



HAL
open science

Les livres pairs d'Alfred Jarry

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Les livres pairs d'Alfred Jarry. *Conserveries mémorielles*, 2008, 5, pp.133-165. hal-00983970

HAL Id: hal-00983970

<https://hal.science/hal-00983970>

Submitted on 26 Apr 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.

Julien Schuh - Les livres pairs d'Alfred Jarry (Université Paris-IV Sorbonne)

Au début des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* d'Alfred Jarry, un huissier, Panmuphle, est chargé de saisir les biens du Docteur Faustroll, accusé de ne pas avoir payé son loyer. À cette occasion, il rédige un procès verbal sur « papier spécial pour les huissiers » décrivant les ouvrages qui composent la bibliothèque du Docteur. Dans cette bibliothèque idéale, composée de vingt-sept ouvrages désignés mystérieusement comme des « livres pairs », on trouve aussi bien des œuvres canoniques du symbolisme (Mallarmé, Verlaine, Poe traduit par Baudelaire), des titres des amis de Jarry et des piliers des revues de l'époque (Rachilde sous le pseudonyme de « Jean de Chilra », Gustave Kahn, Léon Bloy) que des ouvrages que l'on assimile davantage aux lectures enfantines (un conte de Marceline Desbordes-Valmore, les *Mille et Une Nuits*, le théâtre de Florian) ou des textes hors-catégorie (l'œuvre de Rabelais, l'évangile de Luc, *Les Chants de Maldoror*). Voici cette liste de livres « saisi[s]-gagé[s] et mis sous l'autorité de la Loi et Justice¹ », au sein du chapitre que les critiques oublient souvent de mentionner, se contentant des noms quand le contexte de leur apparition importe également :

DES LIVRES PAIRS DU DOCTEUR

Dans une propriété ci-dessus dénommée, et après ouverture faite par M. Lourdeau, serrurier à Paris, n° 205, rue Nicolas Flamel, réserves faites d'un lit en toile de cuivre vernie, long de douze mètres, sans literie, d'une chaise d'ivoire et d'une table d'onyx et d'or, vingt-sept volumes dépareillés, tant brochés que reliés, dont les noms suivent :

1. BAUDELAIRE, un tome d'EDGARD POE, traduction.
2. BERGERAC, *Œuvres*, tome II, contenant l'*Histoire des États et Empires du Soleil*, et l'*Histoire des Oiseaux*.
3. L'*Évangile* de SAINT LUC, en grec.
4. BLOY, *Le Mendiant ingrat*. [*Le Désespéré*]
5. COLERIDGE, *The Rime of the ancient Mariner*.
6. DARIEN, *Le Voleur*. [*Biribi*]
7. DESBORDES-VALMORE, *Le Serment des petits hommes*.
8. ELSKAMP, *Enluminures*. [*Salutations dont d'angéliques*]

¹ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, dans *Œuvres*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, p. 486 [édition abrégée désormais en Bq].

9. Un volume dépareillé du *Théâtre* de FLORIAN.
10. Un volume dépareillé des *Mille et Une Nuits*, traduction GALLAND.
11. GRABBE, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, comédie en trois actes.
12. KAHN, *Le Conte de l'or et du Silence*. [*Le Livre d'images*]
13. LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*.
14. MAETERLINCK, *Aglavaine et Sélysette*. [*Pelléas et Mélisande*]
15. MALLARMÉ, *Vers et prose*. [*Divagations*]
16. MENDÈS, *Gog*.
17. *L'Odyssée*, édition Teubner.
18. PÉLADAN, *Babylone*.
19. RABELAIS.
20. JEAN DE CHILRA, *L'Heure sexuelle*. [*La Princesse des ténèbres*]
21. HENRI DE RÉGNIER, *La Canne de jaspe*.
22. RIMBAUD, *Les Illuminations*.
23. SCHWOB, *La Croisade des enfants*.
24. *Ubu Roi*.
25. VERLAINE, *Sagesse*.
26. VERHAEREN, *Les Campagnes hallucinées*.
27. VERNE, *Le Voyage au centre de la Terre*.

Plus trois gravures pendues à la muraille, une affiche de TOULOUSE-LAUTREC, *Jane Avril* ; une de BONNARD, *La Revue blanche* [*L'Estampe et l'Affiche*, corrigé en *Peintres Graveurs*] ; un portrait du sieur Faustroll, par AUBREY BEARDSLEY, et une vieille image, laquelle nous a paru sans valeur, *saint Cado*, de l'imprimerie Oberthür de Rennes.

Dans la cave, par suite de l'inondation, nous n'avons pu y pénétrer. Elle nous a paru pleine jusqu'à une hauteur de deux mètres, sans tonneaux ni bouteilles, de vins et d'alcools librement mêlés.

J'ai établi pour gardien, en l'absence de la partie saisie, le sieur Delmor de Pionsec, l'un de mes témoins ci-après nommé. La vente aura lieu le jour qui sera fixé ultérieurement, heure de midi, sur la place de l'Opéra.

Et de tout ce que dessus j'ai rédigé le présent procès-verbal, auquel j'ai vaqué de huit heures du matin à deux heures 3/4 de relevée, et dont j'ai laissé copie à la partie saisie, ès mains de M. le commissaire de police susnommé, et au gardien, et sous réserve de dénonciation, le tout en présence et assisté des sieurs Delmor de Pionsec et Trocon, praticiens, demeurant à Paris, 37, rue Pavée, témoins requis qui ont avec moi signé original et copie. Coût: Trente-deux francs 40 centimes. Il a été employé pour les copies deux feuilles de papier spécial dont le montant est de fr. 1,20 centimes. Signé : Lourdeau, serrurier. Signé : Solarcable, commissaire. Signé : Delmor

de Pionsec; signé : Troccon, témoins. Signé : Panmuphle, ce dernier huissier. Enregistré à Paris le 11 février 1898. Reçu cinq francs. Signé Liconet. P.C.C. (*Illisible*²).



Le livre de Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, chez Plon, se proposait déjà d'utiliser la liste des livres du Docteur Faustroll « comme les pièces d'un puzzle qui, reconstitué, composerait un portrait de Jarry par lui-même³ ». Les éléments de cette bibliothèque lui permettent de dresser une image contrastée et kaléidoscopique de cet écrivain difficilement réductible à une figure cohérente. Comme Patrick Besnier l'avoue lui-même, il n'est parfois même pas nécessaire de lire ces livres dans cette optique : le portrait se fait par la bande, les poésies d'Elskamp servant à invoquer la peinture de Pont-Aven, *Gog* de Catulle Mendès donnant lieu à une analyse de la place du sport et des activités physiques chez Jarry. La bibliothèque de Faustroll permet de faire un portrait biographique et spirituel de Jarry, les rapports de ce portrait au texte même qui lui sert de prétexte, les *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, n'étant pas abordés.

Je m'intéresserai moins ici au portrait réel de Jarry, pour m'interroger sur les fonctions de l'insertion de cette liste de livres dans l'économie de l'ouvrage de Jarry⁴. Moins qu'un autoportrait, la bibliothèque de Faustroll fonctionne comme un « portrait de l'auteur » : elle crée une *persona* littéraire, un certain *ethos* destiné à aider le lecteur à s'orienter dans ce texte-monstre en lui fournissant une image idéale de l'auteur qui l'a produite. En faisant débiter le *Faustroll* par une liste d'ouvrages, Jarry met en place les conditions de réception de son texte, dans une posture très littéraire. L'espace délimité par la liste des auteurs pairs fonctionne comme un portrait spirituel de Jarry-littérateur, et livre le contexte selon lequel son discours doit être reçu, les références que le lecteur pourra voir convoquer dans le texte.

² Bq, p. 486-487. Je mentionne entre crochets les premiers choix de Jarry dans le manuscrit Lormel. Sur les différents manuscrits du *Faustroll*, voir Paul Gayot, « Les problèmes du *Faustroll* », *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. 103-110.

³ Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 73.

⁴ Si l'on peut parler d'ouvrage pour désigner un texte paru de manière fragmentaire de son vivant, et dont on connaît plusieurs états manuscrits.

Il s'agit donc de s'intéresser, pour une fois⁵, aux textes mêmes ; de les lire, non pas un à un, comme la plupart des commentateurs le font, mais par ensembles, pour tenter de circonscrire les règles de l'espace littéraire singulier que ces ouvrages convoquent, dans une interprétation qui sera par nature infidèle aux textes mêmes dans la mesure où elle sera fidèle à tous simultanément pour convenir au projet de Jarry. Je m'attarderai sur les livres les moins lus de cette liste — sans oublier les images, qui participent de la création de cet espace spirituel entourant le *Faustroll*.

La notion de parité

Avant de s'aventurer dans cette bibliothèque, il faut cependant revenir sur le caractère de « parité » des ouvrages qui la composent. Depuis les travaux du Collège de 'Pataphysique, la parité est conçue comme un refus de tout classement, l'affirmation iconoclaste de l'égalité de toutes ces œuvres⁶ : Jarry n'aurait pu confondre dans une même liste chefs-d'œuvre et littératures puérides sans volonté de choquer et de remettre en cause les valeurs littéraires admises. Une telle vision relève évidemment du même regard critique hiérarchisant que Jarry refuse : constater l'inégalité de ces livres, rabaisser la valeur littéraire de Marceline Desbordes-Valmore, railler le clinquant du *Conte de l'or et du silence*, c'est toujours classer, même en louant la volonté de Jarry de démolir les canons de l'institution littéraire.

Il me semble plus intéressant de concevoir simultanément ce terme de « parité » en fonction de ce à quoi il s'oppose : le dépareillement, dans son sens bibliophilique. On a souvent noté la présence de quatre volumes dépareillés dans la liste de Faustroll : Baudelaire, Bergerac, Florian et Galland ne sont représentés que par des tomes arrachés à des œuvres plus complètes⁷. Mais, en effaçant le contexte d'apparition de cette liste, on oublie de remarquer que c'est la totalité de ces volumes qui est concernée : Jarry mentionne bien « vingt-sept volumes dépareillés ». Aux yeux de l'huissier Panmuphle (et de la plupart des commentateurs), cette collection de livres n'a aucune unité, aucune cohérence ; la bibliothèque de Faustroll ne représente qu'une réunion fortuite d'éléments disparates.

Jarry, en intitulant ce chapitre « Des livres pairs du Docteur », prend le contrepoint de cette parole officielle (celle de l'huissier chargé de saisir cette bibliothèque, et plus généralement celle de la *doxa* qui dresse des frontières nettes entre les genres, les époques et les auteurs). Il

⁵ Ben Fisher avait déjà tenté de relever, dans *The Pataphysician's Library : An exploration of Alfred Jarry's livres pairs*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, les grandes thématiques présentes dans ces textes (l'occultisme, le christianisme, l'héroïsme...), dans une perspective assez différente de la mienne.

⁶ Voir Philippe Vauberlin, « Les livres pairs et la parité », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 22-23, « Navigation de Faustroll », 83 E.P. [1955], p. 16-22.

⁷ Voir Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 110.

s'agit d'entendre la parité de ces textes comme l'affirmation de leur cohérence d'ensemble. Les livres pairs ne sont pas uniquement des textes « égaux », mais des textes qui forment système, qui fonctionnent selon une logique commune ; cette logique, il faut la chercher dans l'individualité de la personne qui les a réunis, et a ainsi formé, par son parcours de lecteur, une bibliothèque singulière. C'est ce que Jarry constatera encore dans un article paru dans *La Plume* du 15 avril 1903 intitulé « La tiare écrite », à propos de l'image que l'on se fait d'un livre avant de l'avoir lu :

[...] l'acheteur d'un volume veut voir ce qu'il y a dedans, laquelle vision s'opère par la lecture ; mais s'il lisait *avant*, combien peu solderaient leur vision ? Il se contente, de par l'intervention du libraire, de *vouloir prévoir*. L'idée qu'il se fait, et qui est une ressemblance d'idées passées, lui est un sommaire du livre. Le nom de l'auteur, s'il est connu, est un sommaire de ce sommaire. Il y a dans toute cervelle de lecteur cinq ou six noms qui gravitent par association autour d'un plus grand, ou d'un plus gros, ou d'un plus n'importe quoi, mais qui était là le premier.

Il y a certainement une période d'adolescence où l'on juge un livre par rapport à Robinson Crusoé ou à Mme de Ségur⁸.

Jarry propose une conception de l'histoire littéraire radicalement subjective, expliquant que l'interprétation d'un livre, d'un auteur, d'un mouvement littéraire n'a jamais lieu dans le cadre idéal de la linéarité historique, mais selon le contexte des œuvres déjà lues par un lecteur qui modèle ainsi le champ de la littérature autour de quelques noms qui servent de points de comparaison entre eux. Le caractère le plus remarquable de ce modèle est d'être dynamique et subjectif : chaque lecteur construit son champ littéraire peu à peu, en se fondant sur les auteurs qu'il a lus en premier. L'histoire littéraire n'est donc pas la seule façon de comprendre les notions de genre et d'auteur : chacun recrée, par son expérience personnelle de lecteur, sa propre histoire de la littérature. La bibliothèque fonctionne sur le mode de la spatialité et non de la temporalité ; elle permet de remettre en question la linéarité historique, et de proposer un champ d'investigation formé d'ouvrages offerts simultanément à la vue. La parité de ces ouvrages peut ainsi se définir également comme leur présence simultanée à l'esprit de l'auteur ; elle permet de montrer l'état présent d'une *persona* littéraire. Il ne s'agit pas seulement de remettre en cause les valeurs littéraires : il s'agit de construire un ensemble de textes qui ont influencé la production et influenceront la réception du *Faustroll* ; un ensemble

⁸ Bq, p. 1012.

de textes avec ses contradictions, ses tensions internes, ses pôles magnétiques. C'est au sein de cette bibliothèque personnelle, véritable portrait de soi en lecteur, que les textes d'un écrivain prennent réellement sens, qu'ils trouvent leur contexte d'interprétation. Par un tour de force⁹, Jarry inscrit cette bibliothèque à l'entrée de son livre, indiquant assez clairement au lecteur qu'il ne profitera pleinement de son ouvrage qu'en prenant connaissance de cette liste.

J'essaierai donc de dégager les fonctions de cette bibliothèque dans la mise en place du pacte de lecture du *Faustroll*, tout en gardant à l'esprit qu'il ne faut surtout pas imaginer que tous ces livres décrivent un espace d'interprétation parfaitement cohérent, qu'une interprétation avisée permettrait de retrouver : l'hétérogénéité de la bibliothèque de Faustroll est irréductible, les espaces littéraires qu'elle convoque se révélant souvent incompatibles. La lecture doit se faire biaisée pour choisir, dans ces œuvres, les éléments qui seront développés par Jarry dans le corps même de son roman. La liste des livres pairs n'est pas un espace d'interprétation préconstruit que Jarry investirait : c'est un espace qu'il construit par la présentation même de cette liste, qui est déjà une forme d'interprétation préalable qui informe l'expérience du lecteur de ces ouvrages.

Cerner le livre à venir

Une première fonction de la bibliothèque de Faustroll est de délimiter le contexte précis d'apparition de son roman, de délimiter le champ d'interprétation auquel il appartient. En reprenant l'image de la gravitation, Jarry fait de son livre un satellite dans une constellation d'auteurs et d'ouvrages préexistants. On peut analyser les cercles concentriques qui délimitent la place de l'ouvrage dans la littérature de l'époque.

Le canon symboliste

Premier cercle, celui du canon que les littérateurs de l'époque se sont fixé, en opposition au canon académique. En inscrivant la triade Baudelaire-Verlaine-Mallarmé dans son texte, Jarry ne fait que confirmer son inscription dans l'espace littéraire symboliste ou post-symboliste¹⁰. La plupart des commentateurs font remonter la fondation de ce canon au roman de Huysmans qui paraît en mai 1884 : À *Rebours* présente en effet une constellation d'auteurs qui resteront ensuite les références du symbolisme, tout particulièrement le couple Mallarmé-Verlaine,

⁹ Tour de force qui n'est pas sans rappeler celui de Schopenhauer, qui ouvre *Le Monde comme volonté et comme représentation* par la liste des ouvrages que le lecteur doit absolument connaître pour comprendre son livre : ses propres essais antérieurs, la philosophie de Kant, de Platon, les *Upanishads*... Voir Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français par A. Burdeau, édition revue et corrigée par R. Roos, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2003, p. 2-5.

¹⁰ Voir Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, PUF, coll. Écrivains, 1988, p. 221 *sqq.*

dignes héritiers de Baudelaire, lui-même interprété à la flamme vacillante de la décadence latine. Pour Pierre Citti, « la bibliothèque d'À *Rebours* est [...] une manière d'événement historique, puisqu'elle fixe le catalogue de la littérature moderne pour les cinq ou dix ans à venir¹¹ ». Gourmont, déjà, faisait remonter l'unité du mouvement symboliste à la lecture d'À *Rebours* : « Ce mouvement, que la presse découvrit en 1885, remontait, en réalité, à près de vingt ans. Arrêté par la guerre, il acquit toute sa force le jour où des jeunes poètes, découvrant à la fois, guidés par un chapitre fameux d'À *Rebours* de Huysmans, Mallarmé et Verlaine, s'en trouvèrent enthousiasmés et pour ainsi dire fécondés sur l'heure¹². » Mais il ne faut pas oublier, la même année, les articles de Verlaine recueillis dans les *Poètes maudits*, qui parurent d'abord dans *Lutèce* à la fin de l'année 1883 et dans *La Vogue* en 1886, puis en volume chez Vanier. Verlaine y célèbre Corbière, Rimbaud et Mallarmé, puis dans la seconde édition de 1888 Villiers de l'Isle-Adam et lui-même — sans oublier Marceline Desbordes-Valmore, qui trouve également sa place parmi les auteurs pairs de la bibliothèque du Docteur Faustroll, sans que personne se soit véritablement avisé de sa présence parmi les « *Incompris* » de Verlaine¹³. Un consensus se forme rapidement autour du trio Baudelaire-Verlaine-Mallarmé, qui apparaît déjà cristallisé sous cette forme dans le manifeste de Jean Moréas en 1886 : « Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable ; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers¹⁴ ». Lors du triomphe de Moréas en 1891, Achille Delaroche confirme le statut de « maîtres » attribué à Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, accompagnés des deux autres « poètes maudits », Corbière et Rimbaud, mais aussi de « Villon, Rabelais, Shakespeare, Edgar Poe, Vigny », « les maîtres dont [les symbolistes] se réclamaient le plus volontiers¹⁵. » Ce trio de référence revient sous toutes les plumes, amies ou ennemies, lorsqu'il s'agit de définir le mouvement symboliste, contribuant fortement à stabiliser son image en lui donnant une origine et un horizon d'interprétation. On peut remarquer à quel point Jarry s'inscrit ici pleinement dans ce groupe littéraire, en faisant

¹¹ Pierre Citti, *La Mésintelligence : Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. Lieux littéraires, 2000, p. 62.

¹² Remy de Gourmont, « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires*, Quatrième série : « Souvenirs du Symbolisme et autres études » (1912), Mercure de France, dixième édition, 1927, p. 13.

¹³ C'est le titre fictif que Verlaine attribue au recueil des *Poètes maudits* dans la bibliographie de Pauvre Lelian. Voir Paul Verlaine, *Les Poètes maudits* (1884), nouvelle édition ornée de six portraits par Luque, Léon Vanier, 1888, p. 100. Ben Fisher signale le parallélisme entre les goûts de Verlaine et ceux de Jarry dans *The pataphysician's library*, éd. cit., p. 46.

¹⁴ Jean Moréas, « Le Symbolisme ; Manifeste de Jean Moréas », *Figaro* du 18 septembre 1886, repris dans *Les Premières armes du Symbolisme*, Vanier, 1889, p. 33.

¹⁵ Achille Delaroche, « Les annales du Symbolisme », *La Plume*, n° 41, 1^{er} janvier 1891, « Numéro exceptionnel consacré au Symbolisme de Jean Moréas », p. 15.

de six de ces maîtres (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Rabelais et Poe) des auteurs pairs de la bibliothèque du Docteur Faustroll.

On peut encore noter dans le choix de ces figures le parfait conformisme de Jarry lorsqu'il choisit dans l'œuvre de Verlaine son recueil pieux, *Sagesse*. À la mort du poète, *La Plume* avait demandé à deux cents auteurs, « aux écrivains nouveaux, aux collaborateurs des revues littéraires, aux poètes » : « Quelles sont les meilleures parties de l'Œuvre de Paul Verlaine » ? *Sagesse* arrive en tête, avec « 93 suffrages ». C'est Mallarmé qui est désigné pour lui succéder et « tenir le sceptre de la royauté poétique » ; prince d'un espace littéraire à part, « à côté des ferblanteries officielles, obtenues trop souvent par d'habiles intrigues¹⁶ ».

On constate pourtant un oubli dans ce canon idéal : celui de Villiers de l'Isle-Adam, oublié d'autant plus étrange que Jarry, formé par Remy de Gourmont (l'un des principaux propagateurs de l'œuvre de Villiers à cette époque¹⁷), imite Villiers dans plusieurs de ses textes. *Le Surmâle* de 1902 est ainsi une réécriture masculine de *L'Ève future*¹⁸ et de son « extraordinaire Hadaly¹⁹ » ; le chapitre « Au Paradis ou le Vieux de la Montagne » de *L'Amour en visites* (1898) est précédé d'une épigraphe empruntée à des notes inédites de Villiers publiées en 1891 dans le *Mercure de France* par Gourmont²⁰. Mais comme le rappelle Christophe Domino²¹, la référence à Villiers est brouillée chez Jarry : ainsi, s'il invoque l'andréide de *L'Ève future*, c'est sur le mode de la négation et en passant par sa réinsertion dans une production à grand spectacle : « Parmi les précurseurs très récents de Wells, il faut citer, nous ne disons pas Villiers de l'Isle-Adam, dont l'extraordinaire Hadaly ne ressuscite-t-elle pas dans nos music-halls, sous le nom de “l'autovierge²²” ? ».

Bien plus, Villiers apparaît presque comme un rival de Jarry, qui considère l'auteur de *La Révolte* comme un frein à sa propre gloire théâtrale, en accusant la production de cette pièce (à l'Odéon, en décembre 1896) de limiter les représentations d'*Ubu Roi* : « nous tenions

¹⁶ « Résultats du Congrès des Poètes », *La Plume*, n° 163, 1^{er} février 1896, p. 67.

¹⁷ A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, Corti, 1965, p. 314 *sqq.*

¹⁸ Voir Christophe Domino, « Villiers de l'Isle-Adam et Jarry – *L'Ève future* et *Le Surmâle* (un exemple de relation transtextuelle) », *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 27 août au 6 septembre 1981, sous la direction de Henri Bordillon, Paris, Pierre Belfond, 1985, p. 85-102 ; Linda Stillman, « Le vivant et l'artificiel : Jarry, Villiers de l'Isle Adam, Robida », *L'Étoile-Absinthe*, Rennes, SAAJ, n° 25-28, « Jarry et Cie », 1985, p. 107-116.

¹⁹ Alfred Jarry, « De quelques romans scientifiques », *La Plume*, 1^{er} et 15 octobre 1903, repris dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 520 [désormais abrégé en OC II].

²⁰ Alfred Jarry, *L'Amour en visites*, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 894 [désormais abrégé en OC I] ; les citations de Villiers sont tirées de Remy de Gourmont, « Notes sur Villiers de l'Isle-Adam (Pages inédites ; — “Le Vieux de la Montagne” ; — L'Art idéaliste) », *Le Mercure de France*, n° 8, août 1890, p. 263 ; elles encadrent la quasi-totalité des quelques lignes de Villiers conservées sous ce titre, les synthétisant de manière énigmatique.

²¹ Christophe Domino, art. cit., p. 87-91.

²² Alfred Jarry, « De quelques romans scientifiques », art. cit., p. 520.

surtout à incarner Ubu dans la souplesse du talent de M. Gémier, et c'est aujourd'hui et demain les deux seuls soirs où M. Ginisty — et l'interprétation de Villiers de l'Isle-Adam — aient la liberté de nous le prêter²³. » Faut-il voir dans cette rivalité avec un disparu des restes d'animosité envers Gourmont, disciple strict de Villiers ? Jarry ne fréquentait peut-être tout simplement pas l'œuvre de Villiers de manière assidue ; ce maître du canon symboliste, il ne l'aura connu que de manière indirecte et tardive, d'où son absence des rayons de la bibliothèque du Dr Faustroll.

Pragmatique : l'inscription dans un cercle

S'il faut rappeler, avec Henri Béhar, que « *Faustroll* n'ayant pas paru intégralement de son vivant, il serait totalement aberrant d'y voir seulement un témoignage d'amitié²⁴ », on peut tout de même constater que Jarry assure également, à travers la bibliothèque de Faustroll, sa place dans un cercle social de littérateurs. Marcel Schwob est son « découvreur » ; il lui doit en 1893 ses premières publications en tant que lauréat des concours de *L'Écho de Paris*²⁵, dont il présidait le jury avec Catulle Mendès, l'un des fondateurs du *Parnasse contemporain*, critique de poids qu'il fallait ménager. Rachilde, présente sous son pseudonyme de Jean de Chilra, était la femme d'Alfred Vallette, le directeur du *Mercure de France* où Jarry tenta très rapidement de publier sa prose²⁶. Catulle Mendès²⁷, Gustave Kahn²⁸ et Émile Verhaeren²⁹ ont tout trois fait l'éloge d'*Ubu Roi* ; Elskamp avait envoyé ses *Salutations, dont d'angéliques* à Jarry après avoir reçu ses *Minutes de sable mémorial*³⁰. On peut même faire l'hypothèse que Lautréamont, d'une certaine manière, vient à la place d'un nom que Jarry ne peut plus inscrire parmi ses modèles : celui de Remy de Gourmont, l'un des inventeurs d'Isidore Ducasse³¹ et son ancien maître à penser, avec lequel il était irrémédiablement brouillé. L'inscription de tous ces auteurs encore vivants dans la liste du *Faustroll* signale des dettes et des affinités

²³ Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'«Ubu Roi» », *Le Mercure de France*, 1^{er} janvier 1897, repris dans OC I, p. 400.

²⁴ Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, op. cit., p. 228.

²⁵ Voir Brunella Eruli, « Schwob, Jarry ed altri ribelli », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XV, Rome, Bulzoni Editore, p. 413-448.

²⁶ Voir les *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n° 18, « Rachilde et Jarry », 1982.

²⁷ Voir Alain Mercier, « Catulle Mendès et Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 31-32, Rennes, SAAJ, 1986, p. 5-10. Le célèbre article élogieux de Mendès pour *Ubu Roi* parut dans *Le Journal* du 11 décembre 1896.

²⁸ Kahn fit un compte rendu d'*Ubu Roi* lors de sa parution dans *La Revue blanche* du 1^{er} juillet 1896.

²⁹ Voir *L'Art moderne*, 19 juillet 1896.

³⁰ Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 163-4.

³¹ Voir Nicolas Malais, « Remy de Gourmont et l'invention de la littérature Maldoror », *La Littérature Maldoror*, Actes du Septième Colloque international sur Lautréamont, *Cahiers Lautréamont*, n° LXXI-LXXII, Tusson, Du Lérot, 2005, p. 97-104. Sur l'influence de Ducasse sur Jarry, voir Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, PUF, coll. Perspectives critiques, 2003.

aussi bien littéraires que sociales, qui comptent également dans la formation de l'*éthos* de Jarry.

Modèles narratifs

À ces cercles canoniques et sociaux, qui inscrivent les *Gestes et opinions* au sein d'un champ littéraire précis, on peut rajouter celui des modèles narratifs qui informent le texte du *Faustroll* et indiquent au lecteur le genre de l'ouvrage : une forme d'odyssée. Le livre III du *Faustroll*, « De Paris à Paris par mer ou le Robinson belge », est en effet le récit d'une navigation d'un genre particulier, « sur la terre ferme³² ». Faustroll y emmène Panmuphle à la découverte d'îles qui sont autant d'univers littéraires synthétisés et concrétisés. Jarry cite parmi les livres pairs de grands manuels de navigation littéraire : l'*Odyssée*, bien sûr, mais surtout l'œuvre de Rabelais, et le voyage à la recherche de l'oracle de la Dive Bouteille du *Quart livre* et du *Cinquième livre de Pantagruel*³³ ; ses îles métaphoriques doivent beaucoup à Alcofribas Nasier. On constate même la prégnance du modèle de l'*Odyssée* dans certains des autres livres pairs : chez Marceline Desbordes-Valmore, où les parents du petit Léonard, qui revient d'une fugue d'une nuit, font semblant de ne pas le reconnaître pour le punir. Léonard, qualifié de « Juif Errant³⁴ », se rêve en Ulysse : « Ah ! si j'avais un chien, un bon chien pour me regarder et pour me reconnaître, il me reconnaîtrait bien vite et me sauterait au cou³⁵ ». Chez Elskamp, dont Jarry cite un extrait³⁶ du poème « Étoile de la mer (III) », qui n'est rien d'autre qu'un récit de voyage rêvé par un malade fiévreux dans son lit : « Et c'est tout un voyage en rond, / Trop vite pour la guérison³⁷ » — rappelons que le périple de Faustroll se déroule sur un « lit long de douze mètre [qui] n'est pas un lit, mais un bateau³⁸ ». Chez Schwob, où la *Croisade des enfants* narre l'étrange pèlerinage de milliers d'enfants partis libérer Jérusalem au XIII^e siècle, qui s'embarquèrent sur des vaisseaux à Marseille pour finir leurs jours au fond de la Méditerranée ou en esclavage. Chez Verne, qui décrit dans le *Voyage au centre de la terre* un périple incertain, qui se termine sur un radeau emporté par la lave, et discute à travers la voix du professeur Otto Lidenbrock « l'hypothèse de la liquidité du noyau intérieur de la terre », en imaginant des « marées intérieures qui, soulevant l'écorce terrestre,

³² Bq, p. 489.

³³ Voir Patricia Murphy, « Rabelais and Jarry », *The French Review*, vol. LI, n° 1, octobre 1977, p. 29-36.

³⁴ Marceline Desbordes-Valmore, « Le Serment des petits hommes », dans *Le Magasin pittoresque*, t. XXIII, Aux Bureaux d'abonnement et de vente, 1855, p. 126.

³⁵ *Idem*, p. 125.

³⁶ Bq, p. 490.

³⁷ Max Elskamp, *Enlumineures* [Bruxelles, Lacomblez, 1898], *Œuvres complètes*, Seghers, 1967, p. 49.

³⁸ Bq, p. 488.

donneraient lieu à des tremblements de terre périodiques³⁹ » — « marée terrestre⁴⁰ » qui servira à Faustroll dans sa navigation sur terre. Chez Kahn, qui narre dans *Le Conte de l'Or et du Silence*, sur le modèle de la légende arthurienne, les départs de Balthazar et d'Ahasvérus sur la « nef du roi Salomon⁴¹ ». Et bien sûr dans les *Mille et Une Nuits*, avec le voyage de Sinbad le marin (et celui du Calender Agib, auquel Jarry fait allusion dans le *Faustroll*, prince d'un archipel dont le vaisseau échoue sur une île aimantée⁴²), et dans *The Rime of the Ancient Mariner*.

Ces trois premiers cercles permettent ainsi de « prévoir » le contenu du volume pour les lecteurs que s'imagine Jarry, en l'inscrivant dans des filiations connues, en délimitant son genre ; pour ce qui est de son esthétique et de son interprétation possible, il faut tracer d'autres constellations d'ouvrages.

Une esthétique de la synthèse

Un des points de rapprochement les plus marquants de plusieurs des livres de cette bibliothèque consiste à proposer des formes simplifiées, abstraites, voire naïves et à s'en glorifier. On peut lire en creux, dans le regroupement de ces textes, une sorte d'apologie de la simplicité ou de la synthèse abstractive, et un portrait de l'auteur en primitif, amoureux des chansons enfantines et des images d'autrefois.

³⁹ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre* [Hetzl, 1864], Le Livre de Poche, 2004, p. 45.

⁴⁰ Bq, p. 512.

⁴¹ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, Mercure de France, 1898, p. 154.

⁴² *Les Mille et une Nuits*, traduites par Galland, t. I, Furne, 1837, p. 180 *sqq.*

Les contours flous du conte

La crise des formules narratives conduit à cette époque plusieurs écrivains à puiser dans les contes et légendes les formes de leur récit. C'est le cas par exemple de Marcel Schwob et d'Henri de Régnier, chez qui Émilie Yaouanq analyse une « narration plus poétique que temporelle ou causale⁴³ » : la forme du conte impose la « prééminence de la dimension spatiale sur la dimension temporelle⁴⁴ », conduisant à une « représentation fragmentée du temps », à une description de « moments purs [...] indépendants » pour « les affranchir de l'intrigue⁴⁵ ». Ce principe d'abstraction est au centre des préoccupations d'Édouard Schuré, qui participe au travail des folkloristes qui recueillent à cette époque de nombreuses légendes⁴⁶ avec ses *Grandes Légendes de France* (1892) : « La Légende, rêve lucide de l'âme d'un peuple, est sa manifestation directe, sa révélation vivante. / Comme une double conscience plus profonde, elle reflète l'Avenir dans le Passé. Des figures merveilleuses apparaissent dans son miroir magique et parlent de ces vérités qui sont au-dessus des temps⁴⁷. » Pour Jean Pierrot, « les récits légendaires, parce qu'ils sont toujours situés dans un univers lointain ou reculé dans le temps, à la fois irréel et indéfini, satisfaisaient bien à ce désir de dépaysement et d'évasion qu'éprouvait si intensément la conscience collective contemporaine⁴⁸. »

Ainsi, le récit de Schwob élu par Jarry « se présente comme les huit témoignages successifs d'un prêtre en rupture de ban, d'un lépreux, d'Innocent III, de trois enfants pèlerins, d'un clerc historiographe, de la petite Allys, puis du pape Grégoire IX⁴⁹ ». La narration se fait fragmentaire, déléguée à des porte-voix successifs qui se concentrent sur des détails frappants. Il reste pourtant une forme de progression chronologique minimale, avec le retour de plusieurs personnages, vus par des narrateurs différents, et l'avancée de la croisade des enfants vers l'Orient. L'avis de Jarry sur les contes de Schwob est résumé par son ami Léon-Paul Fargue dans une lettre qu'il lui adressa en 1893 : « Tu sais comme nous aimons tous Marcel Schwob, et comme son dernier "Roi au Masque d'or" d'une conception si large

⁴³ Émilie Yaouanq, « Le dévoiement de la narration dans quelques contes de Marcel Schwob et de Henri de Régnier », *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2007, p. 144.

⁴⁴ *Idem*, p. 145.

⁴⁵ *Id.*, p. 149.

⁴⁶ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* (1977), Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 237.

⁴⁷ Édouard Schuré, *Les Grandes Légendes de France* (1892), Perrin, 1908, p. II-III.

⁴⁸ Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 239.

⁴⁹ Alexandre Gefen, présentation de *La Croisade des enfants* [Mercure de France, 1896], dans Marcel Schwob, *Œuvres*, Les Belles Lettres, 2002, p. 451.

et religieuse nous a captivés — Et tous ses contes partiels, indépendamment de ses œuvres, comme ils constituent une synthèse artistique élevée⁵⁰ ».

Dans beaucoup de livres pairs, le décor se réduit à quelques éléments abstraits ; le contexte spatio-temporel disparaît, inscrivant la narration dans un espace éternisé. Dans *La Canne de Jaspe*, Henri de Régnier situe chaque nouvelle dans le même décor minéralisé emprunté à la pastorale, constitué de fontaines, de statues, de labyrinthes et de « jardins symétriques⁵¹ ». Les personnages aux noms antiquisants (Hermitime, Hermas, Hermagore, Hermocrate...) sont tous des solitaires silencieux enfermés dans des châteaux, reflets de leur âme hautaine ; ils cherchent « la plus solitaire demeure » dans des pays sans nom — « Les vieilles cartes donnent un nom à ce terroir ; les très vieilles gens se souviennent encore de lui en avoir connu un⁵² » — où continuent de vivre des figures légendaires comme Eurydice. Les titres mêmes du recueil font allusion aux contes : « La maison du bel-en-soi dormant », « Le sixième mariage de Barbe-Bleue », « Contes à soi-même ».

Cette atmosphère de conte médiévale, typique du symbolisme de la fin des années 1880 et largement tributaire de l'esthétique wagnérienne (le thème de l'Or du *Conte de l'Or et du Silence* est ainsi inspiré de *L'Or du Rhin*), baigne également *Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck, où cinq personnages schématiques vivent un drame dans « une salle du château » jamais nommé ; où la mystérieuse clef d'un phare fait songer à la petite clef de Barbe-Bleue⁵³ ; elle baigne les *Salutations dont d'angéliques* d'Elskamp, poète anversois de l'intimité, qui propose un recueil au vocabulaire simple, aux éléments restreints à quelques objets (tour d'ivoire, mer, étoiles, lèvres, mâts), imitation des légendes et des vies de saints :

Ici

J'ai voulu Vous et moi, Madame la Vierge,
En une nouvelle légende dorée ;

J'ai descendu jusqu'à la Bonté
Le fleuve de ma naïveté⁵⁴.

⁵⁰ Léon-Paul Fargue, lettre à Alfred Jarry, Cobourg, 5 mai 1893, *L'Étoile-Absinthe*, n° 43-45, « Fargue et Jarry », Rennes, SAAJ, 1989, p. 20.

⁵¹ Henri de Régnier, *La Canne de Jaspe*, Mercure de France, 1897, p. 6.

⁵² « Manuscrit trouvé dans une armoire », *idem*, p. 243.

⁵³ Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette* [Mercure de France, 1896], *Théâtre*, t. III, Bruxelles, Lacomblez, 1905, p. 10. H. P. Bouche résume les grands « tics » de Maeterlinck dans « L'artilleur de Gand », *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 22-23, « Navigation de Faustroll », 83 E.P. [1955], p. 32-34.

⁵⁴ Max Elskamp, *Salutations dont d'angéliques* [Bruxelles, Lacomblez, 1893], *Œuvres complètes*, Seghers, 1967, p. 25.

Un des modèles de ces écrivains est sans doute Verlaine, qui inscrivait déjà en 1881 les poèmes de *Sagesse* dans un Moyen Âge hors du temps, avec son personnel de « Bon chevalier⁵⁵ », de « Dame », d'allégories⁵⁶ :

C'est vers le Moyen Âge énorme et délicat
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât,
Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste⁵⁷.

Lui-même était redevable envers Arthur Rimbaud, dont il préfaça les *Illuminations* (écrites entre 1873 et 1875) dans l'édition originale des Publications de *La Vogue* en 1886, celle que connut Jarry, comme l'atteste la présence d'une citation du poème « Larme » dans le *Faustroll*, poème que seule cette édition comporte⁵⁸. On peut citer le « Conte », qui met en scène un Prince et un Génie, une foule, un palais, des femmes, tous aussi peu définis que possible⁵⁹.

Catulle Mendès inscrit également *Gog*, son roman sur la décadence de la maison royale des Haubour⁶⁰, dans l'espace des contes, en le faisant débiter par une scène originelle presque intemporelle. La portée symbolique du roman est livrée dans une forme de prologue médiéval hautement abstrait qui met en scène, dans un décor symbolique, les fondateurs de l'Église et de la Monarchie, l'un dans une tour en forme de tiare papale, l'autre en un château suggestif d'une fleur de lys :

Au temps d'un très ancien autrefois, par le vaste soir, si vaste de solitude et de silence, la Tour, que la neige emmentelait d'hermine, érigeait la tiare de son dôme cerclé d'une triple crénelure, en face du Château inachevé, colossal déjà, qui, hors de la terre toute blanche, semblait le noir pistil informe d'un lys démesuré.

⁵⁵ Verlaine, *Sagesse* [Paris/Bruxelles, Société générale de librairie catholique, 1881], *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 240.

⁵⁶ *Idem*, p. 242.

⁵⁷ *Id.*, p. 249.

⁵⁸ Voir Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Cymbalum Pataphysicum, 1985, p. 90 [édition désormais abrégée en CP].

⁵⁹ Arthur Rimbaud, *Illuminations* [Les Publications de *La Vogue*, 1886], dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Gallimard, coll. Poésie, 1984, p. 160.

⁶⁰ On reconnaît dans cette dynastie fictive celle des Bourbons, dont le dernier descendant direct, le comte de Chambord dit Henri V, était mort en 1883. Voir Jean de Palacio, « Roi sans l'être : la figure du comte de Chambord, alias Henri V, dans le roman fin-de-siècle », *Configurations décadentes*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, coll. La République des Lettres, n° 33, 2007, p. 49-59.

Le Château appartient, mais non d'alleu, au feu comte de Larmont en Cervaisie, sixième fils d'un auguste roi ; car il l'acquiert par mariage de Mahaut, fille d'Isabelle et de Gaston, dame de Haubour.

Quant à la Tour, on la croyait apanage du Diable⁶¹.

L'époque exacte importe moins que le ton (esthétique du conte, archaïsmes lexicaux et syntaxiques) qui place l'extrait dans le hors-temps des origines. La préface affirme de la même façon que, si l'auteur s'est inspiré d'une famille royale particulière, c'est le symbole universel de la décadence monarchique qui est son véritable propos :

Dans ce livre [...], il ne faut pas voir la dégénérescence et la fin de telle ou telle race princière, d'une espèce royale ; l'auteur n'a prétendu y marquer le terme, nommément, ni de Habsbourg, ni de Hanovre, ni de Hohenzollern, ni de Romanov, ni de Bourbon ; on y trouvera, sans irrespect donc pour aucune auguste individualité, cette ambition plus étendue de monter quel paraît devoir être, en la société actuelle ou prochaine, le [sic] suprême période de toute lignée monarchique. Sans doute, restreint par son lieu de naissance, par la langue qu'il comprend et qu'il parle, par son éducation et son expérience, en un mot par son point d'observation, l'auteur a dû être impressionné surtout de l'aventure historique le [sic] plus proche de lui-même ; mais, les personnages et les incidents de cette aventure, il ne les a mis en œuvre que dans les cas où il les jugeait de nature à se devoir ou à se pouvoir manifester tels ou à peu près tels en tout autre pays ; il n'a emprunté à leur particularité que ce qu'elle lui semblait offrir d'universel ; ou bien, si parfois il a montré, entière, quelque réalité spéciale, il a tenté de la généraliser par un logique développement en fiction⁶².

À travers le récit de la fin des Haubour, *Gog* se veut ainsi une réflexion sur l'essence même de la monarchie. Le titre du roman fait référence à une prophétie tirée de la Bible⁶³, qui l'inscrit dans un espace mythique. Le mage Métatron explique le sens du passage biblique à Robert de la Harche, (mélange de Robert de Clermont (1256-1317), fils de Saint-Louis et fondateur de la branche princière des Bourbons, et de Louis I^{er} de Bourbon (1279-1342), dit le Boiteux, son fils, titré duc par Charles IV), l'ancêtre de toute la lignée des Haubour : « Gog, de la Terre de Magog, Gog qui, en la Tour dressée en face du Château comme le Pape en face du Roi, demeure en silence et en sommeil jusqu'à l'heure du Signe, Gog qui sera mené hors, et sera puissant, et superbe, et nombreux, c'est, à travers la multitude des jours et des

⁶¹ Catulle Mendès, *Gog, roman contemporain*, Charpentier, 1896, t. I, p. 3-4.

⁶² *Idem*, p. 1-2.

⁶³ Le roman s'ouvre sur une citation d'Ézéchiel, XXXVIII : « Le Seigneur Dieu me parla encore et me dit : fils de l'homme, tourne ta face vers Gog, et prophétise de lui. » (*id.*, p. 3.)

hommes, toi-même ! et c'est ta race, duc de Haubour⁶⁴. » Dans une scène onirique sur fond noir, Robert voit défiler devant lui l'histoire de ses descendants : les croisades, les guerres de religion, la Révolution, la fin de sa race en la personne de Robert V (Henri V, petit-fils de Charles X, boiteux lui aussi). Il se contemple en absolu, « multiplié dans les siècles des siècles⁶⁵ », en la figure de Gog, synthèse de sa race :

Et il regardait la face de cet être, la face de Gog. Il s'y reconnaissait, vertigineusement agrandi, comme dans un miroir égal à l'immensité, où la forme se refléterait jusqu'à l'extrême de son accroissement, où l'instant s'épanouirait jusqu'au bout de la durée⁶⁶.

Son dernier descendant est boiteux comme lui, bouclant la boucle de l'incarnation terrestre d'une idée, celle de la monarchie : « les Haubour du palais de marbre blanc au bord du golfe d'azur, ne consentaient qu'à leur solitaire triomphe. Eux seuls avaient été, étaient, seraient. Le temps, à proprement parler, ne leur semblait que la succession de leur propre généalogie⁶⁷. » Toute cette lignée se résume en quelques traits physiques, comme le nez distinctif que les personnages liés à Haubour arborent tous⁶⁸. Chaque individu du roman n'est que l'incarnation passagère d'un concept. Le mage Métatron revit à travers l'évêque Tordoya ; Robert de la Harche, à travers Robert V. La consommation du mariage de Robert de la Harche et d'Agnès, qui fonde la lignée, représente de manière saisissante la synthèse temporelle à l'œuvre dans le récit :

Il lui semblait reconnaître en ce visage les traits qui lui manquaient à lui-même pour être la face infiniment multipliée de sa longue descendance ; et, fondus en un seul miroir, ils auraient été, elle et lui, la vision même, toujours renouvelée [...]. Il se dévêtit, se coucha, fit le signe de la croix, et, s'étendant sur Agnès, il engendra cinq siècles de triomphe, de désastres, de gloire, d'infamie, de splendeur et de deuil⁶⁹.

⁶⁴ *Id.*, p. 22.

⁶⁵ *Id.*, p. 23.

⁶⁶ *Id.*, p. 24.

⁶⁷ *Id.*, p. 143.

⁶⁸ Le neveu de Robert V, François de Haubour, a un « nez à la Haubour » (*id.*, p. 44) ; Madame Douairière veuve de Monsieur, frère du roi, Marie-Louise-Léopoldine, affiche ce nez même si elle n'est pas de sang royal (*id.*, p. 110) ; le Connétable, descendant bâtard des Haubour, porte lui aussi le nez distinctif (*id.*, p. 111).

⁶⁹ *Id.*, p. 34.

Mais c'est sans doute Gustave Kahn, l'un des inventeurs du vers libre, qui sacrifie le plus à l'esthétique du conte⁷⁰. Dans son *Livre d'Images*, il reprenait déjà maints éléments du folklore enfantin auxquels il faisait subir de plaisantes variations, avec par exemple « Le chevalier Barbe-Bleuet » où l'on peut lire « Anne, sœur d'Ariane, ne vois-tu rien venir⁷¹ ? ». Dans *Le Conte de l'Or et du Silence*, il tire toutes les conséquences de cette forme, en proposant un vaste panorama où contes, légendes, apologues s'entremêlent au mépris des contingences temporelles. Son livre nécessite un « avertissement au lecteur » qui synthétise son projet :

Ce livre est un conte mythique et lyrique.

La première partie se passe en un château dans le pays légendaire de Saba, au premier siècle de l'ère chrétienne.

La seconde partie se passe en un Empire imaginaire, où l'on peut se figurer que coulent la Meuse et le Rhin ; le temps de l'action est aux environs des XIV^e et XV^e siècles.

La troisième partie se passe au même décor que la première.

Certains des personnages représentent des idées, sont immortels ou se réincarnent. Ainsi le roi mage, Balthazar, de la première partie, devient dans la seconde, Maître Ezra. D'autres de ces personnages représentent des phénomènes passionnels, et se comportent selon les habitudes de la vie légendaire⁷².

Le récit, sous cette triple exposition, est une variation sur la légende du Graal. La narration, dans cet espace légendaire, hors du temps, cesse d'être linéaire pour autoriser une lecture symbolique et analogique. Mobed, la déesse-mère, se réincarne sous plusieurs figures⁷³ ; les générations qui se succèdent ne sont que l'éternelle réactualisation d'une idée⁷⁴, les personnages, fantômes d'idées, se retrouvent à la fin du roman dans le Château du Silence, « pèlerins de la vie », « vases de douleur » qui n'ont été revêtus de chair que le temps du récit⁷⁵. Comme on l'apprend finalement, la totalité du livre, centré sur le personnage de Balthazar, n'est que l'exposé des contradictions de l'âme humaine, prise entre l'idéal inaccessible et vide du Silence et les ombres vivantes de l'Or : « Un vieux roi qui frissonne

⁷⁰ Voir John Clifford Ireson, *L'œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, A.-G. Nizet, 1962.

⁷¹ Gustave Kahn, *Le Livre d'Images*, Mercure de France, 1897, p. 9.

⁷² Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 5.

⁷³ « Ève, Agar, Mobed, exclama-t-il, voici le messenger, lève-toi. [...] Il te faut encore une fois revenir sur la terre, tu devras faire renaître l'Éden que tu as emporté si longtemps dans tes yeux caves ; tes lèvres vont sourire, tes hanches souples vont se balancer sur le monde, tu vas recréer les grands parfums de volupté, le Créateur a besoin de toi. Viens, tu t'appelleras Balkis. » *Idem*, p. 280-281.

⁷⁴ Salomon parle ainsi de son père : « Être le plus grand fut son but, puis cela devint de se continuer en moi, se continuer, et ainsi se perpétuer. » *Id.*, p. 287.

⁷⁵ *Id.*, p. 353.

sur une terrasse déserte suppliant en vain l'infini, suppliant quoi que ce soit d'apparaître, d'écouter, de répondre ; un vieux roi triste d'être lui-même, et qui vient de voir partir pour la dernière fois le vaisseau qui porte sa soif d'aventures, c'est l'âme humaine, c'est toutes les âmes, puisque j'en suis une et qu'elles sont toutes pareilles⁷⁶. » Comme le rappelle Jean-Nicolas Illouz, « Mythes et légendes apparaissent d'abord comme l'expression privilégiée de l'idéalisme qui caractérise l'idéologie et la sensibilité fin de siècle. Ils répondent aux désirs les plus profonds de l'âme symboliste : l'anti-naturalisme, le goût pour l'illusion et l'artificiel, le besoin de trouver un refuge dans le rêve, et l'aspiration à un ailleurs⁷⁷ ».

Le *Faustroll* pourra s'autoriser de ces prédécesseurs pour proposer à son tour un récit fragmentaire, dans un univers sans véritable relation avec le monde quotidien, affranchi des questions de cohérence narrative ; les îles que le Docteur rencontre dans son périple son autant de châteaux abstraits.

L'enfance primitive

Les contes mènent naturellement au royaume de l'enfance. Patrick Besnier a déjà noté l'importance de l'enfance chez Jarry et dans les livres pairs : « le regard de Jarry se pose comme un regard d'enfance, refus (ou impossibilité, mais surtout refus) d'un regard adulte qui organise, pacifie le monde et dispose en une perspective rationnelle les choses et les êtres, le paysage, le temps. [...] C'est l'espace anarchique d'un regard instable, sans références sûres, qui doit, à chaque pas, inventer ce qu'il croit voir⁷⁸. »

Jarry retient donc parmi les livres pairs, avec les contes pour adultes des écrivains symbolistes, des livres d'enfance : l'évangile de Luc, qui faisait partie des usuels scolaires au XIX^e siècle⁷⁹ ; *The Rime of the ancient Mariner*, que Jarry connut avant 1887 comme l'atteste son poème « L'Albatros » écrit à treize ans d'après Coleridge⁸⁰ ; le *Voyage au centre de la terre*, lui-même récit d'un retour vers le passé et la primitivité⁸¹ ; les *Mille et Une Nuits* dans l'édition Galland ; *Ubu Roi*, souvenir de ses années au Lycée de Rennes ; et surtout « Le Serment des petits hommes » de Marceline Desbordes-Valmore. Ce titre était considéré comme un des principaux mystères de la liste des livres pairs ; on ne connaissait cette nouvelle que sous le titre du « Serment des petits Polonais » dans les *Contes et scènes de la*

⁷⁶ *Id.*, p. 370-371.

⁷⁷ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Le Livre de Poche, coll. Références, 2004, p. 88.

⁷⁸ Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 105.

⁷⁹ CP, p. 40.

⁸⁰ Alfred Jarry, « L'Albatros », OC I, p. 81-83.

⁸¹ Axel, le jeune narrateur, rêve ainsi qu'il « remonte la série des transformations terrestres » (Jules Verne, *op. cit.*, p. 216). Voir Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 165.

*vie de famille*⁸² (Garnier, 1865), et l'on imaginait qu'elle avait pu paraître individuellement sous la forme d'un livre de prix scolaire, voire qu'elle n'avait jamais porté ce titre. Or, malgré les assertions de plusieurs critiques⁸³, cette nouvelle a bien paru sous le titre donné par Jarry dans une publication qu'il pratiquait assidument dans son enfance (y compris pour y découper des marionnettes pour son théâtre personnel⁸⁴), *Le Magasin pittoresque*, en 1855⁸⁵.

Dans « Le Serment des petits hommes », on retrouve le regard de l'enfance qui transmue toutes choses pour le jeune héros, Léonard : « le charron et le toilier, [...] tenaient Léonard dans des ravissements infinis devant les merveilles qu'il leur voyait créer pour le bonheur du monde⁸⁶ ». Ce regard est semblable à celui de l'esthète capable de se plaire aux décors abstraits des récits symbolistes, d'applaudir au Théâtre de l'Œuvre où fut joué *Ubu Roi* dans une mise en scène dépouillée : les petits hommes, partis dans la forêt pour prêter un serment solennel, se retrouvent sans témoins ; mais « tous décidèrent que les arbres leur serviraient de témoins et figureraient des hommes⁸⁷ » — phénomène de suggestion que Jarry saura apprécier en notant l'importance de ces arbres dans le conte de Marceline Desbordes-Valmore⁸⁸.

Derrière cette fascination pour le regard de l'enfant ou du fou (personnage que l'on retrouve chez Gustave Kahn⁸⁹ et Émile Verhaeren⁹⁰), il y a une doctrine de l'instinct, de la primitivité qui surgit à cette époque⁹¹, et qui est particulièrement lisible dans *Le Voleur* de l'écrivain libertaire Georges Darien⁹². Pour Darien, l'éducation, c'est la « chasse aux instincts⁹³ » : « Pour que j'aie bien peur des autres et bien peur de moi, pour que je sois un lieu-commun articulé par la résignation et un automate de la souffrance imbécile, il faut que mon être moral primitif, le *moi* que je suis né, disparaisse. Il faut que mon caractère soit brisé, meurtri, enseveli⁹⁴. » Randal, le voleur-narrateur de ce roman, a en haine l'uniformité, les lois,

⁸² CP, p. 42.

⁸³ Pour Ben Fisher, ce « conte naïf pour enfants n'a jamais paru sous le titre que donne Jarry » (« Précisions sur les imprécisions de Jarry sur les mystères subsistants des livres pairs et du "petit nombre des élus" », dans *La Licorne*, n° 80, « Alfred Jarry. Monstres et merveilles », Rennes, PUR, 2007, p. 116).

⁸⁴ « Notes de Charlotte Jarry sur Alfred Jarry », dans Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 702.

⁸⁵ Marceline Desbordes-Valmore, « Le Serment des petits hommes », dans *Le Magasin pittoresque*, t. XXIII, Aux Bureaux d'abonnement et de vente, 1855, p. 109-112, 113-115, 125-128 et 133-135.

⁸⁶ *Idem*, p. 110.

⁸⁷ *Id.*, p. 127.

⁸⁸ « De Desbordes-Valmore, le canard que déposa le bûcheron aux pieds des enfants, et les cinquante-trois arbres marqués à l'écorce. », Bq, p. 490.

⁸⁹ Kahn écrit ainsi « revenons vers le vieux livre des images / qui procèdent des fous, des folles, et des Rois Mages » ; *Le Livre d'Images*, éd. cit., p. 268 ; un « fol » apparaît également dans *Le Conte de l'Or et du Silence*.

⁹⁰ Le recueil de Verhaeren est rythmé par des « Chansons de fou ».

⁹¹ Voir Pierre Citti, « La figure du primitif dans les années 1890 », *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1992, p. 67-78.

⁹² Voir *L'Étoile-Absinthe*, n° 33-34, « Jarry et Darien », Rennes, SAAJ, 1987.

⁹³ Georges Darien, *Le Voleur*, Stock, 1898, p. 16.

⁹⁴ *Idem*, p. 17.

le Code, qui ne sont que des méthodes pour réduire en esclavage les individus, les transformer en bons citoyens bourgeois :

Et l'individualisme n'est pas à la mode... Parbleu ! Comment voudriez-vous, si l'individu n'était pas écrasé comme il l'est, si les droits n'étaient pas créés comme ils le sont par la multiplication de l'unité, comment voudriez-vous forcer les masses à incliner leurs fronts, si peu que ce soit, devant cette morale qui ne repose sur rien, chose abstraite, existant en soi et par la puissance de la bêtise ? C'est pourquoi il faut enrégimenter, niveler, former une société — quel mot dérisoire ! — à grands coups de goupillon ou à grands coups de crosse. Le goupillon peut être laïque ; ça m'est égal, du moment qu'il est obligatoire. Obligatoire ! tout l'est à présent : instruction, service militaire, et demain, mariage. Et mieux que ça : la vaccination. La rage de l'uniformité, de l'égalité devant l'absurde, poussée jusqu'à l'empoisonnement physique⁹⁵ !

Randal, lui, se veut un « larron primitif, un larron barbare » qui ne fait même pas aux lois « l'honneur de s'occuper d'elles⁹⁶ ». Lautréamont se réclame lui aussi d'une primitivité cruelle pour mettre en pièce la société : « Pour le ratissage de mes phrases, j'emploierai forcément la méthode naturelle, en rétrogradant jusque chez les sauvages, afin qu'ils me donnent des leçons⁹⁷. »

Ubu Roi, le théâtre de Florian et *Les Silènes* de Grabbe, selon la traduction de Jarry, participent du même esprit d'enfance qui autorise le synthétisme et le jeu mécanique des pantins de bois. Le personnage principal du théâtre de Florian, Arlequin, est d'un caractère enfantin, comme l'affirme son créateur dans l'avant-propos à son *Théâtre* : « rien ne l'étonne, tout l'embarrasse ; il n'a point de raison, il n'a que de la sensibilité ; il se fâche, s'apaise, s'afflige, se console dans le même instant : sa joie et sa douleur sont également plaisantes. Ce n'est pourtant rien moins qu'un bouffon ; ce n'est pas non plus un personnage sérieux, c'est un grand enfant⁹⁸. » Ubu n'est quant à lui qu'« un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde⁹⁹ » : « Cette pièce ayant été écrite par un enfant, il convient de signaler, si quelques-uns y prêtent attention, le principe de synthèse que trouve l'enfant créateur en ses

⁹⁵ *Id.*, p. 29.

⁹⁶ *Id.*, p. 76.

⁹⁷ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror* (1874), Genonceaux, 1890, p. 332 (VI, 2).

⁹⁸ Florian, *Théâtre*, t. I, Renouard, 1812, p. 8.

⁹⁹ « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' "Ubu Roi" », OC I, p. 399 ; publié initialement dans *Le Mercure de France* du 1^{er} janvier 1897.

professeurs¹⁰⁰. » La simplicité du personnage le rend apte à subir toutes les interprétations. Jarry a de même traduit la pièce de Grabbe dans le sens de l'abstraction, pour adapter sa pièce au *Théâtre des Pantins* et autoriser des suppléments de sens par l'effacement d'éléments trop parlants¹⁰¹. Le caractère potachique de la pièce de Grabbe, dont l'humour fondé sur le retournement carnavalesque est proche de celui de Rabelais, rappelle aussi la cruauté de l'enfance toute puissante qui prend la place des maîtres¹⁰².

Le retour à l'enfance n'a donc rien pour Jarry de la naïveté mièvre que l'on pourrait accoler à Marceline Desbordes-Valmore : elle permet la définition d'un regard « primitif », singulier, hors du temps et des contingences sociales, délimitant un espace propre pour apprécier les *Gestes* selon l'individualité triomphante de leur auteur.

L'Ymage, l'idole

Jarry, co-fondateur de *L'Ymagier* en 1894 avec Remy de Gourmont, rappelle également à travers les livres pairs son admiration pour les images naïves, telles les gravures d'Épinal ou les xylographies du Moyen Âge : « Pour ces images conçues par Jarry ou Gourmont selon une manifeste économie de moyens, l'expressivité repose sur la sobriété d'une facture qui suscite une forme d'archaïsme et renvoie au Primitivisme comme valeurs artistiques¹⁰³. » La pensée archaïque passe par l'image, aussi simple que possible, qui permet toutes les rêveries analogiques, autorise, par son manque de contours précis, l'incarnation de tous les désirs. C'est ce que montre Gustave Kahn dans *Le Conte de l'Or et du Silence* : la statue de bois primitive et mystérieuse de la déesse Mobed sert de symbole où se projettent les désirs de l'humanité. Ses formes abstraites la rapprochent de la notion pure : « Le fait seul de n'avoir point de relief atténuait sa matérialisation d'idole, et la beauté des traits constituait tout son prestige¹⁰⁴. » Elle synthétise l'essence idéale de l'esprit des peuples, constituant « la représentation de notre désir d'idéal et de nos espoirs¹⁰⁵ » ; le serviteur du roi Balthazar « aimait l'image Mobed parce que ces traits avaient donné la forme à son propre rêve éparé et à lui inaccessible, et la vénérait parce que présente et tangible, promesse inanimée, mais

¹⁰⁰ « Les paralipomènes d'Ubu », OC I, p. 467 ; publié initialement dans *La Revue blanche* du 1^{er} décembre 1896.

¹⁰¹ Rutilie Foch et Patricia von Münchow, « Jarry et le II^e livre pair », *Viridis Candela*, n° 6, 15 décembre 2001, p. 51-60.

¹⁰² L'élève Théophilote bat ainsi son maître : « Méchant Maître d'école, toi ! Tu m'as battu, tu m'as fessé, tu m'as injurié ! Je suis soûl ! Je te bas à mon tour ! Je te fesse ! » Alfred Jarry, *Les Silènes*, d'après Chr. Dietrich Grabbe, OC II, p. 39.

¹⁰³ Bertrand Tillier, « Gourmont, le primitif aux "ymages" », iconographie choisie par Nicolas Malais, *Histoires littéraires*, Paris/Tusson, Histoires littéraires/Du Lérot, n° 21, janvier-février-mars 2005, p. 111.

¹⁰⁴ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 21.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 50.

promesse¹⁰⁶. » Ces éloges du pouvoir des idoles primitives serviront peut-être à Jarry à forger la notion de « linéament », essentielle à la définition de la Pataphysique dans le *Faustroll* : « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité¹⁰⁷ » : il s'agit bien de projeter son rêve sur les lignes abstraites que rencontre l'individu.

Le Serment des petits hommes décrivait déjà le rôle suggestif des images simples, particulièrement sur les esprits enfantins : si Léonard et ses amis décident d'aller prêter un serment solennel à la libération de la Pologne, c'est sous l'influence d'une « gravure enluminée du Serment des trois Suisses, ayant été apportée à l'école par un colporteur, puis achetée et fixée avec quatre épingles au-dessus d'une carte de géographie, [qui] était devenue l'objet de l'admiration des écoliers, et le sujet de préoccupations profondes chez les plus intelligents¹⁰⁸ ». Les écoliers veulent reproduire les conditions du serment de cette image, et partent « à la recherche d'un Grutli, lieu choisi par les trois Suisses pour leur serment immortel », « résolu à marcher jusqu'à la rencontre d'un lac à peu près pareil à l'eau bleue de l'image¹⁰⁹ ». Les gravures naïves permettent de synthétiser un désir épars, de se découvrir soi-même dans les lignes élémentaires du dessin.

Beaucoup des auteurs des livres pairs se rêvent en imagiers médiévaux, livrant des œuvres suggestives à leur lecteur. Ils empruntent à l'art graphique ses catégories, proposant des « images », des formes d'*ecphrasis* sans modèles préalables. Rimbaud le premier, qui projeta d'intituler son recueil *Illuminations* ; selon Verlaine, « Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées, — *colored plates* : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit¹¹⁰. » Dans ce recueil, « Après le Déluge » peut être lu comme une succession de « merveilleuses images¹¹¹ ».

Gustave Kahn est tout aussi explicite avec son *Livre d'Images*. Aux lecteurs, il « offre une liasse d'imassettes¹¹² » ; son modèle, c'est le « vieux livre d'images » trouvé « aux dos des colporteurs¹¹³ » :

[...] revenons vers le vieux livre des images
qui procèdent des fous, des folles, et des Rois Mages

¹⁰⁶ *Id.*, p. 23.

¹⁰⁷ Bq, p. 492.

¹⁰⁸ Marceline Desbordes-Valmore, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Paul Verlaine, préface à Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Publications de *La Vogue*, 1886.

¹¹¹ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, éd. cit., p. 155.

¹¹² Gustave Kahn, *Le Livre d'Images*, éd. cit., p. 3.

¹¹³ *Idem*, p. 263.

et regardons passer la vie... sans texte
explicatif, excommuniant ou communiant,
comme un enfant attendant encore sa robe prétexte¹¹⁴.

Paradoxalement, il refuse le texte, ou du moins le texte explicatif, préférant laisser l'image se livrer elle-même dans le « silence » que les « marges versent à l'estampe¹¹⁵ » ; on retrouve le principe de *L'Ymagier*, où « les images publiées par les artistes, mêlées aux images anciennes, étaient affranchies de tout texte, puisqu'elles constituaient de longues séries iconographiques et thématiques autonomes¹¹⁶ ». Jarry, au sein même du *Faustroll*, sacrifie à ce procédé littéraire, livrant « Treize Images », une série de fresques produites par une Machine à Peindre autonome, « la bête imprévue CLINAMEN¹¹⁷ ». Les titres de ces tableaux semblent imités des images d'Épinal : « Nabuchodonosor changé en bête », « Le Bouffon », « Sortant de sa félicité, Dieu crée les mondes¹¹⁸ »...

Certains vont jusqu'à intégrer des gravures dans leurs recueils, tels Elskamp, lui-même graveur, qui illustre ses *Enluminures* de quatre-vingts bois originaux, ou Verhaeren, dont les *Campagnes hallucinées* sont ornées par Théo Van Rysselberghe. Jarry, qui illustre aussi ses livres de ses propres bois (voir les *Minutes de sable mémorial*), envoya d'ailleurs à Elskamp un exemplaire de la troisième livraison de *L'Ymagier* en retour d'*En Symbole vers l'apostolat* que lui avait adressé le poète d'Anvers¹¹⁹, ce qui prouve leur communauté d'intérêt pour ce type d'images.

C'est dans ce cadre que l'on peut comprendre l'insertion de quatre éléments peu commentés de la bibliothèque de Faustroll : les affiches de Toulouse-Lautrec et de Bonnard, le dessin de Beardsley¹²⁰ et le « saint Cado » de l'imprimerie Oberthür — gravure proche des images d'Épinal, qui fut offerte à Jarry en octobre 1895 par Armand Seguin, l'un des peintres du groupe de Pont-Aven qui gravitait autour de Gauguin¹²¹. Ce détail n'est pas anodin : à travers ces images, anciennes et modernes mais qui participent pour Jarry du même mode de

¹¹⁴ *Id.*, p. 268.

¹¹⁵ *Id.*, p. 264.

¹¹⁶ Bertrand Tillier, art. cit., p. 112.

¹¹⁷ Bq, p. 526.

¹¹⁸ *Idem*, p. 526-529. Voir Patrick Besnier, « D'où viennent les images ? Jarry et la fin de la peinture », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Rennes, PUR, coll. Interférences, 2005, p. 283-295 ; Isabelle Krzywkowski, « Les "13 Images". De l'*ecphrasis* comme art des œuvres imaginaires », *Alfred Jarry et les Arts*, Actes du Colloque international de Laval, Paris/Tusson, L'Étoile-Absinthe/Du Lérot, 2007, p. 129-138.

¹¹⁹ Voir Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 187-188.

¹²⁰ Sur le portrait inexistant de Jarry par Beardsley et les nombreuses interprétations qui en ont été faites, voir Evaghélia Stead, « Jarry et Beardsley », *L'Étoile-Absinthe*, n° 95-96, Rennes, SAAJ, 2002, p. 49-67.

¹²¹ CP, p. 58.

création, l'auteur idéal du *Faustroll* se présente en amateur de la synthèse picturale défendue par ces artistes amateurs des estampes japonaises et des bois gravés d'antan¹²².

L'absolu

Tous ces modèles tendent à proposer une image de l'auteur en absolu, individu libéré des contingences terrestres, n'acceptant ses déterminations qu'au sein de l'espace abstrait de la littérature, vivant dans le monde des Idées qu'il note en des œuvres ébauchées pour rester plus proches de l'origine primitive de leur essence et empêcher la fixation arbitraire du sens.

L'absolu peut prendre la forme de la religion, du Christianisme de l'évangile de saint Luc. C'est celui que l'on retrouve dans les vers pieux de *Sagesse*, où les Voix cacophoniques du monde s'éteignent dans la prière et dans la mort¹²³. C'est, chez Marceline Desbordes-Valmore, le portrait de Léonard, « blond comme Jésus¹²⁴ », en messie porté par saint Christophe, attendu par ses parents « comme un petit Christ en voyage¹²⁵ ». C'est la croix du poème « La bêche » de Verhaeren, symbole du Christ, terme de la quête du pèlerin — croix qui retient l'attention de Jarry¹²⁶, qui en avait fait l'un des motifs essentiels de son œuvre¹²⁷ :

Fais une croix sur le sol jaune
Avec ta longue main,
Toi qui t'en vas, par le chemin
[...]
Fais une croix aux quatre fronts des horizons¹²⁸

La croix est également un élément primordial dans *Babylone* du Sâr Péladan, « Tragédie wagnérienne en 4 actes » qui conte la transition entre l'ère chaldéenne et l'ère chrétienne par la chute de Babylone. Les personnages incarnent des Idées qui les dépassent : le Sâr Mérodack est l'Âme, son prêtre Nakhounta est l'Esprit¹²⁹. Nakhounta veut créer un surhomme

¹²² Voir Julien Schuh, « Jarry synthétiste », *Alfred Jarry et les Arts*, Actes du Colloque international de Laval, Paris/Tusson, L'Étoile-Absinthe/Du Lérot, 2007, p. 91-104.

¹²³ Paul Verlaine, *Sagesse*, éd. cit., p. 258-259.

¹²⁴ Marceline Desbordes-Valmore, *op. cit.*, p. 110.

¹²⁵ *Idem*, p. 112.

¹²⁶ Bq, p. 490 : « De Verhaeren, la croix faite par la bêche aux quatre fronts des horizons. »

¹²⁷ Voir par exemple le poème « Le Sablier » qui clôt les *Minutes de sable mémorial* et semble devoir beaucoup au poème de Verhaeren ; voir Jill Fell, « Les incursions littéraires de Jarry par delà la frontière belge », *L'Étoile-Absinthe*, n° 111-112, Rennes, SAAJ, 2006, p. 105-106.

¹²⁸ Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées*, Bruxelles, Deman, 1893, p. 80-82.

¹²⁹ Joséphin Péladan, *Babylone*, Chamuel, 1895, p. 12.

en faisant de Mérodack un androgyne, incarnation simultanée de l'action et de la pensée¹³⁰ : « T'insuffler mon esprit, ajouter ma tiare à ta mitre, / te sacrer Archimage, Pontife-Roi¹³¹ ! » Pour permettre ce miracle, il fait coucher son roi avec sa fille, Samsina, qu'il a initiée aux mystères¹³² ; en son sein se prépare alors une génération nouvelle, qui culminera, des milliers d'années plus tard, en Jésus-Christ¹³³. Symbole de ce renouveau qui prend sa source dans la magie chaldéenne, la transformation du Tau mystique (en forme de T) en croix, par l'adjonction miraculeuse sur scène d'une « branche lumineuse [qui] prolonge la verticale du Tau¹³⁴ ».

À l'opposé du Christ, on trouve l'absolu du Diable, symétrique et équivalent du Seigneur. Dans *Les Minutes de sable mémorial*, Jarry avait déjà indiqué l'étoile Algol, l'œil du diable selon la tradition occulte, comme le point depuis lequel le génie peut s'élever au dessus du monde et le contempler synthétiquement¹³⁵. Les commentateurs du Collège de 'Pataphysique remarquent que le diable figure « triplement parmi les êtres issus des Livres Pairs¹³⁶ », sous la forme du Diable ridicule, exilé pour cause de travaux en Enfer, de Grabbe, des « sonnettes auxquelles dansèrent les diables pendant la tempête » de Rabelais et du « Calomniateur » de Luc¹³⁷. Jarry ne note pas toutes les apparitions du Tentateur, que l'on retrouve dans un grand nombre de livres pairs — voire sur l'image de saint Cado, qui représente une légende impliquant le Diable. *Gog* décrit un monde créé par le Diable, qui a vaincu le Dieu véritable et a pris sa place à l'insu de tous¹³⁸ ; Rachilde fait figurer dans *La Princesses des Ténèbres* une sorte de vagabond, Hunter, qui a tout de Lucifer, n'apparaît que la nuit et traîne après lui un chien infernal¹³⁹. Mais c'est évidemment Maldoror le tentateur qui fait le mieux figure d'ange déchu aux pouvoirs décuplés, capable de toutes les métamorphoses, imposant sa volonté à autrui et envoûtant les adolescents par ses paroles trompeuses.

¹³⁰ *Idem*, p. 29 : « Entre le mage, mystique des idées, et le Sâr incarnant l'action, / il manquait ce sentiment nouveau, annoncé par l'oracle. »

¹³¹ *Id.*, p. 14.

¹³² *Id.*, p. 28.

¹³³ *Id.*, p. 41.

¹³⁴ *Id.*, p. 44.

¹³⁵ Voir Henri Béhar, « Du mufle et de l'algolisme chez Jarry », *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle, Revue de la Société des Études romantiques, Honoré Champion, n° 17-18, « Le Bourgeois », 3e trimestre 1977, p. 185-201.

¹³⁶ CP, p. 82.

¹³⁷ Bq, p. 490.

¹³⁸ Catulle Mendès, *op. cit.*, t. I, p. 11 : « Le Diable a créé le monde ».

¹³⁹ « Ne l'avait-on pas adressée au diable ? Si, d'aventure, le diable se montrait sous les traits d'un séducteur, ne le suivrait-elle pas, malgré son instinctive répugnance de l'homme ? » (Jean de Chilra, *La Princesse des Ténèbres*, Calmann Lévy, 1896, p. 123). Plus loin, Hunter fait réciter à Madeleine un pacte diabolique : « Dieu n'existe pas. — Seul est Dieu celui que j'aime. — L'univers est un songe dont il est le créateur. » (*idem*, p. 205).

L'absolu, c'est encore « L'Azur » mallarméen, vainement poursuivi malgré la certitude de la matérialité de tout¹⁴⁰ ; c'est également la patrie naturelle de Léon Bloy : « C'est une remarque bizarre que, quand on est, comme moi, installé, domicilié dans l'Absolu, — vous m'entendez bien, dans l'Absolu, — il devient à peu près impossible d'affirmer ou de nier quoi que ce soit, sans avoir l'air ironique¹⁴¹. »

Pour atteindre cet absolu mystique, pour ne faire plus qu'un avec le monde des Idées, les auteurs des livres pairs prônent l'ascèse : le roi Balthazar du *Conte de l'Or et du Silence* vit reclus dans un château : « Le vieux roi ne sortait plus, depuis des jours et des années, du palais solitaire, où sa méditation regardait plus fixe son propre mystère¹⁴². » Il attend la mort pour se baigner dans l'absolu du Silence : « Le cantique absolu de l'être dont les pivots sont l'amour de la forme pure et de la voix, reflets d'*empyrée sans dissonances*, ne se peuvent atteindre que le corps solu¹⁴³ ». Chez Régnier, les personnages connaissent le même désir d'isolement et de retrait en soi, tel Hermocrate : « Pendant les vingt années de sa retraite dans ce solitaire château, à quel ressassement de soi-même voua-t-il son silence en suspens sur le silence éternel¹⁴⁴ ? »

De ce repli en soi, de cette négation de l'influence du monde extérieur pour ne plus faire qu'un avec son esprit et avec le monde des Idées, naît un culte de la singularité, du Moi qui s'oppose à la société haïssable et refuse toute affiliation. On retrouve une forme de ce refus de la société chez Madeleine Deslandes, la *Princesse des Ténèbres*, qui refuse le mariage bourgeois qu'on lui prévoit avec un médecin et aimerait, comme Salomé dont elle arbore la chevelure rousse, rester d'une virginité absolue : « Je voulais garder mes lèvres, entendez-vous, toute ma vie¹⁴⁵. » Maldoror le solitaire, Prométhée du mal, prône lui aussi le détachement : ses chants commence par un refus de la communication, une mise en garde destinée à éloigner les lecteurs : « Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant¹⁴⁶. » Maldoror éprouve une « répugnance profonde pour tout ce qui tient à l'homme¹⁴⁷ » et pour tout ce qui pourrait mettre en péril l'unité de son esprit. Sa lutte contre le Créateur est une lutte pour l'autonomie ; il refuse tout ce qui met en péril l'intégrité

¹⁴⁰ Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose*, Perrin, 1893, p. 21-23.

¹⁴¹ Léon Bloy, *Le Mendiant ingrat*, Deman, 1898, p. 377 (8 juin 1895).

¹⁴² Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 10.

¹⁴³ *Idem*, p. 15.

¹⁴⁴ Henri de Régnier, *op. cit.*, p. 193.

¹⁴⁵ Jean de Chitra, *La Princesse des Ténèbres*, éd. cit., p. 235.

¹⁴⁶ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *op. cit.*, p. 1-2 (I, 1).

¹⁴⁷ *Idem*, p. 96 (II, 8).

de son être et la continuité de sa conscience, comme le sommeil, « anéantissement intermittent des facultés humaine¹⁴⁸ » : « Au moins, il est avéré que, pendant le jour, chacun peut opposer une résistance utile contre le Grand Objet Extérieur (qui ne sait pas son nom ?) ; car, alors, la volonté veille à sa propre défense avec un remarquable acharnement. Mais aussitôt que le voile des vapeurs nocturnes s'étend, même sur les condamnés que l'on va pendre, oh ! voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger¹⁴⁹. » À l'inverse de Rimbaud, il s'agit de conserver son unité, sans cesse mise en péril : « Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame¹⁵⁰. »

Le Voleur de Darien incarne également à la perfection cette volonté de détachement total, cette quête d'un absolu à prendre en son sens étymologique d'« indépendant¹⁵¹ ». Au sein de la Troisième République bourgeoise, exaltant les valeurs communes, la haine de la singularité et le Code, provoquant des réactions tout aussi endoctrinantes comme le socialisme ou l'anarchisme littéraire — « Ces socialistes, ces anarchistes !... Aucun qui agisse en socialiste ; pas un qui vive en anarchiste... Tout ça finira dans le purin bourgeois¹⁵² » —, au sein de ce « monde actuel [qui] est l'abjection même¹⁵³ », Darien rêve à travers ses personnages de l'avènement d'un Individu absolu :

Oui, le jour où l'Individu reparaitra, reniant les pactes et déchirant les contrats qui lient les masses sur la dalle où sont gravés leurs Droits ; le jour où l'Individu, laissant les rois dire : « Nous voulons », osera dire : « Je veux » ; où, méconnaissant l'honneur d'être potentat en participation, il voudra simplement être lui-même, et entièrement ; le jour où il ne réclamera pas de droits, mais proclamera sa Force ; ce jour-là sera ton dernier jour, ergastule des Foules Souveraines où l'on prêche que l'Homme n'est rien et l'Humanité, tout¹⁵⁴ [...].

L'auteur qui se livre à travers la bibliothèque du *Faustroll* impose ainsi l'image d'un farouche individualiste, à la recherche de l'absolu de son Moi qu'il découvre dans les contes et légendes primitifs de l'humanité ; l'image d'un auteur détaché de toutes les contingences, qu'elles soient narratives, spatiales, temporelles, figuratives ou sociales (en dépit de

¹⁴⁸ *Id.*, p. 282 (V, 3).

¹⁴⁹ *Id.*, p. 285-6 (V, 3).

¹⁵⁰ *Id.*, p. 286 (V, 3).

¹⁵¹ Voir Annie Le Brun, « Comme c'est petit un éléphant ! », postface à Alfred Jarry, *Le Surmâle*, Pauvert, 1990, p. 151-154.

¹⁵² Georges Darien, *op. cit.*, p. 189.

¹⁵³ *Idem*, p. 433-434.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 433.

l'inscription dans un groupe, forme d'inconséquence partagée par les générations symbolistes) ; un auteur dont l'œuvre apparaît comme une synthèse idéale. Le Docteur Faustroll, né en 1898 à l'âge de 63 ans¹⁵⁵, semble surgir de cette bibliothèque même, qui ne peut appartenir qu'à un génie singulier tel que lui ; il incarne cette *persona* littéraire de Jarry, reflet de la bibliothèque qui l'a enfanté.

Permettre le colin-maillard cérébral

Mais cette bibliothèque-autoportrait livre également les conditions de l'interprétation du texte dans lequel elle figure ; derrière le portrait de l'auteur se profile un portrait du lecteur idéal, *alter-ego* seul capable de déchiffrer les indices du texte. À travers le choix des livres pairs, Jarry valide le principe du « colin-maillard cérébral », qu'il avait exposé dans le « Linteau », la préface de son premier recueil, les *Minutes de sable mémorial*, en 1894 : « 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 contradictoires¹⁵⁶. » Il met en place les principes d'une interprétation ouverte, exempte de tout garde-fou, l'auteur lui-même ayant prévu tous les sens possibles de son œuvre.

Le Possible

Plusieurs livres pairs proposent au lecteur un espace autonome, un lieu idéal de rêverie, un réservoir de potentialités sémantiques permettant la suggestion, maître mot de l'herméneutique symboliste. Cet espace est délimité par le silence, marge autour des mots qui leur permet d'exhaler tous leurs sens possibles. C'est évidemment à Mallarmé¹⁵⁷ que l'on songe, qui fait l'éloge d'un verbe suggestif, qui « retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité¹⁵⁸ » grâce à la fameuse « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés¹⁵⁹. » Le silence de l'auteur, qui libère son œuvre des contingences biographiques, autorise la rêverie du lecteur. On trouve d'ailleurs dans les *Divagations* l'exemple d'un travail de décontextualisation du texte afin de faire jaillir davantage de possibilités de lecture : le texte critique « Autrefois, en marge d'un Baudelaire », qui prend l'aspect d'un paysage imaginaire,

¹⁵⁵ Bq, p. 484.

¹⁵⁶ Bq, p. 12.

¹⁵⁷ Voir Yves-Alain Favre, « Précisions sur Jarry et Mallarmé », *L'Étoile-Absinthe*, n° 13-14, Rennes, SAAJ, 1982, p. 23-33.

¹⁵⁸ Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose*, éd. cit., p. 189.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 191-192.

annonçant la technique des îles-œuvres du *Faustroll*. Le texte de 1897 est un fragment de la « Symphonie littéraire » parue en 1865 dans *L'Artiste* ; Ernest Raynaud en compare en 1936 les deux états. L'invocation par laquelle s'ouvre la version primitive de ce texte, « phrase interminable », se réduit en 1897 à quelques lignes, par un « souci de rare condensation » : « Toute surcharge est éliminée¹⁶⁰. » Bien plus : le texte, d'explicite, se fait suggestif, au point que le lecteur qui ne connaît pas la première version aura du mal à comprendre certains éléments. Mallarmé qualifie ainsi dans *Divagations* la « Muse de l'impuissance » d'« ennemie avec des breuvages¹⁶¹ » ; il synthétise ici une description plus ample du texte de 1865 : « mon ennemie, et cependant mon enchanteresse aux breuvages perfides et aux mélancoliques ivresses¹⁶² ». On passe d'une lecture extensive à une lecture intensive, chaque mot prenant un sens plus lourd et devant être minutieusement interprété pour livrer une signification possible.

Du non-dit jaillit également la valeur des mots pour Maeterlinck dans *Aglavaine et Sélysette* : « Nous n'avons prononcé que des paroles à peu près inutiles, des paroles que tout le monde eût pu trouver, et cependant, ne savons-nous pas que nous nous sommes dit des choses qui valent bien mieux que nos paroles¹⁶³ ? » Les dialogues sibyllins de ses personnages sont lourds de présages : « qui sait tout ce qui vient de se passer entre nous trois ; et si tout ce qui doit nous arriver ne s'est pas décidé sous une de ces paroles¹⁶⁴... » Dans son essai *Le Trésor des humbles*, contemporain de la parution de la pièce, il précise sa pensée : « les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent¹⁶⁵ ». Le silence est un réservoir de potentialité, une sorte d'inconscient qui donne sens à nos actions : « sur quelles eaux muettes et profondes repose la mince écorce de la vie quotidienne¹⁶⁶ ».

Henri de Régnier valorise également le choix du mystère et du non-dit : « Quel souvenir médiocre vous garderiez de moi, si vous saviez tout de moi-même ! [...] Tout homme à s'expliquer se diminue. On se doit son propre secret. Toute belle vie se compose d'heures isolées. Tout diamant est solitaire et ses facettes ne coïncident à rien d'autre qu'à l'éclat

¹⁶⁰ Ernest Raynaud, *En Marge de La Mêlée Symboliste*, Mercure de France, 1936, p. 35-36.

¹⁶¹ Stéphane Mallarmé, « Autrefois, en marge d'un Baudelaire », *Divagations* [1897], *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 110.

¹⁶² Stéphane Mallarmé, « Symphonie littéraire : Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Théodore de Banville », *L'Artiste*, 1^{er} février 1865, p. 57. Bertrand Marchal donne deux états intermédiaires de cette invocation que Mallarmé corrigea en 1888 en vue de l'intégrer au *Tiroir de laque* qui deviendra *Pages*. On peut y lire la disparition progressive des détails secondaires : « ennemie, et enchanteresse aux breuvages perfides et aux mélancoliques ivresses », puis « mon ennemie et, cependant, mon enchanteresse aux breuvages fous » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 1667-1668).

¹⁶³ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 22-23.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 23.

¹⁶⁵ Maurice Maeterlinck, « Le Silence », *Le Trésor des humbles* [Mercure de France, 1896], Bruxelles, Éditions Labor, 1998, p. 22.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 18.

qu'elles irradient. / On peut, pour soi, et encore, avoir vécu chacun de ses jours ; aux autres il faut apparaître intermittent. Sa vie ne se raconte pas et il faut laisser à chacun le soin de se l'imaginer¹⁶⁷. » Refuser le silence, tout dire, c'est risquer la pétrification mortifère : « Depuis on a reconstitué la trame de cette vie dont le célèbre marquis faisait mystère. La silhouette devint statue¹⁶⁸. » La statue ne présente qu'une image figée de soi et de son œuvre ; seul le silence permet au lecteur de chercher à deviner ce qui lui échappe et de continuer ainsi à faire vivre le texte qu'il lit.

Gustave Kahn, dans *Le Conte de l'Or et du Silence* qui résume décidément un grand nombre de doctrines de l'époque, fait de ce Silence le dieu du royaume de Balthazar¹⁶⁹. Il livre dans son texte un symbole parfait de ce que doit être une œuvre d'art symboliste, à travers l'arche d'alliance, construite autour de rien : « Sache que cette arche est le symbole universel parce que, toute construite qu'elle est du bois le plus précieux, et que tant de piétés l'aient incrustée de tant de pierreries, elle, jamais ouverte, elle est vide¹⁷⁰. » Le texte lui-même n'est qu'une variation autour du vide, un voile destiné avant tout à nous faire découvrir notre propre vérité : « C'est dans nos cerveaux, par l'exemple et l'enseignement, que se gravent les vérités que nos aïeux jugèrent les meilleures pour nous¹⁷¹. »

Cet espace vide, exempt de toute détermination, c'est aussi l'espace des songes. *Les États et Empire du Soleil* de Cyrano de Bergerac peuvent ainsi être lus comme une défense d'un espace d'onirisme expérimental. Dès le début du *Soleil*, on assiste à une scène d'interprétations de rêves qui laisse le lecteur dans l'incertitude : impossible, à la lecture, de savoir si les songes de personnages sont des prémonitions, des remémorations des journées passées, ou de simples chimères produites par les humeurs du rêveur¹⁷². Le livre naît de la possibilité de ne pas trancher : l'espace des songes autorise les contradictions, la remise en question des dogmes. Comme le rappelle Jean-Charles Darmon¹⁷³, il faut rattacher le roman de Cyrano à la tradition du récit onirique, qui permet à son époque d'articuler les discours hérités de la philosophie antique et les nouveaux savoirs apportés par l'astronomie. L'astronome Kepler, dans son *Somnium* posthume de 1634, insère ainsi ses théories sur l'astronomie lunaire dans le cadre d'un songe, dans une « mise à distance de la *doxa* qui fait résistance aux investigations de la cosmologie nouvelle : le *Songe* installe le lecteur, dès les

¹⁶⁷ Henri de Régnier, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 20.

¹⁶⁹ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 12.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 49.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* [1657-1662], Champion, coll. Classiques, 2004, p. 173-177.

¹⁷³ Jean-Charles Darmon, *Le Songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, Klincksieck, 2004.

premières pages, dans le paradoxe¹⁷⁴ ». Espace des possibles, le songe permet de remettre en cause les dogmes sans prendre le risque de l'affirmation pure et simple : « Le songe et ses avatars font proliférer à l'envi les effets d'indétermination quant au degré de vraisemblance qu'il conviendrait de leur attribuer respectivement¹⁷⁵. » Cyrano joue des possibilités de ce dispositif, créant un objet au sens indécidable, ambigu, équivoque, jetant constamment le lecteur dans le doute. Il crée ainsi une sorte de figure de l'écrivain en Janus, capable de retourner ses opinions sans jamais s'arrêter à l'une d'entre elle, véritable modèle de la posture libertine qui ne cesse de nier ce qu'elle vient d'affirmer tout en gardant un espace de liberté de choix caché du monde ; on reconnaît ici le colin-maillard cérébral de Jarry, qui utilise lui aussi ce genre de dispositifs.

Le rêve joue encore un rôle important dans la deuxième partie du *Conte de l'Or et du Silence* : le jeune Samuel y explore « les landes brunes de son âme », et comprend les correspondances secrètes qui unissent ses deux amours, Rizpah la brune et Marie la blonde, l'essence et la vie, la synthèse et l'analyse¹⁷⁶. Cet espace onirique, Faustroll semble également le trouver dans la boisson célébrée par Rabelais : on peut noter que la découverte des livres pairs est concomitante de celle de la cave du Docteur, « pleine jusqu'à une hauteur de deux mètres, sans tonneaux ni bouteilles, de vins et d'alcools librement mêlés¹⁷⁷ ». C'est cet alcool qui provoque l'écriture des *Gestes et opinions*, dus à la plume de Panmuphle, qui abandonne le papier spécial pour huissier et entre dans la narration « sur papier libre », « considérant que la présente demi-feuille de timbre spécial à 0,60 centimes n'est pas suffisante à la dénonciation de diverses merveilles que nous avons découvertes chez ledit sieur Faustroll, après boire dans sa cave où il nous avait précipité¹⁷⁸ ». Le *Faustroll* peut alors être considéré comme un rêve alcoolique, qui échappe à l'espace de la *doxa* représenté par le papier spécial pour huissier pour entrer dans l'espace libre du songe.

Il est un autre espace des possibles, celui de la science, convoquée par Cyrano de Bergerac, Jules Verne, mais aussi Lautréamont et Edgar Poe — voire les *Mille et Une Nuits* : selon Jarry, le « roman scientifique remonte, en ligne directe, aux *Mille et Une Nuits*, dont beaucoup des contes sont alchimiques, et au *Cabinet des Fées*¹⁷⁹. » Si l'on trouve dans *Les Silènes* de Grabbe une forme de savant romantique et ridicule¹⁸⁰, qui transparaît encore chez Jules

¹⁷⁴ *Idem*, p. 172.

¹⁷⁵ *Id.*, p. 168.

¹⁷⁶ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 238 *sqq.*

¹⁷⁷ Bq, p. 487.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 488.

¹⁷⁹ Alfred Jarry, « De quelques romans scientifiques », Bq, p. 1024.

¹⁸⁰ Alfred Jarry, *Les Silènes*, d'après Chr. Dietrich Grabbe, OC II, p. 30 *sqq.*

Verne¹⁸¹, la science prend un aspect positif dans le reste des livres pairs. Pour Jarry, le roman scientifique est un « répertoire de l'irréalisé actuel¹⁸² », et par conséquent un parfait exercice de pataphysique :

Le roman de mœurs étudie ce qui se passe *quand* tels ou tels éléments sont en présence. Le roman scientifique — qui serait aussi justement appelé, roman hypothétique — imagine ce qui se passerait *si* tels ou tels éléments étaient en présence. C'est pourquoi, de même que certaines hypothèses se réalisent un jour, de même certains de ces romans se sont trouvés être, au moment où ils furent écrits, des romans futurs.

On a lu dans l'*Histoire des États et Empire de la Lune et du Soleil*, de Bergerac, la description, tout au long, du phonographe, et d'un curieux ballon, ou plutôt d'une montgolfière, l'icosaèdre de verre où l'air chaud est dilaté par les rayons du soleil¹⁸³.

Le roman scientifique permet la description du « possible au sens mathématique », la création d'un espace de pensée autre : « Pour Jarry, la science permet donc d'*interpréter* l'imagination [...], de donner corps à ce qui autrement échappe à l'ordinairement pensable¹⁸⁴ ». *Euréka* de Poe, vaste méditation métaphysico-scientifique, est un exemple de songerie inspirée par la science, tout comme le *Voyage au centre de la terre* de Verne, placé résolument « sur le terrain des hypothèses¹⁸⁵ » ; et l'on connaît l'éloge que fait Lautréamont des « mathématiques sévères¹⁸⁶ ». La science est lue par Jarry à partir de la littérature, dans le cadre posé par les livres pairs ; elle n'impose pas des méthodes à l'écrivain, mais elle lui fournit une réserve d'objets et de formes inédits, qui, placés dans un cadre symboliste, voient des potentialités de significations nouvelles germer de leurs lignes abstraites. Il s'agit moins de rendre la littérature scientifique que de dérouler les potentialités esthétiques des sciences : comme le rappelle Matthieu Gosztola, le discours mathématique est ainsi utilisé par Jarry pour sa capacité à tout mettre « sur le même plan¹⁸⁷ », et à provoquer cette « *primitivité* (ou naïveté) du regard¹⁸⁸ » qu'il partage avec l'esthétique du conte.

¹⁸¹ Voir Jacques Noiray, « Figures du savant », *Romantisme*, n° 100, *Romantisme*, Revue du dix-neuvième siècle, Revue de la Société des Études romantiques, Honoré Champion, 1998, p. 143-158.

¹⁸² Alfred Jarry, « De quelques romans scientifiques », Bq, p. 1025.

¹⁸³ *Id.*, p. 1024-1025.

¹⁸⁴ Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 83. Voir François Naudin, « Albert Einstein, de la compagnie de Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 25-28, « Jarry et Cie », Rennes, SAAJ, 1985, p. 97-106 ; Isabelle Krzykowski, « De Faustroll et de l'investigation des espaces », *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, Rennes, SAAJ, 2000, p. 31-37.

¹⁸⁵ Jules Verne, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁶ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *op. cit.*, p. 111 (II, 10).

¹⁸⁷ Matthieu Gosztola, « Déplacer l'obscurité (Le désir de méthode chez Jarry et Valéry) », *La Licorne*, n° 80, « Alfred Jarry. Monstres et merveilles », Rennes, PUR, 2007, p. 56.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 58.

Un dernier espace de possible apparaît en filigrane dans ces textes, celui de l'occultisme, très répandu dans les cercles littéraires où évolue Jarry en cette fin de siècle¹⁸⁹ — le nombre même de livres pairs a souvent été commenté comme une référence ésotérique¹⁹⁰. *La Princesse des Ténèbres* de Rachilde mêle ainsi « une histoire naturaliste » avec un drame occulte : la fille d'un bibliothécaire de province, Madeleine, dont la tante s'adonne au spiritisme, « tombe amoureuse d'une créature (réelle ou imaginaire ?), Hunter, sorte de Maldoror errant sur la lande accompagné de son chien¹⁹¹ » qui n'a d'existence que par la foi de Madeleine en lui, à la manière de l'andréïde de *L'Ève future* de Villiers : « Appelé par toi de si loin, ton adorable charité me soustrait encore une fois au néant. Tu m'aimes, je suis¹⁹². » Monde réel et monde spirituel coexistent et s'enrichissent mutuellement de significations ; l'occultisme autorise la concrétisation de l'espace onirique : « Rêve ou réalité, elle acceptait la merveilleuse aventure¹⁹³. » L'alchimie baigne le voyage de Cyrano¹⁹⁴ ; Poe multiplie les considérations sur le magnétisme, sur l'analogie des contraires, sur les méfaits des *doppelgängers*¹⁹⁵ ; Coleridge décrit un voyage fantastique, récité par un marin à l'œil magnétique¹⁹⁶ ; Péladan explore dans *Babylone* les pouvoirs des mages mythiques de Chaldée ; et surtout, comme on l'a dit, Catulle Mendès ouvre *Gog* sur une scène mythologique qui explique le destin de la monarchie à partir d'un écrit apocryphe gnostique, les *Guerres de Jéhovah* — mentionné par Swedenborg et par Balzac¹⁹⁷ —, selon lequel « dans ces immémoriales guerres où les plus beaux et les plus forts des Anges combattirent le

¹⁸⁹ Voir Ben Fisher, « Faith and Esoterica : Symbolist Thought », *op. cit.*, p. 133 sqq ; Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, PUF, coll. Écrivains, 1988, p. 166-172, où il élucide certains rapports entre la pensée hermétique et les conceptions de Jarry.

¹⁹⁰ Noël Arnaud et Henri Bordillon, dans leur édition du *Faustroll*, arrivent finalement à la conclusion que « les livres pairs sont vingt-sept parce que les écrits que l'Église tient pour canoniques sont vingt-sept : ils constituent le Nouveau Testament, la parole de Dieu, une révélation surnaturelle. » *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, suivi de *L'Amour absolu*, édition établie, présentée et annotée par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 181.

¹⁹¹ « Bibliographie postérieure à 1879 », *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n° 19-20, « Dits, Œuvres et Opinions de Madame Rachilde », 4 avril 1983, p. 129.

¹⁹² Jean de Chilra, *La Princesse des Ténèbres*, éd. cit., p. 140.

¹⁹³ *Idem*, p. 133.

¹⁹⁴ Noël Arnaud, « Apostilles en vue d'un commentaire ésotérique de l'Histoire des Oiseaux », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 22-23, « Navigation de Faustroll », 83 E.P. [1955], p. 23-26.

¹⁹⁵ Voir par exemples les nouvelles « Le Chat noir », « William Wilson », « Petite Discussion avec une momie », « Colloque entre Monos et Una », qui font partie du tome VI des *Œuvres complètes* de Baudelaire « publiées chez Michel puis Calmann Lévy à partir de 1868-1870 », où apparaît également « Le Silence » (« Petit supplément au Faustroll annoté », *Viridis Candela*, n° 25, 8 septembre 2006, p. 28).

¹⁹⁶ « sous l'œil brillant qui le paralyse, / Le Garçon de Noce écoute, enfant au berceau » (Alfred Jarry, *La Ballade du vieux marin*, en sept parties, d'après Samuel Taylor Coleridge [1798], dans OC II, p. 4).

¹⁹⁷ Swedenborg « put reconnaître dans la Tartarie les vestiges du plus ancien livre de la Parole, nommé LES GUERRES DE JEHOVAH, et LES ÉNONCÉS dont il est parlé par Moïse dans les NOMBRES (XXI, 14, 15, 27-30), par Josué, par Jérémie et par Samuel. LES GUERRES DE JEHOVAH seraient la partie historique, et LES ÉNONCÉS la partie prophétique de ce livre antérieur à la GENÈSE. Swedenborg a même affirmé que le JASCHAR ou LE LIVRE DU JUSTE, mentionné par Josué, existait dans la Tartarie orientale, avec le culte des Correspondances. » Honoré de Balzac, *Séraphîta*, dans *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 766.

Seigneur, ce ne fut pas celui-ci qui remporta la victoire¹⁹⁸. » C'est donc le « Diable qui a créé le monde¹⁹⁹ », l'univers est sans dessus-dessous, et le Dieu véritable est celui que l'on invoque dans les Sabbats, qui « sont peut être les complots de l'éternelle Justice et de l'éternel Bien²⁰⁰ ». Mages et spirites, plus ou moins charlatanesques, apparaissent fréquemment dans le roman²⁰¹ ; on les retrouve dans *Le Conte de l'Or et du Silence*, *les Mille et une Nuits*, etc²⁰². Une hypothèse récurrente dans ces ouvrages en explique bien des passages : celle du corps astral, souvent évoquée par Jarry²⁰³, et de l'existence de trois niveaux de réalité parallèles, les sphères divines, astrales et sensibles. Le passage de l'une à l'autre de ces sphères permet de multiplier les analogies entre les mondes physiques et spirituels. La doctrine de l'Analogie, centrale pour l'occultisme, a des conséquences poétiques : « La principale application de la doctrine de l'Analogie est constituée, on le sait, par la théorie du Symbole, qui, par le jeu des correspondances verticales, fait de chaque objet du monde sensible l'indice matériel d'une réalité invisible²⁰⁴. » L'ésotérisme « venait projeter une pleine lumière sur ce que pressentait la poésie française depuis Baudelaire, et qui, par une intuition quasi-miraculeuse, était devenu l'enseigne de la jeune école littéraire : le symbolisme universel et la métaphysique des correspondances²⁰⁵. » L'occultisme ouvre donc un espace supplémentaire à la rêverie, autorise des métaphores inattendues ; lui aussi peut être considéré comme une ébauche de la pataphysique et de son principe de développement des traits abstraits des linéaments des objets. Comme le conclut Ben Fisher, « Suggestion is the watchword here²⁰⁶ » : l'ésotérisme de ces ouvrages crée un espace de mystère et de possibilité suggestif pour le lecteur.

Qu'il soit tissé de silence, de songe, d'alcool ou de chiffres plus ou moins cabbalistiques, l'espace de potentialité ainsi décrit par les livres pairs informe la lecture du *Faustroll*, proposant au lecteur d'abandonner les cadres de la pensée traditionnelle pour s'autoriser les joies du paradoxe.

¹⁹⁸ Catulle Mendès, *op. cit.*, t. I, p. 10.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 11.

²⁰⁰ *Id.*, p. 14

²⁰¹ La Savate, riche prostitué réussissant à épouser un membre de la famille royale des Haubours, a ainsi été arrêtée pendant un sabbat : « Mais il y eut cet incident qu'un procès rendit célèbre pendant deux mois : la brusque intrusion du commissaire de police, vers trois heures du matin, dans un hôtel aux volets bien clos, aux chambres illuminées, à la minute même où la Savate, habillée en cardinal, devant une manière d'autel, parmi un sadique carnaval de douze moines et d'autant de nonnains agenouillés, mordait jusqu'au sang l'orteil d'une petite toute nue, qui, liée par les deux mains, pendait du plafond comme un lustre de chapelle ! » (*id.*, p. 40) ; le docteur Cabardès, spirite, attire les dupes avec ses tours de forains et ses tables tournantes (*id.*, p. 85 *sqq.*).

²⁰² Ben Fisher, *op. cit.*, p. 147 *sqq.*

²⁰³ Voir par exemple le récit « L'opium » et la pièce « Haldernablou » dans *Les Minutes de sable mémorial*, ou *Les Jours et les Nuits*, où Sengle fait l'expérience du voyage extracorporel (OC I, p. 749).

²⁰⁴ Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 146-147.

²⁰⁵ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme : L'aventure poétique, la révolution poétique, l'univers poétique, la doctrine symboliste*, Nizet, 1947, p. 371.

²⁰⁶ Ben Fisher, *op. cit.*, p. 139.

La paranoïa critique

Mais pour que la suggestion fonctionne, pour que le lecteur se plaise aux textes abstraits et synthétiques qu'on lui propose, pour qu'il trouve un intérêt aux contes naïfs et aux images maladroitement et profite des potentialités qui lui sont offertes, il faut créer chez lui les conditions d'une maladie de l'interprétation ; il faut le conduire à voir des signes partout, à interpréter le moindre aspect du texte, à soupçonner du sens sous chaque parcelle de l'œuvre. Les livres pairs participent également à créer chez le lecteur une forme de paranoïa interprétative.

Dans le « Prologue de l'auteur » de *Gargantua*, Rabelais invite ainsi son lecteur à faire une interprétation allégorique de son œuvre : « posé le cas, qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutesfois pas demourer là ne fault, comme au chant de Sirenes : ains à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cuer²⁰⁷ ». Les signes deviennent des « symboles Pythagoriques », se chargent d'une signification ésotérique plus profonde : « C'est pourquoy fault ouvrir le livre : et soigneusement peser ce que y est deduit²⁰⁸ » — Jarry répétera presque mot pour mot ce principe dans la préface des *Minutes de sable mémorial* : « Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants a la balance de ses oreilles, sans demander pourquoi telle et telle chose, car il n'y a qu'a regarder, et c'est écrit dessus²⁰⁹. » Et si Rabelais retire sa responsabilité au terme de son prologue, affirmant qu'il n'a prévu aucune des allégories que les lecteurs pourront tirer de son texte, le mal est fait : le doute subsiste sur la totalité de l'œuvre, ouvrant un abyme de significations pour les herméneutes.

Coleridge est plus affirmatif : *La Ballade du vieux marin* baigne dans une atmosphère de présages, et le récit paraît gorgé de signes mystérieux : un albatros qui fait souffler la brise et dont la mort semble porter la malédiction sur l'équipage ; un vaisseau fantôme, symétrique de celui du vieux marin, avec pour seul équipage « la Mort » et « Vie-en-la-Mort ». Une grande opposition structure la narration, celle du jour et de la nuit, du Soleil et de la Lune, de l'Enfer et du Paradis, permettant de créer des analogies entre les événements et de provoquer les interprétations du lecteur ; ce dont Jarry ne se prive pas dans sa traduction même, en ajoutant des termes qui resserrent la cohérence d'ensemble du texte. Le vol de l'albatros devient ainsi « lunaire » sous sa plume²¹⁰, et, dans une gravure qu'il dessine pour illustrer le texte, il donne

²⁰⁷ Rabelais, « Prologue de l'auteur », *Gargantua*, dans *Œuvres Complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 6.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, dans OC I, p. 173.

²¹⁰ Alfred Jarry, *La Ballade du vieux marin*, éd. cit., p. 5.

à l'albatros une figure ronde, en faisant l'équivalent de la Lune même, et synthétisant les éléments du récit de Coleridge pour en augmenter les potentialités signifiantes, comme le remarque Matthieu Gosztola : « Cette réunion ou superposition dans un même cadre des éléments primordiaux du texte, des symboles qui en constituent la trame secrète et seule intéressante suivant la *doctrine* idéaliste, permet au lecteur de les faire interagir entre eux, et d'additionner leur sens, de les multiplier, et non d'être simples spectateurs²¹¹. »

En faisant figurer Poe parmi les auteurs pairs (même s'il le fait à travers la personne de Baudelaire, ce qui lui permet de faire d'une pierre deux coups), Jarry inscrit également son livre dans le paradigme indiciaire²¹², mis en place de façon magistrale par cet écrivain, l'inventeur des nouvelles policières et l'un des intercesseurs dont se réclame la génération symboliste de la dernière décennie du siècle. Le chevalier Dupin, le héros du « Double assassinat dans la rue Morgue », du « Mystère de Marie Roget » et de « La lettre volée », fonde le type de l'enquêteur amateur, qui parvient à unifier en une vision centralisante des indices épars et apparemment contradictoires ; mieux, il est capable de considérer comme un indice précisément ce qui échappe à la vision bornée des policiers professionnels, dépourvus de l'imagination nécessaire au véritable travail d'analyse. Un policier traditionnel ne sort pas du « cercle de sa spécialité²¹³ » ; devant l'énormité du crime de la rue Morgue, les capacités intellectuelles classiques sont démunies²¹⁴. C'est l'incapacité à établir un motif du crime, à relier entre eux les différents indices à leur disposition, qui marque l'échec des policiers. Il leur manque une méthode d'interprétation analytique capable de trouver le centre de cohérence qui permette de donner un sens à des faits apparemment chaotiques, méthode exposée par le narrateur de ces trois histoires, qui explique clairement la façon de procéder de Dupin. Cette méthode de déduction devient par extension une méthode d'interprétation universelle fondée sur le dysfonctionnement : le sens d'un crime, c'est-à-dire la solution d'une énigme, est découvert grâce à la capacité à réduire les incohérences des différents témoignages en configurant ces éléments de la seule manière convenable. La résolution de l'énigme est le plus souvent une forme d'illumination : tous les éléments, de signes sans signifié (signes qu'il y a des signes, sémiotisés mais non actualisés), deviennent des signes

²¹¹ Matthieu Gosztola, « Jarry peintre, dessinateur et graveur », *Alfred Jarry et les Arts*, Actes du Colloque international de Laval, Paris/Tusson, L'Étoile-Absinthe/Du Lérot, 2007, p. 127.

²¹² Sur cette notion mise en place par l'historien Carlo Ginzburg, voir Denis Thouard (éd.), *L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

²¹³ Edgar A. Poe, « La lettre volée » [1844, traduit par Baudelaire en 1856], *Œuvres*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 54.

²¹⁴ Edgar A. Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue » [1841, traduit par Baudelaire en 1846], *Œuvres*, éd. cit., p. 26.

avec une fonction définie ; d'indices, ils deviennent des preuves. Ainsi, dans le « Double assassinat dans la rue Morgue », plusieurs témoins ne parviennent pas à s'accorder sur la nationalité, ni même le sexe, d'une voix entendue dans la pièce du crime : certains parlent d'allemand, d'autres d'italien, d'espagnol, de français, d'anglais²¹⁵. La résolution de l'énigme passe précisément par la réduction de cette apparente incohérence à une cohérence supérieure : si personne n'a reconnu de langue ou de sexe précis, c'est parce que cette voix n'était pas celle d'un homme, mais celle d'un singe, véritable auteur du crime. Par ce que Baudelaire nomme la « concentration extrême de sa pensée²¹⁶ », Dupin parvient au centre des motifs du crime, et redonne une cohérence à ce qui en semblait dénué.

L'énigme est donc un manque d'information orienté : des signes, des traces, des indices, jalonnent le texte, permettant au bout du compte de reconstituer l'information manquante. Elle procède d'un réseau d'éléments à l'incohérence apparente dont la configuration correcte apporte la réponse. Cette sémantique de l'énigme est alors naturellement transposée au niveau de la composition artistique : c'est le sens de « La genèse d'un poème ». Le texte idéal y est conçu comme une sorte d'énigme dont la résolution, autrement dit la production de l'effet final, est constituée par la sémiotisation du moindre élément du développement, qui doit tendre au but central : « Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité, — en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention²¹⁷. » Le modèle des mathématiques est également invoqué pour donner l'image d'une construction nécessaire de l'œuvre : « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique²¹⁸. » Le lecteur est ainsi appelé à considérer le sens d'un texte comme le résultat d'une enquête, comme une énigme que l'on peut résoudre en se replaçant au centre conceptuel de l'écriture – déterminant pour longtemps le sens comme le résultat d'une centralisation des éléments, et l'interprétation parfaite comme celle qui est capable de ramener la totalité des éléments d'un texte à une explication unique. Mallarmé se déclarait « fidèles à ces sévères idées que [lui] a léguées [son] grand maître Edgar Poë²¹⁹ », tout en

²¹⁵ *Idem*, p. 19-23.

²¹⁶ Charles Baudelaire, « Edgar Allan Poe : Sa vie et ses ouvrages » [1852], *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 276.

²¹⁷ Edgar A. Poe, « La Genèse d'un poème » [1846, traduit par Baudelaire en 1865], *Œuvres*, éd. cit., p. 984.

²¹⁸ *Idem*, p. 986.

²¹⁹ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis » (7 ? janvier 1864), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 654.

ayant conscience qu'il s'agissait d'une mystification, mais d'une mystification géniale qui produit l'effet de lecture qu'elle explique²²⁰.

Jules Verne participe parfaitement de ce paradigme indiciaire : le *Voyage au centre de la terre* est provoqué par la découverte d'un « cryptogramme » runique daté du XVI^e siècle, que le savant Otto Lidenbrock met toute son énergie à déchiffrer : « Pourquoi ce Sakmussem n'aurait-il pas enfoui sous cet incompréhensible cryptogramme quelque surprenante invention ? Cela doit être ainsi. Cela est. [...] j'aurai le secret de ce document, et je ne prendrai ni nourriture ni sommeil avant de l'avoir deviné²²¹ ». Le périple de Lidenbrock et de son neveu Axel est ensuite rythmé par les indices laissés par l'alchimiste suédois auteur du cryptogramme sur le chemin du centre de la terre ; au lecteur de se faire aussi perspicace que le savant, et de retrouver la vérité du texte à partir des éléments fragmentaires à sa disposition.

Mais le paradigme indiciaire ne fonctionne pas de cette façon pour les autres auteurs pairs. Poe fonde ses histoires et son système de communication sur une méthode d'une logique parfaite : aucune incohérence ne subsiste après une interprétation réussie, et le message ne subit aucune déperdition, puisque l'esprit de l'auteur et du lecteur sont censés coïncider au centre conceptuel du texte. D'une certaine façon, les symbolistes déplacent ce modèle, pour le transformer en une mécanique de suggestion. Si le centre de l'énigme n'existe pas, si le texte proposé prend la forme d'un mystère dont les incohérences semblent appeler une solution, mais qui n'en propose pas, telle l'arche d'alliance vide de Gustave Kahn, le paradigme indiciaire devient un piège pour le lecteur, qui endosse le rôle d'un enquêteur et est conduit à interpréter des éléments qui ne sont peut-être pas intentionnels ; dès lors, la lecture devient une activité subjective, la quête d'un sens inexistant dans des indices illusoire : la figure du lecteur semble attendre d'une forme de paranoïa interprétative

On retrouve ce lecteur paranoïaque dans plusieurs livres pairs. C'est le lecteur idéal de Régnier, qui livre ses « Contes à soi-même » comme des miroirs énigmatiques où le lecteur ne retrouvera que ce qu'il y met de lui ; le symbole en est la conque : « L'écho indéfini de la mer y murmure seul et ce n'est en lui que le flux de notre sang qui y imite le cri intérieur de nos destinées²²². »

Chez Rachilde, le narrateur de *L'Heure sexuelle*, Louis Rogès, est lui-même victime de cette maladie de l'interprétation : il croit reconnaître dans les yeux de Léonie Bochet, jeune

²²⁰ « Y'a-t-il, à ce spécial point de vue, mystification ? Non. Ce qui est pensé l'est ; et une idée prodigieuse s'échappe des pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères. » Stéphane Mallarmé, « Notes sur les poèmes » dans *Les Poèmes d'Edgar Poe* [1888], *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 772.

²²¹ Jules Verne, *op. cit.*, p. 20.

²²² Henri de Régnier, *op. cit.*, p. 212.

prostituée, les yeux de la statue de Cléopâtre qu'il possède chez lui²²³. La distance entre la reine d'Égypte et la jeune fille délurée est criante dès que cette dernière ouvre la bouche pour éructer en argot ; Rogès la paye pour qu'elle se taise²²⁴. On reconnaît ici à la fois le motif de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, où Lord Ewald ne supporte pas l'écart entre l'apparence sublime de sa maîtresse et la nullité abyssale de son esprit, et celui de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, où Hugues Viane tente de retrouver son épouse défunte dans les traits d'une actrice : « Je ressemble donc à quelqu'un de mort ? », demande Léonie²²⁵. Le narrateur croit découvrir des analogies entre sa situation et celle de Jules César et de Cléopâtre²²⁶ ; malgré ses protestations — « Je ne suis pas fou, chérie. Je te vois seulement telle que tu es²²⁷ » —, il est victime d'une illusion, comme l'explique son ami le critique Jules Hector :

Rogès n'a pas tort. Où je le blâme, c'est quand il s'extériorise de manière à perdre son véritable objet de vue. La passion, c'est notre force centrifuge, nous ne pouvons pas espérer gagner le ciel de l'art sans elle, mais elle n'est pas du tout inspirée par la femme, proprement ou salement dite, elle est en nous, rien qu'en nous, à l'état latent. La femme touche seulement au ressort qui doit faire jaillir la vision du beau selon notre vision du beau, qui est, pour chacun, une parcelle, une facette de l'Unique²²⁸.

Rogès ne fait que projeter sur Léonie, sorte d'idole primitive, ses propres désirs ; il est victime du paradigme indiciaire.

Dans « La Pénultième » de Mallarmé, le narrateur est lui aussi atteint de cette maladie de l'interprétation : sorti de chez lui « avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant: "La Pénultième est morte²²⁹" », il se retrouve devant la vitre d'une boutique, où son reflet fait « le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose²³⁰ » :

Mais où s'installe l'irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier vendeur de

²²³ Jean de Chitra [Rachilde], *L'Heure sexuelle* [1898], Mercure de France, quinzième édition, s.d., p. 23.

²²⁴ *Idem*, p. 32.

²²⁵ *Id.*, p. 35.

²²⁶ *Id.*, p. 271.

²²⁷ *Id.*, p. 36.

²²⁸ *Id.*, p. 66-67.

²²⁹ Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose*, éd. cit., p. 120-121.

²³⁰ *Idem*, p. 124.

vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens²³¹.

La concordance de la sensation « d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument », du geste de jouer silencieusement des instruments placés derrière une vitre, et des ailes présentes dans la vitrine, est vécue comme un signe surnaturel — mais ce n'est que la conséquence des habitudes analogiques développées par un esprit vivant dans le paradigme indiciaire.

Catulle Mendès joue aussi de ce paradigme, en inscrivant *Gog* dans la tradition des arts divinatoires. La Tour du mage Métatron, dans le prologue du roman, est une machine à produire des signes : « se ruait torrentiellement de son unique gargouille en gueule de tarasque une averse de boue mêlée de pierres qui, tombées, formaient des signes où, disait-on, les sorciers lisaient l'avenir²³² ». Les particularités physiques des Haubours, nez et boitement, créent des relations analogiques entre les personnages sur lesquelles le lecteur est libre de rêver.

Kahn montre comment la paranoïa herméneutique conduit le monde avec l'épisode de l'horloge construite par Laurent Télice dans *Le Conte de l'Or et du Silence* : l'Empereur veut en connaître la signification. Télice brode un canevas mythologique autour du thème de l'Or ; les clercs de l'Empereur y voient quant à eux un blasphème mettant en scène les connaissances alchimiques²³³. Pour Télice, pourtant, cette horloge, comme le monde, n'est qu'un objet à capter les interprétations : aux questions de l'Empereur sur « cet enseignement que veut donner ton œuvre », il répond : « Sire Empereur, il n'y en a point. C'est pure mécanique, revêtue de sculptures et d'ornements les plus appropriés et amusants que j'ai pu trouver²³⁴. » Dans sa vieillesse, Télice explique d'ailleurs qu'il ne faut pas créer d'œuvres parfaites pour laisser les générations futures interpréter à leur guise les germes qu'elles suggèrent : « Ah n'allons pas trop vite vers la perfection ; nos petits neveux nous en auraient rancune ; nous ne les verrons pas, mais enfin, je songerais plutôt à leur créer des points de départ, des hypothèses qu'à leur léguer des choses parfaites²³⁵. »

Mais l'auteur qui verse le plus dans la paranoïa interprétative est Léon Bloy. Dans *Le Désespéré*, il se rêve en « Champollion des événements historiques envisagés comme les

²³¹ *Id.*, p. 124-125.

²³² Catulle Mendès, *op. cit.*, t. I, p. 3.

²³³ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 299-302.

²³⁴ *Idem*, p. 303.

²³⁵ *Id.*, p. 336.

hiéroglyphes divins d'une révélation par les symboles, corroborative de l'autre Révélation²³⁶ ». Son programme est celui d'une herméneutique de l'histoire :

Appuyé sur l'affirmation souveraine de saint Paul : que nous voyons tout « en énigmes », cet esprit absolu avait fermement conclu du symbolisme de l'Écriture au symbolisme universel, et il était arrivé à se persuader que tous les actes humains, de quelque nature qu'ils soient, concourent à la syntaxe infinie d'un livre insoupçonné et plein de mystères, qu'on pourrait nommer les *Paralipomènes* de l'Évangile²³⁷.

On retrouve, comme chez Jules Verne, le texte chiffré : « Puisqu'il voulait que l'histoire fût un cryptogramme, il s'agissait de lire les signes et d'en pénétrer les combinaisons²³⁸. » Léon Bloy pousse encore plus loin ce mécanisme d'interprétation paranoïaque dans *Le Mendiant ingrat* : « En publiant *Le Mendiant ingrat*, l'écrivain, qui a pu se livrer à une lecture rétrospective de son journal intime, réduit au minimum la part du contingent et de l'anecdotique. Il s'attache, au contraire, à faire ressortir l'unité des événements qui, dans le primesaut de la rédaction, paraissaient isolés et fortuits. Un sens transcendant surgit ainsi au plus épais de la contingence²³⁹. » Ce sont les événements de sa vie intime qui entrent à présent en résonance avec ceux de l'histoire et de la liturgie ; l'écriture diariste permet de constater, par la relecture, des schémas qui n'avaient pas été perçus dans l'existence quotidienne.

Tous ces portraits de lecteurs influencent la réception de ces textes, et en retour celle du *Faustroll* : le lecteur est conduit à sémiotiser le maximum d'éléments textuels, à transformer en indices, c'est-à-dire en signes sans signifiés, en signes qu'il y a du sens, ce qui pourrait ne relever que du hasard de l'écriture. En construisant des textes abstraits et hermétiques, ces auteurs mettent leur lecteur dans la position d'un enquêteur interprétant un crime sans solution, ou plutôt un crime comportant autant de solutions qu'il veut bien produire d'interprétations.

Le portrait du lecteur à travers les livres pairs est donc celui d'un herméneute sans but sinon celui de construire des interprétations sophistiquées, dans l'espace des possibles ouvert par les silences des textes ; c'est à ce lecteur que s'adressent ces contes naïfs, qui n'auraient aucun intérêt pour les adorateurs de Zola.

²³⁶ Léon Bloy, *Le Désespéré* [1886], Nouvelle Librairie A. Soirat, 1887, p. 156.

²³⁷ *Idem*, p. 156-157.

²³⁸ *Id.*, p. 160.

²³⁹ Pierre Glaudes, introduction à Léon Bloy, *Journal*, t. I, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, p. XIX.

Conclusion : L'auteur-clinamen

Il ne faudrait cependant pas se contenter de séparer les rôles, de voir dans la bibliothèque de Faustroll d'une part un portrait de l'auteur en individu libéré de toute contingence et d'autre part celui de son lecteur, enchaîné à ses indices illusoire. Les deux portraits se rejoignent, et la bibliothèque est elle-même la preuve de l'identité du maître absolu du colin-maillard cérébral et du lecteur paranoïaque qui tente de trouver une cohérence à des objets vides de sens. La parité affirmée de ces livres est le produit d'une réunion accidentelle, le résultat d'un parcours de lecteur qui cherche une cohérence seconde, controuvée, à ses choix littéraires. En faisant de la notion de *clinamen* l'un des points nodaux de son ouvrage, Jarry défait après coup le semblant de stabilité de sa bibliothèque, qui retourne au hasard qui a présidé à sa création, faisant de l'auteur le simple lieu de rencontre accidentel d'une somme d'ouvrages qu'il tente tant bien que mal de rendre significative.

Le rôle du hasard dans la constitution de la bibliothèque est déjà inscrit dans certains des livres pairs. *Les Chants de Maldoror* se présentent comme un labyrinthe : « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison²⁴⁰ ». Gustave Kahn vénère dans *Le Conte de l'Or et du Silence* « le dieu Hasard », qui crée des coïncidences intéressantes pour nos esprits avides de signes²⁴¹ : « O maître, la vie de tous les jours disjoint notre pensée comme les pierres d'une vieille muraille, et des semences y sont apportées par les courbes logiques des vents doux, et des fleurs y naissent, qui pourtant devaient venir et sont parfums du pays²⁴². » Henri de Régnier livre tout au long de *La Canne de Jaspe* une réflexion sur la construction accidentelle de notre identité. Il écrit ainsi à propos de Monsieur d'Amersœur, un homme qui eut un rôle politique occulte : « il reste un cas de concordance unique par la façon presque merveilleuse dont les faits de sa vie s'adaptent, comme d'eux-mêmes, au sens et à la portée qu'on leur veut attribuer. Ce ne sont, tout du long que coïncidences singulières. Le probable s'y échafaude au point d'y devenir l'architecture du vrai²⁴³. » Le portrait se morcèle, le miroir mène à la diffraction de l'être qui s'y mire ; c'est ce que découvre le personnage d'Hertulie lorsqu'elle s'arrête dans une galerie des glaces :

²⁴⁰ Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse], *op. cit.*, p. 1 (I, 1).

²⁴¹ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, éd. cit., p. 33.

²⁴² *Idem*, p. 192.

²⁴³ Henri de Régnier, *op. cit.*, p. 10-11.

Son image s'y multipliait à l'infini. Hertulie autour de soi se vit jusqu'au fond d'un songe où elle perdait le sentiment d'avoir produit tant de fantômes identiques à sa pâleur ; elle s'y sentait dispersée à jamais et, à force de se voir ainsi, ailleurs tout autour d'elle, elle s'y morcela au point que, dissoute en ses propres reflets, exorcisée d'elle-même par cette surprenante magie où elle s'imaginait indéfiniment impersonnelle, ses genoux fléchirent et elle s'affaissa doucement sur le parquet, inanimée, tandis que, dans la chambre solitaire, au-dessus de yeux clos de sa face pâle, les miroirs, en leurs cadres d'or, d'écaïlle et d'ébène, continuèrent à échanger entre eux l'illusoire aspect de leurs réciproques vacuités²⁴⁴.

La bibliothèque, autre galerie des glaces, ne forme pas non plus un portrait stable, et Faustroll énonce, dans le 28^e livre qui est son œuvre propre et qui permet symboliquement d'atteindre à la parité numérique, l'abandon de l'esthétique hiératique qui avait pu être celle de Jarry à ses débuts littéraires pour l'acceptation du caractère dynamique et accidentelle de l'existence et de la littérature :

Dans le manuscrit dont Panmuphle ne déchiffra que les prolégomènes, interrompu par la monotone prolixité du grand singe, Faustroll avait noté une toute petite partie du Beau qu'il savait, et une toute petite partie du Vrai qu'il savait, durant la syzygie des mots ; et on aurait pu par cette petite facette reconstruire tout art et toute science, c'est-à-dire Tout ; mais sait-on si Tout est un cristal régulier, ou pas plus vraisemblablement un monstre (Faustroll définissait l'univers *ce qui est l'exception de soi*²⁴⁵) ?

On passe du diamant du « Linteau » des *Minutes de sable mémorial*, des mots « polyèdres d'idées²⁴⁶ » savamment polis, à la « bête imprévue Clinamen », au monstre dynamique et imprévisible. Le portrait de l'auteur idéal livré par la bibliothèque de Faustroll est donc double, pris dans une tension entre maîtrise et abandon, entre synthèse et chaos : toutes les tentatives pour donner une cohérence d'ensemble à cette liste doivent passer par des analyses partielles, par l'oubli de certains textes ou de certains aspects de ces textes, doivent accepter de s'inscrire dans un espace paradoxal — celui précisément que dessine la figure de l'auteur. L'abstraction, l'affirmation d'une singularité triomphante, la mise en place d'une herméneutique indiciaire sont autant de méthodes pour tenter de définir une forme d'absolu relatif, celui de l'écrivain qui élève l'hétérogénéité de ses influences au rang d'idéal, qui fait de l'accidentel le point de départ de son esthétique. La liste des livres pairs dresse le portrait

²⁴⁴ *Idem*, p. 166-167.

²⁴⁵ Bq, p. 531.

²⁴⁶ Bq, p. 12.

d'un enfant primitif et paranoïaque qui transforme la réalité en un conte fragmentaire et synthétique, livré à des lecteurs herméneutes qui ne cherchent dans cette forme vide que leur propre individualité, dans un espace de création imaginaire au-delà de la réalité ; la pataphysique, science des exceptions, est contenue tout entière dans les rayons de cette bibliothèque.