

Marcel Schwob et Alfred Jarry

Des difficultés de la synthèse

Schwob et Jarry : le parallèle peut sembler étrange. Ces deux écrivains ne sont pourtant pas si éloignés, comme en témoignent leurs relations amicales, qui débutent en 1893, lorsque Schwob prime plusieurs textes de Jarry au concours de nouvelles du supplément littéraire de l'*Écho de Paris* dont il était le directeur¹. Premier indice de respect mutuel, qui connaît plusieurs manifestations et culmine en 1898, lorsque Jarry fait de *La Croisade des enfants* le 23^e livre pair du Dr Faustroll, et consacre tout un chapitre de son roman phare à l'œuvre de Schwob. Mais ce qui les unit plus profondément, c'est une même interrogation sur le statut du lecteur et les mécanismes de l'interprétation ; c'est un même parcours spirituel centré sur la notion de synthèse, dans une volonté de sortir de l'esthétique post-symboliste. Ce parcours, avec ses détours et ses impasses, est déjà présent, presque intégralement, dans la préface de *Cœur double* en 1891, où sont mises en scène les grandes oppositions qui structurent l'œuvre ultérieure de Schwob. J'utiliserai cette préface comme fil conducteur pour étudier ces deux auteurs, en prenant délibérément le risque de déformer leurs œuvres par ce traitement parallèle ; nous verrons en effet que ce genre de gauchissement est une condition essentielle de leur interprétation.

La synthèse symétrique

Pour Schwob comme pour Jarry, la littérature est d'abord une réponse à l'insupportable finition de la condition humaine, à l'incapacité d'unifier les expériences d'un monde trop complexe, fractionné à l'excès. L'homme est essentiellement double selon Schwob, partagé entre « La Terreur et la Pitié », l'égoïsme et la charité, l'intériorité et l'extériorité, le destin personnel et l'histoire universelle. Pour Jarry, ce mystique d'un nouveau genre, le principal obstacle aux désirs humains réside dans cette séparation entre le microcosme et le macrocosme, dans cette incapacité de l'homme à être l'univers : le monde s'écoule à travers nous, comme le contenu d'un sablier, dans une expérience fragmentaire décevante qui nous empêche de saisir globalement notre vie². Cette idée selon laquelle le

¹ Sur ce sujet, on peut consulter l'article de Brunella Eruli, « Schwob, Jarry ed altri ribelli », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XV, Rome, Bulzoni Editore, p. 413-448.

² Voir à cet égard le poème « Le Sablier » des *Minutes de sable mémorial* (1894), dans Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, coll. Pléiade, 1972, p. 244-245. J'abrègerai désormais cette édition en OC I.

monde serait un diamant éclaté, un paradis en miettes, est assez commune à l'époque³ ; Edgar Poe décrit déjà dans *Euréka* le monde comme l'effet de la dispersion originelle de l'Un qui cherche depuis à se reconstituer. Seul l'art peut permettre de réduire cette dualité, le grand problème esthétique consistant à trouver un moyen de faire coïncider le microcosme et le macrocosme.

Schwob propose de résoudre cette première contradiction par la délimitation d'un cheminement, la structure du recueil étant sensée imiter le parcours de l'histoire humaine : « le but de ce livre [...] est de mener par le chemin du cœur et par le chemin de l'histoire de la terreur à la pitié, de montrer que les événements du monde extérieur peuvent être parallèles aux émotions du monde intérieur⁴. » Il est selon Schwob des moments miraculeux où des analogies secrètes apparaissent entre la vie intérieure et la vie extérieure ; où expérience intime et destin collectif se rejoignent, par des correspondances entre le microcosme et le macrocosme. Ce parallélisme qui permet la synthèse du singulier et du général, Schwob le nomme Symétrie. La symétrie est l'ordre caché de l'univers ; Schwob, comme il le signale en 1892 dans la préface du *Roi au masque d'or*, imagine un axe central qui distribue les valeurs, la résolution des contradictions passant par la recherche de ce centre idéal de l'univers, centre de la vision divine, point de vue permettant d'observer simultanément la totalité du monde et de résoudre en soi ses contradictions : « notre grossière organisation centralisatrice est une sorte de symbole de la faculté d'unir du Centre Suprême⁵. » L'art doit retrouver la symétrie cachée du monde pour conduire le lecteur au point central de vision à partir duquel s'ordonne l'univers. Jarry partage, à ses débuts, la même croyance, empruntée semble-t-il à la doctrine alchimiste. Lui aussi recherche le point de vue centralisateur qui donnerait sa cohérence au monde et résoudrait le conflit entre le singulier et le pluriel. Ce point de vue absolu est décrit dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* (1894), son premier livre, comme le « moment unique où [l'auteur] vit TOUT », lui permettant de contempler simultanément, dans un « rapport [...] constant⁶ », la totalité de l'univers et des mondes possibles.

La mise en œuvre de cette Symétrie dans les premiers écrits de Schwob et de Jarry repose essentiellement sur deux techniques. La première, la plus évidente, consiste à inscrire

³ Saint-Pol-Roux décrit ainsi le monde comme une sorte d'apocalypse du sens ; voir Saint-Pol-Roux, « Liminaire » des *Reposoirs de la Procession* (édition de 1893), repris dans *Tablettes*, Mortemart, Rougerie, 1986, p. 146 (particulièrement la note 1).

⁴ Marcel Schwob, préface de *Cœur double*, Ollendorff, 1891, p. XII. Je citerai désormais cette préface d'après cette édition, dont le texte diffère en partie de celui de l'article « La Terreur et la Pitié » qui en est tiré.

⁵ Marcel Schwob, « La Différence et la ressemblance », *Spicilege*, dans *Œuvres*, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen, préfaces de Pierre Jourde et Patrick McGuinness, Les Belles Lettres, 2002, p. 624. Je me reporterai à cette édition lorsqu'il ne sera pas question de la préface originale de *Cœur double*.

⁶ Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, dans OC I, p. 172.

la symétrie de façon formelle dans le texte : parallélismes, effets de miroirs, constructions en chiasme étaient pour Schwob autant de solutions empruntées aux dramaturges antiques pour amener l'esprit du lecteur à une semblable symétrie. Ce principe de structuration a été particulièrement étudié par Christian Berg⁷ ; je ne m'y attarderai donc pas. Il apparaît fréquemment chez Jarry, pour qui l'homme peut atteindre la synthèse absolue en opposant symétriquement les principes contraires, le positif et le négatif, qui s'annulent alors de façon dynamique. *César-Antechrist* (1895), *Ubu roi* (1896) et *Ubu enchaîné* (1900) se coulent ainsi dans une structure bipolarisée⁸ ; la lecture fonctionne pour Jarry selon le principe du cinématographe, créant un mouvement dans lequel la persistance mémorielle, comme la persistance rétinienne, superpose les points opposés pour les annuler en une nouvelle image, synthèse des précédentes, mouvement que Jarry nomme la « cinématique du zéro restée dans les yeux⁹ ».

Mais il est une autre forme de symétrie, qui répond plus exactement au principe de parallélisme entre le macrocosme et le microcosme énoncé dans la première partie de la préface de Schwob : celle que le narrateur de « L'homme voilé » décrit comme les « étages de suppositions qu'entasse souvent la pensée en travail¹⁰ ». Il s'agit tout simplement d'une forme de pensée tabulaire ou analogique, consistant à trouver des symétries entre tous les niveaux sémantiques des textes, ce qui revient symboliquement à établir des liens entre les divers étages du monde, à prouver que microcosme et macrocosme fonctionnent de concert. On retrouve cette surdétermination sémantique dans le récit de *Cœur double* intitulé « Le train 081 ». Dans ce texte, le narrateur, conducteur d'un train reliant Marseille à Paris, voit apparaître, comme dans un gigantesque miroir, un second train à ses côtés, reflet inversé du sien, train dans lequel il se voit soulevant un tissu sur le visage d'un voyageur, révélant les marques caractéristiques du choléra asiatique qu'il apporte à Paris. Le principe du miroir révélateur est traditionnel ; mais à cette symétrie thématique s'ajoutent des analogies inquiétantes, qui suggèrent une cohérence de niveau supérieur, une sorte de complot cosmique pour répandre la maladie. Le voyageur mort du choléra n'est pas n'importe quel voyageur : c'est le propre frère du narrateur, que ce dernier remplace après sa mort auprès de sa femme et de sa fille, dans une forme de symétrie actancielle. Coïncidence troublante, son frère a rencontré sa femme en Chine, où il conduisait lui aussi des « machines à vapeur » : elle est

⁷ Voir Christian Berg, « Marcel Schwob, le récit bref et l'esprit de symétrie », *La Licorne*, Poitiers, UFR de langue et littératures de l'Université de Poitiers n° 21, « Brièveté et écriture », 1991, p. 103-113.

⁸ Voir à ce sujet mon article intitulé « *César-Antechrist*, un écrin occulte pour Ubu », à paraître en 2006 dans une livraison de *La Licorne* consacrée à Jarry.

⁹ Alfred Jarry, *César-Antechrist*, dans OC I, p. 290.

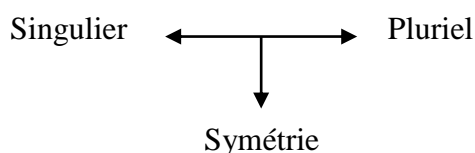
¹⁰ Marcel Schwob, « L'homme voilé », *Cœur double*, dans *Œuvres*, p. 93.

chinoise, comme la peste bleue auquel son mari a succombé. Ainsi s'installe le sentiment diffus d'une fatalité : des éléments narratifs se nouent sans nécessité, selon une logique de motivation maximale. Le destin individuel du frère parti en Chine chercher l'aventure se noue avec le destin collectif d'un pays en proie à la maladie ; comme l'explique Schwob dans sa préface, « une rencontre fortuite d'accidents, encore surnaturelle dans le *Train 081*, [...] peut exciter une terreur intense causée par des circonstances indépendantes de l'homme¹¹ ». Chaque niveau de l'histoire est ainsi saturé, et le conte se referme sur lui-même, totalité cohérente aux niveaux sémantiques tous parallèles entre eux. Cette forme de symétrie apparaît encore plus clairement chez Jarry, qui définit son idéal d'œuvre dans le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* comme la synthèse parfaite d'une multitude d'œuvres possibles, un point de concentration où se rencontrent de multiples routes sémantiques, toutes parallèles entre elles ; où « le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant¹² ». L'image de cette œuvre parfaite, entièrement déterminée, qui nie le hasard de fond en comble, selon une esthétique mallarméenne, c'est le diamant, collection de facettes toutes semblables, disposées de façon symétrique autour d'un centre de concentration. L'un des exemples les plus flagrants de cette pratique est le titre même de son premier livre : *Les Minutes de sable mémorial* représente une forme de synthèse sémantique. Selon l'isotopie du sablier, titre du dernier texte du recueil, il s'agit des minutes temporelles qui s'écoulent comme s'écoule le sable, et simultanément les souvenirs. Mais « mémorial » peut être pris nominalement, et « sable » de façon adjectivale, représentant en héraldique la couleur noir ; quant aux « minutes », elles ont aussi le sens de « notations brèves », telles les minutes d'un notaire. Les « minutes de sable mémorial », dans un deuxième temps, ce sont donc de brèves notations, sous la forme d'un mémorial noir. Or il faut se souvenir que la couverture de l'édition originale de ce livre ne portait ni titre ni nom d'auteur ; simplement un blason doré sur fond noir ; les « minutes de sable mémorial » désignent ainsi le volume lui-même. Les deux sens de ce titre se réfléchissent mutuellement, dans une indécision constante née de leur parfaite symétrie : aucune interprétation n'est plus nécessaire que l'autre.

La symétrie des niveaux de sens est donc une première forme de synthèse, une solution esthétique permettant la résolution du conflit métaphysique et biologique entre le singulier et le pluriel, selon ce schéma simplificateur :

¹¹ Marcel Schwob, préface de *Cœur double*, p. X.

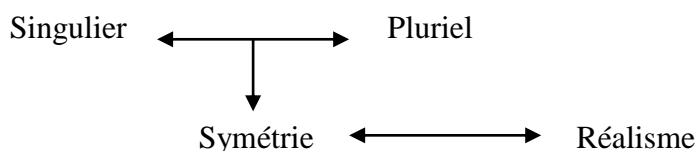
¹² Alfred Jarry, « Linteau », *Les Minutes de sable mémorial*, dans OC I, p. 172.



Là où les lignes se rejoignent, là où se nouent des relations entre des éléments sans liaisons apparentes, se produit ce que Schwob appelle une « aventure » ou une « crise¹³ » : microcosme et macrocosme se répondent en miroir, le rôle de l'écrivain étant d'élever le contingent au rang du nécessaire.

La synthèse par le hasard

Schwob pouvait parfaitement se satisfaire de cette résolution. Mais son esprit pendulaire ne sait pas s'arrêter à un terme : dans un deuxième temps de sa préface qui anticipe un deuxième temps de sa pratique créatrice, il revient sur cette pratique pour la rejeter. Par un retournement singulier, il réussit à passer de l'éloge de la Symétrie à son refus, tout simplement en l'inscrivant dans un nouveau système d'opposition avec ce qu'il nomme le Réalisme, autrement dit l'abandon de la structuration des œuvres au hasard de la vie : « Dans la Symétrie, la vie est assujettie à des règles artistiques conventionnelles ; dans le Réalisme, la vie est reproduite avec toutes ses inflexions les plus inharmoniques¹⁴. »



On le voit, il ne s'agit au départ que d'une opposition esthétique, distinguant deux façons de représenter la réalité, sans jugement de valeur – sinon que Schwob semble plus proche de la Symétrie, qu'il vient de défendre comme moyen de produire la synthèse du macrocosme et du microcosme. Mais notre jeune auteur tend à confondre dimension esthétique et dimension métaphysique. Dans un article intitulé « La Perversité », il a constaté la discontinuité de l'univers, et la singularité essentielle de tout phénomène ; en reprenant cette idée dans la préface, il impose sur l'opposition esthétique entre Symétrie et Réalisme un filtre biologique ou métaphysique, appliquant à l'art les mêmes impératifs qu'à la vie. Dès lors la Symétrie idéale, « fixe et immobile », est vécue comme un mensonge : la symétrie est

¹³ Marcel Schwob, préface de *Cœur double*, p. XXII-XXIII.

¹⁴ *Idem*, p. XV.

en soi un facteur de continuité, les analogies entre les objets étant valorisées au détriment de leurs particularités inimitables. Le Réalisme – art du singulier, du hasard, dont les formes « sont changeantes et flexibles¹⁵ » – qui n'était au départ qu'une option esthétique, devient un impératif moral, la forme de l'œuvre devant s'adapter à la forme du monde ; l'opposition entre symétrie et réalisme devient une opposition entre nécessité et hasard, au profit de ce dernier.

Tout se passe encore une fois comme si Schwob avait résumé dans la préface de *Cœur double* les attitudes et les principes de création qu'il allait adopter ensuite dans ses recueils successifs. Ce sont le *Livre de Monelle* (1894) et les *Vies imaginaires* (1896) qui s'annoncent, à travers l'idée de la singularité irréductible de tout objet du monde. C'est ici que s'esquisse ce que Pierre Jourde a nommé « L'Amour du singulier » de Schwob ; je renvoie pour cette question à son texte, qui sert de préface aux *Œuvres* de Schwob aux Belles Lettres¹⁶. La science devient ainsi naturellement le repoussoir de la littérature, science dont le modèle de synthèse est imité de façon fautive et grossière par les auteurs de l'époque : « Il est singulier que, dans le temps où on parle synthèse, personne ne sache en faire¹⁷. » La seconde forme de synthèse promue par Schwob n'est donc ni « l'énumération », ni « l'abstraction », ni la déduction, mais une forme d'abandon au moment singulier, tout à l'opposé de la méthode scientifique : « La science cherche le général par le nécessaire ; l'art doit chercher le général par le contingent¹⁸ ». Ce programme de la seconde partie de la préface de *Cœur double*, qui définit l'art comme une science du singulier – « l'art consiste à donner au particulier l'illusion du général¹⁹ » –, correspond en tout point à celui que Jarry trace dans les *Gestes et opinions du Dr Faustroll* (1898), livre carrefour dans l'évolution de sa pensée, lorsqu'il définit une nouvelle méthode, la fameuse « pataphysique » : « Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions [...], les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tout cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité²⁰. » Ces deux auteurs passent donc d'un idéalisme presque forcené à une science de la singularité, dans une sorte d'essentialisme inversé, où le point commun est effacé au profit de ce qui échappe à toute classification. Cette valorisation du hasard, ce rejet total de la fixité, de l'idéalisme, a une conséquence singulière sur la progression logique de la préface de

¹⁵ *Id.*, p. XVI.

¹⁶ Voir Pierre Jourde, « L'Amour du singulier », dans Marcel Schwob, *Œuvres*, p. 11-48.

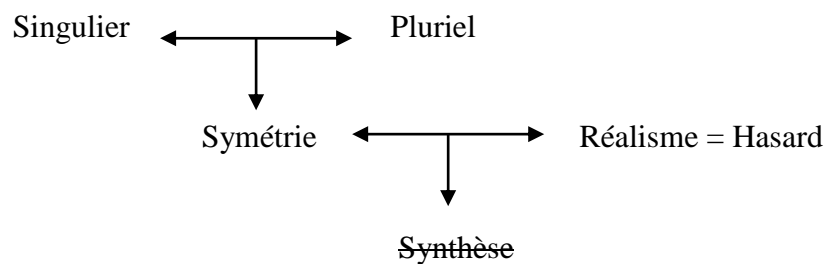
¹⁷ Marcel Schwob, préface de *Cœur double*, p. XVIII.

¹⁸ *Idem*, p. XX.

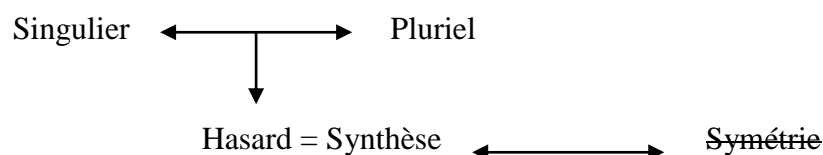
¹⁹ *Id.*, p. XVIII.

²⁰ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, dans OC I, p. 668.

Schwob, qui ne propose pas de modalité esthétique pour résoudre la nouvelle opposition entre Symétrie et Réalisme, une fois qu'elle est devenue l'opposition entre Nécessité et Hasard. Au contraire, il ne fait que permuter les termes de la seconde opposition : le Hasard devient la solution synthétique, biologique, à l'opposition entre singulier et pluriel : « il faut tenir compte du jeu compliqué des lois naturelles et sociales, que nous appelons hasard, que l'artiste n'a pas à analyser, qui est véritablement pour lui le Hasard, et qui amène à l'organisme physique et conscient les choses dont il peut se nourrir, qu'il peut absorber et s'assimiler. / Ainsi la synthèse sera celle d'un être vivant²¹. » À un problème biologique, Schwob offre finalement une solution biologique. L'auteur peut se contenter d'imiter la conduite hasardeuse des organismes pour produire des œuvres vivantes ; et, dans un mouvement rétrograde, la préface se referme sur un exemple tiré d'*Hamlet* qui semble illustrer davantage sa première partie que sa fin, comme si Schwob était encore incapable d'intégrer les théories qu'il vient d'esquisser. C'est-à-dire que ce schéma ne se réalise pas :



Au contraire, la symétrie est escamotée au profit du Hasard :



Schwob feint donc de résoudre l'opposition qu'il constatait au départ. Mais, en niant la symétrie, en valorisant le Hasard, Schwob et Jarry se privent de tout moyen d'arriver à la synthèse, but de leur quête : il n'y a pas de technique du hasard²², puisque le hasard nie la régularité, nie l'imitation, nie l'art. La « crise », l'« aventure », selon les noms que Schwob donne à cette synthèse biologique, n'existent pas dans un univers où tout est singulier, donc exceptionnel. Les conflits soulevés dans la préface de *Cœur double* ne peuvent pas aboutir dans les limites de cette pensée dualiste.

²¹ Marcel Schwob, préface de *Cœur double*, p. XX.

²² « On ne peut pas donner de règles pour cette synthèse vivante », écrit ainsi Schwob, *ibidem*.

La synthèse de la lecture

Pour échapper au discontinu, à la fragmentation inintéressante qui menace leurs œuvres, Schwob et Jarry sont obligés de dépasser les apories idéalistes pour chercher un moyen d'accepter le Hasard, vérité du monde, tout en valorisant la Symétrie, principe de l'art. La solution repose sur une différence de niveau d'application : la symétrie est de moins en moins pratiquée de façon primaire par Schwob, qui délègue à ses personnages le caractère centralisant. Évanghelia Stead a admirablement analysé le conte « Arachné », en montrant les déformations que le conteur fait subir aux faits pour produire un bouclage du sens sur lui-même, tous les éléments du texte rentrant dans des réseaux de signification multiples²³ ; mais le déformateur, dans cette histoire, ce n'est pas l'auteur, mais bien le narrateur, aliéné qui transforme la réalité pour l'adapter à ses propres processus mentaux. Ce n'est pas un hasard si Schwob et Jarry abandonnent leur narration à des malades mentaux : la schizophrénie ou la paranoïa sont des « folies raisonnantes », qui mettent à jour les principes essentiels de centralisation et de symétrie de l'esprit humain en les accentuant.

Qu'on pense à un autre fou des contes de *Cœur double*, le narrateur de « L'homme voilé ». Dans ce texte-confession, le narrateur analyse les événements qui ont conduit à l'égorgement d'un passager innocent, spectacle auquel il assiste comme sous l'emprise hypnotique d'un mystérieux personnage dont il ne parvient pas à apercevoir le visage. La trame du récit n'est pas fondée sur une progression dramatique événementielle, mais sur une progression des coïncidences et des rapprochements que l'esprit du personnage produit avec frénésie. On reconnaît dans sa folie les principes même de l'écriture tabulaire, qui produit des analogies entre tous les niveaux de significations du texte ; le narrateur de ce conte lit la réalité comme un texte hermétique, et croit voir, dès l'ouverture du conte, un mystère là où il n'y a que hasard : « Du concours de circonstances qui me perd, je ne puis rien dire ; certains accidents de la vie humaine sont aussi artistement combinés par le hasard ou les lois de la nature que l'invention la plus démoniaque²⁴ ». Ce qui a causé la perte du narrateur, c'est le mouvement régulier du train, qui modifiait ses pensées, « dirigeait leur courant d'une curieuse façon », devenant « un refrain mental ». La symétrie rythmique et mélodique du roulis du train se transpose sur le mode de pensée du narrateur, ses « octaves superposées » correspondant « aux étages de suppositions qu'entasse souvent la pensée en travail²⁵. » Le

²³ Évanghelia Stead, « “Arachné” : le fil, la chaîne et la trame, la toile narrative », dans Christian Berg et Yves Vadé (sous la direction), *Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui*, Seyssel, Aux Éditions Champ Vallon, coll. Essais, 2002, p. 79-101

²⁴ Marcel Schwob, « L'homme voilé », *Cœur double*, dans *Œuvres*, p. 92.

²⁵ *Idem*, p. 93.

narrateur s'analyse lui-même comme la victime d'une maladie du rythme, une maladie de la symétrie, un « cercle de pensées » qui fait correspondre entre eux des événements insignifiants, et qui fait battre ses tempes à l'unisson du train. Cette symétrie est permise par l'ambiguïté de plusieurs éléments : le narrateur n'a pas bien vu le visage de l'homme voilé, et peut lui prêter les traits de n'importe quel tueur en série : « L'ombre m'aidait à transporter cette figure sur la forme du dormeur ». Cette obscurité complice de la folie permet au narrateur de faire coïncider le voyageur qui lui fait face avec l'assassin des trains, Jud, par un parallélisme de situation, puis avec un tueur oriental, à partir de sa couverture tachetée qu'il imagine être une peau de léopard. Il est conscient qu'il rend signifiant ce qui ne l'est pas : « N'était-ce pas deux événements différents appartenant à des séries diverses, qu'une simple coïncidence rapprochait²⁶ ? » Mais le pouvoir de la symétrie l'emporte ; et de très légers détails fournissent le point de départ à ce que je considère comme une riche scène d'autosuggestion, dans laquelle le narrateur s'imagine voir le mystérieux voyageur en égorger un autre avec un « couteau du Turkestan ». La soudaine capacité du narrateur à voir tous les détails cachés des vêtements de l'homme voilé, à deviner la couleur de sa peau, à entendre sa respiration, cette hyperesthésie est cependant le signe d'une hallucination, et il est presque certain – mais l'incertitude ajoute au sel de la nouvelle – que c'est bien lui le coupable de cet égorgement, projeté dans un monstrueux personnage par une sorte de schizophrénie.

En abandonnant la centralisation à ses personnages, Schwob fait double jeu : il montre la symétrie tout en la niant. La symétrie n'est plus dans le livre, elle est mimée dans le livre, et devient un modèle pour le lecteur, ce qui conduit à une nouvelle hiérarchie, selon laquelle hasard et symétrie ne sont pas au même niveau : la symétrie du fou est intradiégétique, tandis que le hasard apparaît au niveau de la structuration textuelle et surtout de l'écriture elle-même – on sait ainsi que les contes des *Vies imaginaires* n'ont pas été écrits selon une chronologie historique, mais selon l'ordre des recherches bibliographiques de Schwob. Enfin, à un niveau métatextuel, le hasard de l'écriture de chaque récit individuel est encore une fois nié par le recueil en lui-même, qui ordonne les textes selon une structure chronologique ou thématique (ainsi des nouvelles du *Roi au masque d'or* : « on les trouve liées parce qu'elles furent semblables ou contraires²⁷ »), et dont la préface constitue souvent un programme de lecture centralisateur pour le lecteur, qui constitue le dernier pôle de symétrie. Le hasard inhérent à la création est donc contrebalancé par la symétrie que le lecteur doit appliquer au texte, trouvant dans les fous une image de son propre mode de lecture, créant ainsi, par son interprétation,

²⁶ *Id.*, p. 94.

²⁷ Marcel Schwob, « La Différence et la ressemblance », *Spicilège*, dans *Œuvres*, p. 621.

une œuvre unique, née de la rencontre contingente d'un texte et de ses propres façons de penser, hasard transformé en nécessité.

Une constellation de fragments

Or l'outil de cette synthèse par la lecture, en contradiction flagrante avec l'esthétique affichée des premiers textes de Jarry ou de Schwob, c'est le fragment, qui semble en soi nier toute synthèse. Ils développent tous deux une technique du fragmentaire, dont le but essentiel est de suggérer au lecteur une unité supérieure, un centre de cohérence, voilés derrière le texte. Schwob analyse cette technique chez Stevenson : « Stevenson fait jouer en même temps le drame par ses récitants ; et au lieu de s'appesantir sur les mêmes détails saisis par d'autres personnes, il ne nous présente que deux ou trois points de vue différents. Puis l'obscurité est faite à l'arrière-plan, pour nous donner l'incertitude du mystère²⁸. » On retrouve cette technique dans les récits fragmentaires de *La Croisade des enfants*, écrits en 1895, récits dont la technique est déjà présente chez Jarry dès les *Minutes de sable mémorial* et le texte « Les Cinq Sens » en 1894, mais qui trouve sa plus parfaite expression dans *L'Autre Alceste* en 1896. Dans ce dernier texte, qui narre la mort du roi Salomon, la narration est dévolue successivement à cinq récitants, dans des décors abstraits sur lesquels se découpent ces figures. Il s'agit d'une esthétique de la toile sombre où se détachent des éléments lumineux, que le lecteur peut relier à son gré, selon la pratique des astronomes délimitant dans le ciel des constellations ; je l'appellerais donc une esthétique de la constellation sur fond obscur.

Sa réalisation passe par plusieurs étapes. Il faut en premier lieu pratiquer une sorte de *décontextualisation* ou de *disponibilisation*, effacer les éléments secondaires pour que l'essentiel se détache sur un fond obscur²⁹. Cette technique consistant à effacer les contextes textuels qui réduisent la polysémie est particulièrement visible dans *Ubu roi*, qui est, comme on sait, la réécriture d'une pièce de collégiens. On connaît les multiples instruments de torture du Père Ubu, son « croc à phynances », son « bâton à physique », son « petit bout de bois » à enfoncer dans les « oneilles ». Charles Morin, l'un des auteurs de la pièce originale *Les Polonais*, signale que tous ces instruments avaient au départ une utilité bien défini, étant des objets tirés du contexte scolaire et modifiés selon la logique du Père Ubu³⁰. En effaçant cette origine, en l'oubliant, Jarry transforme le banal professeur Hébert en mythologique Père Ubu,

²⁸ Marcel Schwob, « Robert Louis Stevenson », *Spicilège*, dans *Œuvres*, p. 580.

²⁹ D'autres exemples de cette technique d'effacement des informations spatio-temporelles pour créer un texte suggestif sont fournis ici-même par l'article d'Émilie Yaouanq.

³⁰ Dans Charles Chassé, *D'Ubu-Roi au Douanier Rousseau*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1947, p. 40 *sqq.*

nouvelle constellation au firmament de la littérature. Ces ustensiles à l'utilité indéfinissable son autant d'indices d'une unité supérieur pour le lecteur ; ils deviennent des points qu'il peut relier à sa guise pour former la silhouette vide du Maître à Phynances, désormais aptes à faire l'objet de toutes les interprétations possibles. Jarry peut ainsi présenter sa pièce aux spectateurs du théâtre de l'Œuvre en affirmant : « vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez³¹ », tout en les prévenant qu'il ne s'agit que d'une pièce enfantine.

Mais ces objets ne sont pas seulement rendus disponibles par l'effacement de leur contexte ; pour devenir les étoiles de constellations nouvelles, il faut en faire des signes, ou du moins faire croire au lecteur que ce sont des signes. Avant de donner un sens à un élément, l'auteur peut se contenter de le sémiotiser³², c'est-à-dire de montrer qu'il s'agit d'un signe dans un système plus général. Ainsi, dans « L'Homme voilé », la description du voile tacheté lui donne une importance particulière, attirant l'attention du lecteur sur ce qui peut très bien ne plus jouer de rôle dans le reste du récit. Ces éléments deviennent les indices d'un sens supérieur, d'une vaste énigme qui peut très bien ne pas exister, sinon dans l'imagination du lecteur.

Les techniques de Schwob et de Jarry sont donc en grande partie parallèles : ils utilisent des éléments contingents, libérés de leur contexte d'origine et placés dans un texte dont différents dispositifs (préface, indices intradiégétiques comme les personnages de fous, effets de symétrie, analogies) suggèrent une cohérence supérieure, une symétrie cachée qui conduit le lecteur à sémiotiser ce qui était asémantique, à motiver sa lecture en déformant le texte pour relier entre eux ses points marquants, étoiles sur un fond obscur dans lesquelles il croit voir des constellations. Décontextualisation, disponibilisation, sémiotisation sont donc les techniques essentielles de cette littérature fragmentaire qui, dans l'incapacité d'atteindre par elle-même la synthèse, l'abandonne au lecteur. Or on constate qu'il s'agit tout simplement des conditions de la folie décrites dans « L'Homme voilé » : décontextualisation par l'obscurité complice, refrain qui sous-entend une cohérence d'ordre supérieure transposée à tous les niveaux du texte, sémiotisation de détails normalement insignifiant, qui deviennent soudain signes, resémiotisation par la déformation d'objets comme la couverture tachetée, devenant masque de léopard. La folie fonctionne dans les mêmes conditions que l'œuvre obscure ; il suffit de créer ces conditions pour faire du lecteur un fou en puissance.

³¹ Alfred Jarry, *Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'« Ubu Roi »*, dans OC I, p. 399.

³² Voir Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture : Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, coll. Philosophie et Langage, 1994, p. 128. Dufays emprunte ce concept à Frans Rutten.

La littérature est alors conçue comme une technique illusionniste, consistant à mimer la synthèse pour en provoquer l'apparition lors de la lecture, de façon quasi performative : c'est la foi du lecteur qui produit ce qui n'existe pas sans elle. L'auteur ne doit plus créer une crise ou une aventure, un repli du sens sur lui-même, mais créer les conditions de sa possibilité. C'est ce que Jarry nomme dans le « Linteau » le « colin-maillard cérébral³³ » : il suffit de feindre la synthèse pour faire produire à autrui une « belle » lecture. Cette technique rhétorique tend un piège au lecteur, celui de sa propre paranoïa, l'entraînant par des chemins insidieux à relier des objets qui n'entretiennent pas de rapport entre eux, à voir des constellations dans les éléments épars du texte, reportant l'aventure dans l'acte de lecture. C'est donc moins d'une réflexion métaphysique sur la discontinuité du monde que Schwob et Jarry tirent l'aspect fragmentaire de leur œuvre, que d'une réflexion d'ordre linguistique : ils n'écrivent pas de façon fragmentaire parce que le monde est discontinu (même s'ils avancent ces excuses), mais parce qu'il est plus rentable, sémantiquement, de laisser une marge de manœuvre accrue au lecteur.

La préface de *Cœur double* trace donc l'itinéraire d'une sortie de l'idéalisme post-symboliste, mais d'une sortie biaisée. Pris dans la galerie des miroirs de la symétrie, Schwob décide de changer de rôle : de prisonnier, il devient geôlier, et ses contes sont moins des miroirs que des cadres vides, utilisant les structures mêmes de l'interprétation pour piéger le lecteur. Les chemins de Schwob et de Jarry sont parallèles : ils transforment une tentative ratée de synthèse, un constat d'échec, en réussite, grâce à un changement de point de vue qui les libère de la symétrie tout en la conservant de façon feinte. Le risque que j'avais signalé au début de cet exposé, celui de déformer leurs œuvres par une lecture parallèle, est donc consubstantiel à ces textes qui recherchent les transpositions, les symétries inattendues, le viol de leur structure par une lecture centralisatrice qui devient le véritable lieu de la création. La grande découverte de cette fin de siècle, c'est que la littérature et la lecture ne sont finalement que des formes de bricolage, d'arrangement avec les contingences, bricolage qui fonde la possibilité du sens.

Julien Schuh

Université Paris IV – Sorbonne

³³ Alfred Jarry, « Linteau », *Les Minutes de sable mémorial*, dans OC I, p. 172.