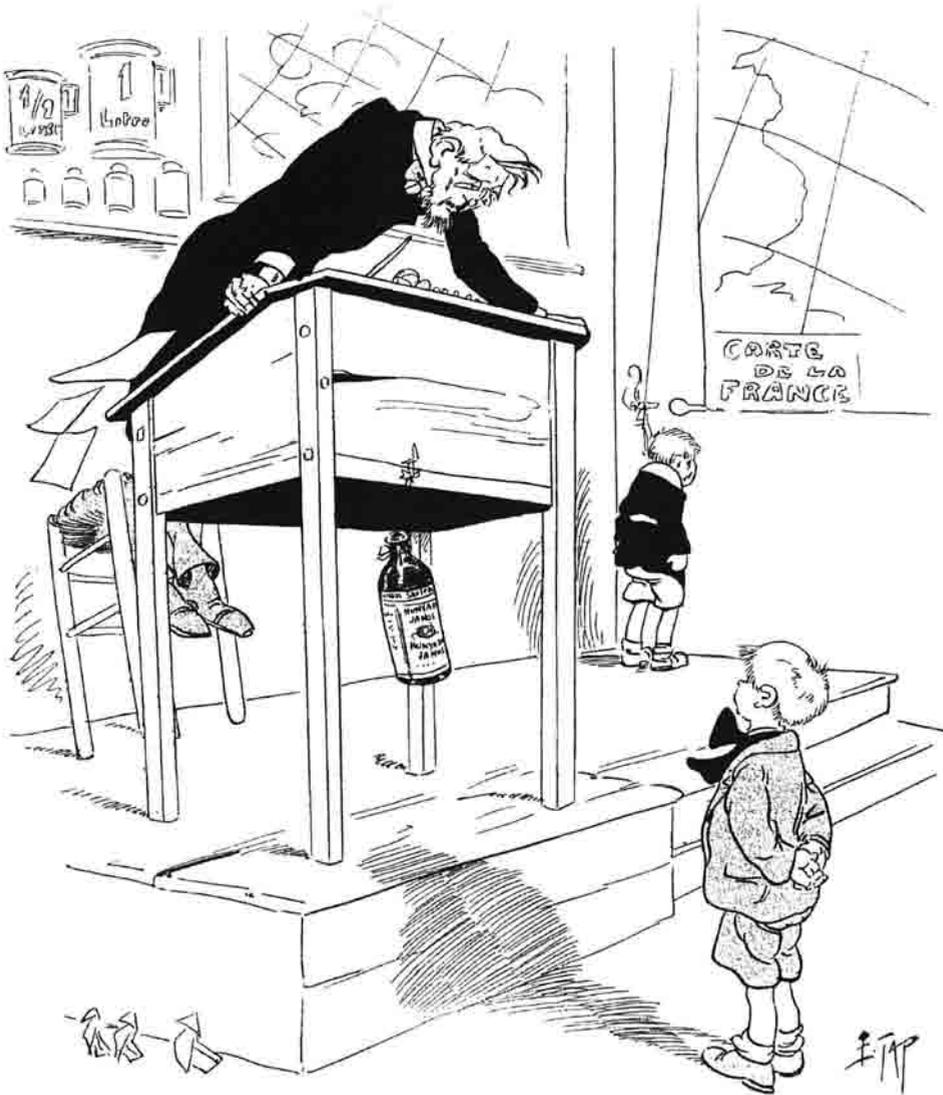
Ubu Installations, « drame mirlitonesque en allemand en trois actes et de nombreux tableaux, avec au dernier acte, une apparition spectrale tout à fait spectaculaire. » Pièce pour marionnettes à gaine et installations vidéo et super 8. Production par pUnChiSnOtdeAd, Traduction Kristina Feix. Tout public. Durée : 70 minutes. Schaubude Puppentheater Berlin, du 31 janvier au 2 février 2002.

La carte postale publicitaire reproduit une marionnette dont le chef est une tête de mort.

Infos : www.punchisnotdead.com.

(Communiqué par Hervé Moritz.)

*



L'INSTITUTEUR. — Elève Riñard, vous n'êtes qu'un cancre!... Vous n'avez absolument rien dans le ventre!
L'ÉLÈVE. — Ça se peut bien, j'ai pris de l'**HUNYADI JANOS** ce matin!

Dessin d'Emile Tap, *Le Rire*, n° 485 (18 mai 1912). Communiqué par Jean-Paul Morel.
L'eau purgative Hunyadi Janos est mentionnée deux fois dans *Les Jours et les nuits*, une fois dans *L'Almanach du Père Ubu pour 1901* – voir *Les Jours et les nuits. Album nigrum, essai d'icéonologie documentaire*, Cymbalum pataphysicum, 1992, pp. 188-189.

HUNYADI JANOS



FAITES VOTRE PAIN
VOUS MÊMES
DEUX VERRES D'EAU
DONNENT
un kilo de **K.K.**



Pic



PAINS D'ÉPICE

Dans le numéro 5 de *L'Ymagier*, Jarry fait paraître, sous l'isonyme transparent d'Alain Jans, cinq dessins de pains d'épice fabriqués à Dinant. Fin 1997, Paul Gayot, Marcel Troulay et le photographe sont allés vérifier sur place la survivance de cette tradition artisanale – pour ne pas dire artistique – ainsi que la commestibilité des petits personnages. Nous avons trouvé un Saint Nicolas (sans doute le favori de Jarry, puisqu'il en fournit trois versions) qu'on peut comparer à celui reproduit à la page 51 de

L'Ymagier. Il mesure 25 cm, son goût est mielleux, mais contrairement à la pâte molle libellée « pain d'épice » et vendue dans les supermarchés, le pain d'épice de Dinant est dur...

Après deux ans, la dureté était telle que seul Gersan Moguérou a pu en grignoter avec succès. Ayant gardé deux Saint Nicolas pendant cinq ans, nous pouvons affirmer que sa sainteté ne moisit aucunement, et que les collectionneurs n'ont pas besoin de les vernir.

(Photos P. E., d'après une idée de Guy Bodson.)



UBU CAILLOU

Effigie du Père Ubu trouvée sur la plage de Ramsgate (Grande-Bretagne). Photo P. E.

PASSÉ EN VENTE

En vente chez le libraire Laurent Coulet, 166 bd Hausmann, 75008 Paris : *Messaline, roman de l'ancienne Rome*, E.O., reliure de l'époque.

On a inséré au début de l'exemplaire une page signée du manuscrit autographe d'Alfred Jarry. Elle correspond aux pages

83-84. Sans doute s'agit-il d'un premier jet car, outre que l'on remarque de nombreux repentirs, le texte diffère sensiblement de la version définitive. L'exemplaire provient de la bibliothèque Pierre Bellanger.

LE 11e MONSTRE

Tel était le titre du compte rendu de Jarry lors de la publication du *Château singulier* de Remy de Gourmont. Son titre se justifiait par la présence de curieuses petites gravures de têtes de monstres qui surgissaient tout le long du livre (voir *L'Étoile-Absinthe*, n° 83-84, pp. 87-108) et qui, pour Jarry, vomissaient le texte. Mais quelle était l'origine de ces gravures, qui semblent reproduire de véritables sculptures en bronze, clouées aux quatre coins, ou têtes de clous... La solution de l'énigme a été donnée récemment par Evanghélia Stead, qui a trouvé les têtes de bronze sur la porte en bronze de la basilique de San Zeno à Vérone (Italie). Elle a publié une carte postale reproduisant une partie de la « Bible des pauvres » (véritable histoire biblique en plusieurs bas-reliefs carrés cloués à la porte), dans *La Lecture littéraire*, n° 5-6 « Lire avec des images » (avril 2002) fig. 86, pour accompagner l'article d'Hélène Védrine : « Textes solubles dans l'image : les ouvrages de Remy de Gourmont aux éditions du Mercure de France (1892-1913) », *ibid.*, pp. 87-104 et planches 70-94.

Reste à savoir comment Gourmont eut accès à des clichés de ces bronzes, ou quel ouvrage a servi au clichage...

Quant au fauve qui orne la couverture de *Proses moroses*, nous l'avons retrouvé en hauteur sur un pan de mur d'immeuble rue de l'Échaudé (Paris), la rue même où siégeait le Mercure. Il s'agit d'une sculpture en bois, mais qui a souffert les ravages du temps.

