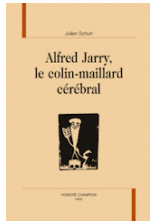


Les règles du jeu, ou comment peut-on lire Jarry ?

Aurélie Briquet



Julien Schuh, [Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral](#), Paris : Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2014, 646 p., EAN 9782745326898.

Pour citer cet article

Aurélie Briquet, « Les règles du jeu, ou comment peut-on lire Jarry ? », *Acta fabula*, vol. 16, n° 5, Notes de lecture, Mai-juin-juillet 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9351.php>, article mis en ligne le 03 Mai 2015, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9351

Les règles du jeu, ou comment peut-on lire Jarry ?

Aurélie Briquet

Sur un manuscrit des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Jarry avait écrit : « Ce livre ne sera publié intégralement que quand l'auteur aura acquis assez d'expérience pour en savourer toutes les beautés ». Peut-être fallait-il attendre l'aube du xxi^e siècle, soit plus de cent ans après sa disparition, pour que le lecteur puisse lui aussi goûter en connaissance de cause l'œuvre de cet auteur mal compris. Ces dernières années ont en effet vu se multiplier les études sur Jarry, renouvelant en profondeur la connaissance de cet écrivain polygraphe. Nul doute que cet *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, que Julien Schuh a tiré de sa thèse universitaire¹, ne fasse date dans cette entreprise de commentaire et d'interprétation. En s'attachant, dans ce contexte de crise de la représentation qu'est le xix^e siècle, aux dispositifs herméneutiques mis en place par l'auteur plutôt qu'à un supposé sens figé et prédéterminé, J. Schuh éclaire d'un jour nouveau les premières publications de Jarry, de ses premiers essais et articles théoriques de 1893 jusqu'au surprenant roman qu'est *L'Amour absolu* (1899).

Mais son objectif est encore bien plus vaste : affirmant dès l'introduction de son ouvrage que « les stratégies sémantiques que Jarry a mises en place dans ses textes sont la conséquence d'un certain état de la littérature et des théories de l'interprétation de son époque », il s'applique aussi à « repla[cer] son œuvre dans son contexte social, communicationnel et esthétique » (p. 16). Une large place sera ainsi accordée au mouvement symboliste, élu par Jarry pour lancer sa carrière d'écrivain à ses débuts : J. Schuh nous offre une incursion au cœur de ce petit milieu, avec ses membres, ses organes de presse, ses transformations – l'ouvrage se veut également « une contribution à une histoire sociale et culturelle de la littérature fin de siècle » (p. 21) –, mais aussi une analyse des principes d'écriture autour desquels se retrouvent ces écrivains, première étape nécessaire avant de pouvoir plonger au cœur de l'œuvre de Jarry.

Ce livre s'articule donc en deux parties : la première, « Une quête de l'absolu : Jarry dans le champ et l'espace littéraires symbolistes », souligne jusque dans sa structure elle-même le lien étroit qui s'est tissé entre l'auteur des *Minutes de sable mémorial* et le courant symboliste. Un chapitre consacré à la stratégie adoptée par « Jarry à

1

l'assaut du symbolisme », et un autre exposant précisément « la scénographie de l'œuvre de Jarry » encadrent ainsi un long chapitre dévolu à « l'espace littéraire symboliste ». Ce dernier détaille le système de communication propre à ce courant artistique en s'appuyant sur les quatre composantes du schéma de communication selon Jakobson : le contact, le message, l'auteur, le lecteur, chacune étant associée respectivement à l'un des maîtres du symbolisme, soit Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Gourmont et Huysmans. Selon J. Schuh en effet, la doctrine du mouvement est née avec ces précurseurs, avant de se trouver définie officiellement par la lecture qu'ont pu en faire leurs successeurs, ceux que l'on désigne fréquemment comme « la seconde génération symboliste » et qui se font connaître dans les années 1890. Jarry hérite donc de ces orientations déjà établies, et les détourne à ses propres fins en élaborant son propre système de communication, presque entièrement fixé dès son premier essai : « Être et vivre », puis le « Linteau » de son premier recueil poétique, *Les Minutes de sable mémorial*. Le « colin-maillard cérébral² », qui donne son titre à l'ouvrage de J. Schuh, ce jeu avec le lecteur par lequel Jarry programme la réception de son œuvre, pourra dès lors, par-delà certaines évolutions, se décliner à travers toute sa production littéraire et artistique.

La seconde partie du livre : « Rhétorique de l'obscurité », se consacre ainsi à chacun des « modèles textuels » appliqués par Jarry, c'est-à-dire aux solutions singulières adoptées à chaque fois pour mettre en action ce mécanisme de production du sens. Se succèdent ainsi dans l'analyse, selon leur ordre chronologique de publication, le recueil des *Minutes*, *César-Antechrist*, *Le Vieux de la Montagne*, *L'Autre Alceste*, *Ubu roi*, et enfin les romans : *Les Jours et les nuits*, *L'Amour en visites*, *L'Amour absolu* et le *Faustroll*, ce dernier étant publié bien après la mort de l'auteur, soit en 1911. Les œuvres ultérieures ne sont plus prises en compte par J. Schuh, selon lequel Jarry prend acte après 1899 du caractère définitivement obsolète du modèle symboliste et abandonne son propre système d'écriture.

Un schéma de (non)-communication

Avant même d'en venir à Jarry en particulier, le travail mené ici par J. Schuh présente donc l'intérêt majeur de proposer un système herméneutique pouvant s'appliquer à l'ensemble de la littérature symboliste. Ainsi, fort du constat que la création littéraire est avant tout dispositif rhétorique de communication, il expose avec clarté et efficacité les réponses apportées par les symbolistes face aux bouleversements du champ littéraire de leur temps. À cette époque où le public est élargi par la démocratisation, dans cette ère de *mass-media* où la réception de l'œuvre ne peut

plus être directement contrôlée, où le message que l'auteur veut transmettre à ses lecteurs est distordu par la production industrielle et les appareils d'enregistrement de la parole, les écrivains symbolistes inventent des modalités d'écriture destinées à définir un nouvel espace littéraire, c'est-à-dire de nouvelles règles encadrant la réception de leurs textes. Il s'agit en effet pour eux, désormais, d'inciter le lecteur à développer de son propre chef la signification de leurs œuvres à partir d'indices ou de germes sémantiques, étant admis qu'il leur est strictement impossible de transmettre directement leur vision du monde dans sa singularité. Ainsi, la place de l'auteur, le rôle du lecteur mais aussi la nature du message se voient profondément redéfinis et « le mouvement symboliste est le premier à se construire résolument de façon herméneutique et non pas seulement poétique » (p. 83). La littérature symboliste établit alors sa propre légitimité en mettant en scène ce que J. Schuh désigne sous le terme de « parole orpheline », un texte détaché de toute origine identifiable, abstrait de tout contexte, marqué par « la disparition élocutoire du poète » selon la célèbre formule de Mallarmé et opposant son opacité au besoin de signification du lecteur. Tout doit dès lors concourir à livrer ce dernier à la « paranoïa herméneutique³ », c'est-à-dire à une quête infinie née de l'impression qu'existe un sens caché, dérobé, qu'il lui incombe de découvrir malgré les difficultés qui se dressent devant lui. Le texte apparaît alors comme détenteur d'un secret d'autant plus précieux qu'il est malaisé à mettre au jour, masqué par l'obscurité qui fut au cœur des polémiques entourant le courant symboliste.

À travers le prisme du système de communication dont il dévoile ainsi les rouages, J. Schuh éclaire donc les notions centrales de ce que Claude Abastado nommait « la doctrine symboliste » : outre l'obscurité, l'idéalisme se trouvera également expliqué ici par ce « schéma de non-communication » (p. 172). Le texte idéaliste renvoie en effet à des réalités spirituelles indéterminées, qu'elles soient situées dans un monde des idées inaccessible ou dans un univers singulier, subjectif, une « monade » propre à l'auteur. Dès lors, le lecteur peut projeter sur tout élément du texte le sens qu'il croira y lire, selon sa propre subjectivité. L'auteur de cet *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral* parvient également à expliciter et justifier la notion de suggestion, ce lieu commun du discours théorique symboliste et de la critique actuelle consacrée au mouvement : s'intégrant ici dans un système global et éminemment cohérent, « dont les éléments sont co-déterminés » (p. 173) – comme y insiste J. Schuh lui-même – la notion trouve une nouvelle pertinence. Sur le même thème, Cl. Abastado se concentrait sur le travail du lexique opéré par les symbolistes selon quelques formules simples tel l'éveil d'une émotion par la musique des mots, et achoppait sur un constat d'échec, montrant que « ces règles, à l'application, ne pouvaient que décevoir et manquer leur visée⁴ ». J. Schuh, quant à

lui, s'attache surtout aux mécanismes par lesquels l'auteur symboliste libère les virtualités sémantiques de son texte, livrant à son lecteur une œuvre où tout semble être signe, ou signe de signe, dans une polysémie généralisée. Sous cet angle nouveau, la suggestion peut véritablement s'exercer. Notre ouvrage s'affirme donc, en même temps qu'une monographie sur Jarry, comme une histoire et analyse de la littérature symboliste dont il renouvelle profondément les approches théoriques.

Le colin-maillard, dispositif de diffraction du sens

En se frayant un chemin parmi les innombrables petites revues contemporaines, jusqu'à accéder au très désirable *Mercure de France*, Jarry va acquérir une position personnelle dans ce milieu. L'écrivain en herbe en profitera surtout pour s'accaparer les principes symbolistes en matière de communication littéraire, principes qui répondent d'ailleurs à ses propres aspirations. Ainsi, sans craindre de réduire l'originalité souvent mise en exergue à propos de Jarry, J. Schuh nous montre un écrivain qui, bien loin de la position marginale dans laquelle on a souvent voulu le cantonner jusqu'à aujourd'hui, pourrait « presque faire figure de mesure-étalon » « dans son contexte culturel » (p. 25). J. Schuh va même jusqu'à déclarer à propos d'*Ubu roi*, l'œuvre qui a institué Jarry auprès du grand public d'aujourd'hui en précurseur du théâtre de l'absurde, donc à l'avant-garde de la création artistique, que « ses théories théâtrales, loin d'être originales, sont des décalques de celles de ses contemporains, qu'il répète pour légitimer sa pièce » (p. 458). On reconnaîtra donc, dans la méthode de Jarry pour susciter l'activité herméneutique de son lecteur, certaines lois de la littérature symboliste : il s'agit en effet pour lui, dans un état d'esprit similaire à celui de ses contemporains, de faire rendre au lecteur toute la charge sémantique du texte à travers différents « dispositifs de diffraction du sens » (p. 21) tels « l'ambiguïté, l'obscurité, l'ironie » (p. 20). À travers eux, l'auteur vise aussi à conserver – au moins virtuellement ou fantasmatiquement – le contrôle sur cette production vouée à s'affirmer extérieurement à lui.

Par ailleurs, l'inventivité supposée de l'auteur du *Faustroll* s'appuie en réalité principalement sur une transformation de ses propres lectures. L'écriture de Jarry résulte en effet d'un processus détaillé par J. Schuh en trois étapes essentielles : abstraction, concentration et exaptation. Par l'abstraction, Jarry accomplit la digestion des œuvres qu'il s'accapare pour les détacher de leur contexte originel en les libérant de leurs contingences ; la concentration ou synthèse, ce *leitmotiv*

symboliste, consiste ensuite à rassembler et condenser en une forme la plus brève possible les éléments abstraits qui sont nés de ce travail. Quant à l'exaptation – terme que J. Schuh emprunte à bon droit à la biologie, ce modèle scientifique fréquemment convoqué par Jarry –, elle désigne le processus par lequel la signification de l'œuvre est en permanence réévaluée, réaménagée à l'aune de l'ensemble de la production de Jarry et de l'évolution de son contexte de lecture.

C'est là que semble résider en fait l'originalité essentielle de l'auteur de *César-Antechrist* : son œuvre s'avère foncièrement dynamique, en transformation perpétuelle. Le choix globalement chronologique fait par J. Schuh pour présenter sa réflexion est déterminé par cette composante essentielle : Jarry lui-même pense sa production comme une construction progressive, en constante réappropriation. En somme, « il conçoit la création sur le mode du devenir » (p. 466). Le succès d'*Ubu roi* ne s'expliquerait même que par cela : en encadrant la représentation de sa pièce par divers effets d'annonce la rattachant au champ littéraire symboliste, en l'inscrivant au cœur de sa production d'ensemble, en lien avec ses précédentes publications hermétiques – les *Minutes de sable mémorial*, *César-Antechrist* – Jarry est parvenu à faire passer sa pièce potachique, ébauchée au temps de sa jeunesse lycéenne, pour un chef-d'œuvre symboliste. L'écrivain établit donc des liens entre ses créations, leur assignant une place au sein de réseaux qui se dessinent au fil de sa production, à mesure que la perspective se transforme et se déplace.

Dans le même temps, la progression chronologique de notre ouvrage fait apparaître une évolution dans la pratique de l'auteur, évolution particulièrement patente dans la seconde partie. Si le système du « colin-maillard cérébral » paraît fixé dès les premiers écrits de Jarry et semble appliqué ensuite à chacune de ses œuvres, il connaît cependant certaines altérations ou modifications. Celles-ci touchent notamment l'*ethos* que l'auteur se construit à travers ses créations : Jarry passe en effet de l'affirmation d'une « centralité idéale de l'auteur, qui doit surplomber le monde pour imposer ses pensées à ses lecteurs » (p. 207), à l'abandon de cet absolu mortifère au profit d'une « recherche de la centralité dynamique du Moi littéraire » (p. 256). Dès lors, le jeu des isotopies oriente l'interprétation du texte par le lecteur, sans pour autant en réduire la polysémie mais en s'intégrant au contraire parmi les dispositifs de diffraction du sens aux fondements du colin-maillard. Par-delà la métamorphose de la posture auctoriale, c'est en effet toujours la même volonté de piéger son lecteur, de l'engager dans un tortueux jeu de piste aux multiples issues.

J. Schuh parvient dès lors à éviter que le système d'écriture et de lecture qu'il met au jour chez l'auteur des *Minutes de sable mémorial* apparaisse comme un calque figé applicable indifféremment à n'importe quelle création de l'auteur : en réalité, celui-ci cherche à chaque reprise à s'adapter à ses nouveaux contextes de création

et de publication. Un roman comme *L'Amour en visites*, par exemple, doit répondre à la fois de l'espace littéraire symboliste et de la perspective érotique de son éditeur ; le *Faustroll*, quant à lui, abandonne le système « en absolu » comme le système « en réseau » définis par J. Schuh pour livrer une littérature-Clinamen, une œuvre vouée au hasard et disponible pour toute interprétation possible, étant admis que d'autres naîtront au fil du temps, infiniment. En revanche, un roman comme *L'Amour absolu*, qui fonctionne encore en 1899 selon le modèle de lecture en réseau tributaire des principes symbolistes déjà dévalués dans le contexte de l'époque, résulterait d'une erreur d'appréciation de son auteur et, par là, s'avère *in fine* voué à l'échec. Alfred Jarry se trouve finalement marginalisé dans l'espace littéraire qu'il s'était choisi : avec sa participation régulière à la *Revue blanche* où il fournit des chroniques teintées de pataphysique, il s'engage dans une autre posture d'écrivain et se trouve contraint de délaissier son « colin-maillard ».

Un jeu de piste sémantique

La mise au point ainsi effectuée par J. Schuh a de quoi décontenancer plus d'un lecteur, déjà confronté aux difficultés d'une œuvre souvent ardue et en droit de se sentir floué ou mystifié : le sens ou les sens qu'il aurait cru y trouver ne seraient-ils donc que la résultante d'une élucubration personnelle ? L'interprétation que nous faisons du texte n'aurait-elle donc aucune validité tangible ? Tout sens possible ou impossible serait-il donc recevable, dans une indifférenciation et même une indifférence généralisées et sous la houlette d'un créateur goguenard ? La Machine à décerveler mise en place par Jarry nous encourage en effet à développer des significations instables voire parfois absentes du matériau littéraire initial. Un tel principe conduit J. Schuh à considérer par exemple qu'en effaçant totalement les niveaux de sens dans *César-Antéchrist* comme le font nombre de commentateurs, ce qui lui semble être une erreur, le lecteur ne fait peut-être que répondre à « un effet volontaire de Jarry, qui cherche à tout faire lire sur le même plan pour déstabiliser le lecteur » (p. 371).

Pourtant cette diffraction du sens – diffraction qui pourrait bien sembler une dissolution – est en permanence contrebalancée par les infléchissements que Jarry insufflé dans l'activité interprétative de son lecteur. J. Schuh nous livre, en même temps que les règles du jeu orchestré par l'auteur, des clés de lecture de ses œuvres. L'enchevêtrement des isotopies et l'action conjointe des références et allusions diverses permettent au lecteur de tracer une voie praticable à son cheminement, voie cependant assez ouverte pour encourager la multiplicité des parcours. Dans ce circuit aventureux, des « jalons » lui sont offerts – comme l'indique déjà le « Linteau » des *Minutes de sable mémorial* : J. Schuh expose le

fonctionnement de ces « encoches, points de mire » (cité p. 343) dont l'écrivain parsème son œuvre pour nous guider – ou nous manipuler. Parmi ces indices divers se distinguent des références et allusions tirées des lectures de Jarry. J. Schuh éclaire ainsi certaines obscurités persistantes malgré les divers travaux de recherche anciens ou récents. On découvre alors comment *Le Vieux de la Montagne*, texte hermétique paru dans *La Revue blanche* en 1896, l'année même de la création d'*Ubu roi*, est en réalité une réécriture serrée d'une certaine édition de Marco Polo (p. 427-429) ; on apprendra de même ici l'inspiration que *L'Amour en visites* trouve dans *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé (p. 488-502), ou encore ce que le roman *Gestes et opinions du docteur Faustroll* doit à l'auteur renaissant Béroalde de Verville (p. 568-570).

En effet, dans sa démarche d'abstraction Jarry commence par délester toutes ses références culturelles de leur contexte et de leurs détails adventices. Cette décontextualisation, déjà évoquée ici, le conduit à pratiquer abondamment l'ellipse dans ses œuvres, ce que son éditeur et ami Alfred Vallette (cité p. 333) lui reprochera. Grâce à une lecture attentive et exhaustive des références convoquées, J. Schuh parvient quant à lui à remonter à chaque fois jusqu'à l'origine de ces allusions sibyllines. Cette démarche de dévoilement, qui passe notamment par une prise en compte approfondie des « Livres pairs » mentionnés dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, conduit en outre J. Schuh à définir le « canon », le faisceau de modèles très personnels qui oriente la création littéraire de Jarry. Il parachève ainsi le travail entrepris par d'autres critiques comme Ben Fisher⁵, et apporte à la recherche consacrée à Jarry nombre de ses découvertes, dans une démarche dont Henri Béhar clamait déjà la nécessité en 1988⁶ et qui trouvera un emploi immédiat dans la nouvelle édition, en cours de parution, des *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry chez Classiques Garnier⁷. On retiendra également ici la place inhabituelle dévolue à la création picturale de Jarry dans cet ouvrage : de même que J. Schuh accompagne son étude des « Livres pairs » celle des images (tableaux, gravures, portraits...) également mentionnées par l'huissier Panmuphle mais généralement oubliées par les commentateurs, de même il fait la part belle aux esquisses, dessins et croquis de Jarry : leur commentaire s'intègre alors parfaitement à la démarche heuristique globale à l'œuvre ici. Comme les textes, les images se présentent comme des « objets de rêverie sémantique » (p. 17) puisque « Jarry considère l'illustration comme une forme de création parallèle à son travail d'écriture, formant des nœuds sémantiques serrés et fonctionnant sur le principe de la métaphore synthétique » (p. 395).

5

6

7

Pour parachever ce travail d'analyse et d'interprétation, J. Schuh explicite enfin les formules-clés de la poétique de Jarry. Sont ainsi élucidées sa définition de la suggestion : « faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots » (cité p. 341) – une conception qui semble tout droit dérivée de celle de Mallarmé –, et même celle de la pataphysique, science consistant à « accord[er] symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité » (cité p. 367). Ces formules jusqu'ici insuffisamment justifiées par la critique trouvent enfin leur pleine signification : on y reconnaîtra notamment des allusions à la polysémie et à l'abstraction déjà évoquées. Les « linéaments », notamment, se révèlent des résidus abstraits et suggestifs sur lesquels vient se greffer l'élaboration herméneutique. Il ne peut donc s'agir ici de déterminer un sens unique et figé à cette œuvre plurivoque, mais bien de comprendre comment s'exercent les incitations que l'auteur met en branle pour nous conduire à échafauder une signification possible, même si celle-ci doit s'avérer toujours partielle et déceptive. Les allusions, formules et autres expressions nées sous la plume de Jarry nous deviennent cependant un peu plus transparentes : même privé du sens attendu, le lecteur saisit désormais mieux les motivations et implications de ce dispositif sémantique.

Une telle entreprise était donc éminemment nécessaire à la connaissance d'Alfred Jarry, et même du symbolisme dans son ensemble. S'il se montre particulièrement exigeant, puisque certains développements empruntant à la sémiotique ou à la philosophie requièrent un lecteur averti, J. Schuh favorise néanmoins la réception de son ouvrage : chaque fin de chapitre est l'occasion d'un rappel succinct du propos, rendant l'ensemble extrêmement clair et cohérent. De même, certaines analyses s'appuient sur des schémas et tableaux synthétiques qui en facilitent la compréhension. On regrettera seulement que J. Schuh n'explicite pas plus précisément ce qui distingue, par rapport au corpus choisi, les œuvres postérieures à *L'Amour absolu*, tels ses romans des premières années du xx^e siècle. Il fallait bien circonscrire l'objet de ce travail et il est bien entendu malaisé de décrire et décrypter l'absence de procédés, plutôt que leur inscription réelle dans le texte. On aurait cependant aimé savoir comment lire les termes polysémiques qui subsistent malgré tout, avec plus ou moins de densité, à certaines pages de *Messaline* ou du *Surmâle*, par quels moyens décrypter une œuvre aussi ardue que ce *roman de l'ancienne Rome* ou appréhender les syllepses de *La Dragonne*, grand projet inachevé de Jarry. En somme, l'on comprend bien qu'à partir du moment où l'esthétique symboliste n'a plus cours, Jarry en tire les conséquences. Patrick Besnier, que cite J. Schuh, le souligne lui-même : « ses œuvres suivantes relèvent au moins extérieurement d'une autre esthétique » (cité p. 21). Mais comment ce revirement peut-il alors se lire en action dans le texte ? Le problème se complique encore du fait que l'on ne puisse en réalité établir de ligne de démarcation franche dans la carrière de Jarry puisque

« certains textes postérieurs appartiennent toujours à son premier système », et que, jusqu'au terme de sa carrière, l'écrivain « oscille entre plusieurs modèles herméneutiques » (p. 178). La question demeure donc ouverte, mais l'on fait confiance à J. Schuh pour nous éclairer dans un avenir proche sur ces aspects secondaires.

Avec Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral, J. Schuh apporte donc des réponses aux nombreuses interrogations que le lecteur pouvait se poser quant au sens de certains écrits de Jarry. Il dépasse le simple constat d'une écriture volontairement absconse, incohérente et ludique sur lequel achoppaient la plupart des commentateurs. Dans le même temps, il ouvre la voie à tout un pan de la recherche sur la littérature symboliste dans son ensemble. En démontrant enfin comment celle-ci crée « un espace de disponibilité sémantique » (p. 172), il renouvelle l'étude de ces œuvres à l'accès si périlleux en apparence et nous offre les clés indispensables à leur lecture.

PLAN

- Un schéma de (non)-communication
- Le colin-maillard, dispositif de diffraction du sens
- Un jeu de piste sémantique

AUTEUR

Aurélie Briquet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : abriquet@yahoo.fr