



HAL
open science

L'œuvre selon Jarry : synthèse, linéament, événement

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. L'œuvre selon Jarry : synthèse, linéament, événement. L'Étoile-Absinthe, 2005, 107-108, pp.43-56. hal-00983952

HAL Id: hal-00983952

<https://hal.science/hal-00983952>

Submitted on 5 May 2014

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.

**L'ŒUVRE SELON JARRY :
SYNTHÈSE, LINÉAMENT,
ÉVÉNEMENT.**



par Julien Schuh

Jarry partage avec son époque une certaine fascination pour la synthèse, mot un peu passe-partout, que l'on retrouve sous les plumes les plus diverses : Mallarmé, René Ghil, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Gustave Kahn, George Vanor ou encore Saint-Pol-Roux, chacun donne sa définition de la synthèse, qu'elle soit synthèse des arts, des sensations, d'une personnalité, ou encore fusion de l'intériorité et de l'extériorité, du continu et du discontinu. Il se dégage de ces conceptions, malgré leur aspect hétéroclite, une certaine vision du monde et de la littérature qui détermine ce que l'on pourrait appeler un nouveau paradigme littéraire, ou pour le dire plus simplement une nouvelle façon d'écrire et surtout de lire. C'est d'après moi à cette époque que naît (avant de rapidement disparaître pour refaire surface dans la deuxième moitié du XXe siècle) l'idée de l'œuvre ouverte, forme offerte aux interprétations infinies du lecteur. La notion de suggestivité est exaltée : s'il ne faut pas tout dire, si l'œuvre que l'on lit n'est que le sommet d'un iceberg de significations, un objet synthétique plein de virtualité, le lecteur se voit chargé de bien plus de responsabilité qu'auparavant, et ses outils de lecture doivent évoluer en conséquence.

Jarry s'inscrit complètement et délibérément dans ce mouvement ; le tout est de savoir comment il fait sien et utilise cette notion de synthèse, pour l'affirmer autant que pour piéger le lecteur en le faisant lire selon des schémas nouveaux. Jarry, à l'époque de ses débuts littéraires, affiche en effet les théories symbolistes dans ses textes autant qu'il les joue ou les simule pour conduire ses propres expérimentations. Je m'intéresserai donc particulièrement aux *Minutes de Sable Mémoires*, et à leur « Linteau » dont on a déjà beaucoup parlé — en restant conscient que toute œuvre ne peut être ramenée à un concept explicatif global, et que les dispositifs que l'on peut dégager dans ces premiers textes ne correspondent plus forcément à ce qui se passe dans *Messaline* ou dans *Le Surmâle* ; on restera donc circonspect quant à l'application de cette étude à l'ensemble de l'œuvre de Jarry. Dans un plan distribué habilement en trois parties, j'essayerai de montrer que Jarry, d'un point de vue théorique, envisage la synthèse comme capacité d'abstraction, capacité qui se traduit pratiquement par la construction de linéaments textuels qui sont finalement moins des synthèses parfaites que des pièges pour le lecteur.

1. La synthèse comme abstraction

La nécessité de produire une œuvre synthétique est une conséquence de la recherche d'absolu des écrivains de cette époque. Le mouvement symboliste peut être décrit, selon les mots de Remy de Gourmont, comme « l'individualisme en art¹ », la volonté de s'affranchir des écoles et des déterminations contingentes pour faire des œuvres éternelles, essentielles. Les écrivains du

mouvement symboliste veulent se mettre en absolu, effacer le monde autour d'eux pour revenir à l'essence de l'art ; c'est ce qu'affirme par exemple Maeterlinck à l'enquête de Jules Huret : « Pour faire des œuvres durables, [...] ne faut-il pas justement s'élever au-dessus de son époque, se dégager des accidents de la civilisation, des contingences de l'actualité immédiate² ? » — propos auxquels Jarry répond en écho dans « Le Temps dans l'art » en 1902 : « Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite³ ? »

Quelle est la méthode pour créer en absolu, pour condenser en une œuvre synthétique des expériences très variées ? On retrouve chez beaucoup d'auteurs de cette époque une métaphore alchimique, qui permet de penser l'œuvre précisément comme synthèse, au sens chimique et alchimique du terme. Un néologisme intéressant, qui connaît plusieurs formes, représente l'action de l'écrivain symboliste : c'est le verbe « élixirer » ou « s'élixiriser », défini dans le *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* comme la « forme verbale du mot élixir », signifiant « prendre l'essence⁴ ».

On trouve la première forme dans les *Complaintes* de Laforgue :

Dilemme à deux sentiers vers l'Éden des Élus :
Me laisser éponger mon Moi par l'Absolu ?
Ou bien, élixirer l'Absolu en moi-même⁵ ?

L'Absolu (que Laforgue imagine sous la forme de l'Inconscient de Hartmann) peut être intériorisé, réduit à son essence dans l'athanor (le four alchimique) que représente le poète. Saint-Pol-Roux, qui est l'auteur de la seconde forme de ce verbe, explique plus en détail ce phénomène dans le « L'Avertissement » des *Reposoirs de la procession* : « Quand le poète s'adonne à l'œuvre, cela signifie que l'univers ferme son vaste éventail, se replie sur soi,

1. Remy de Gourmont, *Le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Mercure de France, 1896, p. 8.
2. Maurice Maeterlinck, « Réponse à une enquête », dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 121.
3. Alfred Jarry, « Le Temps dans l'art », dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Pléiade, 1987, p. 641 (Je désignerai désormais cette édition par les initiales OC suivies du numéro du tome concerné).
4. Jacques Plowert, *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Vanier, 1885, p. 33.
5. Jules Laforgue, « Préludes autobiographiques », *Les Complaintes*, Gallimard, coll. Poésie / Gallimard, 1979, p. 39.



se réduit à sa plus simple expression, en un mot s'élixirise ou, plus simplement, s'individualise, c'est-à-dire s'incarne dans le poète élu pour héraut, afin de davantage "se mettre à la portée" des âmes et de communiquer plus directement avec l'éparse attention⁶. »

Le but du poète est de distiller en soi la quintessence du monde (le mot élixir provenant, selon Littré, « de l'arabe *al*, le, et *aksir*, quintessence⁷ »), de replier l'univers en un objet absolu.

C'est ce même principe que l'on retrouve dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, dans la définition de l'œuvre de suggestion parfaite : elle est « simplicité condensée, diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique⁸ ». Le génie, semblable à Argus aux cent yeux de la mythologie, est le lieu où se condense le Tout avant d'être inscrit dans une œuvre. L'écrivain fonctionne véritablement comme un four alchimique : il est un lieu de synthèse du monde, qu'il aspire par ses yeux vers un centre de concentration. L'auteur est lui-même un diamant, concentrant la lumière provenant de toutes ses facettes en un point central de luminosité synthétique. Il s'agit de ramasser son expérience en un objet « complexe resserré et synthétisé », selon la note ajoutée par Jarry au terme « simplicité » ; un objet qui, sous une forme « unique », la seule possible, condense une multiplicité de sens.

L'objet produit par cette condensation, le texte idéal de Jarry, est lui aussi une sorte de diamant capable de ramasser la totalité de l'univers, c'est-à-dire des sens possibles, en lui. Ce que le diamant est au charbon, l'œuvre l'est au monde : une abstraction qui ne conserve que l'essentiel, dans une forme resserrée.

La synthèse est donc ce qui permet de créer une œuvre en absolu ; mais il faut maintenant comprendre comment ce phénomène est possible, quel est le mécanisme de la synthèse chez Jarry, et quels sont les présupposés théoriques ou métaphysiques qui lui permettent de penser ainsi le texte.

C'est à partir des théories du Dr Misès (pseudonyme de Gustav Theodor Fechner, philosophe et psychologue allemand) sur la perfection de la forme ronde, à la fois forme de l'ovule générateur de tout un être et forme finale de l'évolution, incarnée par les anges⁹, que Jarry développe au long de son œuvre une théorie de la virtualité, qui lui permet de penser le texte comme un

potentiel de sens. Brunella Eruli a montré à quel point la réflexion de Fechner avait pu essaimer dans la totalité de l'œuvre de Jarry¹⁰ ; je m'intéresserai ici à son destin dans la conception que pouvait avoir Jarry de l'ontogénie¹¹, c'est-à-dire la création de soi, et sur sa conception de la création littéraire. Dans un article consacré à Filiger, Jarry développe une théorie du génie fondée sur les conceptions du Dr Misès, où la mémoire joue le rôle synthétiseur primordial. Jarry commence par constater la perfection de l'embryon sphérique : « L'être qui naît donne à son corps germe sa forme parfaite, baudruche de son âme, la sphère ». Cette perfection, l'embryon la perd en se grandissant, pour la retrouver au bout de son parcours, selon l'idée de l'identité des contraires : « puis le voilà parti en différenciations rameuses et compliquées, jusqu'à ce que, le beau ressouvenu, il libre derechef en sa primordiale (ou une pareille) sphéricité. Tels presque déjà il y a soixante-neuf ans le Dr Misès avait défini les anges. » Or il y a deux moyens opposés de revenir à la sphéricité primordiale : « Deux diètes se peuvent : l'embryon non gravé irradie en toutes directions, et au bout du temps, biotermion de l'œuvre année scolaire, sera génie, ayant tout en lui réel ; — et ceci n'est qu'illusion, car il est mémoire. Plutôt, ayant tout vu, senti, appris, il s'en déleste par l'oubli, qui est pareille mémoire, et de la synthèse du complexe se refait la simplicité première (Filiger, Bernard...), uniprimauté qui contient tout, comme l'un insexué engendre tous les nombres, portraiturent de chaque objet au lieu de la vie l'être, ou synonymes : le principe de synthèse (incarné particulier), l'idée ou Dieu¹². »

Jarry oppose ici deux conceptions du génie : le génie par juxtaposition, esprit total qui comprend toutes les expériences du monde, et le génie par assimilation et synthèse, le génie par l'oubli, qui organise le « complexe » en une unité synthétique, un « incarné particulier ». Le premier génie est un génie de compréhension : il contient la totalité du monde, comme une addition d'expériences, il est une sorte d'être parfait, d'androgynisme qui fait la synthèse de Tout. Mais, comme le rappelle Jarry, ce n'est qu'une « illusion », puisqu'il ne s'agit pas effectivement de la totalité du monde, mais simplement de son souvenir, de l'image du monde. Devant l'impossibilité théorique de tout contenir, d'être soi-même la totalité, Jarry convoque une autre forme d'absolu, celui d'une virtualité synthétique, opposée au « réel » illusoire de la totalité, virtualité véritablement divine, qui s'incarne dans le particulier comme le Christ s'est incarné dans le monde, grâce à l'outil d'abstraction que représente l'oubli.

Jarry propose donc un principe qui tend à rendre équivalentes la virtua-

comparée des anges, suivi de *Sur la Danse* (1825), trad. fr., Éditions de l'Éclat, coll. Philosophie imaginaire, 1997 ; je n'ai malheureusement pas trouvé d'édition contemporaine de Jarry, qui a pu lire ce texte en allemand.

10. Brunella Eruli, « Dans la sphère d'Ubu », *L'Étoile-Absinthe*, Rennes, Société des amis d'Alfred Jarry, n° 77-78, « Centenaire d'Ubu roi », mars 1998, p. 185-196.

6. Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la procession I : La Rose et les épines du chemin* (1901), Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 40.

7. Émile Littré, article « élixir », *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1872 ; version électronique, Redon.

8. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, dans OC I, p. 171-172.

9. On trouvera ces théories exposées dans Gustav Theodor Fechner, *Anatomie*



lité et la totalité, la puissance et l'acte. Le possible est symboliquement égal au Tout, et même supérieur à lui, dans la mesure où le Tout est une notion figée, un cosmos parfait, tandis que le Possible laisse susceptible l'idée d'un monde indéfini et non infini (l'infini supposant l'idée d'une détermination de cet infini, donc d'un univers clos). Le génie véritable consiste donc à faire abstraction du particulier grâce à l'oubli, à effacer les déterminations singulières pour créer une image virtuelle du monde en soi.

Cette conception du génie comme virtualité est naturellement transmise à l'œuvre elle-même, l'œuvre étant considérée dans le « Linteau » comme un décalque de l'esprit. La sphère, ovule ou synthèse finale, est la forme ultime du diamant, aux surfaces démultipliées à l'infini, synthèse parfaite du monde qu'elle contient virtuellement par l'effacement du particulier ; c'est au lecteur de retrouver cette totalité, en dépliant le texte qui ne contient que la quintessence du monde, ou plutôt un monde particulier, déformé par l'auteur selon son individualité : un absolu incarné.

2. Le linéament

Comment se traduit dans la pratique la théorie de la synthèse par l'oubli ? Comment créer un texte qui soit un diamant, une synthèse de Tout ? La poétique de Jarry passe par la création d'un objet qu'il nomme dans le *Faustroll* un « linéament¹³ » : un entrelacs de lignes élémentaires, qui délimite une multitude de possibles. Qu'est-ce qu'un linéament ? C'est une sorte de structure squelettique (et l'on sait la fascination de Jarry pour les squelettes dans les *Minutes*, formes synthétiques d'un être, seule trace après la mort), un objet condensé qui est capable de toutes les virtualités ; une espèce de symbole à la structure souple, susceptible de suggérer quoi que ce soit. Le linéament est ce qui reste de l'abstraction des formes secondaires des objets, de l'effacement de leurs caractéristiques spécifiques et contingentes, pour ne laisser qu'un squelette susceptible de suggérer une multitude d'objets. On trouve d'ailleurs une telle utilisation du terme « linéament » compris comme les éléments essentiels et les germes virtuels d'une totalité mystérieuse avant Jarry, chez Victor Hugo par exemple¹⁴. Le linéament, c'est donc le nom que Jarry donne à ce concentré de signification qu'est l'œuvre véritable.

11. Il s'agit d'ailleurs du titre sous lequel Jarry classe le dossier contenant ses écrits de jeunesse. L'ontogénie est la branche de la biologie qui étudie les métamorphoses qui mènent l'œuf primordial qui constitue tout embryon à la perfection de l'être achevé.

12. Alfred Jarry, « Filiger », dans OC I, p. 1024.

13. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, dans OC I, p. 669.

Jarry cherche ainsi à ramener différents objets à une forme essentielle, qu'ils partagent tous et qui motive ainsi leur rapprochement. L'une des formes les plus féconde chez Jarry, particulièrement dans ses premiers écrits, est celle de l'X, croix qui essaime aussi bien au niveau de l'image qu'à celui de la lettre et du sens, déjà étudiée en partie par Michel Arrivé¹⁵.

L'X est en soi matière à rêverie : l'X, c'est l'inconnue de l'équation ; c'est, depuis Hegel et Schopenhauer, sans compter Hartmann, le symbole de l'Absolu, de l'inconditionné que l'on ne peut dire — et Villiers, Gourmont ou Laforgue ne se privent pas de le rappeler : Villiers de l'Isle-Adam définit par exemple son roman inachevé *Isis* comme « la formule collective d'une série de romans philosophiques ; c'est l'x d'un problème et d'un idéal ; c'est le grand inconnu¹⁶. » La forme graphique de l'X peut ainsi devenir un symbole de l'Absolu. Le principe d'abstraction de l'X est d'ailleurs noté par Jarry dans *L'Amour absolu* : « Et le souvenir définitif de la classe des Minimes se schématisa en Xavier, les traits oubliés pour la substitution linéamentaire de l'X qui blanchit, aux portails des enterrements, sous les têtes humaines des tentures¹⁷ ». On retrouve ici la mémoire-oubli, qui schématise tout un souvenir dans une forme abstraite, celle de l'X, qui sert ici à suggérer schématiquement tout un souvenir.

Le choix de l'adjectif « linéamentaire » n'est évidemment pas fortuit ; l'X est pour Jarry un linéament primordial, une forme à partir de laquelle il développe une quantité impressionnante d'interprétations. L'X se substitue à toutes les significations, il devient une sorte de signe absolu. Jarry recherche des objets capables d'être ramenés à l'X, d'emprunter sa forme linéamentaire pour devenir autant de significations diverses de ce signe. Mais une double contrainte s'exerce sur le choix de ces objets : ils doivent, simultanément, prendre la forme de l'X et signifier l'absolu.

Premier absolu, celui de la mort, désignée à travers la croix des tombeaux, présente également dans les illustrations des *Minutes*, ou celle formée par les fémurs sur lesquels reposent les têtes de mort dans les représentations traditionnelles ; ainsi du dernier tercet du sonnet « Animal » tiré des « Trois

14. Voir en particulier la récurrence de ce terme dans *Les Travailleurs de la mer*, où les linéaments désignent toutes les réalités dangereuses, condensées dans des formes virtuelles : la tempête, et surtout la pieuvre, incarnation du Mal absolu par son absence de forme, sorte de néant ambulant.

15. Voir Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. Dialectiques, diffusion PUF, 1976, p. 67-85 : « De quelques aspects de la lettre dans le texte de Jarry », où il étudie les rapports de la lettre X, de la croix, de la mort et du phallus.

16. Villiers de l'Isle-Adam, *Isis*, dans *Œuvres Complètes*, I, Gallimard, coll. Pléiade, 1986, p. 101

17. Alfred Jarry, *L'Amour absolu*, dans OC I, p. 934.



meubles du mage surannés », où c'est le graphème X qui représente à la fois une croix, des fémurs croisés et le Grand Œuvre :

Car il déchiffre sur les tombes l'avenir,
Rêvant la nuit devant les X philosophales
Des longs fémurs croisés en siestes triomphales¹⁸.



Deuxième absolu représenté par l'X, celui du Christ, à la fois Christ sur la croix (telle la croix des calvaires, figure 1) et Christ inscrivant dans son nom même le khi grec, par ses initiales « I. XP. », telles que les note Jarry dans un article sur « Les clous du Seigneur » dans *L'Ymagier*¹⁹.

L'X, c'est aussi l'araignée : « l'X de l'araignée tétrapode²⁰ ». L'araignée au centre de sa toile est une image de la divinité, du marionnettiste qui tient tous les fils du monde en un point concentré. Dans les gravures de Jarry et dans *César-Antechrist*, l'X est encore une autre forme du sablier (figure 2), qui représente lui aussi un absolu, celui du temps ; c'est encore une simplification du signe de l'infini, (∞), qui symbolise également, dans la Kabbale mystique, la couronne, Kether. Or, dans *César-Antechrist*, le crâne de l'Antechrist, perforé selon ses sutures sagittales, prend la forme de cette couronne mystique, à la

18. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, dans OC I, p. 179.

fois sablier, couronne et signe de l'infini ; on retrouve d'ailleurs la couronne-sablier dans les gravures alchimiques représentant Chronos (figure 3). Cette couronne est le point de bascule entre les forces positives et négatives à l'œuvre dans l'univers, point de concentration, tout comme le goulet du sablier est le lieu où le sable du monde se rassemble synthétiquement. On se rappellera que la forme X ou du Khi était, d'après Pythagore, imité ensuite par Platon²¹, la forme que prend le monde lorsqu'il s'incarne, passant de l'abstraction des nombres à la réalité terrestre comme un tourbillon. On peut d'ailleurs noter que la forme de la croix sert également à désigner dans les traités alchimiques



le creuset lui-même, lieu de l'opération de synthèse²². Jarry réutilise ici des constellations analogiques préexistantes, auxquelles il rattache ses textes et ses dessins pour les enfler d'un sens supplémentaire. Son œuvre peut d'une certaine façon être considérée comme une forme de parasitisme de codes et symbolismes antérieurs, qu'il utilise pour motiver davantage les analogies formelles et sémantiques qu'il construit ou suggère.

Un autre dessin me semble combiner de façon très intéressante ces différentes déterminations : celui de la chouette effraie, qui apparaît en face du texte de « Haldernablou », mais qui illustre plutôt les « Trois Meubles du mage surannés », le grimoire, le hibou et le crâne (figure 4).

Le dessin part de la forme de l'X, lisible dans la queue de la chouette ; placée sur un crâne, aux sutures sagittales bien marquées, cette chouette devient une autre incarnation de la couronne d'os de *César-Antechrist*, mais aussi du sablier du temps, avec lequel elle partage la forme d'un cœur dans sa partie

19. Alfred Jarry, *L'Ymagier*, dans OC I, p. 982-983.

20. Alfred Jarry, « Paralipomènes », dans OC I, p. 237.

21. Platon, *Timée*, 36c.

22. Voir Albert Poisson, *Théories et symboles des alchimistes*, Bibliothèque Chacornac, 1891, p. 39, où l'heure est représentée par un sablier abstrait.

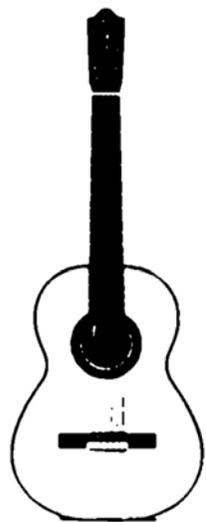




supérieure ; et Jarry écrit, dans *La Revanche de la nuit*, « Le Temps verse aux orbites entonnoirs, en la suture sagittale²³ ». Autre exemple de surdétermination des formes, la feuille / grimoire ; ce dessin reprend synthétiquement les trois meubles du mage, et leur ajoute de nouvelles déterminations, les faisant rentrer dans la constellation absolue de l'X. La façon dont ces objets sont placés dans l'image augmente leur sens : ils ne sont plus juxtaposés, comme les textes qui les décrivent, mais entrent dans une configuration particulière, dans laquelle la chouette joue le rôle intermédiaire entre le grimoire et le crâne : incarnation du temps, du sablier qui fait s'écouler le sable de l'expérience vécue ou lue dans le cerveau d'autrui, elle est la figure du décervelage littéraire.

L'X, c'est encore la forme simplifiée de l'hippodrome à deux foyers de Messaline, véritable sablier, recouvert d'un « ancien sable de cristal mêlé à la terre noire²⁴ » dans lequel l'impératrice rencontre l'absolu sous la forme de Mnester et du crâne vide de Valérius l'Asiatique²⁵. C'est aussi l'image des yeux qui hypnotisent, « deux Yeux Nyctalopes, cymbales en effet appariées » (figure 5), « symboles de l'Être » selon la formule d'« Être et vivre », avec l'« impuissance des pleurs d'un cœur » et « la boîte de guitare du temps²⁶ » (figure 6), images du sablier et de l'absolu.

L'X représente donc une abstraction sur plusieurs niveaux qui permet de faire correspondre l'image des objets à leur nom, à leur signification, à leur symbolisme par l'effacement de leurs détails. Le linéament fonctionne comme un signe total, qui peut être lu aussi bien sur un plan graphique, linguistique, symbolique ou encore analogique — c'est l'outil d'une transposition généralisée, une sorte de nœud textuel. Chaque apparition de l'X est l'occasion de rajouter des significations à cette forme primordiale ; l'X forme donc ce que Jarry nomme un jalon dans ses textes, un point fixe aidant le lecteur à s'orienter. Mais l'on voit déjà



23. Alfred Jarry, *La Revanche de la nuit*, dans OC I, p. 249.

24. Alfred Jarry, *Messaline, roman de l'ancienne Rome*, dans OC II, p. 103.

25. *Ibid.*, p. 105-107. Sur ces images de l'Absolu, voir Eruli, « Le Phénix du texte », Alfred Jarry, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 27 août au 6 septembre 1981, sous la direction de Henri Bordillon, Pierre Belfond, 1985, p. 195-197.

26. Alfred Jarry, « Être et vivre », dans OC I, p. 343-4.

ici à quel point la pratique de Jarry est une forme d'opportunisme littéraire, dans la mesure où ce linéament, loin d'être un diamant fixe et entièrement déterminé, est un objet dynamique, dont la signification a été gonflée tout au long de l'œuvre par l'ajout de nouvelles analogies, de nouvelles déterminations. L'image de l'œuvre synthétique, parfaite et entièrement préconstruite par l'auteur (qui aurait Tout vu dans un moment unique) n'est que plaquée après coup sur ce qui s'apparente plutôt à une création en cours. Chaque objet susceptible d'être ramené à la forme primordiale de l'X devient un linéament, et son sens rejaillit, rétrospectivement, sur tous les objets de l'œuvre de Jarry qui partagent cette forme ; le tout est de faire croire au lecteur que c'était prévu dès le début.

3. L'événement

Si l'effacement des contextes textuel produit bien un linéament aux sens démultipliés, l'œuvre créée effectivement par Jarry reste loin de l'œuvre idéale selon Jarry ; elles fonctionnent selon des modalités très différentes.

Revenons à l'idée de synthèse. La synthèse n'est pas seulement l'abstraction des traits généraux : son produit, le linéament, doit aussi être un objet entièrement motivé, niant le hasard ; c'est un objet qui replie sur eux-mêmes ses différents sens, sa forme et ses connotations, pour en motiver la coexistence. Il s'agit, grâce à l'analogie, de ramener la contingence au niveau de la nécessité, en motivant la juxtaposition d'une série d'éléments. Là où les lignes se rejoignent, là où se nouent des relations entre des successions de faits sans liaisons apparentes, se produit alors ce que j'appellerais un événement. L'événement, c'est le moment où un semblant de logique, de motivation, s'installe dans le monde. Les hasards objectifs des surréalistes sont peut-être des exemples de cette forme de paranoïa qui parvient à faire des objets du monde des indices ou des symptômes d'un sens total et caché. L'événement serait donc le moment d'une sorte d'illumination, l'assemblage logique d'éléments de niveaux divers dans une forme stable ; le contingent élevé au rang du nécessaire. La synthèse, le linéament, sont théoriquement des événements.

On retrouve bien une sorte de hiératisme formel dans le « Linteau », qui fait de chaque terme, de chaque phrase, un élément motivé, une partie inamovible d'un tout : « Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus²⁷ », écrit Jarry ; et « le rapport de la phrase verbale à tous sens qu'on y puisse trouver est constant », ce qui signifie à peu près la même chose : tous les sens seraient prédéterminés, toutes les interprétations motivées. Le « Linteau »,

27. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, dans OC I, p. 172.



avec ses jalons, sa théorie de la synthèse, du diamant, énonce une théorie de l'œuvre comme négation du hasard par l'effacement des contingences ; et la constellation de l'X semble une très bonne application de ces principes.

Tout se passe donc comme si Jarry suivait ces préceptes, créait des textes-événements, des diamants niant le hasard par l'entrecroisement inamovible d'éléments de tous niveaux, et attendait que la lecture confirme une vérité qu'il a entrevue. Or c'est ici que négation du hasard et fumisterie se rejoignent ; que le diamant se fait l'enjeu d'une partie de « colin-maillard cérébral ». En effet, Jarry ne considère pas le sens comme un référent caché derrière le voile du texte — ou le bandeau du joueur —, mais comme une production du lecteur même, à partir du texte qui ne sert que d'« entraîneur²⁸ ». Si le sens est produit par le lecteur, il suffit de feindre le synthétisme pour provoquer une lecture synthétisante. Jarry nous avertit pourtant dans sa préface : s'il a TOUT prévu, si son texte est un diamant de sens resserrés, une cristallisation de l'univers, l'auteur garde toujours la possibilité de donner un sens postérieur à son texte, une nouvelle direction au jeu de piste — parce qu'il a toute autorité sur le texte : « Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires. » D'après la première partie de la phrase, l'œuvre de Jarry serait un objet absolu, construit d'une façon si serrée que la totalité des sens possibles par la lecture serait prédéterminée. Le texte serait alors un réseau entièrement motivé, une immense allégorie. Mais la deuxième partie de la phrase contredit cette totalité. L'auteur est constructeur de sens : par des indications, des indices (selon la métaphore de la chasse au trésor, du colin-maillard), il peut infléchir la réception de son texte, de façon presque aléatoire.

Les théories du « Linteau » produisent ainsi un *effet* de totalité, qui participe à la construction d'un modèle paranoïaque de lecture — paranoïaque, au sens où le lecteur pense voir dans chaque élément du texte un signe au second degré, un symbole. Les textes de Jarry sont moins des voiles cachant une vérité en puissance, que des machines à décerveler le lecteur, à lui faire entrevoir une vérité qu'il construit en fait tout seul, comme un grand, tout en attribuant les lauriers de sa lecture à l'auteur. Le « Linteau » est ainsi, d'une certaine manière, un prologue inverse de celui de *Gargantua*, qui cherchait à mettre toute la responsabilité des éventuelles allégories sur le lecteur ; Jarry, qui veut construire une figure d'auteur puissante, et qui n'a pas de censure à craindre, peut à l'inverse jurer, alors qu'il bande les yeux de son lecteur, qu'il y a quelque chose à chercher derrière les textes disparates des *Minutes*, et qu'il va le guider, navigateur plaçant des jalons derrière lui ; mais comment croire

28. Alfred Jarry, « 'Toomai des éléphants', par Georges d'Esparbès », dans O C II, pp. 393-394.

un maître qui avoue pouvoir ajouter des sens postérieurs à son texte ?

Le paradoxe de la théorie du Linteau, c'est de combiner hiératisme formel et indéfinition du contenu ; c'est la concurrence du diamant, œuvre totale, et de « la dissection indéfinie [qui] exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau », signant la liberté totale d'interprétation du lecteur. Jarry semble nier le hasard, et demander une lecture totale de son œuvre, selon la manière dont elle aurait été créée ; mais il a au contraire besoin du contingent, du hasard, pour que son texte devienne productif : il faut que le lecteur produise sa propre synthèse, qu'il croit voir une négation du hasard là où il n'y a qu'éléments juxtaposés. Le linéament ne fonctionne pas de façon autonome : il n'est une synthèse que dans l'esprit du lecteur, capable de relier les différents moments du texte pour voir dans l'X une forme synthétique.

Bien sûr, il faut garder à l'esprit que Jarry est autant mystificateur que mystifié : il trompe le lecteur tout en cherchant à se persuader lui-même, et la foi dans la littérature qui l'anime, la foi dans le diamant, ne doit pas être ignorée sous prétexte d'en faire un simple fumiste. C'est pourquoi le linéament est une forme limite, tentant de se rapprocher au maximum de la synthèse, par l'utilisation de procédés analogiques démultipliés, mais utilisant simultanément des dispositifs de leurre pour conduire le lecteur à trouver dans ces formes simples plus que ce qu'il était humainement possible d'y fourrer. Sans le lecteur, l'X n'est qu'un objet parmi d'autres ; c'est son apport qui le transforme en pierre d'attente, en jalon textuel.

C'est pourquoi on peut finalement affirmer que les théories textuelles de Jarry, qui vont de la méthode de la synthèse à la définition de la pataphysique, sont davantage des outils d'interprétation que de création : il s'agit de faire croire aux lecteurs que son œuvre a été composée selon ces principes, pour leur imposer une méthode de lecture paranoïaque, leur faire lire le texte comme s'il était effectivement un diamant. La pataphysique est un principe d'universelle analogie, une machine à voir des linéaments partout, à créer des événements ; une méthode qui transforme en symboles les objets qu'elle sert à percevoir.

C'est de cette façon que fonctionne réellement le linéament selon Jarry : un linéament, c'est une forme ramenée à ses lignes les plus abstraites, rendue ainsi capable d'être superposée à quoi que ce soit ; c'est une forme rendue disponible à toutes les interprétations, mais qui ne fonctionne que dans un dispositif plus général, qui incite le lecteur à pratiquer une lecture paranoïaque.

L'événement, au sens de transformation des contingences en nécessité formelle, est donc en grande partie *mimé, joué, imité* chez Jarry ; ses textes affectent la fermeture du texte symboliste pour mieux provoquer l'inventivité du lecteur ; il s'agit de structures de récupération sémantique, capables



d'accrocher de façon opportuniste tous les éléments textuels qui partagent leur forme pour les rajouter à leur signification. Ce ne sont pas des objets saturés de sens, mais des objets disponibles pour tous les sens possibles.

L'œuvre selon Jarry, l'œuvre synthétique, n'est en définitive en grande partie qu'une théorie destinée à piéger le lecteur. Il s'agit moins pour Jarry de produire l'événement que de le provoquer, en construisant un objet incitatif, qui doit être considéré moins au niveau du texte lui-même, que dans la façon dont il est offert au public, c'est-à-dire moins de façon poétique que rhétorique. La rhétorique de Jarry, c'est cette façon de nous voiler le regard et de nous faire prendre les vessies pour des lanternes, ou les pères ubus pour des allégories. C'est finalement ce que l'on pourrait appeler une rhétorique du colin-maillard cérébral : la fumisterie élevée au rang de méthode de création.

Julien Schuh

