



Les œuvres en miroir de Jarry et de Saint-Pol-Roux

Julien Schuh

► To cite this version:

Julien Schuh. Les œuvres en miroir de Jarry et de Saint-Pol-Roux. L'Étoile-Absinthe, 2006, 111-112, pp.39-59. hal-00983953

HAL Id: hal-00983953

<https://hal.science/hal-00983953>

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.

Les œuvres en miroir de
JARRY
et de
SAINT-POL-ROUX



Par Julien Schuh

On connaît encore mal les relations sociales entre Jarry et « celui qui magnifique¹ », mais si l'on en croit la fille de Saint-Pol-Roux, contactée par Henri Bordillon, leur amitié était assez profonde pour qu'ils se voient « très souvent² ». Les lettres de Jarry à Saint-Pol-Roux disparurent lors du pillage du manoir de Camaret en 1944, nous interdisant de reconstruire leurs relations. Il est cependant un autre espace de discussion entre les deux auteurs, celui de leurs œuvres. Dans ce lieu absout du temps naquit une forme d'amitié toute littéraire, nous permettant d'esquisser l'une des branches du parcours spirituel de Jarry, qui croisa dans sa quête d'absolu le sillon de l'idéoréalisme.

Jarry dans l'espace littéraire de Saint-Pol-Roux

JARRY fait sans doute la connaissance de Saint-Pol-Roux grâce à *L'Art littéraire*, revue qu'il investit fin 1893 en tant que membre du comité de rédaction, et dans laquelle sa prose côtoie celle de son aîné. Lorsqu'il tente de faire publier ses textes dans le *Mercure de France*, il rappelle d'ailleurs à Vallette que Saint-Pol-Roux connaît sans doute son adresse « par l'Art Littéraire³ ». C'est dans cette revue que Jarry fait son entrée en littérature, après la publication de quelques textes dans *L'Écho de Paris* ; entrée en littérature qui s'effectue en partie en résonance avec des textes de Saint-Pol-Roux. Durant l'année 1894, les théories esthétiques de Jarry, livrées par bribes à travers des comptes rendus de lectures, des critiques picturales ou des notes politico-littéraires, semblent en effet répondre aux mêmes préoccupations que celles de l'auteur des *Reposoirs de la Procession*. Dans le numéro de janvier 1894 de *L'Art littéraire* paraît ainsi un extrait des *Reposoirs*, « Le Sexe des Âmes », qui développe une vision de la communication littéraire très proche de celle que construit simultanément Jarry. Selon Saint-Pol-Roux, la lecture est un danger pour le poète original, qui « doit ne plus lire qu'en lui-même, s'il veut rester soi. » Lire est un acte sacrilège, une sorte de décervelage — les lecteurs « forcent un crâne » — qui défloré à la fois l'auteur et le lecteur, tous deux risquant « l'assimilation », la perte de sa singularité, par ce transfert de mots d'un cerveau à un autre⁴. Dans les textes de Jarry qui paraissent dès la livraison suivante de *L'Art littéraire* — « Être et Vivre », « César-Antechrist : Acte Unique » — on retrouve cette vision particulièrement violente de la lecture, vécue comme un combat psychique entre l'auteur et le lecteur, qui risque son

1. *Almanach du Père Ubu, illustré* (1899), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972 [O.C. I], p. 560.

2. Henri Bordillon, « Saint-Pol-Roux et Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 17-18, Société des Amis d'Alfred Jarry, 1983, p. 31

3. Lettre à Alfred Vallette datée du 6 mars 1894, O.C. I, p. 1307.

4. Saint-Pol-Roux, « *Les Reposoirs de la Procession* : le Sexe des Âmes », *L'Art littéraire*, nouvelle série, n° 1-2, janvier-février 1894, p. 17.



individualité. L'alternative est la suivante : « assimilez-vous » l'auteur, « ou qu'il disparaisse ». La lecture doit être un processus alchimique assez puissant pour transformer autrui en soi (l'assimilation), ou pour l'expulser sous forme d'un nouveau texte, qui « sera cru votre excrétion⁵ ». Dans « César-Antechrist : Acte Unique », qui paraît dans le numéro de juillet-août 1894 de *L'Art littéraire*, ce duel prend des tournures bibliques : l'auteur-Christ s'insinue dans le lecteur-Antechrist par une forme de décervelage divin, leurs crânes s'abouchant comme les deux ampoules d'un sablier. Les textes de Jarry utilisent sans doute des éléments préexistants que connaît également Saint-Pol-Roux. Il ne s'agit donc pas ici d'influence directe, mais d'une forme de co-écriture : Jarry, en entrant dans l'espace spirituel de *L'Art littéraire*, subit les mêmes influences que ses aînés ; il intègre le mouvement symboliste alors en perte de vitesse, et façonne son esthétique au contact des théories d'auteurs comme Saint-Pol-Roux. Jarry doit donc en partie sa vision de la littérature, et son système de communication littéraire, au Magnifique, dont les textes sont entrés en résonance avec ceux de son cadet de douze ans par simple effet de recueil, dans le cadre d'une petite revue⁶.

Il faut également noter la similitude des poèmes en prose des deux poètes : Jarry semble emprunter à Saint-Pol-Roux un style de prose gorgé de rimes internes, sur un rythme lancinant. Comparons ainsi sommairement « Le pèlerinage de Sainte-Anne », paru dans la première édition des *Reposoirs de la Procession*, et « Le Miracle de Saint-Accroupi », qui ouvre les *Minutes de sable mémorial* :

Lors pleurent les marins, dociles pèlerins, qui point ne veulent faire veuve les cadeaux de la Sainte aux yeux fins d'algue envoyant des radeaux aux voyages fragiles, — tant on devient pieux d'aller par la mer bleue sous la superbe croix du mât et de la vergue⁷ !

Et Jarry :

Sur l'écran tout blanc du grand ciel tragique, les mille-pieds noirs des enterrements passent, tels les verres d'une monotone lanterne magique. La Famine sonne aux oreilles vides, si vides et folles, ses bourdonnements⁸.

Mais ces ressemblances stylistiques découlent sans doute, ici encore, d'une même influence : celle de Gustave Kahn et des verlibristes, qui font des rimes

5. Alfred Jarry, « Être et vivre », O.C. I, p. 343.

6. Voir une version plus étendue de ces rapprochements textuels dans Julien Schuh, « Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste », à paraître dans *Histoires littéraires*.

7. *Les Reposoirs de la Procession*, tome premier, Mercure de France, 1893, p. 46. Je souligne.

8. *Les Minutes de sable mémorial* (1894), O.C. I, p. 174. On a souvent remarqué qu'il s'agit tout simplement de décasyllabes disposés en prose.

internes et de la rythmique les outils essentiels d'une prosodie libérée du moule du vers : « L'époque en est au rythme passémenté d'allitérations et se terminant par la rime ou l'assonance », affirme Saint-Pol-Roux, évoquant Kahn, Régnier, Verhaeren et Vielé-Griffin comme des influences essentielles⁹. C'est plutôt au niveau des thématiques, et de la vision de la communication littéraire, qu'il faut chercher les ressemblances entre Jarry et Saint-Pol-Roux.

Des préfaces en miroir

LE PREMIER LIVRE DE JARRY, *Les Minutes de sable mémorial*, publié en 1894, s'ouvre sur un petit texte préficiel, intitulé « Linteau », porte d'entrée de l'œuvre qui définit la façon dont le lecteur doit recevoir cet opuscule. Dans le « Linteau », Jarry met au point une sorte de contrat herméneutique entre lui et le lecteur qui ne cessera pas de fonctionner tout au long de son œuvre. Prenant acte de l'infinité des interprétations possibles, et du rôle essentiel du lecteur dans la construction du sens — « la dissection indéfinie exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau » —, Jarry distingue deux formes de littératures, deux « obscurités » qui se distinguent par le caractère systématique de l'une, « simplicité condensée », face au « chaos facile » de l'autre. La « bonne » obscurité est selon Jarry « diamant du charbon, œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » ; c'est un produit « du complexe resserré et synthétisé¹⁰ ». L'auteur, cet Argus, fonctionne comme un point de concentration de l'univers ; l'écriture est « le moment unique où il vit Tout », grâce à ses yeux tournés de tous côtés. Grâce à la vision, conçue comme un phénomène de concentration, le spectateur devient symboliquement le centre du monde qu'il perçoit ; les rayons lumineux convergent vers son crâne, four alchimique qui transforme la multiplicité en une synthèse obscure. L'œuvre qui en résulte est par conséquent un diamant sémantique, un objet concentré plein de potentialités qui ne demandent qu'à être libérées par l'interprétation du lecteur : « Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles ».

L'image du poète-athanor, four de concentration créant le Grand Œuvre synthétique, est évidemment assez répandue. C'est un lieu commun de la pensée romantique, aussi bien chez Lamartine que chez Hugo ; Baudelaire, tout en critiquant le Romantisme, continue cette image en faisant de Pierre Dupont l'un de ces phares qui concentrent la foule pour mieux chanter son message : « Le poète, placé sur un de points de la circonférence de l'humanité,

9. Préface (1895) de *La Dame à la faux*, Mercure de France, 1899, p. 14 et 16.

10. O.C. I, p. 171-172.

renvoie sur la même ligne en vibrations plus mélodieuses la pensée humaine qui lui fut transmise ; tout poète véritable doit être une incarnation¹¹ ». Mais que penser cependant de la similarité du « Linteau » de Jarry avec l'avertissement que Saint-Pol-Roux place en tête des *Reposoirs de la procession*, résumé de son œuvre passée en trois volumes ? Saint-Pol-Roux utilise l'image de l'éventail, chère à Mallarmé, pour signifier ce phénomène de synthétisation à l'œuvre dans le poète :

On a lu, au liminaire des *Reposoirs de la procession*, que le poète figurait l'entière humanité dans un seul homme ; cette sentence admise, s'étonnerait-on d'une multiplicité de vies en un tel champion, vivant suprême, car aux éléments d'humanité sont encore susceptibles de s'adjoindre en lui les éléments de nature ? L'univers m'apparaît comme la grandiose expansion d'un être. L'être par excellence, le poète, contient l'univers en puissance. Quand le poète s'adonne à l'œuvre, cela signifie que l'univers ferme son vaste éventail, se replie sur soi, se réduit à sa plus simple expression, en un mot *s'éllixirise* 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 attention.

Si minime, je fus peut-être, à des moments, le protagoniste du grand Pan¹².

Le verbe « s'élixeriser » rend au mieux ce phénomène de synthèse du complexe qui, chez Jarry comme chez Saint-Pol-Roux, signale l'action du génie¹³. Le poète se place au centre du monde pour le recevoir, le synthétiser et le restituer, sous une forme adamantine, à la foule. Mais si l'on considère de plus près les thèses du Saint-Pol-Roux de la première moitié des années 1890 et celles du jeune Jarry, on constate rapidement des divergences dans leur façon de considérer la synthèse.

11. Baudelaire, « Pierre Dupont », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 27. Pour une analyse de cette posture poétique, qui mime la centralité pour mieux affirmer un pouvoir en fait illusoire, voir Alain Vaillant, *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2005, p. 36.

12. *Les Reposoirs de la procession I : La Rose et les épines du chemin* (1901), Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 40.

13. Sur l'utilisation de ce verbe, voir Julien Schuh, « L'œuvre selon Jarry : Synthèse, linéament, événement », *L'Étoile-Absinthe*, n° 107-108, Société des Amis d'Alfred Jarry, hiver 2005, p. 45-46.

Synthèse positive et synthèse négative

IL EST UNE IMAGE centrale pour la compréhension des deux poètes, image dont ils héritent par une longue tradition littéraire et philosophique : celle de la sphère. C'est par une réflexion sur la figure du cercle ou de la sphère que Jarry et Saint-Pol-Roux pensent en effet le phénomène de la synthèse ; et c'est précisément par une divergence sur le sens de la relation entre centre et périphérie que leurs esthétiques s'éloignent.

Dans « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », Saint-Pol-Roux définit l'objet de la quête artistique comme la saisie du devenir, du phénomène par lequel les idées s'actualisent dans le monde, selon un mouvement centrifuge : « à l'artiste insigne, toute substance apparaît *l'effort saisissable* d'un centre vers la sphère, d'une base vers le sommet, d'une âme vers la corporéité. C'est le caractère de cet *effort* qui, à ma sentence, doit au moins intéresser l'artiste et qu'il lui sied, le cas échéant, de cristalliser¹⁴. » La synthèse est donc chez lui un mouvement d'incarnation, d'expansion de l'idée vers l'acte singulier qu'est l'œuvre d'art. Dans le « Liminaire » original des *Reposoirs*, datant de 1893, Saint-Pol-Roux nomme ce phénomène par comparaison avec l'incarnation du Christ : c'est l'« hypostase¹⁵ ». Le Christ est en effet une figure centrale du « Liminaire » : c'est à partir du concept d'incarnation de la divinité en un seul être que Saint-Pol-Roux pense la mission du poète-Protée, qui « figure *l'entière humanité dans un seul homme* : synthèse humaine que ce centre de l'éternité¹⁶. » Le poète, en se faisant centre de convergence des regards (« Les curieux regards de l'universelle Beauté convergeant vers tout miroir vivant »), devient à son tour un centre de dispersion, un point à partir duquel se développe l'univers (« chaque être est durant sa vie le Centre de l'Éternité¹⁷ ») ; en bref, il devient à son tour Dieu, conçu comme l'expansion totale de l'univers : « L'homme et Dieu sont solidaires au point de se confondre¹⁸. » Pour aller contre l'accidentel, pour « dégager, couverte qu'elle est par les alluvions des douleurs successives à l'instar de cette antique ville endormie sous la cendre pyramidale des siècles éteints », la « Vérité Originelle¹⁹ », il ne faut donc pas pratiquer l'épure, effacer le secondaire, mais partir de l'Idée même et la développer selon son essence : « Dans l'Art Magnifique la forme est le rayonnement de l'essence ; l'arbre de l'œuvre a ses racines dans l'Idée infinie et foncière, ses fleurs et ses fruits écloses et mûris

14. *Mercur de France*, n° 14, février 1891, p. 117.

15. « Liminaire des *Reposoirs de la procession* » (1893), *Reposoirs de la procession I*, *op. cit.*, p. 215.

16. *Idem*, p. 223.

17. *Id.*, p. 217.

18. *Id.*, p. 216. Dans « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », Saint-Pol-Roux définit « l'œuvre individuelle et vivante : le Verbe fait Homme » (*art. cit.*, p. 117).

19. « De l'Art Magnifique », *Mercur de France*, n° 26, février 1892, p. 99.



dans l'espace et le temps sont les manifestations formelles et finies de l'Idée²⁰. » L'idéoréalisme est un surgissement, l'incarnation dans la matière des « Idées, abstractions concrescibles²¹ » ; et le rythme, « parti d'un centre d'expansion — cœur des êtres ou cœur des choses²² », représente un outil essentiel de cette concrétisation. Saint-Pol-Roux continue ainsi une vision plutôt romantique de la création, telle que Georges Poulet la commente précisément à partir de la figure du cercle. Pour G. Poulet, l'homme romantique est en effet conçu comme une force en expansion, selon une doctrine très proche de la mystique allemande : « De Boehme à Schelling, la tradition occultiste et philosophique s'efforce de concevoir et, en quelque sorte, d'accompagner en esprit, non pas seulement la genèse de la création, mais la genèse du créateur, la genèse de Dieu. Par suite, le schème entier de la vie apparaît comme le développement d'un Dieu initialement enveloppé, en sorte que le cosmos et l'espace même du cosmos sont les illustrations d'une dilatation divine, à laquelle succède d'ailleurs une contraction nouvelle, et ainsi de suite à l'infini²³. » Les conclusions de G. Poulet concernant l'œuvre de Jean-Paul semblent alors correspondre parfaitement à celle du Saint-Pol-Roux de cette époque : « L'homme ne fait donc que répéter les processus de la génération divine et de la génération cosmique. En lui-même, dès la version contractée de lui-même, qui est son état originel, il contient en germe Dieu et le monde. Retrouver l'homme en ce point premier, c'est retrouver, sous une forme condensée, l'immensité divine et la totalité cosmique²⁴. »

Chez Jarry, le mouvement est tout opposé. On l'a vu, Jarry considère l'auteur comme un Argus aux cent yeux, rassemblant les rayons universel en un centre symbolique. L'œuvre jarryque est une œuvre centripète : il ne s'agit pas pour l'auteur de développer les germes de son esprit, mais au contraire d'élaguer systématiquement ses expériences pour obtenir un objet aussi pur que possible. Dans son article sur Filiger, maintes fois cité, Jarry, après le Dr Misès, fait de la sphère la forme primordiale. La sphère est à la fois le germe de toute vie, l'ovule générateur, et la forme ultime de Dieu, qui possède la totalité de l'univers, réellement, en lui. Mais dans son article, Jarry critique l'opinion selon laquelle on pourrait se faire semblable à Dieu par l'expansion de son Moi, selon la méthode centrifuge : « 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 ». L'homme ne peut être qu'une image, un souvenir du Tout ; pour parvenir à contenir, en soi, l'univers, il faut au contraire pratiquer l'abstraction du superflu : « Plutôt,

20. *Idem*, p. 97.

21. Préface (1895) de *La Dame à la falx*, *op. cit.*, p. 12.

22. *Idem*, p. 14.

23. Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961, p. 178.

24. *Idem*, p. 179.

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 première²⁵ ». La synthèse selon Jarry est une synthèse par l'abstraction, une synthèse par l'oubli, dont il décrira plus précisément le mécanisme dans *Les Jours et les Nuits* (1897). L'oubli est un processus inconscient de décontextualisation des expériences humaines et de remaniement des éléments ainsi dégagés dans le plus petit espace possible, qu'il compare à un trajet en vélo. Le créateur ne doit pas s'arrêter en chemin pour contempler le paysage ; au contraire, la vitesse de la bicyclette est un moyen de livrer à « la partie subconsciente et créatrice de son esprit » des briques élémentaires déjà débarrassées de leur contexte et de leurs éléments secondaires. L'homme doit « se servir de cette machine à engrenages pour capturer dans un drainage rapide les formes et les couleurs, dans le moins de temps possible, le long des routes et des pistes ; car servir les aliments à l'esprit broyés et brouillés épargne le travail des oubliettes destructives de la mémoire, et l'esprit peut d'autant plus aisément après cette assimilation recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi²⁶. » Le parcours du cycliste représente, condensé par la vitesse et livrant ainsi immédiatement sa signification, le processus mental que l'homme accomplit uniquement à l'aide de son esprit dans les circonstances ordinaires ; c'est un outil parfait de concentration de l'expérience linéaire du temps, permettant de se rapprocher du point du vue idéal où l'univers tout entier apparaît simultanément à la conscience. L'inconscient, ou ici subconscient, est à la conscience ce que les viscères sont à l'organisme ; c'est une dynamique de vidange, qui rapproche l'esprit de l'absolu, lieu vide et sans détermination. Mémoire et oubli sont équivalents : Jarry se propose de « moudre nos souvenirs sur la Pathologie du Cerveau — mémoire ou volonté — en la Machine à Décerveler de notre mémoire ou de notre oubli²⁷ », trouvant un nom idéal à cette fonction de l'esprit, la « Machine à Décerveler ». Il fait ainsi allusion à deux manuels de vulgarisation de Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté* et *Les Maladies de la mémoire*. Dans ce dernier ouvrage, Ribot affirme que l'oubli est nécessaire à la mémoire : « L'oubli, sauf dans certains cas, n'est donc pas une maladie de la mémoire, mais une condition de sa santé et de sa vie. Nous trouvons ici une analogie frappante avec les deux processus vitaux essentiels. Vivre, c'est acquérir et perdre ; la vie est constituée par le travail qui désassimile autant que par celui qui fixe. L'oubli, c'est la désassimilation²⁸. » L'oubli est, pour Ribot comme pour Jarry, le processus fondamental par lequel l'être fait abstraction du particulier pour se lancer dans le général et l'absolu par la

25. « Filiger » (1894), O.C. I, p. 1024.

26. *Les Jours et les Nuits, roman d'un déserteur*, O.C. I, p. 769-770.

27. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, dans O.C. I, p. 236.

28. Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire* (sixième édition), Paris, Alcan, 1889, p. 46.



désassimilation, autre nom de la Machine à Décerveler. Comme l'écrit Linda Stillman, « le décervelage est, finalement, une métaphore du mécanisme de l'imagination et de l'écriture²⁹ ». Dans son utilisation de l'image de la sphère, Jarry s'inscrit alors dans le mouvement de redécouverte des grands mystiques auquel participe Maeterlinck en traduisant Ruysbroeck l'Admirable. L'auteur des *Jours et les Nuits* considère la synthèse du monde en soi comme une forme de quête de l'absolu, qui place temporairement l'homme au centre de l'univers, position aux potentialités infinies, où la toute puissance est définie comme l'absence de détermination, la capacité à tout être en n'étant rien. « Comme pour Ruysbroeck, saint Jean de la Croix ou Jean des Anges, le mouvement essentiel de l'âme pour les quêtistes français est le passage de la périphérie au centre, la disparition progressive de toutes les caractéristiques de surface, la simplification de l'âme, l'enfoncement de celle-ci dans une nudité centrale où il n'y a plus que Dieu³⁰. » La synthèse de Jarry procède donc de la périphérie vers le centre, pour retrouver la potentialité fondamentale de l'ovule primitif ; elle est oubli, dématérialisation, décontextualisation — ou, pour le dire de façon plus imagée : « Le génie n'a point encore été défini : éplucher cette crevette, l'absolu³¹. » Jarry ne cherche en effet pas une synthèse réelle ; il ne s'agit pas pour lui d'être Dieu, de se confondre avec lui, mais de trouver le point de vue idéal à partir duquel la vision de l'auteur peut *imiter* la centralité divine. Il cherche le perchoir de Dieu ou du Diable, l'étoile Algol, pour s'y placer temporairement³².

On se souvient que la création passe dans le « Linteau » par un moment d'illumination où l'auteur, parvenu au centre de l'univers, voit simultanément « Tout » ; or Saint-Pol-Roux fait allusion à cette méthode pour produire une œuvre parfaite : « L'œuvre, même excellente, n'est que le souvenir imparfait d'un instant parfait ; toute création s'avoue nécessairement inférieure à la conception, entre celle-ci et celle-là se plaçant une regrettable période d'usure et d'oubli. / D'où il appert que se confiner dans la jouissante contemplation, ne point réaliser, serait la meilleure conduite et la plus sûre manière : le supergénie³³. » Pour Saint-Pol-Roux, l'œuvre parfaite est impossible, car le moment où le poète l'aperçoit ne peut subsister dans sa mémoire ; il se contente donc d'une œuvre de génie. Jarry, lui, parce qu'il fait de l'oubli un

29. Linda Stillman, « Le vivant et l'artificiel : Jarry, Villiers de l'Isle Adam, Robida », *L'Étoile-Absinthe*, Société des amis d'Alfred Jarry, n° 25-28, « Jarry et Cie », mars 1998, p. 112.

30. Georges Poulet, *op. cit.*, p. 64.

31. « Ce que c'est que les ténèbres » (1903), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987 [O.C. II], p. 433.

32. Voir à ce sujet Henri Béhar, « Du mufle et de l'algolisme chez Jarry », *Romantisme*, n° 17-18, « Le Bourgeois », 3e trimestre 1977, p. 185-201.

33. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, *op. cit.*, p. 221.

outil essentiel de l'écrivain, peut accéder à cet état de « supergénie ». Là où le Magnifique voit une limitation, le Père Ubu voit une opportunité : l'oubli rend l'œuvre disponible à davantage de lectures, elle l'ouvre encore plus à l'interprétation, et contribue ainsi à son caractère totalisant. Saint-Pol-Roux est un poète de l'enthousiasme, du dieu-en-soi ; Jarry est un poète de la mania, de la dépossession, de la furie.

On peut encore opposer ces deux visions de la littérature en les replaçant dans les deux grandes définitions du symbolisme qui ont été proposées à l'époque, définitions que Françoise Lucbert, après Verhaeren, oppose sous les noms de « concrétion de l'abstrait » et d'« abstraction du concret³⁴ ». Les « concrétisseurs de l'abstrait » réunissent des écrivains comme Camille Mauclair ou G.-A. Aurier. Ainsi, « l'idéisme » d'Aurier, tout aussi platonicien que l'idéalisme de Saint-Pol-Roux, « confond allégorisme et symbolisme³⁵ ». Le but de l'artiste est selon lui d'incarner les idées primordiales dans le monde : « On pourrait même affirmer que l'art suprême ne saurait être qu'idéiste, l'art, par définition, n'étant (nous en avons l'intuition) que la matérialisation représentative de ce qu'il y a de plus élevé et de plus vraiment divin dans le monde, de ce qu'il y a, en dernière analyse, de seul existant, l'Idée³⁶. » Comme chez Saint-Pol-Roux, l'idée prend forme selon une logique centrifuge, elle se matérialise depuis la centralité de l'écrivain.

« L'abstraction du concret » est au contraire une méthode préconisée par des auteurs comme Verhaeren ou Maeterlinck. Pour Verhaeren, le symbolisme moderne est une synthèse abstractive qui produit des objets de suggestion, loin de tout réalisme, en procédant à l'effacement des caractéristiques contingentes³⁷. Maeterlinck, dans ses réponses à Jules Huret, développe de façon très claire l'opposition entre le symbolisme allégorique d'Aurier ou de Goethe et le symbolisme synthétique dont il se réclame :

Oui, disait Maeterlinck, je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori* ; le symbole, de *propos délibéré* ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. Le prototype de cette symbolique, qui touche de bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *second Faust* et dans certains contes de Goethe,

34. Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 95-119.

35. *Idem*, p. 116.

36. Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Textes critiques, 1889-1892 : De l'impressionnisme au symbolisme*, Paris, ENSBA, 1995, p. 32.

37. Émile Verhaeren, « Quelques notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff » (1886), *Écrits sur l'art (1881-1892)*, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musées de la littérature, coll. Archives du futur, 1997, p. 253-268.

son fameux *Mäerchen aller Mäerchen*, par exemple. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité ; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc³⁸.

Saint-Pol-Roux appartiendrait ainsi davantage aux poètes allégoriques, alors que Jarry, abstracteur de quintessence, serait de ceux qui purifient leur œuvre pour atteindre l'absolu. Cette opposition doctrinaire entraîne une série de divergences systématiques dans le reste de leur œuvre.

Le Mystère, l'obscurité

LA GRANDE OPPOSITION entre incarnation et abstraction, entre mouvement centrifuge et centripète, découle d'une vision différente du monde, d'une conception du sens qui en fait une essence à découvrir, ou un objet à construire. Tous les choix esthétiques des deux poètes reposent sur la façon dont ils considèrent le monde. S'agit-il d'un livre aux hiéroglyphes sacrés, dont on doit élucider le sens, ou bien d'un chaos à ordonner pour lui *prêter* un sens ? Le Mystère, incarnation latente du sens dans le monde, est chez Saint-Pol-Roux une idée préexistante à l'homme, une Idée platonicienne³⁹, antérieure à la création. Marqué par l'occultisme ambiant, le Magnifique voit le monde comme un pâle reflet du monde réel des idées : « Le monde des choses, hormis telles concessions générales de primitivité, me semble l'enseigne inadéquate du monde des idées ; l'homme me paraît n'habiter qu'une féerie d'indices vagues, de légers prétextes, de provocations timides d'affinités lointaines, d'énigmes⁴⁰. » La Beauté, « vérité première », « formidable Isis⁴¹ » dont l'homme attend le dévoilement, ne transparaît qu'à travers des traces indirectes, indices, prétextes, énigmes, qui rapprochent le poète du chasseur ou du détective, mais aussi du spectateur d'une pièce énigmatique — un Mystère au sens théâtral : la « Comédie des Secrets », « spectacle acroamatique⁴² dont il sied de hardiment rechercher les clefs⁴³ ». Le monde est un « masque », et les apparences

38. Maurice Maeterlinck, « Réponse à une enquête », dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 124-125.

39. Voir les épigraphes de la première édition des *Reposoirs*, où apparaissent Platon, Plotin et Goethe.

40. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, op. cit., p. 213-214.

41. *Idem*, p. 214

42. Désignant l'enseignement oral des doctrines, principalement philosophique, ce terme n'est qu'un synonyme d'*ésotérique*.

43. *Ibidem*.

quotidiennes sont des voiles sous leur semblant d'évidence : « il est ésotérique ce spectacle traité d'exotérique par la quiète ignorance des Simples. » L'art est alors conçu comme un travail archéologique, une avancée à rebours, les pieds tournés vers l'origine passée de toute beauté. Quant la science invente, l'art recule vers les origines : « L'Art s'avance, avec toutefois les pieds à rebours comme le Souvenir⁴⁴. » Il faut dégager les Idées, « enterrées-vives que l'Art révélera par évocation », à la manière d'une résurrection⁴⁵. « L'Univers est une catastrophe tranquille », une « apocalypse latente⁴⁶ » qui peut être comprise comme une dispersion du Sens originellement Un. Le rôle du poète, initié mystique, est de rassembler ces fragments pour reconstruire l'unité brisée.

Chez Jarry, la question est plus complexe : le Mystère est essentiellement un marchepied, un tremplin vers une quête du sens vouée à la dissémination indéfinie — indéfinie, et non infinie, car il n'y a pas de chemins préexistants pour la pensée, de monde des idées unifié⁴⁷. Le symbolisme de Jarry est à prendre dans un sens presque ironique : il l'utilise pour faire lire son œuvre comme un texte symbolique, pour créer de l'unité. Définissant les ténèbres dans le compte rendu d'un livre de Rachilde, Jarry les rend équivalent à une technique de vision spécifique, qui permet de donner « l'impression d'inachevé⁴⁸ ». Le fragment, qui était chez Saint-Pol-Roux un signe de l'unité perdue, devient chez Jarry un outil de plus-value sémantique, un « jalon » donné en pâture au lecteur, un indice qui peut se révéler mensonger ; ce n'est un signe que pour le lecteur crédule, dans un dispositif qui se charge de le forcer à chercher du sens à ce qui n'en a pas forcément au départ. C'est ce que Jarry appelle le « colin-maillard cérébral » : « De par ceci qu'on écrit l'œuvre, active supériorité sur l'audition passive. 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 contradictoires⁴⁹. » Le sens n'est qu'un produit de la lecture, et tous les fragments disséminés dans ses textes sont des étoiles que les interprètes peuvent s'amuser à relier pour former des constellations — mais aucune constellation ne préexiste à sa création par l'homme. Ce qui était métaphysique chez Saint-Pol-Roux devient rhétorique chez Jarry, ce dernier se contentant de mimer les théories symbolistes pour mieux piéger le lecteur.

Œuvres en miroir, donc, par l'inversion des valeurs : ce qui est plein chez l'un est vide chez l'autre. Différence essentielle : Jarry semble utiliser ces doctrines là où Saint-Pol-Roux les prend à son compte. Pour Saint-Pol-Roux, il

44. « De l'Art Magnifique », art. cit., p. 100.

45. *Idem*, p. 101.

46. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, op. cit., p. 214.

47. Voir *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, O.C. I, p. 705 et 722.

48. « Ce que c'est que les ténèbres », art. cit., p. 434.

49. « Linteau », O.C. I, p. 172.

y aurait un symbolisme extérieur, essentiel, et les correspondances seraient vraies ; le symbolisme littéraire serait donc justifié car il reproduit le schéma même du monde, vécu comme une énigme et un répertoire de signes. Mais est-ce aussi sûr ? Dans une note du « Liminaire », un doute plane sur la réalité du Mystère, antérieur ou postérieur à l'homme, et peut-être résultat de « la force séculaire de notre foi » : « que le Mystère sorte de nous ou que nous sortions de lui, peu importe ! Il existe, et cela seul intéresse⁵⁰. » Et dans « Le Poète au vitrail », composé dans la « Forêt des Ardennes » où Saint-Pol-Roux s'exile en 1895, il décrit l'isolement d'un créateur, captif d'une Tour, qui ne reçoit la réalité qu'à travers un vitrail ornée d'une Dame : « j'estimais que tout se rapportait à la Dame pour en elle se synthétiser. » En filtrant toutes ses expériences, la Dame « symbolisait pour [lui] la nature et l'humanité », le menant « à cette conclusion que l'Univers c'était elle. » « Je suis la Vérité », clame d'ailleurs une banderole sur le vitrail. Le poète, écrivant selon cette vision « en quelque sorte déformée par un passage à travers un prisme », ne provoque que lazzi critiques ; il détruit d'un geste rageur le vitrail pour révéler « la Vie », la vérité nue, « délivrée de ses prêtres et de leurs mensonges⁵¹. » Dans cette allégorie, Saint-Pol-Roux se défait des prêtres, qu'ils soient chrétiens ou Rose+Croix, pour affirmer un vitalisme débarrassé du prisme synthétisant de la religion et de la pensée mystique, qui offrent un sens tout fait aux expériences du poète. Il renie d'une certaine manière l'esthétique de l'apocalypse du sens et du Mystère, pour proposer une littérature obéissant à d'autres schémas — comme Jarry abandonne, dans le *Faustroll*, le diamant au profit du monstre : « sait-on si Tout est un cristal régulier, ou pas plus vraisemblablement un monstre⁵² ».

La virtualité

L'OPPOSITION entre un Sens plein et un sens vide conduit les deux auteurs à deux définitions de la virtualité. Pour Saint-Pol-Roux, le rôle du poète est de saisir la virtualité, germe de sens déjà présent dans les objets, pour l'amener à l'actualisation : « Toutes les sciences incubant en nous à l'état potentiel et divinatoire, nous pouvons savoir tout par nous-mêmes, — par l'élémentaire raison que le Trésor virtualise en l'hypothèse de l'homme et que c'est à l'homme de le reconnaître et de l'émanciper⁵³. » Autour des objets flotte un « panorama », sorte de halo de potentialités que le poète peut habiter en étant le premier à dévoiler les déploiements possibles d'une chose : « Jusqu'à l'objet et le phénomène, centres de départ, tous les hommes,

50. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, op. cit., p. 219.

51. *Les Reposoirs de la Procession III : Les Féeries intérieures* (1907), Mortemart, Rougerie, 1981, p. 13-15.

52. *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, O.C. I, p. 722.

53. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, op. cit., p. 214.

à quelques détails près, sentent identiquement, mais ensuite des rayons divers les mènent vers le circonférentiel domaine qui s'étend à l'infini : panorama régnant autour de chaque chose, et d'une virginité sans cesse renouvelée⁵⁴. » Cette théorie semble très proche de la définition même de la pataphysique, énoncée vers 1898 : « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité⁵⁵. » Les « linéaments » sont les lignes les plus simples qui soient, arabesques dont le poète dévoile les potentialités. Mais pour Jarry, la potentialité ou virtualité n'est pas une conséquence de l'état du monde ; c'est un phénomène construit par le poète, par l'abstraction des formes qui mène à une obscurité dans laquelle le lecteur croit voir des symboles, alors qu'il n'y a que des éléments abstraits jusqu'à pouvoir signifier presque tout. Le travail de Jarry est un travail de lime : il polit ses textes jusqu'à atteindre un niveau d'abstraction suffisant pour que chacun de leurs éléments puisse entrer en résonance avec la totalité de son œuvre. En ramenant par exemple l'araignée, les croix des calvaires, le sablier ou encore le corps de la chouette à la forme « linéamentaire de l'X⁵⁶ », symbole du temps, de l'inconnue de l'équation, mais aussi croix marquant le centre où se synthétisent les expériences, Jarry augmente la virtualité sémantique de ce signe, il en fait un symbole apte à essaimer dans toute son œuvre. Pour Saint-Pol-Roux, le « panorama » préexiste à la vision du poète autour des objets ; pour Jarry, c'est cette vision qui crée leur potentialité. L'important reste que, ces chez deux poètes, apparaît une image de la synthèse et de la virtualité qui permet d'envisager l'œuvre non pas comme un objet plein, mais comme un tremplin, ce que Saint-Pol-Roux nomme une « voie d'entraînement⁵⁷ », à partir de laquelle le lecteur construit une interprétation, développe des possibles, selon le miroir particulier de son esprit. Pour Jarry, lorsqu'une personnalité est mise « en présence de l'insurpassable — du chef-d'œuvre —, il ne se produit pas imitation, mais transposition : tout le mécanisme de l'association des idées se déclenche parallèlement aux associations d'idées de l'œuvre qui, selon une expression sportive ici fort juste, sert d'« entraîneur⁵⁸ ». » La virtualité est donc chez tous deux, en dernier ressort, un dispositif d'ouverture sémantique : en affirmant la nécessité d'un regard spécifique, capable de dévoiler les potentialités des objets, ils invitent les lecteurs à interpréter davantage leurs textes, eux aussi plein d'une virtualité invisible.

54. *Idem*, p. 218.

55. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, O.C. I, p. 669.

56. *L'Amour absolu*, O.C. I, p. 934.

57. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, op. cit, p. 214.

58. « 'Toomai des éléphants', par Georges d'Esparbès », O.C. II, p. 393.



Un monde pendulaire

L'UNIVERS étant vécu comme une sphère au centre problématique, on retrouve dans le théâtre des deux auteurs des pièces fondées sur l'annihilation des contraires, censée permettre de retrouver la centralité perdue. Saint-Pol-Roux voit le théâtre comme l'occasion de mettre en scène des « synthèses pensantes, de geste essentiel » ; ses personnages sont conçus comme des « sommes d'énergies », de synthétiques « expansions grandioses, des types premiers, des étalons, des puissances », dans lesquels la foule se perçoit, projetée « *en splendeur* » sur la scène, enfin unifiée⁵⁹. Ses pièces, par conséquent, sont des formes d'idéoréalisme, d'incarnation d'un esprit unique sous des formes multiples ; comme l'écrit Jules Huret (croyant parler de Daniel-Richard Harcoland, pseudonyme sous lequel Saint-Pol-Roux édita ses premières pièces) : « Ce qui distingue la façon de faire de cet écrivain, c'est que toutes ses pièces ne présentent moralement qu'un *seul individu*, dont les autres *personnae dramatis* figurent effectivement les reflets divers et partiels⁶⁰ ». Cette méthode est mise en œuvre dans *Les Personnages de l'individu* (1893), mettant en scène un vieillard et un jeune homme symétriques, reflets d'un côté et de l'autre du temps d'une même personnalité. Le vieillard et le jeune homme ne sont que de pâles incarnations d'une identité primordiale, représentée sur scène par un Fantôme qui est l'Idée véritable, invisible, de l'homme. Le fantôme a déchu en s'incarnant, il s'est divisé en deux mouvements de pendule inverses, « deux poids de balancier » : « L'expression première de chaque individu stagne, vierge, entre les Heures de Peine et les Heures de Joie, tel un essentiel danseur de corde entre deux néants tentateurs⁶¹ ». Chacune de ses incarnations s'égare dans le Passé ou le Futur, à droite et à gauche d'une centralité primordiale flétrie : le fantôme est « l'Idée dont [elles sont] les apparences⁶² », seul à connaître de Présent. L'humanité n'est qu'un « schisme du ciel⁶³ » (autre forme de l'« apocalypse latente »), un double mouvement d'éloignement à partir d'un pivot primordial. Le Fantôme, s'adressant à ses deux avatars, leur propose de s'annihiler en lui, d'annuler leurs éloignements réciproques en une réunion qui signerait leur « complet anéantissement » : « ce que vous appelez la mort, mais ce que j'appelle la vie⁶⁴. » Après un dernier « chassé-croisé », le vieillard et le jeune homme retournent au sein du fantôme, s'anéantissent « au royaume des

59. « Dramaturgie » (1901), *Le Tragique dans l'Homme I : Monodrames*, Mortemart, Rougerie, 1983, p. 15-16.

60. Jules Huret, cité dans *Le Tragique dans l'Homme I*, op. cit., p. 19, note 1.

61. *Idem*, p. 34

62. *Id.*, p. 33.

63. *Id.*, p. 36.

64. *Id.*, p. 38.

Idees », deviennent divinités⁶⁵. Le centre est vécu comme une mort paradoxale, un effacement des oppositions matérielles par l'annulation des contraires qui conduit à un état de fixité divine : « La stabilité se présente à moi comme la nature humaine. Rôle que l'être n'accepte avec enthousiaste orgueil que jeté son dernier soupir, le rôle de statue⁶⁶. » Obéissant à la logique du spectacle — cette fusion des regards sur la scène —, Saint-Pol-Roux abandonne ici la méthode centrifuge pour adopter la méthode centripète : « le génie a deux styles distincts : ou bien il thésaurise en un geste ramassé d'avare le rayonnement du protagoniste, ou bien, ce protagoniste, il l'éparpille comme une aumône en un circulaire geste de semeur » ; « au théâtre nos préférences iraient à la *synthèse*, l'art dramatique étant par excellence l'art des centralisations⁶⁷ ». Les poètes sont alors définis comme des « faiseurs de diamant⁶⁸ » : ils construisent leurs œuvres comme des blocs idéaux inaltérables, qui concentrent les regards de la foule et rétablissent l'unité perdue de l'humanité.

Chez Jarry, la mort est de la même façon définie comme le pivot d'un mouvement pendulaire qui mène à la fixité : « La mort est le ressaisissement concentré de la Pensée ; elle ne s'étoile plus infiniment vers le monde extérieur ; sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers son centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu, qu'elle commence d'être⁶⁹. » L'impératrice Messaline cherche ainsi le Phallus, principe positif qui manque à sa féminité pour atteindre l'absolu. Ce qu'elle désire, c'est la rigidité éternelle du sexe en érection ; ses exploits de prostituée lui permettent de l'atteindre en partie, comme l'indique le célèbre vers de Juvénal sur sa *rigida vulva*, cité par Jarry. Cette rigidité féminine absolue, cette fusion du principe féminin et du principe masculin, est incarnée par la statue de la Louve romaine, qui représente à la fois la Mère nourricière et la Ville, le pouvoir de procréation et le pouvoir politique. Mais le seul moyen d'être statufié, c'est de mourir : on érige une statue lors de l'apothéose des empereurs, lors de leur transformation en dieu par leur mort terrestre. Messaline cherche cette déification dans le présent, mais c'est la raideur cadavérique qui signe la fin de sa quête. Le phallus idéal, toujours dressé, c'est finalement le glaive du soldat qui l'exécute, la projetant dans l'infini de la mort. De la même manière, Sengle, dans *Les Jours et les Nuits*, rêve de son frère idéal, Valens, double de lui-même en plus jeune. Tant que subsiste une distance entre soi et son double, entre le positif et le négatif, l'homme est sauf, mais il n'atteint pas réellement l'extase mystique de la réunion avec la divinité. À la fin du roman, Sengle rejoint en esprit ce double représenté par un masque de plâtre ; les principes opposés s'annulent en lui, mais son apothéose

65. *Id.*, p. 46.

66. *Id.*, p. 30.

67. Préface (1895) de *La Dame à la faulx*, *op. cit.*, p. 11-12.

68. *Le Tragique dans l'Homme I*, *op. cit.*, p. 37.

69. *César-Antechrist*, O.C. I, p. 281.

n'est finalement que folie et mort. Ainsi, si la mort est une Vie plus pure pour Saint-Pol-Roux, elle garde toujours pour Jarry un caractère angoissant, négatif ; il suffit de penser à la mort atroce du Surmâle, électrocuté, défiguré et crucifié pour avoir voulu atteindre l'absolu par la rencontre de son double féminin. Il s'agit alors pour Jarry de trouver un moyen d'utiliser l'annulation des contraires tout en évitant la rigidité de l'idéal. Dans *César-Antechrist*, la logique du mouvement pendulaire est suivie dans toutes ses conséquences. La pièce conte l'Apocalypse, conçue comme le retour du pendule du monde, l'effacement du négatif (l'Antechrist) par le Christ positif ; et toute l'action peut être résumée selon ce mouvement d'annulation des contraires. Mais César-Antechrist reste pour Jarry un meilleur modèle poétique que le Christ, même s'il succombe à la fin des temps. L'Antechrist représente en effet la seule manière dont l'homme peut se prétendre Dieu : il ne fait que mimer la fixité divine, tout en conservant en son sein le dynamisme du Devenir. Dieu ne comprend pas le mouvement ; l'Antechrist, lui, ne survit que par ce mouvement ; il est destiné à parcourir le monde en équilibre précoce : « je m'amuse à marcher sur la terre comme un clown sous qui tourne une boule⁷⁰ ». L'Antechrist est l'artiste qui veut se faire l'égal de Dieu, et qui cherche, en marchant sur le fil du rasoir, à trouver le point d'équilibre parfait lui permettant d'imiter la fixité divine, la centralité arachnéenne du Dieu-épeire au centre de sa toile que décrit *L'Amour absolu*, celui qui détient la Vérité parce qu'il se place au centre absolu lui permettant d'appréhender à la fois tous les mensonges⁷¹. Par un système d'équilibrisme spirituel, César-Antechrist est à la fois central et mouvant ; il ne cède pas à la fixité mortifère de Dieu, mais, comme Ixion, tourne indéfiniment sur lui-même pour garder son équilibre et, surtout, pour *progresser*, ce dont Dieu est incapable : « Heureusement, la roue d'Ixion, de par l'éternité qu'elle dure, "prend du jeu" : Ixion ne tourne plus *dans le même plan* : il revit, à chaque circuit, son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liséré d'une courbe fermé ; mais après il y a encore d'autres mondes ! il remonte la chute des bolges du Dante ; le progrès, tel qu'un clown crevant ses cerceaux, débouche de nouveaux mystères comme une spirale de bon acier des bouteilles⁷². » C'est d'ailleurs ce qui motive la réécriture du mythe de Sisyphe dans *Les Jours et les Nuits* : l'Éternel croit en la fixité des essences, alors que Sisyphe est darwiniste. La répétition de ses efforts accroît sa masse musculaire, et il réussit finalement l'épreuve du rocher parce que son corps n'est pas aussi rigide que l'esprit divin⁷³.

70. *Idem*, p. 329.

71. *L'Amour absolu*, O.C. I, p. 949-950.

72. « La Mécanique d'"Ixion" », O.C. II, p. 407.

73. *Les Jours et les Nuits*, O.C. I, p. 816-819.



Jeux de miroirs : la singularité

SI LEUR CONCEPTION du monde diffère, Jarry et Saint-Pol-Roux partagent cependant une esthétique de la déformation, souvent incarnée sous la forme du miroir. Le miroir est le symbole de l'esprit qui recueille en lui le monde ; miroir du monde, le poète est cependant un miroir *déformant*. Le monde est ma représentation, comme l'affirme la doctrine schopenhauerienne ambiante⁷⁴, et chaque esprit reflète selon son tain spécifique les images de l'univers qui l'entoure. Pour Saint-Pol-Roux, la Beauté unique s'incarne multiple dans les esprits-miroirs des hommes :

Se mirer : perpétuelle occupation de la beauté.

Ses miroirs : les hommes.

La Beauté reste la même, mais les miroirs diffèrent.

Aussi variée que ses miroirs inconscients ou conscients, l'une Beauté est conséquemment plusieurs, puisqu'une *idée* singulière d'elle hante chaque homme⁷⁵.

L'œuvre est la concrétion de cette image : « L'émotion du miroir est le vagissement de l'œuvre. / Plasticiser son reflet constitue l'œuvre⁷⁶. » Une œuvre d'art n'est conçu que comme la solidification de soi, de l'image du monde en soi, une sorte de double offert aux autres miroirs humains. Dans cette circulation de l'image du monde, le poète n'est finalement qu'un athanor, un filtre, un sablier selon une image chère à Saint-Pol-Roux et à Jarry. Il n'apporte rien, il déforme selon soi (ou reforme pour Saint-Pol-Roux, redonne forme synthétique à la beauté désunie) ; il n'est qu'un dispositif : « convenons que notre monde particulier n'est que l'élixir du monde initial si prestement réintégré aux heures corporelles. Notre original s'étaye de l'originel⁷⁷. »

Le miroir est également un élément essentiel de l'esthétique de Jarry. Tout *César-Antechrist* peut être lu comme un jeu de miroirs déformants, chaque acte n'étant que l'acte précédent réfléchi selon un tain particulier. Mais s'il considère effectivement le mécanisme de création comme une déformation d'expériences antérieures — « Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme ; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux⁷⁸ » —, il pousse sa logique plus loin en la transposant sur le lecteur. Constatant que la création est lecture, Jarry en conclut que la lecture est

74. Voir ici-même l'article d'Alexia Kalantzis, « De la dissociation à la pataphysique : lumières d'Alfred Jarry et de Remy de Gourmont sur les choses du temps ».

75. « Liminaire », dans *Reposoirs de la procession I*, op. cit., p. 215.

76. *Ibidem*.

77. « *La Gloire du verbe* par Pierre Quillard », art. cit., p. 117.

78. « 'Toomai des éléphants', par Georges d'Esparbès », O.C. II, p. 393-394.

création : le lecteur est lui aussi un miroir déformant, et une œuvre parfaite ne peut l'atteindre si son tain la déforme. La seule solution est d'agir sur le miroir même du lecteur, c'est-à-dire sur ses façons de lire, ses méthodes de lecture, de traitement de l'information — en faisant de l'œuvre, non pas la réplique de l'image du monde, mais la réplique de la machine de l'esprit de l'auteur ; non pas l'image dans le miroir, mais son cadre et son tain. Jarry cherche ainsi à déformer l'esprit de ses lecteurs pour qu'ils lisent *comme lui*, selon sa méthode d'abstraction. L'idéal est de faire du texte lui-même une Machine à Décerveler, un mécanisme permettant de détruire les façons de lire contingentes du lecteur pour le projeter dans l'absolu. L'hypnose, le décervelage, l'indétermination sont autant de noms des procédés par lesquels Jarry désoriente son lecteur pour mieux le contraindre à déformer selon lui.

La doctrine du Livre

QUE L'AUTEUR soit parti du centre pour développer son œuvre, où qu'il l'ait atteint par l'abstraction, il s'agit, lors de la confection d'un recueil, d'obliger le lecteur à se faire à son tour centre, à produire du sens. La méthode principale utilisée par les deux poètes consiste à conférer à leurs textes une unité controuvée. L'avertissement qui ouvre la seconde édition des *Reposoirs de la Procession* n'est ainsi qu'un court résumé des idées du premier « Liminaire », dont le but principal est de donner à lire les textes du recueil, qui ont été redistribués depuis le premier volume, comme un tout :

Si le terme n'en devait paraître excessif à propos de l'âme de prisme qui s'y commente parmi la mer, la forêt, la montagne et la ville, j'écrirais qu'une unité, pour ainsi dire chromatisée, présida à ces groupements et plus particulièrement aux deux premiers, à telles enseignes qu'ils pourraient prétendre au titre de roman.

J'estime d'ailleurs que l'unité implique d'essentielles motions intérieures au même sens que des masses de vie font (tels des chiffres, d'une somme) partie intégrante d'une goutte d'eau, et je crois aux symphonies latentes⁷⁹.

Saint-Pol-Roux insiste sur l'unité qui relie prismatiquement les pièces qui composent les *Reposoirs* ; comme Jarry avec les *Minutes de sable mémorial*,

79. *Les Reposoirs de la procession I*, op. cit., p. 39-40. Dans la première édition du recueil, Saint-Pol-Roux propose une autre succession, moins contraignante mais d'un fort potentiel symbolique, celle de la « journée » : « Chaque tome commence avec l'aube, suit le cours du soleil et s'achève aux étoiles, que ce soleil et ces étoiles soient apparents ou suggérés par la couverture des pages » (p. 225).

il cherche à les faire lire comme un livre, possédant une unité propre, et non comme un simple recueil de feuilles amassées au hasard. Le prisme peut paraître une figure de la dispersion, mais il n'en est rien : son analyse de la lumière s'opère chromatiquement, en regroupements doués d'une unité propre. L'unité revendiquée est une unité d'intégration, les éléments se regroupant par masses ; comme dans une symphonie, des cristallisations s'opèrent au sein d'une nappe musicale apparemment hétéroclite.

On reconnaît ici la poétique du Livre, exprimée déjà par Mallarmé qui, préfaçant ses *Divagations*, regrettait d'avoir fait un livre tel qu'il ne les aime pas, c'est-à-dire de circonstance et sans architecture motivée. L'image choisie par Saint-Pol-Roux participe évidemment de l'esthétique symboliste : le prisme, le chromatisme, désignent une certaine forme d'unité, à rechercher non dans une singularité de style ou d'inspiration, mais dans une forme de synthétisme. L'étalon de la littérature reste ici la musique, dont les symphonies, à l'unité complexe faite d'harmoniques, sont les représentants idéaux. Saint-Pol-Roux, comme Jarry et bien d'autres avant eux, définit l'unité des œuvres d'art comme une unité biologique : au « comme des productions de la nature » de Jarry⁸⁰ répondent les « masses de vie » dans une goutte d'eau de Saint-Pol-Roux — et Jarry, dans *Les Jours et les nuits*, définira encore la création comme un équilibrage de masses semblable au travail de la nature :

Sengle construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire ; et éjaculait en une écriture de quelque méchante demi-heure le résultat. Lequel on pouvait anatomiser et atomiser indéfiniment, chaque molécule étant cristallisée selon le système de la masse, avec des hiérarchies vitalisantes, comme les cellules d'un corps. Des professeurs de philosophie chantent que cette similitude aux productions naturelles est du Chef-d'œuvre⁸¹.

Les deux poètes définissent donc l'unité essentielle de leur œuvre comme une unité biologique et prismatique. Chaque fragment de leur recueil devient un organe : un élément doté d'une fonction par rapport à un tout dont il est lui-même l'image microcosmique. Mais la fonction principale de ces théories n'est pas de construire *réellement* des œuvres organiques ; c'est de les faire lire *comme si* elles fonctionnaient comme telles. Jarry et Saint-Pol-Roux tentent de présenter leurs recueils comme des blocs hiératiques dont tous les éléments sont nécessaires, parce que l'auteur a Tout vu en un instant d'illumination, ou parce qu'il ne fait que décrire une beauté essentielle qui motive l'ensemble de

80. « Linteau », O.C. I, p. 171.

81. *Les Jours et les nuits*, O.C. I, p. 793-794.



son texte. En insistant dans leurs préfaces sur l'exhaustivité de leur art, qui dit la totalité de l'univers par une synthèse positive ou négative, ils récupèrent à leur profit toutes les interprétations des lecteurs. Dans un geste ambigu, ils affirment leur autorité sur ces œuvres précisément parce qu'ils se considèrent comme de simples prismes par lesquels passe la Vérité. L'abstracteur et le concrèteur se rejoignent dans leur stratégie sémantique.

* * *

Un exemple de cette stratégie, pour conclure. En 1907 paraît le troisième tome des *Reposoirs*, *Les Féeries intérieures*. Ce recueil contient un texte problématique pour le chercheur, « La Charmeuse de serpents », texte sibyllin d'une douzaine de lignes dédié « À Alfred Jarry » :

Sur l'orteil, nichons de proue, publique, elle se cambre, à poils : diadème à ses pieds, se délovant au déclic de son geste, lascivement jaillissent vers les yeux d'aiguail les serpents tout à l'heure assoupis, et la fille aussitôt s'abandonne au brasier de spirales que la foule pressent de rubis sous l'écaille, cependant que Satan, maître du cirque, renifle le festin en apprêts au fond de la crapule, car déjà les reptiles ont envahi la chair ciselée de flèches vives et vont consumer l'âme de l'idole qui se pâme, symbolique, en sa maligne apothéose de révolutions, un sifflet de vipère entre ses lèvres de cerise⁸².

Ce poème en prose est daté de la « Foire de Montmartre, 1890 », à une époque où il est plus qu'improbable que le très jeune Jarry, âgé de 17 ans à peine et sans relations littéraires, ait fréquenté Saint-Pol-Roux — sans compter qu'il n'était même pas encore à Paris ! Pourquoi Saint-Pol-Roux a-t-il alors choisi de dédier ce texte à l'auteur d'*Ubu Roi* ? Il doit tout simplement s'agir, ici encore, d'un dispositif de récupération sémantique, par lequel Saint-Pol-Roux sursature le sens de son poème par le simple ajout d'une dédicace. En effet, on peut difficilement s'empêcher, une fois ce texte placé sous l'influence jarryque, de voir dans cette danseuse une autre Messaline, lascive et couverte de bijoux, dont les serpents-palotins obéissent mécaniquement au moindre déclic, et dont les yeux hypnotiques ne sont pas sans rappeler ceux d'Emmanuel Dieu ou du Surmâle. Ces interprétations paranoïaques permettent à Saint-Pol-Roux de multiplier le sens de son texte par une simple dédicace qui fonctionne comme un programme de lecture — exemple parfait de mise en œuvre du « colin-maillard cérébral ».

Julien Schuh

82. *Les Reposoirs de la Procession III*, op. cit., p. 65.

