



HAL
open science

Fargue e(s)t Jarry

Julien Schuh

► **To cite this version:**

| Julien Schuh. Fargue e(s)t Jarry. Ludions, 2014, 14, pp.45-57. hal-01140246

HAL Id: hal-01140246

<https://hal.science/hal-01140246>

Submitted on 8 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FARGUE E(S)T JARRY

Dans les années 1920, la renommée de Jarry ne fait que grandir. Réédité, évoqué comme une figure essentielle du siècle passé, encensé par les surréalistes, on l'invite dans les romans (*Le Parc du mystère* de Rachilde en 1923 et *Les Faux-monnayeurs* en 1925), on lui consacre des numéros de revues (*Les Marges* en 1922), voire des livres entiers (*Les Sources d'Ubu Roi* de Chassé en 1921 puis *Alfred Jarry ou le Surmâle de Lettres* de Rachilde en 1928). Il prend une place déterminante dans l'histoire du théâtre, avec les reprises d'*Ubu Roi* au théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe en 1922 et à Rome en 1926, et la création par Artaud du Théâtre Alfred Jarry. Ubu devient une figure populaire, vivant de nouvelles aventures sous la plume de Vollard, qui réunit *Les Réincarnations du Père Ubu* en 1925, ou d'autres, comme un certain Edmond Grasset qui publie l'année suivante *Les Fils d'Ubu-Roi*. On voit même la création d'une éphémère « Gazette satirique de littérature et d'art », *Le Père Ubu*, dont l'unique numéro date de 1928. Fargue, le compagnon de la première heure, n'a que quelques œuvres publiées — mais il se rattrape dans *Commerce* à partir de 1924, le rythme de la revue (et la pression de sa mécène...) lui imposant une production régulière qui se concrétise en quatre parallélépipèdes de papier en 1928 : *Vulture*, *Épaisseur*, *Banalité* et *Suite familière*. La consécration des *Feuilles libres* anticipe la parution des volumes et met Fargue sur un pied d'égalité, au moins, avec son ancien camarade ; c'est aussi le premier lieu où réapparaît la figure de Jarry, que Fargue évoquera ensuite à de nombreuses reprises. Or la coïncidence du retour de Fargue à l'écriture et de celui de Jarry dans ses bonnes grâces n'est peut-être pas fortuite.

1. La Tête de Mort et l'Androgyne.

Alfred, né en 1873, a deux ans et demi de plus que Léon-Paul. Débarqué à Paris en juin 1891 pour passer le concours de l'ENS, il s'inscrit en octobre en rhétorique supérieure au Lycée Henri IV. C'est là qu'il fait la connaissance de Fargue, qui entre en rhétorique (l'année de première) en avril 1892 — ce qui ne lui interdit pas de suivre certains cours avec Jarry, la tradition voulant que les élèves des classes inférieures assistent aux leçons des « vétérans¹ ». Un petit groupe d'amis se forment, au sein duquel se forment des goûts communs : on discute les cours de Bergson, on se passe les numéros du *Mercure de France*, les adresses de galeries ; les jeunes gens partent à la conquête de Paris et de la littérature. Pour se faire publier, les concours de nouvelles et de poésies forment un tremplin idéal : le journal *L'Écho de Paris* en organise au sein de son supplément littéraire hebdomadaire, dirigé par Catulle Mendès, éminente figure de la littérature fin-de-siècle, secondé de Marcel Schwob, jeune encore mais salués par les écrivains symbolistes pour ses recueils de proses impeccables².

La lettre de Jarry à Fargue publiée dans *Les Feuilles libres* renvoie à ce concours. Largement commentée, on a montré qu'elle ne pouvait dater de 1894, les textes de Jarry au concours étant publiés entre mars et août 1893. Plutôt que d'un faux, il faudrait parler d'un *montage* : Fargue, sans doute de mémoire, a reconstitué un texte concentrant les points essentiels de son amitié avec Jarry. Cette lettre posthume, qui ouvre le recueil d'hommages, devient un témoignage capital : elle permet de relier Fargue à tout un pan de l'histoire littéraire en le rattachant au symbolisme. On comprend dès lors l'importance que peut prendre un simple point de grammaire, l'interprétation d'un possessif qui change l'histoire littéraire :

¹ Laurent de Freitas a débrouillé l'écheveau de paradoxes qui avait fait douter de l'inscription même de Fargue à Henri IV (« Léon-Paul Fargue et Alfred Jarry, autour d'une même passion pour la peinture, 1892-1894 », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 103-104, 2005, p. 7 sqq.).

² Voir mon article « Jarry lauréat : Les concours mensuels de *L'Écho de Paris* (1892-1894) », dans Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (éd.), *Des Prix*, Tusson, Du Lérot, coll. en marge, 2009, p. 103-122.

« Le titre de notre poème s'étale dans l'*Écho* d'aujourd'hui en lettres capitales ». Rien ne vient accréditer, dans cette première publication, l'idée d'une écriture collective, Jarry usant fréquemment du *nous* de majesté ; c'est Fargue qui transforme ce qui n'était qu'une possibilité de lecture en affirmation en 1929 :

Nous fîmes un jour un poème riche en allitérations que nous envoyâmes au concours littéraire de l'*Écho de Paris*, le journal le plus littéraire de l'époque.

Marcel Schwob repêcha notre papier dans le panier et nous eûmes un prix de cent francs que nous nous partageâmes. C'était quelque chose, alors ! Quelle noce !

Ce poème était bien mauvais ! Je me souviens de quatre vers³ [...]

Et Fargue de citer le début de « La Régularité de la Châsse ». Ce poème, repris par Jarry dans *Les Minutes de sable mémorial* (1894), est son premier texte publié ; il lui avait valu un prix de poésie et avait paru dans *L'Écho de Paris littéraire illustré* du 19 mars 1893, signé de son seul nom. À cette date, Fargue était à Cobourg, en Allemagne, exilé par ses parents qui attribuaient ses médiocres résultats scolaires à de mauvaises influences, au nombre desquelles il faut probablement compter Jarry. Dans les lettres qu'il adressait alors à son ami lauréat, il n'est fait nulle allusion à un texte collectif : « Et l'*Écho* ? Et la tenue du Concours ? Je t'espère une seconde fois couronné, cela va sans dire. Mais as-tu acquis le montant du premier, et combien enfin ? [...] Je vais donc envoyer, moi⁴. » Si Fargue envoya un texte, il ne fût pas primé — mais nous reviendrons sur cette question, plus problématique qu'il n'y paraît.

Ce succès ouvre aux deux jeunes gens un nouveau monde, un réseau d'amitiés littéraires qui va les mener jusqu'au *Mercur* de France. Fargue, du haut de ses 17 ans, en est pleinement conscient, et regrette amèrement son exil forcé :

Que ne suis-je avec toi et que nous fassions ensemble connaissance de ces hommes intelligents. [...] Tu sais que parmi cette Rédaction de l'*Écho*, plusieurs sont des chefs de maintenant. Va, nous les connaissons ensemble à mon retour. Mes nombreuses relations, je te les ferai partager — les tiennes, prépare-les moi bien⁵.

Jarry a apparemment fait la connaissance d'une des filles de Mendès, et Fargue s'empresse de le questionner (se marier dans cette famille aurait été une formidable aubaine pour sa carrière littéraire, et deux futurs gendres de Mendès, Henri Barbusse et Mario de La Tour Saint-Ygest, furent recrutés parmi les lauréats du concours de *L'Écho*). Mais la vraie clef du royaume littéraire sera la rencontre avec Schwob, chez qui les deux amis fréquentent après le retour de Fargue en mai. Les voici bientôt embarqués dans le monde des petites revues symbolistes.

Durant quelques mois, Fargue et Jarry deviennent inséparables ; ombres l'un de l'autre, ils présentent deux facettes d'une même personnalité littéraire. Les souvenirs de Fargue de 1929 peignent une intimité idéale : promenades dans Paris, sur les bords de la Bièvre, et surtout dans les galeries⁶. Fargue initie Jarry à la peinture et lui fait pénétrer les cercles de l'avant-garde picturale. Avant de partir en Allemagne, il a eu le temps de faire une rencontres décisive durant l'hiver 1892-1893 en flânant chez Le Barc de Boutteville, célèbre galeriste des post-impressionnistes : celles de Fabien Launay, qui lui fait connaître Francis Jourdain, Maurice Cremnitz, Émile Bernard et surtout son ancien condisciple au collège Sainte-Barbe,

³ *Un Désordre familial* (1929), Fontfroide, Fata Morgana, 2003, p. 22-23 (première parution dans *Les Nouvelles Littéraires* les 12 janvier et 15 et 22 juin 1929 ; ce premier article y portait le titre « Alfred Jarry, mon camarade d'école »).

⁴ Lettre du 16 avril 1893, *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 43-45, 1899, p. 19.

⁵ Lettre du 5 mai 1893, *idem*, p. 20.

⁶ *Un Désordre familial*, éd. cit., p. 23.

Louis Libaude, dit Louis Lormel. Ce dernier vient de créer une petite revue de jeunes, *L'Art littéraire* ; dès le troisième numéro de février 1893, Fargue est de la partie, rejoint par Jarry en décembre. Lormel se souviendra à la mort de ce dernier de l'entrée des amis dans sa revue : « [Jarry] me fut présenté, je crois, par Léon-Paul Fargue, jeune écrivain de talent, qui était son intime ami⁷. »

L'Art littéraire est financé par ses rédacteurs, il faut déboursier pour être publié. Jarry, dont la mère vient de mourir, a des ors, qu'il n'hésite pas à partager avec Fargue dont il paie régulièrement les cotisations. En décembre 1893 apparaît en tête du treizième numéro de la revue un nouveau comité de rédaction, formé de « L.-P. Fargue, A.-H. Jarry, L. Lormel » ; dès le mois de janvier de l'année suivante, la revue quitte le format journal pour se muer en un chic in-8° sous couverture, où l'on peut lire au sommaire les noms des deux amis, aux côtés de personnalités en vue du symbolisme comme Remy de Gourmont ou Saint-Pol-Roux, qui les introduisent bientôt dans d'autres revues plus prestigieuses, tels les *Essais d'Art libre*. Ils y donnent des critiques picturales sur les expositions qu'ils visitent ensemble, remarquant les mêmes artistes, usant des mêmes tournures stylistiques d'une obscurité voulue⁸ ; ils rendent compte des dernières parutions et des spectacles, se substituant au besoin l'un à l'autre. Retenu à Laval en mai 1894, Jarry écrit ainsi à Vallette : « Je regrette surtout de manquer *Le Vendeur de soleil* dont je me proposais d'écrire le compte rendu à *L'Art littéraire* ; et, pour qu'il y soit pourtant, je voudrais, [...] qu'on donne une de ces places à Fargue⁹ ». Ils lisent les mêmes livres, Lautréamont découvert grâce à Gourmont, Régnier, Schwob, Paul Fort ; signent de concert des pétitions littéraires, comme la « Protestation » du 14 décembre 1893 contre l'interdiction de représenter *Âmes solitaires* à l'Œuvre ; on les retrouve en juin 1894 au sommaire des *Portraits du prochain siècle* ; le Douanier Rousseau, qu'ils ont contribué à faire connaître, les peint tour à tour.

Lormel, qu'ils abandonnèrent lorsqu'on leur proposa de collaborer à de plus prestigieuses entreprises, résume bien le caractère de leur relation dans un article de *La Plume* de 1897, où il décrit les deux amis sous les sobriquets « la Tête de Mort » (Jarry) et « l'Androgyne » (Fargue) : « C'étaient entre eux une collaboration tacite mais réelle, l'Androgyne inspirant ce que la Tête de Mort écrivait¹⁰. » Dans cette « collaboration » d'un genre particulier, Jarry et Fargue forment un exemple parfait de symbiose littéraire, les deux amis n'existant que l'un par l'autre : duo dynamique, ils grandissent de concert, produisant une œuvre commune à partir de leurs expériences. Il suffit de comparer les textes qu'ils publiaient à la même époque pour mesurer l'ampleur de l'intrication de leurs idées littéraires. Lire à la suite « Idée de Retard », publié par Fargue en février 1893, et « La Régularité de la Châsse », ce fameux texte de Jarry couronné par *L'Écho* le mois suivant, est une expérience déconcertante, qui fait douter, finalement, de la seule paternité de Jarry :

Montre tes doigts blêmis aux moiteurs pluvieuses, Pour l'instant bien lassés des récentes blandices Qui bleussent mon col et qui pincent mes vices Avec un rite lent de cierges, — anxieuses.	Rêve ! rêve et repose ! Écoute, bruit berceur, Voler vers le ciel vain les voix vagues des vierges. Elles n'ont point filé le linceul de leur sœur... Croissez, ô doigts de cire et blémissements des cierges,
Montre tes doigts très longs sur mon thorax qui brûle Et parsemés aussi sur tout mon corps flébile,	Main maigrie et maudite où menace la mort ! Ô Temps ! n'épanche plus l'urne des campanules

⁷ Louis Lormel, « Alfred Jarry. Souvenirs », *La Phalange*, n° 18, 15 décembre 1907 ; repris dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 39-40, 1988, p. 24.

⁸ Voir Françoise Lucbert, « Dépasser le commentaire prosaïque : le cas Fargue-Jarry », dans *Entre le voir et le dire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 209-214.

⁹ Lettre du 27 mai 1894, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 1036 [désormais OC I].

¹⁰ Louis Lormel, « Entre Soi », *La Plume*, n° 203, 15 septembre 1897, p. 605-606.

O bagues qui me frôlez d'un rayon habile,
Retardant leur toucher comme avec un scrupule¹¹...

En gouttes lourdes... Hors de la flamme qui mord
Naît une nef noyée en des nuits noires, nulles¹² ;

Dans les deux textes, on retrouve un réseau de métaphores faisant des doigts blêmes l'image de cierges, l'amour devenant rituel mortuaire — sans compter les rapprochements stylistiques : le choix des rimes, l'usage de l'apostrophe et de l'impératif, la délectation dans les allitérations. La valeur érotique des mains de l'aimé, faisant violence au corps d'un éphèbe immobile, est par ailleurs un leitmotiv de la poésie de Jarry : « Et les caresses de ses mains sur ma peau blanche de satin laissaient se convulser les serpents verts des spasmes » (« Paralipomènes II » des *Minutes*). Peu importe, finalement, qui signe ces textes : la formation double de Fargue et de Jarry crée une sorte de Janus littéraire. Ils ont intégré le même *habitus*, rendant leurs gestes créateurs équivalents. Leur couple créateur met en lumière un aspect souvent voilé de la pratique littéraire : son caractère *collectif*. On n'écrit jamais qu'en groupe, pour autrui et par autrui ; d'autres cercles d'amis de l'époque firent également leur éducation en commun, comme le trio Gide / Louÿs / Valéry, ou le duo Gourmont / Aurier, qui s'autorisaient à échanger leurs signatures.

Revenons sur le concours de *L'Écho de Paris*, pour faire une hypothèse iconoclaste. Les anciens lauréats du concours devenaient membre du jury, et Jarry, malgré sa participation active en tant que candidat, assiste aux réunions dès mai 1893 — c'est ce que l'on peut déduire d'une lettre de Fargue : « parle-moi de ces séances à l'Écho et dis-moi ce que tu y vois, ceux que tu remarques et ceux que tu connais¹³ ». Fargue peut donc assurer son père, le 4 mai 1893, qu'il a « un poème vigoureusement défendu à l'Écho de Paris¹⁴ ». Pourtant, on l'a dit, Fargue ne remporta jamais de prix. Aux résultats du concours de juin, publiés le 9 juillet 1893, pas de trace d'un envoi farguien ; mais on découvre parmi les textes « Réservés » (ceux qui n'avaient pas obtenu de prix mais étaient autorisés à concourir encore le mois suivant) le titre « La Revanche de la Nuit », dont Maurice Sallet a retrouvé les brouillons parmi les papiers de Jarry. Un doute affreux s'empare alors du jarryste : qui a tracé les lignes de ces poèmes sur le papier ? Le manuscrit, conservé à l'Université d'Austin, présente une graphie singulière, tout en angles, qui se rapproche bien plus des missives que Fargue adressait à l'époque depuis Cobourg que des lettres arrondies des autres manuscrits jarryques de la même période... Si c'était cela, le poème défendu dont Fargue parle à ses parents en mai ? Les amis pouvaient très bien s'emprunter des vers, ce qui expliquerait pourquoi certains passages de cette suite de poèmes trouvent des échos dans les *Minutes*. Nous ne concluons pas, nous contentant d'instiller le doute dans les esprits : il faut se souvenir que la création littéraire n'est jamais aussi simple qu'il y paraît.

Cette situation ne peut pas durer, pour des raisons essentiellement sociales. Il n'y a pas de place pour deux jeunes auteurs au style contourné dans le milieu où ils évoluent, et l'aîné, assez logiquement, grille le cadet, qui se faisait encombrant. Pour le deuxième volume des *Portraits du Prochain Siècle*, qui devait être consacré aux peintres et qui ne vit jamais le jour, Fargue s'était ainsi empressé de réserver les notices des artistes que Jarry et lui encensaient dans leurs critiques, Amiot, Brangwyn, O'Conor, Seguin, Vuillard et Willumsen, ne laissant rien pour son ami¹⁵. Pire, son attitude discréditait Jarry, qui faillit être éconduit par Filiger en

¹¹ « Idée de Retard », *L'Art littéraire*, deuxième année, n° 3, février 1893, p. 11.

¹² « La Régularité de la chasse », paru sous le titre « Chasse claire où s'endort... », *L'Écho de Paris littéraire illustré*, 19 mars 1893.

¹³ Lettre à Alfred Jarry, 5 mai 1893, *L'Étoile-Absinthe*, n° 43-45, 1989, p. 21.

¹⁴ Lettre à Léon Fargue, 4 mai 1893, *idem*, p. 56.

¹⁵ La liste des « Portraturés & Collaborateurs » prévus était publiée dans les *Essais d'Art Libre* de juin-juillet 1894, p. 139-140.

se recommandant de Fargue, ignorant que ce dernier avait soutiré en 1893 quelques esquisses au peintre pour essayer de les revendre, l'affaire finissant par son arrestation¹⁶.

C'est ici que prend place l'épisode bien connu d'*Haldernablou*, pièce symboliste où Jarry transfigure sa relation avec Fargue en un drame maldorien. L'« Histoire tragique » du page « Cameleo » (le camé-léon-paul) est transformée *in extremis* sur épreuve, sous la pression de Gourmont et de Fargue « ayant supplié de le débaptiser », en « HALDERNABLOU en un seul mot de l'horreur de la bête double accouplée¹⁷ » — terrible définition du monstre littéraire et social que Fargue et Jarry formaient alors. La pièce transpose leur amitié féroce : la mère de Fargue « gardait un souvenir particulièrement effrayé des empoignades des deux adolescents qui (jouant peut-être à Maldoror) “se roulaient par terre” et “se battaient comme des chiens” sous ses yeux¹⁸ ». Haldern (Alfred en breton), très symboliste dans son rêve de pureté et son refus de toute influence, punit de mort son page Ablou pour avoir couché avec lui et avoir dérangé sa parfaite monade spirituelle. La scène de sexe, non décrite, se déroule sur fond musical, un chœur récitant un air traditionnel : « La rôde, la rôde / Qui n'a ni pieds ni piaudes, / Qui n'a qu'une dent / Et qui mange tous les petits enfants¹⁹ » ; on apprendra en 1928 qu'il a été emprunté à l'enfance de Fargue, qui cite dans *Banalité* cette « chanson grise » en l'attribuant à Mademoiselle Bauer (ou Boër), la bonne de ses parents, qu'elle lui chantait « en faisant courir sur moi ses mains maigres, de bas en haut, jusqu'à la gorge²⁰ » — attitude calquée sur celle d'Haldern dans *Haldernablou*. Jarry dépouille Fargue de ses souvenirs intimes ; il met aussi à mort son rival de lettres en détournant ses vers :

<p>Il n'y a ni Mélusine, ni Aubierge, Il y a des hommes que j'aimais ; Ils ont dit : Toujours ; diraient-ils Jamais²¹ ?</p>	<p>Il avait dit : Toujours ! – Jamais plus ! lui réponds-je. – Et j'écrase la cervelle comme une éponge Et la mémoire, dit le corbeau, bec de songe²².</p>
--	---

Le double, évincé littérairement, l'est aussi pratiquement : alors que Jarry payait pour Fargue ses parts de *L'Art littéraire*, il n'ouvre que pour lui-même les cordons de sa bourse lorsqu'il s'agit d'acheter des actions du *Mercure de France* en avril 1894, ce qui lui assure la publication de ses ouvrages à venir quand Fargue se contente de quelques comptes rendus dans la revue. Le projet de livre d'images d'Épinal confié par Gourmont aux deux jeunes gens échoue, et Gourmont fait appel au seul Jarry pour lancer *L'Ymagier*. Bientôt, les deux amis ne se parlent plus, la rupture est définitive.

Dernière étape : s'assurer de la préséance de son inspiration dans l'histoire littéraire. Jarry y parvient, sans nommer Fargue, dans un passage des *Jours et les Nuits* (1897) traitant d'une des amitiés du héros Sengle qui « dura deux ans, jusqu'à ce qu'il s'aperçut qu'elle avait un corps de palefrenier et des pieds en éventail, et pas d'autre littérature qu'un amiévrissement de la sienne, à lui Sengle ; laquelle fit des ronds des mois après avec des souvenirs rapetassés dans la cervelle de l'ex-ami²³. » « Léon-Paul Fargue », note au crayon Édouard Julia en marge dans son exemplaire des *Jours et les Nuits*, vendant la mèche et incitant à lire *Tancredi*, paru deux ans auparavant, comme du sous-Jarry. Jarry et Fargue se croisent encore, collaborant à l'illustration des *Ballades* de Paul Fort en 1896 ou assistant à telle soirée de *La Plume*, le 9

¹⁶ Voir Laurent de Freitas, art. cité, p. 23 *sqq.*

¹⁷ Alfred Jarry, lettre à Alfred Vallette, 27 mai 1894, OC I, p. 1036-1037.

¹⁸ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, Le Temps qu'il fait, 1992, p. 64.

¹⁹ OC I, p. 223. *Piaude* semble désigner la peau en Auvergnat ; on connaît la « noirpiaude » de Claudel (*L'Annonce faite à Marie*, I, 2).

²⁰ *Banalité*, Gallimard, 1928, p. 39 (pré-publication dans *Commerce*, n° 11, printemps 1927).

²¹ Fargue, « Rêve et réveil », *L'Art littéraire*, deuxième année, n° 12, novembre 1893, p. 47.

²² Jarry, « Haldernablou », II, 6, *Mercure de France*, n° 55, juillet 1894, p. 226.

²³ OC I, p. 769.

mai 1903²⁴. Puis on enterre Jarry : Fargue, Gourmont et Lormel sont du cortège. Léon-Paul ne parlera plus de lui avant 1929.

2. Réintégration.

L'influence littéraire est perverse. Les premiers textes de Jarry traitent essentiellement de ce problème : comment être soi en écrivant quand les mots, les tournures, les idées sont empruntées à ses prédécesseurs ? Alfred décide de renier ses maîtres, s'affirmant plus fort que Ducasse ou Gourmont. Fargue, lui, se choisit une nouvelle ascendance moins courue, se faisant disciple de Jammes dès 1896. Cette veine dure jusqu'en 1924 ; les textes qu'il publie alors dans *Commerce*, et qu'il reprend en volumes en 1928, étant salués comme les représentants d'une « deuxième manière » lui permettant d'inscrire son nom parmi les avant-garde du XX^e siècle.

En fait de nouvelle manière, Fargue revient tout simplement à la forme littéraire qu'il avait façonnée avec Jarry à la fin du XIX^e siècle. La filiation jarryque de ses nouveaux textes est lisible déjà pour les contemporains ; René Daumal salue *Vulturne* en notant : « J'aperçois ici derrière Fargue la grande échine du docteur Faustroll : la pataphysique, que je persiste à tenir pour bien autre chose qu'une plaisanterie, a encore à parler²⁵ ! » *Vulturne* répond directement à *César-Antechrist* de Jarry : ils forment deux récits apocalyptiques situés dans la vallée de Josaphat, dans lesquels la fin du monde est conçue comme un retour du temps sur lui-même. Chez Jarry, l'Antechrist recrée en miroir la venue du Christ « comme le retour du pendule en efface l'aller », l'histoire universelle n'étant que « dans les balancements du Pendule qui est Dieu le Père²⁶ » ; Fargue reprend ce mouvement de balancier : « Nous avons peut-être inversé l'idée de temps. Dieu, c'est peut-être quelque chose comme un phénomène de ventriloquie dont la réciproque est possible... Il avait lancé le système comme un enfant lance un cerceau de telle façon qu'il lui revienne. Dieu nous ramène dans sa bobine, comme un mètre à ruban, voilà tout²⁷ ! »

Les recueils de Fargue semblent écrit à quatre mains, avec la collaboration posthume de son ami pataphysicien. Les points de rencontre sont multiples. La sortie en corps astral hante *Les Jours et les Nuits* et les *Minutes* (« mon corps astral, frappant du talon mon terrestre corps, partit pèlerin²⁸ ») comme *Épaisseurs* et *Vulturne* (« Je frappe le sol du talon sur le socle de phosphore à rondelle sympathique, et je suis projeté dans la colonne montante²⁹ »). Le voyage dans l'éther prend chez les deux écrivains la forme d'un voyage temporel à cheval sur les ondes lumineuses, qui gardent à jamais la mémoire des actions passées : Jarry se perche sur l'étoile Algol, d'où il assiste à la destruction de Sodome³⁰, tandis que Fargue joue de la vitesse dans les « Tubulures du temps » pour revoir son passé et, accélérant, s'enfoncer « Cinq siècles en arrière », puis remonter jusqu'à la création du monde³¹. Leur référence commune, ils la citent incidemment : « Lumen », écrit Fargue dans *Épaisseurs*, et Jarry en une lettre à Rachilde : « le *Lumen* roule sur une fort vieille histoire scientifique écrite par nous à

²⁴ « Les Soirées de La Plume », *La Plume*, n° 338, 15 mai 1903, p. 600.

²⁵ « Vulturne », *Cahiers du Sud*, avril 1929, p. 228 ; repris dans *L'Évidence absurde*, Gallimard, 1972, p. 187 (cité par Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue*, Gallimard, coll. Biographies, 1997, p. 221 et Pacôme Thiellement, art. cité, p. 67).

²⁶ OC I, p. 276 et 281.

²⁷ *Vulturne* (1928), à la suite d' *Épaisseurs*, Gallimard, coll. Poésie, 1971, p. 128 (toutes nos citations renvoient à cette édition).

²⁸ OC I, p. 195.

²⁹ *Épaisseurs*, p. 47.

³⁰ OC I, p. 211 *sqq.*

³¹ *Épaisseurs*, p. 52-55.

une page 101 quand nous étions petit³² », renvoyant tous deux au *Lumen* de Camille Flammarion, paru en 1872, qui décrit un esprit détaché du monde par la mort, capable d'évoluer librement dans l'espace et de revivre par la vue tous les événements passés : « Pour retrouver ces années, il nous suffisait de nous avancer ensemble dans l'espace, dans la direction de la Terre, jusqu'aux régions où ces aspects, portés sur la lumière, étaient photographiés³³. » C'est le principe central d'*Épaisseurs* et de *Vulture*, ; comme dans *Lumen*, les morts se revoient enfants et revivent leurs vies antérieures. « Les étoiles m'appellent et sont déjà disparues », dit Lumen en quittant son ami Quaerens³⁴ ; « Vois mon gentil, vois l'étoile qui nous appelle », répète en écho Pierre Pellegrin à Fargue³⁵.

La mort est un retour vers la cellule primordiale : « Sait-on si les morts ne passent pas leur temps — ou *le Temps* — à se souvenir, rétrogradant dans la dissolution organique jusqu'à leur primordiale âme de pierre³⁶ », se demande Jarry, et Fargue : « Vais-je remonter jusqu'à mon singe, mon saurien, mon pterichtys, mon protoplasma, ma bulle gazeuse, ma lueur divine³⁷ ? » C'est que l'histoire universelle n'est que l'épopée des cellules germinales, s'incarnant en des êtres de plus en plus complexes : « Quels plasmes, quels bournalions, quelles monères, et que c'est joli ! Ça rampera pendant les millénaires sous les aisselles des berges, dans les abat-son des premiers vieux arbres, des premiers squales, le long des serpents goitreux ». La femme face à l'homme s'inscrit dans ce mouvement éternel : « elle vient faire son poids d'amibe porté à son plus haut point de perfection. Germe pour germe³⁸. » Jarry esquissait cette théorie dans *Le Surmâle*, décrivant cette partie « impérissable et microscopique qui se transmet de génération en génération, le *germen* » : « Le germe est ce Dieu en deux personnes, ce Dieu qui naît de l'union des deux plus infimes choses vivantes, les *demi-cellules* qui sont le Spermatozoaire et l'Ovule³⁹. ».

Jarry et Fargue partagent l'alchimie, ses hiboux, ses araignées, ses crapauds et ses « mains de gloire⁴⁰ » ; ils partagent *Les Chants de Maldoror*, leur bestiaire (rhinocéros, phacochères, limules, axolotls...) et le cheveu abandonné par Dieu dans un bordel, qui devient le « Bâton-à-Physique » aux bords démesurés chez Jarry⁴¹ et les hommes vus comme des « Bâtonnets sautant à cloche-pied » chez Fargue⁴² ; ils partagent la fascination pour les insectes, les squelettes et les fœtus, « les galeries du Muséum » formant le décor des « Cinq sens » de *Minutes* et du « Récit de deux réintégrés » de *Vulture*⁴³.

Les rapprochements sont tels que l'on en vient à se demander si Fargue n'a pas écrit ces textes avec les œuvres de Jarry sous les yeux, comme en réaction à ce qu'il lisait : *Ubu roi*, lorsqu'il parle des « Polonais intellectuels [qui] hoschent la poire⁴⁴ » ; *L'autre Alceste*, auquel il emprunte l'« escarbot monstrueux » dont les élytres ouvertes forment un « vivant triptyque⁴⁵ » : « je vois les secrets ! comme un scarabée ouvre son triptyque⁴⁶ ! » ; *Les Jours et les Nuits*, où Jarry compare le fonctionnement de la mémoire avec la course d'un cycliste

³² Patrick Besnier, « Deux lettres d'Alfred Jarry à Rachilde », *Histoires littéraires*, n° 23, juillet-août-septembre 2005, p. 116.

³³ Camille Flammarion, *Lumen* (1872), Marpon et Flammarion, 1887, p. 50.

³⁴ *Idem*, p. 52.

³⁵ *Vulture*, p. 104.

³⁶ *Les Jours et les Nuits*, OC I, p. 780.

³⁷ *Vulture*, p. 100.

³⁸ *Épaisseurs*, p. 56 et 59.

³⁹ OC II, p. 245.

⁴⁰ OC I, p. 180, 219, 224 et *Épaisseurs*, p. 63.

⁴¹ OC I, p. 289.

⁴² *Vulture*, p. 135.

⁴³ OC I, p. 206-209 et *Vulture*, p. 106-108.

⁴⁴ *Épaisseurs*, p. 75.

⁴⁵ OC I, p. 912.

⁴⁶ *Épaisseurs*, p. 48.

sur une bicyclette, « squelette extérieur à lui-même [...], prolongement minéral de son système osseux⁴⁷ » : « Ton cerveau a poussé, l'intelligence tue l'automatisme à petit feu, tu réfléchis, tu mets ton veston en décomposant, tu fais mécanothérapie, ta bécane et tes compas prolongent ton squelette⁴⁸ » ; *L'Amour absolu*, où les châtaignes deviennent des « étoiles qui tombent » : « Pour s'adapter au milieu terrestre, elles se pelotonnent sous les châtaigniers⁴⁹ » — Fargue écrit : « Des plantes poilues recouvraient de grands chaudrons aérolithiques, de grands oursins précipités par les dieux pour avoir voulu singer les astres⁵⁰ ! » *Vulturne* se clôt sur des citations directes de Jarry, comme pour lui faire signer le recueil : « — Voilà donc la sphère, la forme parfaite ? [...] / — S'apercevoir de la virginité de sa mère⁵¹ ! » « La Sphère est la forme parfaite », discourait Ubu dans les *Minutes*⁵² ; « S'apercevoir que sa mère est vierge » est la trente-septième situation dramatique rajoutée par Jarry au livre de Polti en épigraphe d'un chapitre de *L'Amour absolu*⁵³.

Fargue définit la poésie « La plus grande collection de faits digérés dans la plus étroite synthèse⁵⁴ », fidèle une fois encore à Jarry, qui décrit ainsi son idéal d'artiste : « ayant tout vu, senti, appris, il s'en déleste par l'oubli, qui est pareillement mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première⁵⁵ ». Credo très cohérent avec la poétique de Fargue, poursuivant un monde disparu pour l'immortaliser dans ses écrits, qui forment une sorte de rachat mémoriel. Dans cette perspective, Jarry est réintégré dans l'œuvre, comme le père Léon Fargue, comme Charles-Louis Philippe, comme le Paris ancien, fragments du passé qui n'ont plus d'existence que spirituelle. Fargue *continue* Jarry, comme une idée littéraire continue d'exister indépendamment des êtres de chair qui lui donnent forme ; il le fait vivre comme un auteur des années 1920.

Fargue a-t-il pris peur devant ce parasitisme littéraire posthume ? Ou bien, ayant vidé la carcasse de Jarry pour en intégrer la substance, ne savait-il plus que faire de ce double importun ? Après 1929, s'il cite fréquemment son nom, ce dernier est devenu un terme suggestif destiné à évoquer le passé, une coquille vide à affubler d'anecdotes. On le voit apparaître aux côtés de Louÿs, Tinan, Philippe et les autres, éternellement coiffé d'un « chapeau rond », vivant d'innocentes aventures⁵⁶. C'est la vengeance d'Ablou, qui réussit à effacer Haldern du passé pour prendre sa place. Lorsque Fargue évoque à nouveau la fondation de *L'Art littéraire* en 1947, il en exclut son ancien camarade⁵⁷. Jarry fut à Fargue ce qu'était Ubu à Jarry : une figure envahissante à réassimiler. Comme Jarry signa *Les Polonais*, Fargue s'arrogea « La Régularité de la Châsse » ; plus fort, il produisit les textes que Jarry aurait pu écrire si la mort, détail gênant, ne l'en avait empêché — comme Jarry rédigeait pour Fargue les poèmes que sa jeunesse lui interdisait de finaliser. En toute logique, il faudrait réunir leurs œuvres sous un seul nom, celui d'Haldernablou, l'auteur véritable des *Minutes de sable mémorial* et de *Vulturne*.

Julien Schuh

⁴⁷ OC I, p. 770.

⁴⁸ *Épaisseurs*, p. 62.

⁴⁹ OC I, p. 952.

⁵⁰ *Vulturne*, p. 131.

⁵¹ *Idem*, p. 147.

⁵² OC I, p. 188.

⁵³ *Idem*, p. 924.

⁵⁴ *Sous la Lampe*, Gallimard, 1930, p. 53.

⁵⁵ « Filiger », OC I, p. 1024.

⁵⁶ Voir par exemple *Les Grandes Heures du Louvre*, Les Deux Sirènes, 1948, p. 201.

⁵⁷ *Portraits de famille* (1947), Fontfroide, Fata Morgana, 1987, p. 83-84.