

ALFRED

JARRY

ET LES ARTS



SAAJ & Du Lérot *éditeur*
2007

B.M. LAVAL ADULTE



2128212

ALFRED JARRY ET LES ARTS

53-117

Alfred Jarry

- 628440

ALFRED JARRY ET LES ARTS

Actes du Colloque international
Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007

Textes réunis par
Henri Béhar et Julien Schuh

L'Étoile-Absinthe, tournées 115-116
SAAJ (Paris) & Du Lérot *éditeur* (Tusson)
2007

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

Association loi 1901. Siège social : rue du Château, 81140 Penne-du-Tarn. Secrétariat : Isabelle Krzywkowski, 48 rue Lautréamont, près-la-rue-Alfred-Jarry, 93300 Aubervilliers. Rédaction : Julien Schuh, 23 rue Dunois, 75013 Paris. Trésorier : Patrick Besnier, 4 rue Martenot, 35000 Rennes.

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

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

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

Tiré à 450 exemplaires et mis en page par Julien Schuh, ce volume correspond aux tournées 115 et 116 de *L'Étoile-Absinthe*. Il est valable pour la fin de l'exercice 2007, dont il forme la dernière livraison.

Illustration de couverture : Charles Filiger, *Le Christ et la Vierge*, 1892. Illustration de la couverture du *Latin mystique* de Remy de Gourmont, *Mercur de France*, 1892. Collection particulière.

© SAAJ, 2007.

© Du Lérot, 2007.

ISSN : 0750-9219

SOMMAIRE

Catherine FAYAL : Le Mot du Maire	9
Henri BÉHAR : Présentation	11
André CARIOU : Charles Filiger en 1894.....	19
Jos PENNEC : Le voyage initiatique de Jarry à Pont-Aven en 1894.....	31
Patrick BESNIER : Jarry vu par.....	53
Paul EDWARDS : Les Minutes de sable mémorial et Joseph Sattler	63
Diana BEAUME : Albrecht Dürer vu par Alfred Jarry.....	77
Julien SCHUH : Jarry synthétiste	91
Jill FELL : Jarry et Gerhard Munthe	105
Matthieu GOSZTOLA : Jarry peintre, dessinateur et graveur.....	115
Isabelle KRZYWKOWSKI : Les « 13 images »	129
Marieke DUBBELBOER :	
L'écriture visuelle dans les <i>Almanachs du Père Ubu</i>	139
Jean-Paul MOREL : De Hûe à dia, et en avant la musique !	153
Xavier VILLEBRUN : Ubu est-il un calamar polonais ?	161
Barbara PASCAREL : Du Docteur Festus à Homoblicus	173
Maria VEGA : Sur le chemin dallé de l'art populaire.....	197
Henri BÉHAR : Jarry et les arts de la rue	211
Maria GONZALEZ MENENDEZ :	
1907 : « La Place d'Arlequin est à prendre »	223

ANNEXES 233
Isabelle KRZYWKOWSKI : Spéculation : Jarry et Philostrate, 235
Paul EDWARDS : Quelques pistes de recherche, 239
Bio-bibliographies des intervenants 247
Liste des abréviations 251
Cahier d'illustration hors texte en milieu de volume.

JARRY ET LES ARTS DE LA RUE

Henri Béhar

LE 1^{ER} JANVIER 1902, Alfred Jarry, collaborateur régulier de *La Revue blanche*, y crée une rubrique « Gestes ». Dans ce cadre, sa première contribution formule un programme rigoureux qu'il s'efforcera de tenir jusqu'à la disparition de cette publication. Il y définit, avant la lettre, une problématique des arts de la rue. Posant que l'expression musculaire vaut bien celle du cerveau, il annonce devoir accorder la même attention à un spectacle de cirque qu'à la Comédie Française, à un mariage mondain qu'à une saillie dans un haras, à une course automobile qu'à une procession religieuse. Le titre de la rubrique, Patrick Besnier l'a signalé¹, fait écho aux *Gestes et opinions du Docteur Faustroll pataphysicien* (qui, je le rappelle, ne paraîtra qu'en 1911) et le programme sonne comme un manifeste anti-intellectuel.

Dérivant des jeux du cirque, son esthétique englobe divers tableaux animés de la nature et de la rue. À partir des articles consacrés au cirque, au mime, au carnaval, aux accidents urbains comme à la course cycliste et à la guerre que se livrent les apaches parisiens, nous verrons que cette perception du monde anime toute sa littérature, depuis les poèmes de *Saint-Brieuc des Choux* jusqu'à *La Dragonne*, étoffant une perception du monde qu'il nomme 'Pataphysique.

Excluant donc Ubu et le théâtre institutionnel, dont j'ai longuement disserté par ailleurs², j'envisagerai d'abord les arts du spectacle distingués par

1. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2006, p. 475.

2. Voir : Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Honoré Champion, 2003, 411 p.

Jarry, puis le spectacle des rues, enfin les rituels et les spectacles de participation, sans oublier les techniques nouvelles de représentation, tout ce à quoi notre auteur s'est attaché tant dans son œuvre que dans sa vie, au point de se faire lui-même homme-théâtre.

ARTS DU SPECTACLE

S'il y a spectacle dès lors qu'il y a spectateur, Jarry, amateur particulièrement perspicace, ne voit pas pourquoi on éliminerait de la littérature ou du commentaire tout ce qui constitue le spectaculaire, par-delà la re-présentation elle-même. N'est-il pas paradoxal, en effet, qu'au moment où ils renaissent et gagnent leur plus grande extension dans le monde, on fasse silence sur la foire et le cirque, Guignol et plus généralement les marionnettes, le mime et la pantomime, en les considérant comme des arts mineurs, tout juste bons à distraire les petits enfants ou la populace ? J'entends bien que ce ne sont plus, dans la pratique, des spectacles de rue ou d'extérieur, mais ils l'ont été à l'origine, en conservent des traces dans leur patrimoine génétique, et sont alors tenus pour tels.

Pour ma part, je ne pense pas que ce soit par dépit, faute de mieux, ou afin de postuler à la rubrique des théâtres que Jarry annonce dans *La Revue blanche* son intention d'y donner désormais « des commentaires sur toute espèce de spectacles plastiques³ » en s'autorisant du précédent formulé par le directeur de ladite revue, Thadée Natanson. « Tous ces gestes et même tous les gestes, sont à un degré égal esthétiques, et nous y attacherons une même importance. » (Bq, p. 950)

Le cirque et le spectacle forain

Jarry, qui appréciait particulièrement « l'admirable Footit » (Bq, p 952), clown du célèbre duo Footit et Chocolat, jusqu'à vouloir lui emprunter ses accessoires pour la création d'*Ubu roi*, et qui ne dédaignait pas les numéros des spectacles de la foire au point d'en constituer un épisode de son roman *Le Surmâle* avec le dynamomètre du Jardin d'acclimatation (Bq, p. 820), devient absolument lyrique quand il évoque le Barnum Circus, toujours dans son article inaugural :

Ce n'est qu'un grand cirque a-t-on dit. Soit ; mais imaginez une arène dans laquelle vous en versez trois autres de dimensions respectables. Une fois posées, vous vous

3. Alfred Jarry, « Barnum » dans la rubrique « Gestes » de *La Revue blanche*, 1^{er} janvier 1902.

apercevez qu'elles tiennent juste autant de place que trois assiettes sur une nappe de banquet. Dans chacune de ces trois pistes, vous lâchez quelques troupeaux d'éléphants, et alors vous commencez à entrevoir ce que c'est que l'énorme, à moins que vous n'aimiez mieux vous dire « Comme c'est petit, un éléphant ! » [...]. (Bq, p. 951)

On sait, par sa correspondance, que Jarry s'est rendu au moins trois fois à ce spectacle si extraordinaire qui avait été installé à Paris près de la Tour Eiffel. Il se fait plus nostalgique pour traiter, dans la chronique suivante, du Nouveau Cirque, installé rue Saint-Honoré, qu'il fréquentait en douce, du temps de l'hypokhâgne, tandis que ses condisciples s'efforçaient de discerner les beautés du théâtre racinien. Il rend notamment compte du numéro aquatique de Juno Salmo, qui s'achève ainsi :

Un hameçon double, esché de rouge, descend du cintre et on le pêche. Alors, dislocation et gymnastique deviennent tragiques : ce sont les tortillements et les spasmes d'agonie de la bête prise, le corps et les membres de la bête se vrillent et reproduisent toute la chiffe douloureuse que peut devenir l'animal sans côtes. Enfin, le monstre torturé se décroche et plonge : il reparaît, et dans une convulsion suprême dépouille sa tête de carton ; les applaudissements reconnaissent et saluent l'homme. (Bq, p. 953)

C'est encore le cirque contemporain qui nourrit la représentation de la Passion dans *Faustroll* :

Irrégulièrement accourt, faisant la roue, un Pierrot vert. Et tous les diables, à figure de mandrills ou de clowns, écartent grand leurs nageoires caudales en jambes acrobates, et, implorant l'ange inexorable (*Voulez-vous jouer avec moa, mister Loyal ?*) secouent, cheminant vers la Passion, leurs chevaux de Paillasse du sel de la mer. (Bq, p. 527)

Les clowns incarnent ici le Démon vaincu par la croix, comme dans un de ces numéros comiques décrits par le chroniqueur de *La Revue blanche* !

Bien qu'il n'y ait plus aucun rapport, si ce n'est topologique, entre le cirque moderne et les antiques jeux du cirque, Jarry, qui le sait parfaitement, ne cesse d'y revenir, hanté qu'il est par la décadence romaine. En impeccable connaisseur des littératures grecque et latine, capable de rivaliser avec les historiens de l'Antiquité, il ne manque pas, dans *Messaline*, d'installer ses personnages principaux au cirque. En outre, on trouve de nombreuses allusions aux fêtes populaires romaines dans ses proses. Ainsi la vision d'une tête de cheval est pour Faustroll le signal d'une exécution capitale « comme le pouce levé dans les cirques, qu'il fallait frapper » (Bq, p. 515). Et lorsqu'il feint ne pas s'étonner de la quantité d'alcool absorbée par un recordman américain, Jarry

déploie son érudition pour nous rappeler combien la tradition antique savait honorer la force et l'habileté par une coupe de sa boisson favorite :

Or le prix qui était réservé, à Rome, au vainqueur de la grande course des quadriges au pied du Capitole, prix au-dessus de la couronne d'or, attribuée aux simples généraux, n'était autre qu'une coupe d'absinthe. (Bq, p. 1007)

Guignol et les marionnettes

Après l'infiniment grand, l'infiniment petit. Intéressons-nous à cette autre forme du spectacle, totalement méprisée par la bourgeoisie, qui la trouve tout juste bonne pour y envoyer ses enfants en bas âge, et la tolère difficilement quand elle aborde la satire sociale. Je devrais parler des marionnettes, sous toutes les espèces, et plus particulièrement du guignol, que Jarry affectionnait tant. Cependant, m'étant largement étendu dans l'ouvrage précédemment cité sur les toutes premières représentations d'*Ubu* en théâtre d'ombres (comme celles que donnait Henri Rivière au Chat Noir) ou en marionnettes à gaines, ainsi que sur le répertoire mirlitonesque, défini comme un spectacle léger, extrêmement conventionnel, fait de mauvais vers, à l'instar de ceux qu'on trouve sur le mirliton de notre enfance, je n'y reviendrai pas ici. Sauf à rappeler que Jarry fut lui-même un montreur de marionnettes fort expérimenté, engagé à ce titre au Théâtre des Pantins de la rue Ballu, et qu'il commenta en homme de l'art les Pouchinels qui sévissaient au théâtre Toone, au quartier des Marolles, à Bruxelles. Il écrivait :

De la main droite il tient le fantoche de court. Le fil est court tout simplement parce que le plafond est bas, mais la marionnette est si solide et si humaine que cette illusion s'impose, qu'elle tire sur la laisse dans l'intention de la rompre et de courir à son gré. (OC II, p. 643)

Il a lui-même adapté *Ubu roi* pour le cabaret des 4-Z'Arts à Montmartre. La pièce était interprétée par le guignol des Gueules de Bois, manipulé par Anatole, le montreur des Champs-Élysées. L'auteur s'est plié aux règles du jeu en ajoutant les passages obligés du guignol satirique : prologue avec force coups de trique, tirade d'actualité, scène du lit « classique à Guignol » et pour finir *Ubu* encadré par deux gendarmes. En somme, Jarry participe de ce mouvement littéraire qui, à la fin du XIX^e siècle, ramène l'intérêt du public adulte vers le castelet.

Le mime

Jarry défend les spectacles populaires, le cirque comme le music-hall, aussi bien que les revues et parades militaires ou civiles. Il sait fort bien qu'à l'origine le spectacle de mime comprenait des parties chantées, voire parlées, et qu'il a changé au cours du temps. Il n'est pas surprenant qu'évoquant, dans *Messaline*, les mœurs de l'ancienne Rome, Jarry, tel un Sienkiewicz, consacre tout un chapitre à dépeindre la danse du pantomime Mnester qui éclipsait la lune, et qui s'achève par un chant :

Et pour la première fois, depuis que des pantomimes avaient commencé, sous Auguste, d'illustrer par le geste une poésie chantée par un chœur ou par une seule voix, ce fut la voix même du mime — on eût dit un bruissement plus sourd des parures de sa danse — qui chanta. (Bq, p. 770)

Revenons à l'époque moderne, et plus précisément au music-hall où se produisent les mimes. Dans *Les Jours et les Nuits*, son héros, Sengle, qui figure parfois son porte-parole, fait part des jouissances qu'il a éprouvées « Au Music-Hall du boulevard Jovial, où les mimes m'ont exprimé les passions les plus naturelles, sans exagération, telles qu'elles nous agitent tous » (Bq, p. 563). Il explique alors à son officier comment la stylistique épurée de la pantomime transmet une expérience de la vie et de la mort commune à tous les spectateurs, plus universelle et donc plus convaincante que le réalisme de l'époque, parce qu'elle s'adresse à tous les sens. Mêlant deux scénarios, il relate minutieusement une pantomime italienne, concluant : « N'est-ce pas là du meilleur *réalisme*, et l'observation la plus subtile de notre vie de tous les jours ? » (Bq, p. 564).

Avec la même application, Jarry rend compte, dans sa chronique de *La Revue blanche*, de *Paillasse*, une pantomime interprétée par Liane de Pougy :

M. et Mme Paillasse, dans leur baraque de toile, ont gambadé et tourbillonné devant leurs spectateurs, sous des oripeaux étincelants ; et comme ce sont des artistes pauvres et que leur théâtre est tout petit, la coulisse où ils rentrent après chaque scène est à la fois la loge où ils se remaquillent, leur salle à manger et leur chambre à coucher. Mais leur amour n'imagine pas qu'Adam et Ève aient connu plus grandiose Paradis terrestre. Or voici que le Serpent survient : c'est un lutteur de l'arène voisine, et on ne saurait mieux choisir un costume de tentateur théâtral, car son maillot rose évoque, dans toute son obscénité, l'Homme Nu. M. Paillasse, qui vient d'annoncer à la foule le titre de la dernière scène du spectacle, « le Mari trompé », reparait trop tôt pour ne pas voir que, par les soins de sa femme, la pièce est déjà jouée au naturel, et il la poignarde, au milieu d'applaudissements qui s'abusent et qui le rendent fou. (Bq, p. 955)

Ce sujet lui paraît éternel, illustrant l'interpénétration du réel et de la fiction ; « C'est la férocité de la vie réalisant brutalement ce que la fiction imagine par jeu » écrit-il.

En somme, le cirque, la marionnette et la pantomime ne servent pas seulement à illustrer tel ou tel épisode de l'existence, à lui donner une valeur ludique, ils sont, pour Jarry, l'image exacte de la littérature qu'il souhaite, allusive, comme un élan interrompu, inachevée afin de susciter le mouvement du lecteur : « L'impression du saut est assurément plus grande chez celui qui ne saute pas, l'élan saute en dedans de lui. Et c'est à cet effet que doit tendre la littérature ». (Bq, p. 1014)

SPECTACLE DES RUES

Ayant examiné les divers arts du spectacle dont Jarry fait son miel tant dans ses chroniques que dans ses romans, il convient maintenant d'aborder le théâtre des rues. Non pas le genre *Royal de luxe*, tel qu'il s'est manifesté depuis une vingtaine d'années, avec ses troupes, ses comédiens, ses metteurs en scène, et qui s'est même structuré en groupement de professionnels avec ses statuts, sa fédération, ses festivals, mais plutôt ces spectacles plus ou moins spontanés, du moins tolérés par les édiles, dont la ville est prodigue depuis sa fondation. Ils vont des forains (cracheurs de feu, saltimbanques, montreurs d'ours, éleveurs de puces) aux parades, défilés militaires, processions, etc.

Il me semble que, pour lancer cette nouvelle rubrique, outre les propos de Thadée Natanson, Jarry s'est davantage autorisé des thèmes abordés l'année précédente par Gustave Kahn, l'un des collaborateurs de la revue, dans *L'Esthétique de la rue* (Fasquelle, 1901). J'en suis d'autant plus convaincu que Jarry a rendu compte de cet ouvrage dans sa chronique de *La Revue blanche* le 1^{er} avril 1901. Pour ce qui concerne la ville moderne, distinguant décor mobile et statique, il déclarait notamment :

En lisant M. Gustave Kahn, on apprendra à goûter avec plus de discernement le spectacle du Dehors moderne, large, pittoresque et polychrome, orné d'une parure immobile, façades, statues, maisons d'angle qui sont la possibilité d'art décoratif des grandes voies ; et d'une parure mobile, affiches, annonces à la *Manè-Thécel-Pharès*, et aux jours de liesse, rubans multicolores « qui font des arbres, si l'on peut dire, des saules rieurs ». (OC II, p. 612)

De fait, Kahn y oppose le décor urbain normalisé depuis Haussmann aux

décors antérieurs, vifs et variés. Traitant de la ville ancienne, il mentionne le décor des rues, des places, des ponts avec leurs figurants ; puis les parades, les processions, la fête des fous et le carnaval, les entrées royales. Quant à la ville moderne, caractérisée par ses grandes avenues, permettant le passage des troupes, avec ses façades blanches normalisées par décret, il s'attarde sur son nouveau décor : les affiches de Chéret et de Toulouse-Lautrec, les hommes-sandwichs, les lumières, les toits, et, à l'opposé, les pavés, les tavernes, dont le célèbre cabaret du Chat noir, décoré par Willette. Pour les fêtes, il ne distingue plus que le carnaval et la fête nationale.

On ne s'étonnera donc pas de voir Jarry aborder toutes ces questions dans ses articles, ne serait-ce que de manière fugitive, pour en tirer une plaisante leçon. Il ne s'en tient toutefois pas à ce catalogue, puisqu'il entend traiter désormais d'attitudes, de comportements (et de leur signification globale) plutôt que de rester à la surface des choses.

Fêtes populaires

Ainsi, pour Jarry, le camelot qui installe sa bimbeloterie au coin d'une rue restitue le théâtre de la foire, il est « l'héritier direct de Tabarin, le pitre au chapeau protégé des tréteaux de la place Dauphine, et le sieur de Mondor, le disert charlatan » (OC II, p. 608). En bon parisien qu'il est devenu, il prend plaisir à l'observer faire son boniment, au même titre qu'il regarderait une scène de Molière. Car il adore les différents spectacles que la ville lui offre spontanément.

Les biographes racontent que lors de la visite du Tzar Nicolas II à Paris, il invita toute l'équipe du *Mercure de France* à contempler le défilé de son balcon, au 162 du Boulevard Saint-Germain, le 6 octobre 1896. Cette célébration de l'Alliance franco-russe précédait de peu la revue des troupes dans *Ubu Roi* au Théâtre de l'Œuvre. Bien entendu, le défilé du 14 juillet, qui provoque de nombreux accidents, lui est l'occasion de décompter « les sacrifices humains » de la fête patriotique (Bq, p. 933).

Sur ce chapitre des fêtes populaires, il faut compter alors avec le carnaval de la mi-carême, fort vivant à l'époque. Jarry prend prétexte d'un incident provoqué par les jets de confettis pour conseiller le port du masque (de théâtre) ou, mieux, du scaphandre (Bq, p. 963), quand ce n'est pas la neige qui les remplace tout uniment (Bq, p. 911). Sur le même plan, son ami Géroy⁴ prétend que Jarry, dissimulé derrière la fenêtre de son appartement, au 2^e

4. Géroy, « Mon ami Alfred Jarry (souvenirs) », *Le Mercure de France*, juillet 1947.

étage du Bd Saint-Germain, muni d'une sarbacane, lançait des petits pois secs sur les chapeaux des passants, en se divertissant de leurs mimiques.

Affiches

Tout ce qui fit le décor urbain, qu'il soit statique ou dynamique, lui est bon pour ses chroniques : une affiche de spectacle pour trouver une conclusion satisfaisante à l'affaire Humbert-Crawford qui défraya l'opinion (Bq, p. 972), un omnibus pris pour un pachyderme (Bq, p. 947), ou encore un omnibus à cheval comme il en subsistait en 1900 (Bq, p. 955), un distributeur automatique de timbres dans une gare, celle-ci dès lors comparée à une église (Bq, p. 977).

Or, de telles confondantes analogies ne sont possibles qu'en vertu d'un principe poétique énoncé dès ses débuts par Jarry : « Nous écrivions dans la préface de notre premier livre (*les Minutes*, 1894) que si l'auteur a su déterminer deux points en corrélation absolue (encoche, point de mire), tous les autres, sans nouvel effort de sa part, seront sur la trajectoire » (OC II, p. 443).

Course cycliste

L'analogie ou, mieux, l'équivalence que Jarry établit entre la vie et le spectacle s'étend aux querelles d'apaches dans Paris, relatées comme une compétition sportive (Casque d'or = le Bol d'or) aussi bien qu'aux épisodes les plus sacrés, comme la Passion du Christ, actualisée et racontée à la manière d'une course cycliste (Bq, p. 956).

Les faits-divers, saisis sur le vif ou bien découverts dans le journal quotidien sont pour Jarry un exemple du « théâtre-à-côté » comme on disait alors, c'est-à-dire du théâtre d'avant-garde. Il recommande l'actualité la plus quotidienne comme modèle de l'art nouveau. Sans paradoxe, je crois bien que le fait de narrer la Passion comme une course de côte n'est pas sacrilège, volonté d'épater le bourgeois, mais tout simplement le produit de ce souci permanent d'approcher tous les spectacles populaires. Si la course solitaire d'un champion cycliste peut être qualifiée de montée au calvaire, alors la réciproque s'impose d'elle-même, et Jésus n'est plus qu'un coureur malheureux qui se ramasse une pelle...

On ne s'étonnera pas davantage de le voir tirer parti de la disparition de certains cris, remplacés par l'appel aux bornes des pompiers ou de la police,

pour développer l'une des chroniques les plus improbables sur la chasse au Drapaud (Bq, p. 966), ainsi orthographié par télescopage de deux substantifs, drapeau et crapaud.

Jarry développe donc une esthétique de la rue parce que, pour lui, « les faits-divers sont le théâtre à côté des grands articles » (OC II, p. 518), d'une autre façon, ils sont à l'avant-garde de la dramaturgie.

RITUELS SOCIAUX ET NOUVELLES TECHNIQUES

Insensiblement, nous avons glissé du spectacle de la rue au comportement des Parisiens ou plus généralement, des individus en société. C'est ici que l'esthétique urbaine se prolonge en ethnographie, comme dans cette chronique délicieusement intitulée « Anthropophagie » (Bq, p. 960) justifiant point par point le comportement des Papous à l'égard d'une mission géographique. Certes, nous avons quitté la ville proprement dite, pour nous référer au journal. Pourtant, je crois indispensable de noter cette profondeur de champ propre à Jarry, qui, au-delà de la chronique, caractérise l'ensemble de sa création. Ainsi, pour lui, l'amour est perçu comme une compétition et un spectacle rituel, observable par le savant, vu comme au cinématographe par les filles convoquées par le Surmâle (Bq, p. 855). De la même façon que, auparavant, on avait organisé une course des 10 000 milles entre une locomotive et une quintuplette (Bq, p. 824). Plus familièrement, et sur le ton d'un écrivain naturaliste et régionaliste à la fois, Jarry évoquera une partie de boules qui se termine par le rituel baiser à la Fanny (Bq, p. 1176), ou encore une partie de cartes qui vaut bien celle de Pagnol, accompagnée de gestes rabelaisiens (Bq, p. 1181).

Bagarres

En fonction des relations différentes de plusieurs témoins de la scène (Apollinaire, Max Jacob, Raynal), une grande incertitude règne au sujet de l'esclandre provoqué par Jarry au cours d'une soirée offerte par Maurice Raynal en son logis de la rue de Rennes. Largement abreuvé, comme tous les convives, Alfred, qui ne supportait pas l'abstinence du sculpteur Manolo, lui aurait tiré dessus avec son pistolet bulldog. Selon Apollinaire, il lui aurait ensuite déclaré : « N'est-ce pas que c'était beau comme littérature⁵ ? » Authentique ou non, la réplique est belle. Elle remet en scène le Père Ubu, auteur universel,

5. Apollinaire, « Feu Alfred Jarry », *Les Marges*, 15 janvier 1922, p. 24.

tandis que de son côté Picasso récupère l'arme à feu.

Cet épisode n'est pas sans rappeler celui qui s'est déroulé à la Taverne du Panthéon le 2 mars 1897, relaté par André Gide dans *Les Faux Monnayeurs* sous le nom de Banquet des Argonautes, où Jarry figure sous les traits d'« une sorte de jocrisse étrange, à la face enfarinée, à l'œil de jais, aux cheveux plaqués comme une calotte de moleskine », à la fois apprêté, impassible, prévenant et d'une cruauté perverse, martelant le crâne du jeune Christian Beck⁶. Ici encore, quel que soit le déroulé précis des événements, on ne peut que constater combien Jarry, soutenu en cela par tout le groupe Symboliste, je dirais même par toute une génération, hausse les gestes au niveau de la littérature et les fait pénétrer dans le roman.

Il me faut dire deux mots du tribunal, spectacle idéal sublimé par guignol, glosé dans plusieurs articles qui constituent *La Chandelle verte* ou « Lumières sur les choses de ce temps ». C'est toute l'Affaire Dreyfus qui, après avoir été l'objet d'un sketch ubuesque dans *L'Almanach* de 1899, est considérée comme un excellent spectacle conforme aux règles d'Aristote : « horrifier d'abord, apitoyer ensuite. La première scène, pathétique, le fut par le rôle du Traître. [...] L'Innocence Reconnue fit succéder à la Terreur, la Pitié⁷... ». De cette façon, Jarry, qui tenait Dreyfus pour innocent parce qu'il était à ses yeux le type même de l'officier subalterne, discipliné, loyal et borné⁸, se dégage de la politique et s'assure une position sinon neutre, du moins indifférente aux pressions de l'opinion publique. Au vrai, les faits politiques, comme les mystères de la religion, ne sont pour lui qu'un spectacle plus ou moins conventionnel ou grotesque, relevant par conséquent de sa rubrique. Une visite du Président de la République, Émile Loubet, aux autorités civiles et religieuses de l'Algérie lui apparaît comme l'arrivée du grand Turc dans la pièce de Molière ; et l'enquête sur les miracles de Lourdes donne lieu à un pastiche de *L'Abbé Prout*⁹, théâtre de mirliton.

Catastrophes

Revenons à notre chroniqueur parisien. Un jour, Jarry se met à commenter les accidents du métro (Bq, p. 1082) et il en déduit ceci que : « Les accidents de métro, chemins de fer, tramways, etc. ont ceci de bon, comme les guerres,

6. André Gide : *Les Faux-Monnayeurs*, Livre de Poche, 1956, p. 369 *sqq.*

7. Jarry : « L'Affaire Humbert-Dreyfus », *La Plume*, 15 décembre 1903 (Bq, p. 1028).

8. Voir le compte-rendu de Jarry *Pour la justice et pour l'armée*, OC II, p. 626.

9. Cf. Jarry : « Le Loubing the Loub », *Le Canard Sauvage*, 15 avril 1903 (Bq, p. 1044), et « La Vierge au Manneken-Pis », (Bq, p. 1087).

qu'ils éclaircissent le trop plein misérable de la population ». Un tel humour ne fait pas rire tout le monde, et c'est vraisemblablement ce genre d'articles qui fera dire à Queneau qu'une telle insensibilité justifie toutes les lâchetés. Or, et inversement, Jarry propose des solutions susceptibles d'épargner bien des vies humaines, comme de désigner deux champions pour faire la guerre entre les peuples, ou encore celle de « La bataille de Morsang ». L'épisode (qui fera partie de *La Dragonne*, roman inachevé) est publié dans *La Revue blanche* du 1^{er} avril 1903. Il montre comment, en se servant de sa raison et en tirant parti de la topographie, un homme seul peut entraîner un bataillon à s'autodétruire, tout en sortant lui-même indemne du combat qu'il a provoqué. C'est que, de même qu'un individu placé dans l'œil du cyclone n'est pas affecté par les turbulences, son héros, Erbrand Sacqueville a su se mettre « au foyer d'un feu circulaire convergeant sur lui avec unanimité ».

La photographie et le cinéma

Jarry, nous dit Paul Edwards, était lui-même un photographe amateur, adepte du Kodak¹⁰. C'est peut-être la raison pour laquelle, commentant un accident qui se produisit à Marvejols sous les yeux d'un photographe, et s'enquérant des instantanés qui auraient dû illustrer la scène, il feint de s'étonner qu'on lui réponde avec indignation que ledit photographe s'était occupé de porter des secours. Il en conclut à bon droit qu'il n'y avait donc pas de photographe sur les lieux ! Ce thème, relativement nouveau en littérature, lui est cher : la photographie pourrait suppléer une mémoire défaillante, telle celle de Sengle, le héros des *Jours et les Nuits*, incapable de reconstruire les traits de sa propre mère deux jours après sa mort. Or les trois ou quatre photos qui lui restent de son ami, outre qu'elles figent et déforment son visage, ne sont pas en mesure de l'aider à se le remémorer, car « le Double est vide et vain comme un tombeau » (Bq, p. 571). Plus concrètement, Jarry fait référence à la photographie prise dans la nature, non pas en studio, en relatant la Passion : « il est exact que la reporteresse Véronique, de son kodak, prit un instantané » (OC II, p. 422) tandis qu'une des spéculations regrette qu'on ne prenne pas de photographie des accidents, puisque, dans la circonstance, le photographe vertueux se porte au secours des blessés !

C'est le 28 décembre 1895 que les frères Lumière organisèrent la première projection cinématographique au Café de la Paix. Il est certain que

10. Voir : Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image*, Anabest éditions, 2006, p. 182.

Jarry n'était pas parmi les spectateurs. Mais bientôt, son double, Sengle, allait juger ce moyen technique supérieur au stéréoscope (voir Bq, p. 572). Faut-il rappeler que, du temps de Jarry, le cinéma est un art essentiellement forain ? Patrick Besnier suggère que les « Treize images » figurant au chapitre xxxiv de *Faustroll*, d'abord publiées en 1900, sont issues d'un projecteur de cinéma, tandis que Brunella Eruli les rapprochait des vues stéréoscopiques proposées par les boutiques des Grands Boulevards, et que moi-même je les pensais transposées de l'imagerie d'Épinal. Avant qu'une identification certaine ne vienne nous départager, reconnaissons que tous trois nous y voyons un art populaire, un art de la rue.

CONCLUSION : L'HOMME THÉÂTRE

Jarry ne s'est pas contenté d'observer les « gestes » de ses contemporains pour en tirer de magnifiques spéculations. Comme l'a fait observer André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* :

La littérature, à partir de Jarry, se déplace dangereusement en terrain miné. L'auteur s'impose en marge de l'œuvre ; l'accessoiriste, désolant à souhait, passe et repasse sans cesse devant l'objectif en fumant un cigare¹¹...

Jarry accessoiriste de cinéma, occupant l'écran à la place des vedettes, ce n'est pas si mal vu. S'il a pu apparaître aux yeux des témoins comme l'opposé d'un homme de lettres, c'est autant par les thèmes abordés dans ses textes que par son attitude, son comportement. Il s'est fait lui-même homme-théâtre, donnant à voir ce qu'il entendait comme spectacle de ce temps. Il est entré dans le champ de vision du spectateur parce que le théâtre, tel qu'il se pratiquait sur la scène parisienne, lui semblait figé, notoirement insuffisant. Il lui opposait le théâtre des rues, tel qu'on vient de le voir, se donnant lui-même en exemple. Ce faisant, il montrait qu'on pouvait absolument surmonter l'opposition sociale entre le théâtre et la vie en se faisant soi-même, plus qu'accessoiriste, acteur de sa propre vie.

11. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Livre de poche, 1970, p. 272.