

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE

Programa de Pós-Graduação em Letras

Mestrado em Letras

Área de Concentração em História da Literatura

Dissertação/Mémoire :

La pataphysique du docteur Faustroll :

Une Science dans l'Art d'Alfred Jarry

Laurence Marafante Brancão

2019

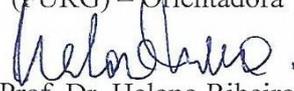
Laurence Marafante Brancão

***“La pataphysique du docteur Faustroll: Une
Science dans l’Art d’Alfred Jarry”***

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestra em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Profa. Dra. Eleonora Frenkel Barretto
(FURG) – Orientadora



Prof. Dr. Helano Ribeiro
(UFPeI)



Profa. Dra. Luciana Abreu Jardim
(FURG)

REMERCIEMENT

Je remercie la CAPES qui, grâce à une bourse, m'a permis de dédier mon temps à cette étude ; Eleonore Frenkel Barretto, ma directrice de mémoire, pour sa patience face à mes capricieuses décisions et son engagement dans mes recherches; mes collègues d'étude, Haniel et Luiza pour apporter leur soutien et tremper leur pinceau dans mes élucubrations pataphysiques ; Leandro pour son écoute attentive et désintéressée, enfin tous ceux qui ont pu contribuer de loin ou de près à la construction de ce travail, je cite Normélia, Eliane, Audrey, Guilherme, Dominique entre bien d'autres ; et enfin Caliel, mon fils, génie des hautes sphères de l'Asperger.

Quand revenez-vous madame ? Nous aurons bientôt fini notre chapitre et nous aimerions vous l'entendre lire, car nous n'y comprenons rien tant il nous semble clair.

A. Jarry¹

¹Extrait d'une lettre envoyée à Rachilde et publiée dans Alfred Jarry le Surmâle de lettres. Il fait référence à un des chapitres de Gestes et opinions du docteur Faustroll, il n'est pas stipulé duquel il s'agit.

RESUME

Le XIX^e siècle assiste à un changement important dans la littérature française. Le Symbolisme, avec ses manifestes, propose une nouvelle forme de langage littéraire en opposition aux mouvements précédents. Au même titre que ses pairs et malgré les critiques, Alfred Jarry y est assidu. L'exploration du langage, associée aux arts plastiques, semble être une de ses activités favorite. Au hasard de ses créations, la pataphysique apparaît et c'est dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* que l'auteur va parfaire cette science qu'il dit être celle des solutions imaginaires. Le présent travail propose une contextualisation de l'œuvre et de l'auteur, tant dans le champ littéraire qu'artistique ; de montrer comment Jarry applique les préceptes de la pataphysique au langage qu'il utilise ; et enfin, une hypothèse selon laquelle, l'auteur, grâce à cette science, met à disposition un outil qui permet de voir le monde sous des angles différents et par cela, en offre une plus ample perception.

Mots-clés : Pataphysique, Alfred Jarry, Art, Langage, Symbolisme.

RESUMO

O século XIX assiste a mudanças importantes na literatura francesa. O Simbolismo, em oposição aos movimentos anteriores, propõe com seus manifestos uma nova forma de linguagem literária. Nela e apesar das críticas, Jarry se mostrou adepto assíduo da mesma forma que seus pares. A exploração da linguagem, associada às artes plásticas parece ser uma das suas atividades favorita. Dentre suas criações a patafísica aparece, e é em *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* que o autor vai aperfeiçoar essa ciência que ele diz ser aquela das soluções imaginárias. O presente trabalho propõe uma contextualização da obra e do autor, tanto no campo literário quanto no artístico; de mostrar como Jarry aplica os princípios da patafísica à linguagem que usa; e por fim, uma hipótese segunda a qual, graças a essa ciência, o autor coloca a disposição uma ferramenta que permite ver o mundo sob ângulos diferentes, e assim fazendo, oferece a possibilidade de ter uma percepção mais ampla.

Palavras-chave: Patafísica, Alfred Jarry, Arte, Linguagem, Simbolismo.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	8
1. Le symbolisme du Dr Faustroll	14
1.1 Manifeste de voyage.....	14
1.2 Le langage, cette complexe simplicité condensée.....	22
1.3 Epi-langage pataphysique	28
2. Plasticité littéraire et détournement.....	36
2.1 Etre critique sans critiquer : Gauguin.....	36
2.2 Ecriture de superficie : Beardsley	42
2.3 Décalage du monde et des arts : La Machine à peindre et les autres	49
3. Divinité Faustrollienne	56
3.1 Dieu est un artiste.....	56
3.2 A l'origine : La grande Gidouille.....	61
3.3 C'est un artiste, donc Dieu	69
CONCLUSION	79
REFERENCES.....	84
ANNEXE	86
<i>Être et Vivre</i> , par Alfred Jarry (1894)	86

Table des illustrations

Figure 1 : La grande gidouille	35
Figure 2 : ManaòTapapaú (Gauguin 1893)	38
Figure 3 : Le Christ Jaune (Gauguin, 1889).....	38
Figure 4 : Dessin de Marc Mouclier, Avant-propos de Alfred Jarry. Omnibus de Conrinthe, Voyage 5. Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64100f/f1.image	40
Figure 5 : Le père Ubu selon Edouard Couturier (1897). Omnibus de Conrinthe, Voyage 5, Disponible sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64100f/f1.image	40
Figure 6 : Ali baba dans le bois (Beardsley 1897)	43
Figure 7 : La bataille des beaux et des belles (Beardsley, 1896)	44
Figure 8 : The cave of spleen (Beardsley, 1896).....	45
Figure 9 : Pont-Aven vu du Bois d'Amour (Emile Bernard, 1892).....	50
Figure 10 : Carte Fluviale de Paris à Paris par mer (illustration de GODFP par le collège de pataphysique)	56
Figure 11 : Comment situer Faustroll (L. M. Brancão, 2019)	77
Figure 12 : Notes présentes sur le manuscrit rencontré chez les éditions Lormel (fac-similé) 78	
Figure 13 : Situer le clown (L. M. Brancão 2019)	82

INTRODUCTION

Pour la plupart, Alfred Jarry (1873-1907) est surtout connu pour son *Ubu roi*, œuvre de référence de l'auteur dont le personnage protagoniste Ubu, burlesque, surréaliste mais surtout grotesque dans tous les sens du terme, sert de référence littéraire, mais aussi politique. On trouve, en lisant cette pièce de théâtre, une introduction de ce que pourrait être la pataphysique, vu qu'Ubu se présente comme un pataphysicien. Mais ce n'est que dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, 'pataphysicien*² (GODFP) que l'on peut s'approcher de ce qu'est réellement cette science. Cette œuvre complexe, moins lue et donc méconnue, peut éventuellement, et pour qui le souhaite, éclaircir ou obscurcir les fondements de la pataphysique. Nous avons choisi un éclaircissement, bien que cela ne soit pas forcément une évidence. Ce roman, dit néo-scientifique est court, et a été édité après le décès de l'auteur mais certains chapitres ont été publiés dans des revues tout au long de sa vie, notamment dans *Mercur de France*.

En effet, la fin du XIX^e siècle voit fleurir quantité de revues littéraires et de critiques d'art, siècle qui se voit être le tournant entre les arts classiques et le romantisme. Jarry n'échappe pas à son contexte spatio-temporel de production, nous pourrions le voir tout au long des textes de GODFP. Mais il est aussi considéré comme hors de son temps. Dit précurseur du surréalisme, on peut affirmer sans équivoque que Jarry est un artiste anachronique car malgré une vie bien courte, il atteindra et touchera, à travers ses œuvres plusieurs espace-temps. Amateur de Rabelais et des Belles lettres, il s'en inspire ; contemporain des symbolistes, il les fréquente ; mais aussi créateur d'avant-garde, il choque ; un touche-à-tout, illustrateur, sculpteur, dessinateur, poète, romancier, il lancera même ses propres revues où l'image et le texte sont indissociables.

Anachronique parce que capable de créer une *pliure du temps*, des temps dont il ne fait pas partie physiquement, sans être « has been » ou d'« avant-garde », son monde tant artistique que réel s'étend bien au-delà de sa courte vie. Il ne s'agit pas de mémoire ou de voyance mais bien de sa participation à des évènements qui ne font pas partie de son temps. On le dit, notamment précurseur du surréalisme, mais l'apparition de ce mouvement ne sera effectif que plus de vingt ans après sa mort. Précurseur sans le savoir donc, Jarry œuvre à

²Pour un côté pratique de lecture, le roman *Gestes et opinions du docteur Faustroll, 'pataphysicien* sera siglé, par les initiales GODFP, tout au long de cette étude.

partir de ses connaissances comme tout autre artiste, mais surtout à partir de son imagination qui est, certainement pour beaucoup, responsable de cette *pliure* du temps dont Didi-Huberman (2000) parle au sujet des images et de l'histoire de l'art.

L'anachronisme semble émerger à la pliure exacte du rapport entre image et histoire : les images, certes, ont une histoire ; mais ce qu'elles sont, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme-un malaise, un démenti plus ou moins violent, une suspension – dans l'histoire. Je ne veux surtout pas dire que l'image est « intemporelle », « absolue », « éternelle », qu'elle échappe par essence à l'historicité, je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne se verra pas dialectalisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 25)

Où comment l'œuvre peut établir quantités de relations différentes avec son environnement en et hors de son temps sans passer par une linéarité historique mais en créant des *pliures* (fractures) dans l'histoire.

Chez Jarry, l'imagination est constructive et créatrice, et elle fait surtout parti du réel, elle est même le réel. GODFP en est une ébauche, un univers Jarrique, plus spécialement Faustrollien (Faustroll en est le protagoniste) et surtout extrêmement pataphysique. En effet, tout au long de cette étude, nous suivrons les périples de l'auteur, de son personnage protagoniste, le docteur Faustroll et de ses compagnons de voyage, le singe papion Bosse-Nage qui ne sait de la langue humaine que « haha » et l'huissier Panmuphle, narrateur de l'histoire dans sa plus grande partie. Quant à la pataphysique c'est une « science » créée par l'auteur. Son personnage Ubu dans *Ubu roi* explique que c'est une science créée parce que le besoin s'en faisait sentir, mais ne donne pas plus de détail. Ce n'est que dans GODFP que l'on peut prendre la dimension du concept, d'abord parce qu'il est défini d'une forme « officielle » mais aussi parce que l'on peut suivre durant tout le roman le comportement typique d'un spécialiste, soit, le Docteur Faustroll. La pataphysique ainsi peut être approchée, dire qu'elle peut être comprise serait légèrement prétentieux, car même après avoir fait couler beaucoup d'encre, elle soulève encore beaucoup de questions. Elle réunit notamment toute sorte de chercheurs amateurs ou professionnels de la littérature ou de l'art en général.

Le Collège de pataphysique en est un exemple. Il est fondé en 1948 et réunit dans ses débuts, des surréalistes, des post-surréalistes et autres écrivains amateurs de liberté de pensée. Le Collège n'a pas de situation physique, ce n'est pas une institution d'enseignement mais plutôt le prétexte à réunion de membres autour d'un concept extrêmement riche. L'infrastructure est bien complexe, les membres s'attribuent des titres (on peut y rencontrer

des régents par exemple), maintiennent l'Ordre de la Grande Gidouille (créé par Jarry dans *Ubu roi*) et publient des articles dans leurs propres revues ou cahiers dont les sujets sont liés de près ou de loin à la pataphysique. Leur idée n'est pas seulement de faire perdurer l'œuvre de Jarry, mais de faire évoluer la 'pataphysique au-delà de l'auteur. En effet, ils considèrent que la 'pataphysique n'est pas seulement Jarry car la « 'Pataphysique n'est rien de moins que le principe premier de l'univers ». Noël Arnaud en sera le premier président. Aujourd'hui, il est possible d'y accéder depuis un site³ sur internet où il est proposé de commander des revues et livres, notamment GODFP en version annoté. Pour le collège « la Pataphysique est la substance même de ce monde », elle est pratiquée sans le savoir et c'est dans GODFP que *se trouvent à la fois les principes et les fins* de cette « science ». Plusieurs pays ont créé leur propre Collège et sont liés entre eux. Il semblerait que *la science des solutions imaginaires*, la pataphysique, crée chaque fois de plus en plus d'adeptes. Beaucoup de pays de l'Amérique Latine ont donc leur propre siège. Malheureusement le Brésil manque à l'appel.

On doit aussi noter l'existence de la Société des Amis d'Alfred Jarry (SAAJ)⁴ qui existe depuis 1979. Son siège se trouve à Laval en France, dans la ville natale de l'auteur, et publie depuis la même année une revue intitulée Etoile Absinthe dont plus de cent numéros sont disponibles gratuitement en ligne. Cette société qui a plus les traits d'une association, réunit aussi beaucoup de studieux de Jarry. La différence notable avec le Collège de 'pataphysique est que les auteurs ne s'autoproclament pas pataphysicien ou pratiquants de cette science, mais s'intéressent plus à l'aspect de l'œuvre de Jarry, à son parcours et à ses répercussions littéraires et artistiques. Les « livres pairs » de la bibliothèque du docteur Faustroll sont disponibles au téléchargement sur leur site en version PDF, ainsi que la copie fac-similé de la version originale des éditions Fasquelle de GODFP. Le dernier colloque/exposition dédié à Jarry a été organisé par leur soin en 2017, dans la ville de Laval et réunissait, sculptures, peintures, dessins, écrivains et critiques. Malgré l'incertitude des organisateurs du succès possible d'un tel événement, le discret mais immanquable enthousiasme que provoque l'auteur a garanti la réussite de la rencontre.

A l'inverse de beaucoup de productions académiques qui proposent des écrits à partir d'expériences surtout théoriques, ce travail de recherche prend origine sur un parcours

³Actuellement deux sites sont accessibles, l'un présente le collège : <http://www.college-de-pataphysique.fr> et l'autre propose des revues à la vente, cahiers élaborés par le collège et des livres de Jarry annotés, ce dernier site a reçu un titre d'extension : Novum Organum : www.college-de-pataphysique.org .

⁴Accès disponible sur le site : <http://alfredjarry.fr/jarry/>

pratique. En effet j'ai découvert la pataphysique par hasard – ou non – après une longue formation et pratique du clown-théâtre, laquelle propose l'exploration et le développement d'un personnage que je juge particulièrement pataphysique. Après être entrée en contact avec GODFP, cette affirmation s'est faite évidente et a ouvert des chemins de réflexions et même de pratiques jusque-là inexplorés. De la même façon que la pratique concrétise la théorie, je me permets donc d'avancer que la théorie, même si découverte tardivement, solidifie les fondements de la pratique, confirme des éléments qui se trouvaient être flous et permet de retourner à la pratique avec de nouveaux outils à expérimenter. Mais cette pratique antérieure donne une dimension à la théorie plus objective ou peut-être moins subjective.

Le choix de cette œuvre semble donc venir d'un cheminement de dix-huit dans de pratique du clown-théâtre. Pour comprendre les croisements possibles entre cette technique et la pataphysique, quelques explications de ce qu'est le travail du clown s'imposent. Le clown est un personnage bienveillant, aventurier qui propose un regard différent sur le monde avec humour mais ce qu'il fait n'en est pas moins sérieux. Les principales qualités du clown sont son empathie, sa bienveillance, sa facilité à se projeter dans le réel pour en faire briller l'imaginaire et vice-versa. En termes de formation, on peut la scinder en trois modules. Le premier est une relation que la personne établit avec son propre clown, c'est un travail de connaissance de soi et de développement personnel par la découverte de l'autre « moi » qui serait le clown. Le second consiste à aller à la rencontre du monde, autrement dit, une fois que le clown existe, on le fait sortir pour qu'il voie, pour qu'il expérimente son environnement. Le troisième module, enfin, promeut le clown comme « sauveur », ces actions interfèrent directement sur le monde et changent, même que d'une façon infime, le cours des choses grâce à son regard qu'il insiste à partager et ses actions qui, bien que paraissant absurdes, dénoncent les injustices, les failles, les incohérences. C'est un acteur social qui ne juge pas, il utilise l'humour et la générosité pour dénoncer et pour lier, l'imaginaire pour transformer.

Cela dit, il ne fonctionne que s'il a un public car il n'agit pas directement sur le monde mais par le regard qu'il y porte. Il montre donc comment il voit les choses ou comment on peut les voir, il ne les juge pas, il les sent. Et, bien qu'il travaille sur l'imaginaire, il croit à ce qu'il fait, il en fait une vérité possible. On peut dire qu'il y réussit quand le public arrive à se projeter dans son monde et à s'y reconnaître comme élément participatif. Il est différent de l'acteur de théâtre car il s'alimente du « ici et maintenant », même s'il travaille à partir d'une trame, l'improvisation va toujours de pair avec les événements présents. L'acteur fait

semblant, il feint qu'il est un personnage pour que le public y croit. Le clown lui, sait qui il est et ne l'oublie jamais, mais il peut jouer à être quelqu'un ou quelque chose d'autre, il peut le vivre intensément. Sa relation avec le public ne va pas se faire sur le fait de faire croire qu'il est telle ou telle chose mais sur comment il le vit. Il va montrer ce que cela lui fait. Cette relation va s'établir à travers le regard, lequel va transmettre les émotions et les sensations par lesquelles le clown passe. C'est pour cela que l'on peut dire que le clown ne travaille que sur de la réalité à partir de son imaginaire. Il ne fait pas semblant, « il joue à », il donne au public ce qu'il vit, comment il le vit et cela est réel.

Ses désirs ne sont pas égoïstes, il se met au service de l'action, de l'idée. Il permet à l'Homme de se projeter en lui, de s'enorgueillir de lui-même par la réalisation d'exploits (si petits soient-ils), de se libérer de l'angoisse de l'erreur, d'assumer ses défauts et souvent, en faire des qualités. Le clown est le modèle de ce que l'homme ne peut être dans la réalité, il lui enseigne à se regarder avec bienveillance et à profiter de ses hésitations et bafouillages comme une source d'expériences savoureuses et inédites. Le clown peut se glorifier d'être tout ce que l'homme voudrait être, et en même temps, il est tout ce dont l'homme voudrait se libérer. Il peut donc le doter de ses nécessités et le libérer de ses angoisses en assumant tout à sa place et en en faisant une qualité réelle. Il n'a pour ainsi dire, pas de défauts car même quand il commet une erreur, il reconnaît qu'il est le meilleur dans cette tâche.

Il n'a donc pas peur de se tromper et quand il le fait, il tente d'être le meilleur « bon à rien ». D'un défaut, il fait une qualité et s'en sert pour interférer dans le monde. En faisant cela, il peut donner confiance à ceux qui en ont besoin, par leur manque de succès par exemple. Tous ses gestes sont des exploits, d'une part ils sont imaginaires, mais peuvent avoir des impacts sur la réalité d'autre part. Le niveau de perception du clown est extrasensoriel, cela signifie qu'il peut voir, entendre et peut faire ce que d'autres ne peuvent pas. Le clown peut tout faire parce qu'il ne sait pas que c'est impossible. Cela dit, le clown ne fonctionne que s'il a un public car l'idée est que l'humain « normal » puisse se projeter dans l'univers du clown pour y trouver des réponses, du confort, ou transformer des problématiques. C'est pourquoi on parle du décalage du clown, il est dans l'imaginaire mais il colle à la réalité pour lui donner du sens qui bien souvent est invisible sans lui.

Quand on travaille avec ce personnage dans différentes cultures et dans différents pays, il permet la création d'un langage interculturel où la parole, le mot, comme outils de communication, ne sont pas essentiels. Il s'appuie sur les incompréhensions, il doit faire la

gestion de la différence, de l'inconnu ; il doit accepter cet état de fait afin de créer des codes communs et établir la communication. Le langage parlé ne peut aider puisque les idiomes sont différents. Il entre donc en empathie totale pour pouvoir s'approprier la gestuelle, la sonorité, les codes de l'autre et lui montrer comment il le vit sans juger. Ce processus ne manque pas de gérer une réaction car le public ou la personne en contact avec le clown va pouvoir se voir d'une autre façon, à travers une autre culture. Une possibilité de voir où l'on crée des surprise à l'autre, comment il vit les codes et par cela créer un langage spécifique et adapté à la rencontre. Il est le décalage de l'humain et cela lui donne une capacité d'adaptation aux mondes desquels il ne fait pas parti. Il semble possible qu'il utilise la pataphysique à cette fin sans le savoir.

En effet, cette *science des solutions imaginaires* serait totalement adaptée aux objectifs du clown qui sont de permettre une vision du monde sous des angles différents. La notion d'espace et de temps pour le clown est aussi en relation avec le « ici et maintenant », ce qui peut donner une idée d'anachronisme dans la mesure où il travaille sur du réel, sur ce qui existe et accepte comme vrai tout l'imaginaire qu'il construit, constate autour de cette réalité. Et c'est dans ce sens, et aussi par ce travail sur de l'image, (la sienne dans l'imaginaire) qu'on peut le comparer ou même l'associer à la pataphysique. C'est en tout cas, ce qui nous semble être une évidence. Etablir une relation entre le clown et la pataphysique, ce n'est pas la réduire à un univers clownesque mais une tentative de montrer que le fonctionnement du clown qui travaille sur la relation imaginaire/réel, peut être sans conteste, associé à un univers pataphysique. Cette hypothèse pourra être vérifiée tout au long de cette étude.

La complexité de l'œuvre et le temps extrêmement court imparti à cette étude, nous ont obligé à faire des choix restrictifs des sujets abordés. Nous avons donc choisi de contextualiser l'espace et le temps de production dans et en dehors de GODFP avec l'appui de Karl Polin et Julien Schuh qui ont respectivement dédié une œuvre et une thèse à Jarry ; la forme de langage abordée avec le soutien théorique de Roland Barthes et Maurice Blanchot ; la dimension artistique du langage associée à l'art plastique et enfin comment Jarry nous offre cet art à partir d'éléments philosophique et théologique, seront des éléments le plus souvent empruntés à Giorgio Agamben ou à Georges Didi-Huberman. La pataphysique en sera l'élément clef, notre objectif est donc de voir comment, en créant cette « science » et en nous en offrant l'accès, Jarry nous ouvre les porte de ses immenses possibilités. Non seulement par le langage qu'il utilise avec une extrême dextérité, mais aussi dans une vision du monde qu'il

ouvre au lecteur. Sans vouloir spéculer sur ses désirs ou volontés car elles lui appartiennent totalement et on ne peut y avoir accès, la quantité d'études vouées à son travail et à sa vie permettent d'approcher ce qu'a pu être l'homme, l'artiste mais surtout la densité de son œuvre.

Toutes ses œuvres et publications sont liées entre elles, non seulement par l'homme mais aussi par des références intertextuelles, ainsi il serait quasiment possible d'en faire une seule à partir toutes. En effet, dans GODFP, on retrouve des références à *Ubu roi* et *César-Antéchrist*, dont les protagonistes sont, d'après le collège de pataphysique de Québec, deux pataphysiciens au même titre que le docteur Faustroll. On sait d'autre part que dans *Les Minutes de sable mémorial*, la pataphysique est abordée, tout comme le propre Ubu y est présent. Dans certains courriers, notamment adressé à Rachilde, il se nomme lui-même Ubu, Quant à son essai *Être et Vivre* ([voir annexe](#)), il peut aussi être un point de départ de ce qu'a pu être la pensée et le choix de langage de l'auteur. Toutefois, même si ces références peuvent être abordées pour éclaircir certains points de cette étude, GODFP sera le noyau référentiel du corpus.

1. Le symbolisme du Dr Faustroll

1.1 Manifeste de voyage

Alfred Jarry initie sa vie littéraire comme critique d'art et commence à écrire pendant la période du mouvement symboliste, il est contemporain de Lautréamont, de Mallarmé et Baudelaire. Bien que considéré comme hors de son temps, il est impossible de nier l'influence qu'a eu le mouvement sur cet auteur. La période du Symbolisme français correspond à la crise politique française de la III^{ème} République, laquelle n'arrivera jamais à s'implanter comme telle, le peuple la subit plus qu'il n'en profite, l'instabilité politique, les scandales tels que l'affaire Dreyfus et les attentats anarchistes perpétrés entre 1892 et 1894 influencent sérieusement la classe intellectuelle et plus particulièrement les écrivains et poètes. Ce sont ceux qui sont appelés les Décadents qui font les premiers pas du Symbolisme. Ils vont rompre avec le mouvement antérieur, le Parnasse, tout comme avec les certitudes matérialistes et scientifiques du Naturalisme et du Positivisme. Mallarmé en est un des piliers et en effet, on rencontre dans ses écrits, un souci d'indépendances de l'écriture et du langage que l'on va retrouver chez Jarry. Pendant cette période de chaos littéraire due principalement au contexte

politique, on assiste à des affrontements et rivalités entre les groupes littéraires qui se concrétisent en forme de manifeste, d'où le côté révolutionnaire de ce courant littéraire. Mallarmé en ces mots justifie :

« Dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct. » (MALLARMÉ, 2003, p. 697-698)

On voit donc apparaître de nombreux manifestes, certains reconnus et/ou intitulés comme tels et d'autres non. Le manifeste officiel est celui de Jean Moréas dont le titre est : Le Symbolisme et qui paraît dans Le Figaro le 18 septembre 1886. Mais beaucoup d'autres seront publiés, notamment celui de René Ghil, intitulé *Le traité du verbe* de 1886 édité par les Editions Deman, lequel paraît s'approcher au plus près du mouvement. C'est un traité dont chaque chapitre aborde poétiquement des particularités du Symbolisme, comme : *une musique des vers, l'unité, le symbole, l'instrumentation* qui sont des titres de chapitre, chacun dédié à un poète du mouvement. En outre, ce livre a, en guise de préface, un avant-dire écrit par Mallarmé. Par ailleurs, beaucoup de textes poétiques seront considérés comme des manifestes bien que leur publication initiale n'ait pas cet objectif, comme c'est le cas des *Illuminations* de Rimbaud. Jean-Nicolas Illouz explique: « c'est clairement [...] la réception qui confère à l'œuvre une valeur de manifeste : depuis longtemps, Rimbaud ne se soucie plus ni de l'agitation des cénacles parisiens ni de sa propre postérité littéraire ; mais son œuvre, transposée dans le contexte de 1886 (...), est perçue comme le signe avant-coureur d'une future vigueur poétique. » (ILLOUZ, 2005, p. 97).

Néanmoins et malgré un évident éclectisme littéraire, durant toute cette phase manifestaire, on peut compter plusieurs points de références récurrents entre ses protagonistes, comme les images ou l'imaginaire, les analogies (le « double état » du mot), les symboles, les métaphores, la musicalité des vers, le vers libre. Le Symbolisme connaîtra deux moments et deux catégories d'engagés dans son mouvement. Les premiers sont les 'décadents', ils sont considérés comme posés et réfléchis, organisant, installant et solidifiant le mouvement ; ils seront suivis des Cymbalistes, considérés, eux, comme bruyants, revendicateurs voire agitateurs et révolutionnaires.

Jarry, on le perçoit par ses faits et gestes, ne souhaite pas échapper au Symbolisme mais s'y introduit avec application, en participant aux rencontres, aux salons, en écrivant dans les revues dédiées au mouvement comme *Mercure de France*, laquelle se trouve sous la direction de son amis Alfred Valette. Il sera même invité par Paul-Napoléon Roinard à écrire un paragraphe sur Gerhart Hauptman dans *Portraits du prochain siècle* publié en 1894 par les éditions Edmond Girard. Ce recueil de portraits regroupe trois types de « poètes ou prosateurs ». Il y a donc les « Précurseurs », les « Militants » et les « Morts », aux cotés de Mallarmé ou Gourmont, on peut voir Moréas, Ghil ou Rachilde. Le fait que Jarry accepte cette tâche dans un tel document montre son engagement auprès de ses pairs. On peut donc prétendre, comme le soutient Julien Schuh, que :

Pour comprendre le projet littéraire de Jarry, sa volonté d'absolu, il faut [donc] esquisser l'image de la société littéraire dans laquelle s'engage le jeune lavallois. Jarry se pose effectivement d'emblée en littéraire conscient des contraintes sociales liées à ce statut, (...). Il suit toutes les étapes que recommandera Fernand Divoire aux jeunes littérateurs en mal de publicité (...). Une telle allégeance aux règles du groupe littéraire qu'il investit oblige le commentateur à en tenir compte pour apprécier les mécanismes de son écriture. (SCHUH, 2008, p. 7)

Il est donc clair que Jarry ne tente pas d'échapper à ses pairs ni au mouvement, et c'est avec diligence qu'il suit les pas de ses aînés, même si l'on perçoit par la suite qu'il les dépasse à grandes enjambées. Les publications de revues de la fin du XIX^e siècle ont joué un rôle essentiel dans la propagation et l'établissement du mouvement. Elles donnaient une chance aux écrivains d'être connus ou éventuellement reconnus, mais aussi, la possibilité de se faire entendre comme revendicateur du mouvement. Selon Schuh (2006), c'est à partir de la création de *Mercure de France* que s'établit une réelle liberté du mouvement où *la nouveauté peut se dire*. Mais :

Si, arrivant à la littérature au début des années 1890, Jarry appartient à un entre-deux ou nul *-isme* ne domine, il reste que le mouvement symboliste demeure alors la référence en matière de renouvellement des formules littéraires. Ses références, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, n'ont pas perdu de leur influence ; c'est par rapport à ces aînés que les littérateurs de la génération de Jarry se positionnent dans le monde littéraire, et c'est par rapport au mouvement symboliste que l'on peut tenter de définir la place sociale de Jarry dans le champ littéraire. (SCHUH, 2008, p. 34)

Jarry ne nie pas son appartenance au mouvement, car ce sont bien ces influences qui vont amener l'auteur à choisir les thèmes et le langage de ses œuvres. Jarry n'est pas une

exception « symbolique », et son œuvre ne se limite pas à Ubu roi comme beaucoup le laissent à penser. Le contexte social est propice au changement et à la révolte et ce sera un fait du mouvement, pas seulement de Jarry. Cela dit, il faut reconnaître au Symbolisme à peine une capacité d'unité de ses littérateurs, car il regroupe une quantité d'auteurs qui ne sont pas comparables les uns avec les autres, René Ghil et Jean Moréas en sont, d'après Schuh (2008) des exemples probants. Pour Jarry donc, il ne sera pas nécessaire de se démarquer des autres, car ceux-là même n'ont rien à voir les uns avec les autres sinon d'être regroupés dans le même mouvement. Jarry fréquente à peine un certain groupe dont la plupart sont référencés dans GODFP.

Un des premiers éléments manifestaire que l'on peut attribuer à Jarry se trouve sans doute dans *Être et Vivre*, essai publié dans la revue l'Art Littéraire en 1894, où il se positionne face aux évènements anarchistes :

L'Anarchie Est ; mais l'idée déchoit qui se résout en acte ; il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque. – Vaillant de par son nom prédestiné voulut vivre sa théorie. Au lieu du Monstre inconcevable, fut palpable et audible la chute non fendue d'un des grelots de son joyeux bonnet. (JARRY, 2013, p.30)

Il condamne l'action de Vaillant (auteur d'un des attentats de 1892), et plus que l'action, la bombe car même si son explosion est très sonore elle n'est qu'un fait, un acte monstrueux qui ne reste pas, qui ne marque pas. Comme le souligne Polin, on peut considérer que Vaillant, aujourd'hui est un illustre inconnu et qu'effectivement son action, tant anarchiste qu'elle se voulait, n'a atteint aucun de ses objectifs, vu que ses répercussions furent des moindres. Le Symbolisme se voit surtout attaché à certaines idées anarchistes, spécialement à sa lutte contre un système autoritaire, mais pas la violence par les faits. Dans cet essai Jarry oppose le Vivre à l'Être et en fait aussitôt des alliés-ennemis ou ennemis-alliés.

L'Être, sous-suprême de l'Idée, car moins compréhensif que le Possible, est hypindéfinissable. Contente-toi, mon cerveau aux lobes luisants, de cette intuition, la fraternité de l'Être et de l'Éternité. L'Éternité, contraire du Vivre, le détruit. Donc l'Être aussi, pair de l'Éternité.

Or définissons son antipode prouvé, le Vivre.

Vivre est acte, et ses lettres n'ont que le sens du délire d'un hanneton inversé. Vie égale action de sucer du futur soi par le siphon ombilical : percevoir, c'est-à-dire être modifié, renfoncé, retourné comme un gant partiel ; être perçu aussi bien, c'est-à-dire modifier, étaler tentaculairement sa corne amiboïde. Car et donc on sait que *les contraires sont identiques*.

Être, déflé du bât de Berkeley, est réciproquement non pas percevoir ou être perçu, mais que le kaléidoscope mental irisé SE pense.

Vivre : discontinu, impressionnisme sérié.

Être : continu, car inéteu (on ne démele pas plus les composants de 0 que de ∞).

Conséqueuement :

Quand l'être devient le Vivre, le Continu devient le Discontinu, l'Être syllogistiquement le Non-Être. Vivre = cesser d'Exister.

Vivre, rappelons-le, est eteu vie de relation, vie dans la boîte de guitare du temps qui le moule ; Être, vie en soi, sans ces formes anorthopédiques. Vivre c'est le carnaval de l'Être. (JARRY apud POLLIN, 2013, p.31)

Ces concepts sont difficiles à comprendre, car les différences entre le Vivre et l'Être n'accompagnent pas le sens commun. Mais on peut dire que l'Être est figé dans le temps, il ne reste de lui que la mémoire et donc il disparaît dans son inexactitude. Quant au Vivre, il est exactement son contraire car il est *discontinu*, il ne s'inscrit pas dans l'histoire, il est en quelque sorte l'histoire, l'action de l'histoire et non un fait dans l'histoire. Il n'engage donc pas la mémoire qui est inexacte et se réfère à ce qui est figé dans le temps. Donc, *l'Anarchie Est*, car même si elle s'engage dans l'action qui est le propre du Vivre, son action reste figée dans un « acte par le fait », la bombe et non un acte continu.

On en arrive à la relation qu'il fait avec sa vision du Symbolisme en tant que Cymbaliste, mouvement qui fut longtemps associé à l'anarchisme par son côté bruyant et révolutionnaire :

Mes engins ne sont pas construits ; mais avant que l'Être disparaisse j'en veux noter les symboles – et non cymbales, malgré la rime future, comme a failli écrire (et avec raison, vous le saurez) ma plume fourchante – que pour les petits enfants – il fut bon père et bon époux – l'on gravera sur sa pierre tombale.

Symboles de l'Être : deux Yeux Nyctalopes, cymbales en effet appariées, de chrome circulaire, car identique à soi-même ;

Un cercle sans circonférence, car inéteu ;

L'impuissance des pleurs d'un cœur, car éteu. (JARRY apud POLLIN, 2013, p.31)

Les Cymbales seront donc les Symboles de l'Être, que Jarry veut assassiner, un peu comme l'attentat Anarchiste. Tuer l'Être qui représente la pensée figée, parce qu'écrite (on retrouve ici la notion de critique à l'écriture représentative), pour laisser place au Vivre qui est la pensée en action, le Cymbaliste n'écrit pas son acte, il est l'acte. Car le *Vivre est le carnaval de l'Être*, on pourrait penser à un reflet identique à lui-même, mais en action permanente donc inexistant. C'est pour cela que l'Être est éteu. On retrouve ici l'idée de

mémoire. C'est-à-dire que l'Être, en se figeant, se fixe dans l'histoire, il laisse une trace, mais cette trace n'existe que grâce à la mémoire qui est inexacte. On peut le vérifier sur l'acte de Vaillant, les attentats anarchistes de 1892 n'ont laissé que peu de souvenir. La trace n'est pas une source historique, elle fait partie d'un temps qui n'existe plus et est lue dans un temps qui ne connaît la réalité des faits que par la trace elle-même. La mémoire de l'Être le rend saisissable même quand il n'est plus, mais il n'en est pas moins inexact, car justement il n'est plus. Quant à son carnaval qui est le Vivre, c'est un masque indéfiniment changeant, en mouvement, sa pensée en acte, un acte perpétuel donc toujours actuel. En effet il n'est pas basé sur le mémoire mais sur le « ici et maintenant ».

Le caractère manifestaire de Être et Vivre se trouve donc dans le domaine des possibles, même s'il mène à penser qu'il s'oriente beaucoup plus vers les exigences et désirs du propre auteur plutôt que celle du mouvement. Mais comme il a été dit précédemment, le mouvement lui-même montre une quantité de textes hétéroclites dont l'identité manifestaire n'est pas toujours évidente. Cela dit, Être et Vivre est un essai qui paraît dans une revue littéraire dont le numéro est axé sur l'anarchisme, et dès lors, rien de plus normal que Jarry y fasse référence, mais cela n'empêche pas d'y voir les prémices d'une nécessité de l'auteur de déposer ses marques de littérateur. « À défaut d'affirmer qu'*Être et Vivre* feraient office de fondement pour la pensée de l'auteur, émettons plutôt l'hypothèse que ce bref essai en serait une des entrées possibles. (POLLIN, 2013, p.33). Une entrée donc dans le monde symbolique du cymbaliste qu'est Jarry, un avant-propos politico-littéraire.

Aucun des textes présents dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* n'entre officiellement comme manifeste, mais sachant qu'ils sont, pour certains, publiés en revues, notamment le livre II intitulé « Eléments de pataphysique », il serait possible d'y voir une émission du Cymbaliste, une façon de déposer ses empreintes de symboliste dans *Mercur de France*. En effet, la définition de la pataphysique: « DÉFINITION. – La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. » (JARRY, 1911, p. 16) présente dans ce chapitre, est un texte qui a un potentiel de manifeste dont le titre pourrait être « la pataphysique ».

En une phrase, Jarry « trace » le Symbolisme dans ses grandes lignes, les images par l'*imaginaire*, mais aussi les *objets*, les analogies par *leur virtualité*, les symboles marqués par le mot *symboliquement*, quant à envisager que cette définition soit un vers libre il ne manque

qu'un pas. Le chapitre ne se réduit pas à cette définition mais la concentration d'éléments qu'on y rencontre n'est définitivement pas due au hasard. Le roman en soi révèle, à chaque chapitre les possibilités que l'auteur assimile au mouvement comme ce *renouvellement des formules littéraires*, presque un affront aux Lettres Classiques. Mais il utilise aussi une forme presque grotesque de s'en approcher. En effet, sous le couvert de dédicaces et nouveaux modes de critiques, *les analogies* sont utilisées pour ridiculiser des collègues peu appréciés comme Loti en en faisant un cul-de-jatte, la musicalité est soulignée grossièrement par l'introduction de partition musicale, les images sont images d'autres images, comme les œuvres des peintres admirés, mais aussi sont produites à partir de la syntaxe (Cf. Chapitre 2). Dans le chapitre XI, « De l'embarquement dans l'arche », les êtres emportés sur l'As, le bateau terrestre du docteur Faustroll, ne sont pas seulement sur la liste remise à l'huissier Panmuphle puisqu'ils servent de lest, ils symbolisent les éléments auxquels il se réfère sans jamais les représenter :

Le docteur s'assit à l'arrière sur sa chaise d'ivoire, la table d'onyx entre ses jambes, surchargées de ses boussoles, cartes, sextants et tous instruments scientifiques, jeta à ses pieds, en guise de lest, les êtres bizarres réservés de ses vingt-sept livres pairs et le manuscrit par moi saisi. (JARRY, 1911, p. 32)

On pourrait penser alors le roman comme un manifeste presque scolaire, avec l'utilisation des principes du mouvement et les références littéraires et artistiques avec lesquels il est en relation, les pairs, les fondateurs et tous ceux qui s'y insèrent. Toutefois, la singularité de cette œuvre ne peut être attribuée à ce fait car, bien que notable, il n'en reste pas moins anecdotique. En outre, la relation entre Jarry et le Symbolisme peut y être immanquablement établie par-delà son immersion temporelle. Cette intemporalité nous en remet au Vivre, un manifeste qui ne s'arrête pas, qui ne marque pas de date, qui n'utilise pas la mémoire. Les références employées sont mises en action pour qu'elles ne soient plus Être et alimentent le Vivre.

Cette définition de la pataphysique proposée comme avant-propos manifestaire, est elle-même suivie d'une explication de ce qu'est cette science et comment celle-ci ne peut être perçue correctement par les personnes en général. On retrouve alors l'idée de manifeste en soi car les éléments présents sont autant du Symbolisme, comme on l'a vu précédemment, que pataphysique puisqu'ils en sont la définition. Il s'ensuit la relation que celle-ci établit avec le public en général. « Les personnes en général » sont mues par un *consentement universel*, ce que le narrateur juge comme un *préjugé miraculeux et incompréhensible*. Si l'on admet la

possibilité de manifeste dans ce même chapitre, il est possible de voir dans ces affirmations, la difficulté que les productions Cymbalistes, en tant que Symbolistes, rencontrent face à la critique, ce qui soutient son côté manifestaire. Il est évident que ces écrits s'insèrent dans une fiction et le sous-titre « roman néo-scientifique » le prouve, mais on sait aussi que Jarry ne respecte que peu les normes préétablies, et de ce fait, permet quantité de spéculation quant à ses œuvres. En ce sens, et en reprenant l'idée de *roman polymorphe* présente dans le manifeste de Moréas publié dans le Figaro, aucun doute n'est permis sur l'influence du mouvement littéraire du symbolisme dans l'œuvre d'Alfred Jarry :

La conception du roman symbolique est polymorphe : tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament ; en cette déformation gît le seul réel. Des êtres aux gestes mécaniques, aux silhouettes ombrées, s'agitent autour du personnage unique : ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures. Lui-même est un masque tragique ou bouffon, d'une humanité toutefois parfaite bien qu'irrationnelle. –Tantôt des foutes superficielles affectées par l'ensemble des représentations ambiantes, se portent avec des alternatives de heurt et de stagnantes vers des actes qui demeurent inachevés. (...) » (MOREAS, 1886, p.151)

Dès la première lecture de GODFP, sans plus aller avant dans son analyse, on constate que le Docteur Faustroll peut être assimilé au personnage qui se meut dans *des milieux* plus qu'étranges formulés par le narrateur qui lui aussi est un personnage unique. Quant au côté *bouffon* du docteur qui n'en est pas moins sérieux, il est parfaitement visible. Son *humanité* est aussi *parfaite* qu'*irrationnelle*. Plus qu'un simple manifeste littéraire présent dans un roman définitivement polymorphe, *les éléments de pataphysique* vont déterminer les conditions du futur voyage du Dr Faustroll, *personnage* protagoniste de l'histoire, mais aussi du narrateur qui n'est autre que l'huissier préposé à la saisie des biens du docteur. Délégué par la loi et dépositaire du manifeste, il en est, en quelque sorte, son médiateur et mandataire légal.

Un manifeste de l'Être entendu par le Vivre, celui qui transforme l'espace et le temps. L'espace littéraire qui s'oppose, mais aussi repose, sur les lettres classiques en les déconstruisant pour mieux les reconstruire. Et le temps linéaire qui n'existe que dans l'égrainage des minutes mais en aucun cas n'en est une représentation historique, le Vivre remet en question la possibilité d'un temps historique comme source et lui donne vie comme un temps historique en mouvement, s'alimentant des sources et les mettant en mouvement. Il s'origine dans le tourbillon d'une pratique artistique, et comme l'explique Didi-Huberman

(2000), il en appelle à une certaine mémoire des passés distants ou récents pour construire un présent complètement nouveau, sans passer par un processus nostalgique de revitalisation. Il ne s'agit pas de reconstruire un passé mais bien de l'engloutir et d'en faire profiter le présent. En soi, la production incessante d'une origine qui échappe à l'histoire.

Qu'est-ce donc s'originer dans le tourbillon d'une pratique artistique, si ce n'est en appeler à une certaine mémoire de l'Autrefois pour décomposer le présent – c'est-à-dire le passé immédiat, le passé récent, le passé encore dominant ? (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.247)

Le chapitre « Élément de Pataphysique » peut donc être perçu comme un manifeste qui peut tout autant représenter un collectif « cymbaliste », comme une vision personnelle de ce que peut être le mouvement.

1.2 Le langage, cette complexe simplicité condensée.

Outre le symbolisme, le rapprochement entre Jarry et Mallarmé semble être incontournable car d'après Yves-Alain Favre, entre Stéphane Mallarmé et Alfred Jarry trois points peuvent être mis en avant : « Ils portent le même intérêt aux mots, à la phrase et aux livres ; ils pratiquent un incessant contrepoint entre une esthétique de la mort et une esthétique de la frivolité, ils ont une même vision du poète, considéré comme un mage » (FAVRE, 1982, p. 23)

En effet, Stéphane Mallarmé détermine qu'il existe deux états du langage, le premier (la parole courante) est utilisé pour communiquer, échanger la pensée et le second (la parole essentielle) est celui qui donne l'initiative aux mots, ceux-là même qui, quand ils sont juxtaposés ou combinés savamment, vont émettre la parole poétique, la parole où le mot n'est plus une simple représentation mais a une vie propre, il n'est plus un objet mais l'absence de cet objet. Dans ce sens, Maurice Blanchot parle de *physique du langage* :

Sens, rythme, nombre, tout cela qui ne compte pas dans la parole courante, devient maintenant le plus important. C'est que les mots ont besoin d'être visibles, il leur faut une réalité propre qui puisse s'interposer entre ce qui est et ce qu'ils expriment. Leur office est d'attirer le regard sur eux-mêmes pour le détourner de la chose dont ils parlent. Seule leur présence nous est le gage de l'absence de tout le reste. (BLANCHOT, 1949, p. 39)

C'est à partir de ce principe qu'il est permis de penser aux vastes possibilités du langage qui vont au-delà de la simple métaphore ou analogie, au-delà des normes jusque-là établies. Une subversion du langage en quelque sorte, une singularité :

Faire exister la parole, [c'est] lui rendre sa puissance matérielle, lui céder l'initiative en faisant briller les mots de leurs reflets réciproques, et cela, afin de lui garder sa valeur même de signification. La pensée, c'est-à-dire la possibilité d'être présent aux choses en s'éloignant d'une distance infinie, est fonction de la seule réalité des mots. Là où les mots dominent selon les relations complexes qu'ils peuvent entretenir, la pensée s'accomplit et le sens s'achève. (BLANCHOT, 1949, p. 39)

Cette subversion ou décalage a probablement dérouté le lecteur du XIX^e siècle, mais ce qui a pu apparaître comme une dimension anarchique littéraire immergée dans un chaos politique, est sans conteste le résultat de mûres réflexions. En ce sens, les écrits de Jarry ont reçu de dures critiques et plus spécifiquement en relation à son langage « obscur » qu'il n'utiliserait que pour cacher sa médiocrité. En réponse, on ne peut plus littéraire, Jarry ouvre son livre, *Minute de sable mémorial*, avec un chapitre intitulé « Linteau » où il va simplement donner un mode d'emploi pour la lecture de l'œuvre et peut-être même des suivantes. Plus qu'un « manuel d'utilisation », une réflexion sur le langage et toutes les possibilités que l'auteur y entrevoit ou que tout éventuel lecteur peut rencontrer.

Il ne s'agit pas de comprendre mais de recevoir, il ne s'agit pas de savoir mais d'être, il ne s'agit pas de demander mais de regarder. Mais encore, « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots. » (JARRY, 1932, p.8). On retrouve ici l'idée même de l'initiative qui est donnée à la *parole*, émise par Blanchot, cela dit Jarry ne se contente pas de si peu et prévient tous ses éventuels lecteurs et/ou critiques :

Mais voici le critère pour distinguer cette obscurité, chaos facile, de l'Autre, simplicité condensée, diamant du charbon, œuvre unique faite de toute les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique : en celle-ci, le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant ; en celle-là, indéfiniment varié.[...] Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles, sans demander pourquoi telle ou telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus. (JARRY, 1932, p.8)

Les critères de lecture s'établissent, mais aussi une critique à la critique et à sa façon de voir qu'il signale rase et inconsistante, d'où ce préambule préventif à toute possibilité de critique basée sur la soi-disante, ou réelle, obscurité de son langage. En effet il oppose le *chaos facile* d'un langage obscur qui permettrait de cacher toute médiocrité, à son propre langage – tout autant obscur, qu'il suppose d'une *simplicité condensée* et l'on pourrait admettre que cette condensation révèle une extension de sens, de lectures, de significations et de leurs contraires. La « simplicité condensée » est clairement visible dans la réduction de la

bibliothèque du Dr. Faustroll au « petit nombre des élus », titre du chapitre VII. Une bibliothèque de Vingt-sept livres de référence de lecture, référence temporelle, référence de contexte.

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.
5. COLERIDGE, The Rime of the ancient Mariner.
6. DARIEN, Le Voleur.
7. DESBORDES-VALMORE, Le Serment des petits hommes.
8. ELSKAMP, Enluminures.
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.
13. LAUTRÉAMONT, Les Chants de Maldoror.
14. MAETERLINCK, Aglavaine et Sélysette.
15. MALLARMÉ, Vers et prose.
16. MENDÈS, Gog.
17. L'Odysée, édition Teubner.
18. PÉLADAN, Babylone.
19. RABELAIS.
20. JEAN DE CHILRA, L'Heure sexuelle.
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. (JARRY, 2011, p.9-11)

Au-delà du champ littéraire que promeut cette liste, le titre du chapitre utilisant le mot « pair » en se référant aux livres est pour le moins intéressant, dans la mesure où selon Schuh (2008) cette parité est difficile à établir car, en effet, dans l'œuvre elle-même, il est question de bibliothèque dépareillée. Des points de repères, des associations, de la temporalité des œuvres présentes ou omises (nécessairement ou pas), on n'en tire aucune conclusion réelle, mais plutôt un traçage de plusieurs chemins proposé pour la lecture. De cette liste Julien Schuh propose :

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. (SCHUH, 2008, p. 540)

Il est donc entendu que la bibliothèque n'est pas seulement un artifice fictionnel, mais bien une stratégie littéraire qui implique l'action de l'auteur, de l'œuvre et du lecteur, ou du moins la rend disponible. Quant à la seconde liste remise à l'huissier Panmuphle par le Dr Faustroll, elle en montre une des multiples actions possibles, cela à peine si l'on y accepte l'idée de la *simplicité condensée* et des *polyèdres d'idées*, car les être élus ou on peut dire le champ canonique littéraire de l'œuvre est un choix personnel de lecture fait par Jarry à travers son personnage mais peut être étendu par le lecteur, tous les éléments nécessaires lui en son fournit.

C'est ainsi que pour son voyage de Paris à Paris par terre, aucun livre ne sera emporté par Faustroll, seul un « être » de chacun d'eux, une face du polyèdre peut-être, sera embarqué. Cela permet de tout emporter dans l'As (le bateau terrestre de Faustroll) mais en y déterminant une dimension spécifique, sans se charger du superflu, une extension de l'essentiel. Autrement dit, cela reviendrait à sélectionner une des multi-faces du *polyèdre d'idée*. Condenser, ce n'est pas résumer mais aller à l'essentiel et Jarry le fait souvent par accumulation : d'idées, de mots, de livres, d'êtres élus entre autres qui seront abordés plus avant. Que l'essentiel soit contestable est un fait et l'on peut admettre qu'il reste à être défini, mais en suivant les conseils de lecture prodigués par Jarry dans *Les minutes de sable mémorial* : « Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, Colin-Maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires. » (JARRY, 1932, p. 9). Comme tout le reste du texte, la bibliothèque de Faustroll que l'on peut dire synthétique, permet une grande variété d'interprétations ou peut-être aucune, une piste, une indication sur l'une des faces du polyèdre sans doute, il en reste certainement une infinité à découvrir.

Le chapitre « Du petit nombre des élus » commence de cette façon : « A travers l'espace feuilleté des vingt-sept pairs, Faustroll évoqua vers la troisième dimension (...) ». Cette *troisième dimension* serait donc, selon notre raisonnement, une des faces du *polyèdre d'idées* proposée par Faustroll (le lecteur pourrait en choisir d'autres éventuellement). En effet les vingt-sept éléments sont, en suivant la chronologie de la liste de la bibliothèque citée

précédemment : *le silence, l'arbre précieux, le calomniateur, les cochons noirs, l'arbalète, les couronnes de diamants, le canard, les lièvres, le billet de loterie, l'œil crevé, les treize compagnons tailleurs, un timbre d'or, les lumières, le vierge, le vivace et le bel, le vent du nord, la marche joyeuse, le reflet, les sonnettes, Cléopâtre, la plaine saure, les glaçons, les bêtes écailleuses, la cinquième lettre, la croix, des voix, deux lieux et demie d'écorce terrestre*. Il ne s'agit pas des livres en soi, ni de leur résumé, ni même d'une partie représentative, mais sûrement – on peut le supposer –, ce sont ces *êtres élus* qui seront importants pour le voyage de Faustroll. Comme suggéré plus haut, rien ne nous empêche d'en emporter un peu plus ou peu moins ou d'y voir à peine un jeu d'obscurité du langage.

Le Silence d'Edgar Alan Poe est le premier des élus, on peut penser au fait du hasard, puisque les êtres choisis apparaissent dans le même ordre que la liste de livre de la bibliothèque, laquelle est énumérée dans l'ordre alphabétique des auteurs, mais le doute subsiste, car le silence dans le langage n'est pas anodin. Le conte de l'auteur américain montre combien *le silence*, en tant que concept universel divin, est beaucoup plus effrayant que la *désolation* ou n'importe quel mauvais présage. Le silence « brut » ne permet pas la distraction, empêche l'action, promet un implacable isolement mais dans le cas du langage n'est-il pas l'ouverture ? Car d'après Blanchot : « Quand on a découvert dans le langage un pouvoir exceptionnel d'absence et de contestation, la tentation vient de considérer l'absence même de langage comme enveloppée dans son essence et le silence comme la possibilité ultime de la parole ». (Blanchot, 1949, p. 41) Le silence dans la parole ne servirait pas seulement à dire, suggérer, représenter, exposer et « loin d'apparaître l'opposé des mots est au contraire supposé par les mots, comme leur parti pris, leur intention secrète. » (Blanchot, 1949, p. 41) Si l'on donne la capacité d'intention aux mots, cela peut signifier qu'on attribue à chacun d'eux une certaine capacité d'indépendance, éventuellement d'action, comme si lui-même pouvait être un être pensant et actif. Il pourrait donc cacher ou montrer ce que bon lui semble, ceci dépendant de ceux qui l'accompagnent et de qui établit une relation avec lui.

Ce serait ainsi que, « le mot n'a de sens que s'il nous débarrasse de l'objet qu'il nomme, il doit nous en épargner la présence ou le concret rappel » (Blanchot, 1949, p. 37), à partir de cette vision du langage propre à Mallarmé, mais aussi reprise par Valéry, il est possible de repenser cette bibliothèque, non plus comme une étagère de livres mais comme un puits de signification, non pas comme une tentative de communication mais l'annihilation de l'objet, son absence. Le chemin de lecture proposé par l'auteur dans GODFP est donc un au

milieu de tant d'autres possibles, il ouvre les portes d'un vaste labyrinthe où toutes les routes aboutissent, où l'objectif n'est jamais clair mais peut toujours être atteint ou pas, selon le désir de chacun.

On peut alors définitivement renoncer à la soi-disante médiocrité du texte, avancée par certains critiques, et penser à une ébauche de l'importance de la parole poétique qui traite l'objet par son absence. Le texte se met au service de ce critère et par cela détourne une bibliothèque de vingt-sept livres en les faisant présents par leur absence : « J'emène des êtres qui ont évadé votre Loi et Justice entre les lignes de mes volumes saisis. » (JARRY, 1911, p. 17) Par les mots, par la parole, Jarry montre que l'on peut libérer les objets de leur prison, la réalité et le fait qu'il en fasse des êtres peut laisser penser, par analogie que cela est aussi possible pour les hommes. L'apogée de la poésie comme pierre philosophale en somme, car si l'on peut faire présent tout ce qui est absent, la mort – on peut le supposer – n'aura plus le même sens.

Voici peut-être un exemple de ce que peut faire la parole quand Jarry la met au service de quelqu'un disparu. Mallarmé meurt le 9 septembre 1898, soit pendant la rédaction des textes du livre trois de GODFP, intitulé « De Paris à Paris par mer ou le Robinson Belge ». On sait selon le collège de pataphysique que Jarry était à l'enterrement et le Petit Almanach ajoute que Faustroll lui-même y aurait assisté. En effet, à la suite du chapitre XIX « L'île de Ptyx », fut ajoutée sur un feuillet imprimé du Mercure de France, une note écrite à la main, datée du même jour relatant cet événement :

Mallarmé se réjouit de lire le périple et se leva une dernière fois, la main vers le docteur, du fauteuil à bascule dans le décor de la suggestive beauté.

Faustroll, par la nef de la forêt, le long des fougères tapissant (tapinois tapisseries) leurs faux à pustules d'Atropos, redescendit à l'automne, pieds nus sur la route, vers les arches de Valvins.

L'enterrement s'élevait sur la route de samoreau, et s'écoula selon la digue des cimetières nombreux.

La petite église fut sobre et absolue, les deux chantres plus douloureux d'être faux, les vitraux concilièrent leur pauvreté dans de la lumière comme la foule choisit la pluralité de ses croyances dans l'agenouillement ensemble devant le catholique (puisque ce veut dire quelque fois universel) de la gloire.

Deux femmes très nobles étaient les cariatides de toute cette douleur.

Faustroll se hâtant sur le courant blanc, comme un liseré de tenture d'église. De la route de la forêt de palmes déchues, appréhendait la voix horripilante informant par trois fois Thamoun de la mort de celui-ci dont on aussi écrit, pour ceux qui savent lire, Hérodote, et Cicéron au tiers livre de la nature des Dieux.

Le fleuve dépose éternellement, circulaire miroir de la gloire autour de la tombe jusqu'aux pénultièmes horizons, sa couronne mortuaire. (JARRY, 1985, p. 188)

On remarque le vers libre, la présence du courant blanc, blanc qui représente le silence pour Mallarmé, la distance, la disparition, la mort et puis les analogies, comme le flot de personnes qui *s'élève* et qui *s'écoule* comme un liquide, comme la vie, selon *la digue des cimetières nombreux*.

Au-delà de l'hommage rendu à son ami, Jarry le fait se lever une dernière fois, il confond Mallarmé avec le roi de Ptyx, ils ne font plus qu'un. Mallarmé entre donc officiellement dans GODFP, non plus comme une dédicace, mais à travers les vers libres d'une épitaphe dédiée au Roi de Ptyx. Une île dont le courant de mer de terre qui l'entoure lui sert de couronne mortuaire, car on le sait, le crible du docteur Faustroll navigue sur terre. Jarry excelle dans l'art de mélanger l'imaginaire au réel et par cela, de rendre le réel beaucoup plus réel. Cela signifie qu'il fait réellement exister Mallarmé dans son île, il le nomme par son véritable nom et non plus comme le roi de Ptyx, il le fait exister dans un paysage imaginaire spécialement conçu pour lui. Il le libère en quelque sorte, de ce que fait la mort, il le fait présent éternellement exactement au moment de son absence éternelle.

Une solution pataphysique donnée par un pataphysicien, qui nous offre par le décalage, une vision plus large, une perception du monde plus aigüe, subtile. Un imaginaire qui colle au réel, au service même du réel pour en montrer toute les facettes, et surtout les plus belles, les plus lumineuse, il fait ce que, d'après Blanchot (1949), doit faire le langage, il n'exprime pas de sens, il le crée. Plus avant dans son voyage Faustroll dira que la mort est pour les médiocres, et l'on se souvient que la disparition de l'Être ne peut que donner plus de place au Vivre, lequel est le carnaval de l'Être, une joyeuse et incessante activité.

1.3 Epi-langage pataphysique

Si un « mode d'emploi » de lecture est proposé dans le Chapitre « Linteau » dans *Les minutes de sable mémorial*, il en est de même dans GODFP, non-plus pour éclairer d'éventuels critiques mais sans doute pour élargir les variabilités de lecture de cette œuvre. En effet dans le livre-chapitre « Eléments de pataphysique » vient l'explication (si l'on peut ainsi dire) suivante :

Un épiphénomène est ce qui se surajoute à un phénomène.

La pataphysique, dont l'étymologie doit s'écrire επι (μεταταφυσικα) et l'orthographe réelle 'pataphysique, précédé d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. (JARRY, 1911, p.21)

Nous avons ici la mise en pratique du *polyèdre de sens*, encore un *condensé* car si on compare le mot épiphénomène *qui est ce qui se surajoute à un phénomène* et la pataphysique, *science de ce qui se surajoute à la métaphysique*, on a une différence importante quant à la construction morphologique des mots. Dans 'épiphénomène' le préfixe epi- est directement associé au mot phénomène sans transformation ou altération de ce dernier. Dans le cas de la construction du mot 'pataphysique', si l'on suit le même raisonnement de relation au mot métaphysique, le premier résultat serait '*épimétaphysique*'. Hors, le préfixe meta- étant déjà ajouté à 'physique' on assiste à l'accumulation de deux préfixes ou peut-être à la construction d'un mot évidemment présenté avec son polyèdre de sens. En suivant hypothétiquement la contraction des deux préfixes épi- et méta- pour n'en faire qu'un il s'est avéré de ne garder que la première syllabe de épi- ou ép- et la seconde de meta- ou -ta, on arriverait au résultat de 'éptaphysique'. L'introduction de la lettre « a » entre le « p » et le « t » n'étant que pour le confort de la prononciation et la transformation du « é » en apostrophe pour échapper à ce que la propre définition explique, *éviter un facile calembour*. Hypothèse en partie partagée par le collègue de pataphysique qui dans l'œuvre commentée propose deux possibles explications à la présence de l'apostrophe avant le mot :

- 1) « ...l'orthographe réelle (doit s'écrire) 'pataphysique afin d'éviter un facile calembour » : on comprend qu'il faut faire tomber le é initial pour éviter le calembour. Lequel serait donc : épate à physique.
- 2) « ...précédé d'un apostrophe afin d'éviter un facile calambour » : le fait de dûment écrire l'apostrophe au lieu de l'omettre, comme dans la graphie courant de Jarry lui-même et dans le premier mot de la phrase, rappelle le é initial tombé, qui, sans cela serait oublié, laissant la prononciation évoquer une très déplacée patte ou pâte à physique. (JARRY, 1985, p.101)

Il ne s'agit que d'une hypothèse mais c'est à partir de celle-ci que l'on a pu penser à la création d'un langage 'pataphysique. Mais allons plus loin dans le chapitre VIII.

Ex. l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci ; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, 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 singularité. (JARRY, 1911, p.21-22)

En accord sur le principe qu'au-delà d'un manifeste, les éléments de pataphysique suggèrent une application de lecture ou plutôt l'idéal d'un langage que l'on nomme langage pataphysique, *l'univers* de ce langage est expliqué très clairement, c'est celui *que l'on peut voir ou peut-être que l'on doit voir*, sachant que *l'univers [du langage] traditionnel se réduit à des exceptions peu exceptionnelles*. Nous avons affaire donc à un langage spécifique, lequel sera celui qui sera désormais utilisé par le narrateur. Ainsi, en ajoutant le mot « langage » à l'univers, on y découvre les possibilités de celui-ci, c'est-à-dire celui que l'on doit voir à la *place du [langage] traditionnel*. On retrouve donc les deux états du langage exposés par Mallarmé, le courant (traditionnel) et l'essentiel (pataphysique), ainsi que la notion du *polyèdre d'idées* proposé par Jarry (qui lui, a *l'attrait du singulier*). Au-delà du mot, il y a la phrase, au-delà de la phrase, il y a le livre et comme le suggère Karl Pollin (2013) la phrase parvient, chez Jarry, à entretenir avec le sens un rapport infiniment varié. En continuant : « DÉFINITION. – La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. » (JARRY, 1911, p.21)

Cette définition est le *condensé* de ce que l'on peut retenir du langage employé par Jarry dans son œuvre. *Les solutions imaginaires* nous prouvent que l'extension de son simulacre, en d'autre mot le langage, ne sert plus à dire mais prend une forme démesurée de l'art, il peut tout, les objets ne sont plus, n'existent plus, ils sont virtuels et leurs contours (linéaments) ne peuvent être expliqués que par l'imaginaire lui-même.

[La pataphysique] ouvre la voie à un questionnement poétique sur la manière dont les signes, par-delà la profondeur sémantique de leur signification distinctive, sont amenés à s'agencer à la surface de la page et à s'entrechoquer mutuellement, en dépit de leur espacement, pour occasionner des effets de sens singuliers. La production de ces effets de sens nécessite alors que le poète agisse directement sur la syntaxe, en faisant jouer les mots les uns contre les autres en dépit du bon sens, et en inventant entre eux des modes de liaison inédits. (POLLIN, 2013, p.119-120)

L'*espacement* des mots permet justement leur mouvement, pour qu'ils se croisent, pour qu'ils se choquent, ce mouvement est indispensable, le sens ne sera donc plus l'élément essentiel mais d'autres pourront apparaître dans la course, la trajectoire, le remous occasionné par les mots car :

L'écrit par sa composition typographique peut même imiter et représenter le mouvement, comme l'indique la préface d'Un coup de dé [de Mallarmé] : L'avantage... littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement,

le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page [...] ». (BLANCHOT, 1949, p. 43)

Ces espacements prennent alors une nouvelle dimension qui donne une information nouvelle, les fameux blancs, cher à Mallarmé, et qui représentent tant le silence que le mouvement, un espace où les mots et la ponctuation se meuvent en toute liberté. « Si les blancs, la ponctuation typographique, l'architecture de la page sont appelés à jouer un si grand rôle, c'est que l'écrit a besoin, lui aussi, d'une présence matérielle ». (BLANCHOT, 1949, p. 45)

En pensant à ces modes de liaison comme un style créé à partir de signes linguistiques spécifiques, on ne peut que reconnaître que le signe n'est rien d'autre qu'un symbole, la représentation condensée d'un espace qui permet de créer ou recréer du sens et non pas à peine l'exprimer, « le poète marque ainsi le privilège majeur du langage, qui n'est pas d'exprimer un sens, mais de le créer » (BLANCHOT, 1949, p.47). Une différence cependant parcourt ce langage que nous appelons pataphysique, car son organisation syntaxique fuit tous les concepts jusque-là employés et crée un monde spatio-temporel à la fois unique et multiple. On pourra spécialement le vérifier dans les chapitres dédiés aux artistes plastiques, mais cela se fait évident dès le début du roman. En effet, le fait de commencer par un acte judiciaire, oppose un langage juridique (représentatif en soi) au langage des personnages, parsemé d'inversions syntaxiques, de calembours, de jeux de mots entre autres jeux de langages.

Quant aux *objets décrits par leur virtualité*, ils sont bien une partie du langage poétique proposé par Mallarmé, pour qui le mot n'est pas une représentation de l'objet mais son absence. A la différence peut-être que Jarry ne se préoccupe pas autant des symboles couramment associés à ses objets. Il est bien clair qu'il travaille sur les contours de leur propriétés ou même leur virtualité et non sur les objets eux-mêmes, On retrouve une définition du 'mot' comme un polyèdre de sens ou d'idées, ce n'est plus une esquisse d'explication, mais bien un chemin rigide et déterminé de ce que veut approcher l'écriture de Jarry. Le fait de dire que c'est une science promeut l'idée de recherche, d'approfondissement et d'exactitude. L'idée de solution imaginaire ne peut être considérée comme une farce ou un jeu à peine voué à un humour décadent, mais a une application déterminée du langage. La pataphysique est une science appliquée, ceux qui la pratiquent doivent certainement le faire sérieusement. Il ne s'agit pas de *chaos facile*, chaque élément y est *pesé* et soigneusement choisi :

La science actuelle se fonde sur le principe de l'induction : la plupart des hommes ont vu le plus souvent tel phénomène précéder ou suivre tel autre, et en concluent qu'il en sera toujours ainsi. D'abord ceci n'est exact que le plus souvent, dépend d'un point de vue, et est codifié selon la commodité, et encore ! Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unité de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrète de densité positive eau ?

Car ce corps même est un postulat et un point de vue des sens de la foule, et pour que sinon sa nature au moins ses qualités ne varient pas trop, il est nécessaire de postuler que la taille des hommes restera toujours sensiblement constante et mutuellement égale. Le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible. Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde, ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil une figure rectangulaire étroite, elliptique de trois quarts, et pourquoi diable n'a-t-on noté sa forme qu'au moment où l'on regarde l'heure ? Peut-être sous le prétexte de l'utile. Mais le même enfant, qui dessine la montre ronde, dessine aussi la maison carrée, selon la façade, et cela évidemment sans aucune raison ; car il est rare, sinon dans la campagne, qu'il voie un édifice isolé, et dans une rue même les façades apparaissent selon des trapèzes très obliques. (JARRY, 1911, p.22-23)

Ici, on découvre comment la science de la pataphysique utilise le particulier et comment, en montrant les singularités, s'oppose au principe de l'induction qui veut que des fait récurrents soit associés pour en faire une généralité. Si on applique cette idée au langage, on retrouve l'idée d'exception comme règle, c'est-à-dire qu'aucun fait ne peut être établi, tout est nouveauté, rien n'est sens commun. Il s'agit bien sûr d'activer l'imagination et d'apprécier tous les points de vue possibles. D'où l'exemple de *la montre* qui vue sous un angle différent du sens commun, ne sera plus ronde mais carré. Le point de vue offre donc à chaque élément une singularité propre au moment où elle est vue. On peut penser à une approche de la notion du « ici et maintenant » appliquée au langage et dans ce cas, le principe de répétition d'évènements résultant en une induction est impossible.

On remarque qu'une idée n'est jamais lancée que pour dérouter, on peut y trouver une explication solide, voire scientifique, les solutions imaginaires ne sont pas dépourvues de logique, il ne peut être tiré de conclusion qu'à partir d'une certaine réflexion qui va amener à un raisonnement explicatif et clair, proposer, en quelque sorte de la clarté dans l'obscurité. Loin de vouloir faire une étude sémiotique ou de vouloir affirmer que Jarry a eu cette prétention, le fait d'associer la langue à la science nous fait renouer des liens entre la linguistique (comme science) et la littérature, car :

Comme la science, la littérature est méthodique : elle a ses programmes de recherche, qui varient selon les écoles et selon les époques (comme d'ailleurs ceux de la science), ses règles d'investigation, parfois même ses prétentions expérimentales. Comme la science, la littérature a sa morale, une certaine façon

d'extraire, de l'image qu'elle se donne de son être, les règles de son faire, et de soumettre, en conséquence, ses entreprises à un certain esprit d'absolu. (BARTHES, 1984, p. 30)

Ou même repenser une relation entre littérature et histoire, à partir du moment où l'écrit est littérature et qu'il s'origine dans un moment temporel et un espace spécifique, il établit un fait historique, il peut servir de sources ou en utiliser d'autres, ou encore, émettre un point de vue sur ce temps et l'évènement qui l'accompagne. C'est de ce « point de vue » dont le texte parle quand il aborde la notion de récurrence, soit la possibilité de voir une montre carrée quand on la regarde sous un autre angle, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une montre. De la même façon, on peut regarder l'histoire comme elle vaut bien être montrée, mais il reste toujours la possibilité de la regarder d'une autre façon et d'y voir des choses jusqu'alors invisibles, cachées par la répétition de ce qu'il faut voir et peut-être mises à jour par un autre abordage. On peut alors penser à une idéologie de langage ou tout est important, cela paraît évident dans tous les textes littéraires, mais il semble que GODFP met cette idée en avant.

Les constructions syntaxiques de Jarry outrepassent donc les conceptions habituelles, provoquant une lecture inconfortable car emplie d'élaborations de sens, visibles et invisibles, suggérées, imprévues. Certes, cela se fait à partir des mots, de comment ils se rencontrent, s'entrechoquent, se combattent et éventuellement, s'embrassent, s'enlacent, se croisent faisant « de la route des phrases un carrefour de tous les mots » (JARRY, 1932, p. 7). On peut se permettre de penser à un certain décalage, une autre façon de voir le monde, de le proposer et, où ce qui est en jeu n'est pas le sens premier rencontré mais tous ceux qui sont possibles et qui sait, peut-être même impossibles. Dans ce sens, être ingénue ne saurait être un problème, mais être sens commun, le serait certainement. *Sens commun* comme celui de *la foule* qu'il montre comme incompétente pour voir ce qui semble évident au narrateur:

Il faut donc bien nécessairement admettre que la foule (en comptant les petits enfants et les femmes) est trop grossière pour comprendre les figures elliptiques, et que ses membres s'accordent dans le consentement dit universel parce qu'ils ne perçoivent que les courbes à un seul foyer, étant plus facile de coïncider en un point qu'en deux. (JARRY, 1911, p.23)

Les figures elliptiques sont récurrentes dans les œuvres de Jarry et le langage ne peut y échapper, une des figures préférées de l'auteur. Figure linguistique, mais surtout figures et images d'art plastique que l'auteur pratique et insère immanquablement dans toutes ses œuvres, encore un mode de décalage. Le langage pataphysique est donc celui qui se surajoute

au langage, un épi-langage en quelque sorte dont la représentation serait elliptique. C'est-à-dire que des liens syntaxiques se surajoutent à ceux préexistants, créant un monde parallèle, une quatrième dimension perceptive.

On va en effet pouvoir commencer à le vérifier dans le chapitre IX, lequel va présenter le docteur Faustroll comme scientifique pratiquant la pataphysique. Il décide donc de se faire plus petit que lui-même et d'atteindre la taille du ciron (animal, qui avant la découverte du microscope est considéré comme le plus petit au monde) et d'entrer dans une goutte d'eau (encore elle), d'en explorer la matière et d'en subir les conséquences à partir de cette taille minuscule. Jusque-là, en dehors du fait de l'imaginaire, rien de spécial à cette histoire, mais la spécificité va se faire dans la forme. En voici un exemple quand il explique l'élément eau :

Il choisit ce corps ordinairement liquide, incolore, incompressible et horizontal en petite quantité ; de surface courbe, de profondeur bleue et de bords animés d'un mouvement de va-et-vient quand il est étendu ; qu'Aristote dit, comme la terre, de nature grave ; ennemi du feu et renaissant de lui, quand il est décomposé, avec explosion ; qui se vaporise à cent degrés, qu'il détermine, et solidifié flotte sur soi-même, l'eau, quoi ! (...) (JARRY, 1911, p.25)

L'élément n'est pas tout de suite nommé, on se trouve face à un entrelacement d'un langage poétique que l'on reconnaît symbolique et d'un ton qui se veut scientifique et qui termine de façon presque autoritaire. On pourrait penser à une définition symbolique de ce qu'est l'eau avec une approche d'axiome. Le « quoi » final ne laisse pas de doute à l'évidence.

De fait, ce monde ne s'oppose pas au monde réel, il se surajoute à celui-ci pour créer du sens qui, sans lui, serait imperceptible. Le décalage, en-soi, permet cette vision car il provoque des impacts latéraux quand le sens commun ne perçoit que les impacts frontaux. En d'autres mots, ce serait une façon de décaler le réel pour pouvoir y retourner mais avec une dimension de perception de monde accentuée et beaucoup plus étendue. L'ellipse montre enfin que ce décalage est infini car il tourne sur lui-même mais à des distances toujours différentes des précédentes. En jouant sur le même procédé, pour pouvoir lire un épi-langage, il faudrait peut-être faire une épi-lecture des textes, mais il reste encore à déterminer ce que cela implique et sachant que chaque lecteur est unique, cela est encore classé dans la catégorie des hypothèses improbables. Enfin, le schéma ci-dessous, représentation de la pataphysique selon Jarry, ou encore le blason de l'ordre de la grande gidouille (mouvement absolument pataphysique créé par l'auteur), nous montre combien cette approche du langage peut être à la

fois simple et complexe. Un point d'origine qui gire sur lui-même jusqu'à aspirer tout ce qu'il trouve sur son passage pour le restituer transformé, décalé, enrichi ou dénudé ou bien au contraire, un tourbillon centripète qui s'empare de maints éléments et les réduit à la simplicité originelle.



Figure 1 : La grande gidouille⁵

Ce symbole que l'on peut donc regarder de plusieurs manières, est récurrent dans les œuvres plastiques de Jarry, plus spécialement celles en relation avec le roi Ubu. Il est présent sur le ventre des statuette qui représentent ce personnage grotesque qui se dit être pataphysicien, mais c'est aussi le pavillon du Crible du docteur Faustroll qu'il hisse quand il aborde L'île de Cyril au chapitre XXI. Sachant, au travers des écrits de ceux qui l'ont côtoyé, que Jarry se faisait appeler Ubu, on peut imaginer qu'il se pensait lui-même pataphysicien. Le blason de l'ordre de la grande Gidouille sert encore aujourd'hui de décoration honoraire aux membres du Collège de 'pataphysique.

Le décalage semble être le fondement de cette science, et pour voir le monde, et ce qui s'y joue, décaler semble être une bonne façon de mettre de la distance, de changer les mesures de ce que l'on peut voir ou juger. En soi, *ce que l'on peut voir et peut-être ce que l'on doit voir à la place du traditionnel* n'est pas une chimère ou une créature inimaginable, c'est juste un changement de lunette, le déplacement d'un miroir qui nous permet de voir ce qui était

⁵Blason pataphysique : Disponible sur le site: http://www.lepetitbraquet.fr/chron49_alfred_jarry.html.

déjà là mais que l'on ne pouvait percevoir sans les outils nécessaires. En un sens, il s'agirait de détourner le sens commun pour en faire jaillir du singulier, de l'exception un monde imaginaire, fait de solutions imaginaires mais qui nous rapprochent du réel. Les images sont l'élément clé de ce fonctionnement et comme le suggère Pollin (2013), le périple de Faustroll suscite une infinité d'images, un diaporama, les unes comme références rapportées, les autres suscitées par la plume de l'auteur.

2. Plasticité littéraire et détournement

2.1 Etre critique sans critiquer : Gauguin

Les premières publications de Jarry se font à travers les critiques d'art dans des revues spécialisées du XIX^e siècle comme *l'Art littéraire* et *Essais d'art libre*. En conséquence ou simplement par goût, l'activité littéraire de Jarry se développe autour de l'image. D'après plusieurs auteurs tels que Polin, Noel Arnaud ou Schuh, Jarry semble ignorer la séparation substantielle texte/image. *Les Minutes sable mémorial* et *César-antéchrist* en sont des exemples probants. En effet les images y sont difficilement dissociables de l'écrit, les productions artistiques ponctuent le texte, lui-même associé à des gravures ou sculptures en bois, des blasons héraldiques, des illustrations ornent et accompagnent le discours. Ce n'est en rien différent dans l'œuvre qui nous importe, GODFP est parsemé (par le verbe) de représentations, dessins, figures, références et dédicaces. Ainsi peut-on noter la présence de Gauguin, Emile Bernard, Bonnard, Lautrec, Beardsley, et le Douanier Rousseau. Nous avons choisi dans cette étude de nous appliquer aux chapitres dédiés à Beardsley et Gauguin, néanmoins les autres artistes seront éventuellement abordés si nécessaire pour illustrer notre propos.

Rappelons que la trame centrale présente, d'une manière particulière, le voyage du docteur Faustroll, de l'huissier (narrateur de l'histoire) et du singe Bosse-de-Nage dans une douzaine d'îles toutes plus étranges que les autres. En effet, le lecteur part à la rencontre d'univers hétéroclites, associés à la littérature bien sûr mais aussi à l'image ou à la musique. Mais cette narrative que l'on peut considérer comme lâche, présente dans GODFP, est surtout due à sa forme linguistique. Les références à laquelle elle se reporte ne se font pas seulement symboliquement, elles sont insérées dans le texte, un peu comme de la matière première qui se trouve être le noyau d'une nouvelle création. La sémantique y est donc anecdotique et l'on

peut dire que le texte prend la forme quasiment « charnelle » de sa référence et cela plus spécialement quand il s'agit d'art plastique.

On rencontre Gauguin en abordant l'île Fragrante du chapitre XVII, on sait, selon le collègue de pataphysique (1985) et Jos Pennec (2007), que Jarry fut l'un des rares critiques à défendre Gauguin durant la grande exposition de chez Durand-Ruel en novembre 1893. Il faut ajouter ses visites répétées en 1894, à Pont Aven, petit village du Finistère qui accueille une grande variété d'artistes, dont Gauguin avec qui il partage une partie de son temps. Une lettre adressée au directeur de Mercure de France, Alfred Valette le prouve :

Cher Monsieur,

Mon absence prolongée jusqu'au dénouement prévu et fâcheux (enterrement, etc...) a dépassé, je crois, Le Vendredi de soleil. Et n'étant pas très bien je suis parti en touriste pour la Bretagne avec Pont-Aven pour centre. J'y suis (hôtel Gloanec) avec Gauguin, retenu par son accident. (JARRY apud PENNEC, 2007, p. 37)

Il est donc établi que les deux hommes se connaissent, dans le chapitre qui nous intéresse, Jarry nous offre un Roi, probablement une représentation du peintre, nu dans une barque (dans le tableau intitulé L'Homme à la hache, on peut noter la nudité du personnage et une barque en arrière-plan), le paysage rappelle Tahiti, déjà par le titre, *Fragrante* en référence à Noa-Noa⁶, les *madrépores* qui sont des récifs de coraux présents dans ces îles, les *hémisphères végétaux* qui sont sans nul doute des cocotiers. Mais cette île Fragrante n'est pas seulement un paysage de référence spatiale, son décor est une accumulation indirecte des tableaux de Gauguin.

En effet, les tableaux symbolistes du peintre sont aussi qualifiés d'art synthétique, qui peut être associé à la *simplicité condensée* qui est chère à Jarry. Les couleurs, *blanc, bleu, ciel, soleil, perroquet, verdure, roux, or* ; les formes ; les images présentes dans l'île forment une fresque sculpturale qui associe autant le peintre que ses tableaux. Sans nommer ni l'homme ni les œuvres mais en les entremêlant dans un espace spécifique où les divinités autant chrétiennes que canaques veillent. On retrouve ces références divines dans les tableaux de Gauguin comme le Christ Jaune (1889) et L'Esprit des morts veille (Manaò Tapapaú) (1893)

⁶Titre du livre écrit par Paul Gauguin qui retrace son voyage et séjour à Tahiti. (Noa-Noa veut dire « odorant » en tahitien)

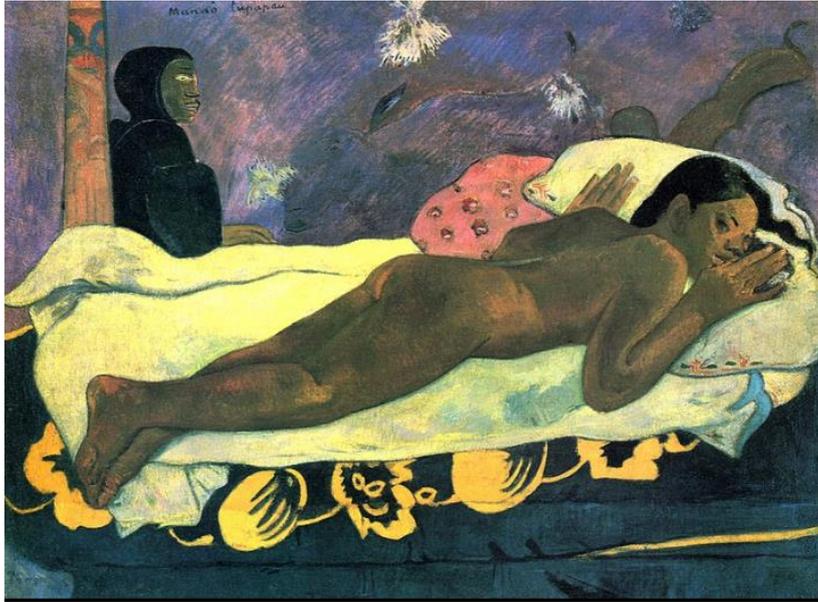


Figure 2 : Manaò Tapapaù (Gauguin 1893)

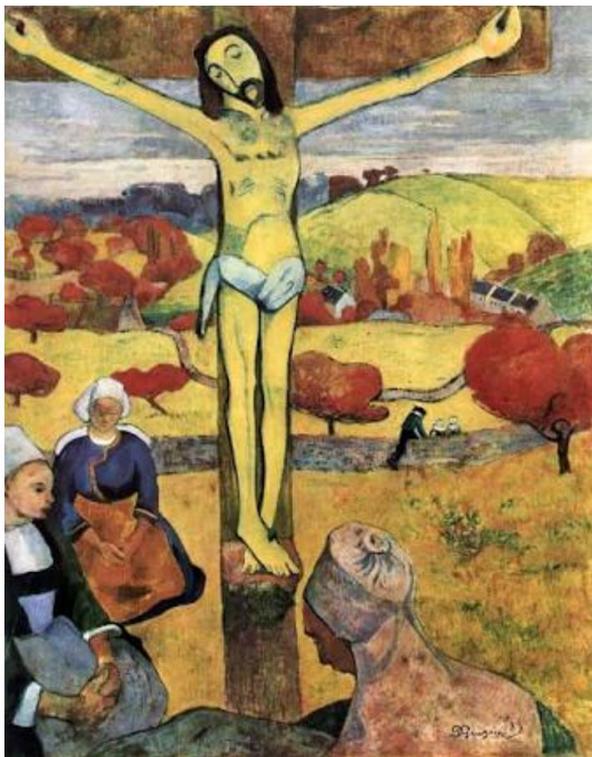


Figure 3 : Le Christ Jaune (Gauguin, 1889)

On sait que Gauguin ne connut pas le succès qu'il avait espéré de son vivant et meurt dans la misère, mais Jarry, on le constate ici, ne cessa de le soutenir, autant par la critique que dans ses œuvres littéraires. Plus qu'un tableau, la fresque que Jarry présente dans le XVII^e chapitre de GODFP montre combien le peintre et ses œuvres sont importants. Les couleurs, les formes, l'espace sont tous au service de Gauguin. Noa-Noa retrace, selon les critiques, les

jours les plus heureux et les plus productifs de Gauguin. Jarry y contribue avec ce chapitre, *les liqueurs fermentées*, la double formule du bonheur : *Soyez amoureuse, et soyez mystérieuse*, confirment cette hypothèse.

Quant à la *simplicité condensée* qui est la synthèse d'un tout, elle est omniprésente dans ce chapitre qui appelle à tous les sens, tant olfactifs par la fragrance justement, venant *des sources odorantes de la terre* ou de *la porcelaine parfumée* ; que visuel par les couleurs du diadème blanc et bleu, d'un *drapé de ciel et de verdure*, d'un homme *roux*, le goût par *les liqueurs*, la sonorité d'une *cithare* et du *chant* du roi de l'île, et enfin le touché par les contours de l'île qui sont *des récifs débordants* de l'embarcation de Faustroll, *les torsions d'amour* et les sculptures *d'entrelacs de seins jeunes*. Une perfection sensorielle, ou du moins c'est ce que le texte semble proposer.

Ayant tous les sens atteints par une harmonie sensorielle aussi forte, Faustroll ne peut manquer de repérer la présence d'un cul-de-jatte qui « singe » le roi, il est effectivement chassé de l'île, il contraste avec le juste l'équilibre de l'île et ses habitants. Les commentaires du Collège de pataphysique signifient qu'il s'agit d'une référence à Pierre Lotis « tête de turc de GODFP ». En effet ce romancier, aussi officier de marine aurait lui aussi séjourné à Tahiti mais Jarry, en le faisant apparaître comme élément détonnant de l'île et qui doit être chassé, montre combien il le dédaigne.

Comme l'as débordait des récifs, nous vîmes les femmes du roi chasser de l'île un petit cul-de-jatte, herbu comme un crabe vieillot d'algues vertes ; un maillot de lutteur de foire singeait sur son torse nabot la nudité du roi. Il sautela de ses poings encestés et du ronflement des roulettes de sa base voulut poursuivre et gravir la plate-forme de l'*Omnibus de Corinthe*, qui croisait notre route ; mais un tel bond n'est donné qu'à plusieurs. Et il chut misérablement, fêlant sa cuvette postérieure d'une fente moins obscène que risible. (JARRY, 1911, p. 46-47)

Au-delà de son apparence visiblement inadéquate à sa présence sur l'île, le cul-de-jatte échoue dans toutes ses entreprises y compris dans une fuite digne. Il rate même l'*Omnibus de Corinthe*, revue de critique d'art divisée en voyage, créée et dirigée par le peintre Marc Mouclier. On peut y rencontrer en l'occurrence, une représentation d'Ubu et une contribution de Jarry dans le voyage 5 (Voir les images ci-dessous)



Figure 4 : Dessin de Marc Mouclier, Avant-propos d'Alfred Jarry (1897). Omnibus de Conrinthe, Voyage 5



Figure 5 : Le père Ubu selon Edouard Couturier (1897). Omnibus de Corinthe, Voyage 5

Pierre Lotis est donc le paria de l'île et des transports de l'art. Le chapitre XXX lui sera dédié par la suite. On y retrouvera donc celui qui avait fui de l'île fragrante, ce chapitre est entrelacé de citations de l'écrivain, de religion elle-même associée au mensonge et à une boîte de matière fécale. On peut noter que les enquêtes du *Mercury* de France proposaient Loti comme l'un des académiciens à *éliminer*. Jarry se contentera de ridiculiser l'homme et sa production en utilisant la poétique de la merde.

Le cul-de-jatte, on peut le voir ne fait que singer. « Singer » serait alors une « mauvaise » façon de détourner l'image, une caricature mal constituée qui mérite l'expulsion pure et simple car elle n'ajoute rien, ne montre rien d'intéressant, de remarquable. Elle n'est pas à retenir. On peut se laisser à penser que loin d'être proche de la simplicité condensée chère à Jarry, elle s'approche plus de quelque chose de simpliste produite par un simple d'esprit qui dans cette île n'a pas sa place. On retrouve le verbe « singer » dans le chapitre XIII, lequel est lui aussi associé au mensonge. Cela dit on peut penser que Pierre Loti fut important pour Jarry, car on sait, selon le Collège de Pataphysique que c'est ce même homme qui a inspiré la création du singe Bosse-de-nage. Le fait que ce singe sache quelques mots belges (nationalité de Loti) le prouve. Pour Jarry donc, et cela spécialement dans *GODFP*, Loti se limite à singer les grands et ne sait s'exprimer que par onomatopée. En même temps, on ne peut éviter de remarquer que les onomatopées de Bosse-de-nage donnent des informations émotionnelles et ponctuent le voyage du docteur Faustroll. Le singe ne crée pas, il est à peine spectateur, on peut dire qu'il sent les choses mais est incapable de les exprimer ou seulement en imitant de façon grotesque ou mensongère. On perçoit ici, un élément important de la construction du roman qui s'appuie sur de la réalité, sur des ressentis de l'auteur qu'il exprime à travers des personnages. En ce sens, le lecteur peut se risquer à associer le docteur Faustroll à l'auteur, comme le décalage de sa propre personne. Cette hypothèse n'est acceptable que dans la circonstance où l'on admet que tous les personnages présents dans le voyage sont l'évocation de personnes réelles.

En reconnaissant les productions de Gauguin, et le propre Gauguin dans le chapitre dédié au peintre, sans que cela ne soit une façon de « singer » son art mais bien une création à partir des deux éléments, fait penser à Faustroll comme un possible Jarry, c'est-à-dire que c'est admissible. Le narrateur permet la distance, le décalage sur le personnage central qui est Faustroll, une vision externe. Le fait que ce soit un homme de loi, lui donne une certaine légitimité dans la fonction. On reconnaît ici un autre événement pataphysique dans le roman.

Les choses s'imbriquent comme des poupées russes et tournent sur elles-mêmes comme dans une spirale, un tourbillon dans l'eau. Il fait partie de l'élément eau, mais il en est tout autant indépendant comme l'imaginaire dans la réalité.

2.2 Ecriture de superficie : Beardsley

C'est dans le chapitre XIII, « Du pays de dentelles » que l'on se trouve mis en relation avec Beardsley, du moins, si l'on en croit la dédicace. D'après l'œuvre commentée de GODFP et selon le collège de pataphysique, Jarry aurait rencontré le dessinateur qui aurait fait son portrait à ce moment-là, cette œuvre reste néanmoins introuvable, il est donc difficile de vérifier la véracité de cette rencontre. Cela dit, Jarry, allant au-delà de la critique ou du simple hommage, dédie un chapitre de son roman à Beardsley. Lequel affirmait qu'il ne dessinait pas mais qu'il brodait. Selon Stead :

La plupart des images [citées dans GODFP] semblent venir de la revue *The Savoy*, publiée par Léonard Smithers en 1896, et de deux livres, *The Rape of the Lock* d'Alexander Pope (Smithers, mai 1896), et *The Pierrot of the Minute* d'Ernest Dowson (Smithers, mars 1897).[...] Il n'est donc pas impossible que Jarry ait découvert par ce biais ce superbe projet, avant d'avoir eu entre les mains l'ouvrage lui-même, « brodé » par Beardsley de neuf planches. (STEAD, 2002, p. 59)

L'utilisation répétée de pointillés, la représentation de paons et la foison de dentelles dans *the Rape of The lock* serait une des raisons du choix du titre du chapitre par Jarry, « Du pays de dentelles ». En effet, on peut vérifier la présence de ces éléments dans la plupart des œuvres citées et notamment dans les suivantes : *Ali-Baba dans le bois*, *La batailles des beaux et des belles* ou encore *The cave of spleen*.

On peut donc y percevoir le jeu utilisé par le dessinateur entre le noir et le blanc. On constate aussi que le blanc est mis en valeur par le noir ce qui donne cet effet de « dentelles » ou de broderie. Le noir ne couvre pas le blanc il met en évidence sa lumière, comme si effectivement elle passait au travers du dessin. Le papier disparaît pour laisser place à un travail de surface ou le support semble inexistant. Dans la plupart des cas, le fond est noir ou pointillé et les objets en naissent par les gris et les blancs. C'est le cas du *Pierrot Blanc* qui sort de la forêt obscure, mais on peut aussi constater que la chaise renversée sur le sol noir de *La Bataille des Beaux et des Belles* s'extrait par ses blancs. On peut admettre que le contraste ne se fait pas par le noir mais bien par les blancs, un peu comme dans la photographie en noir et blanc.

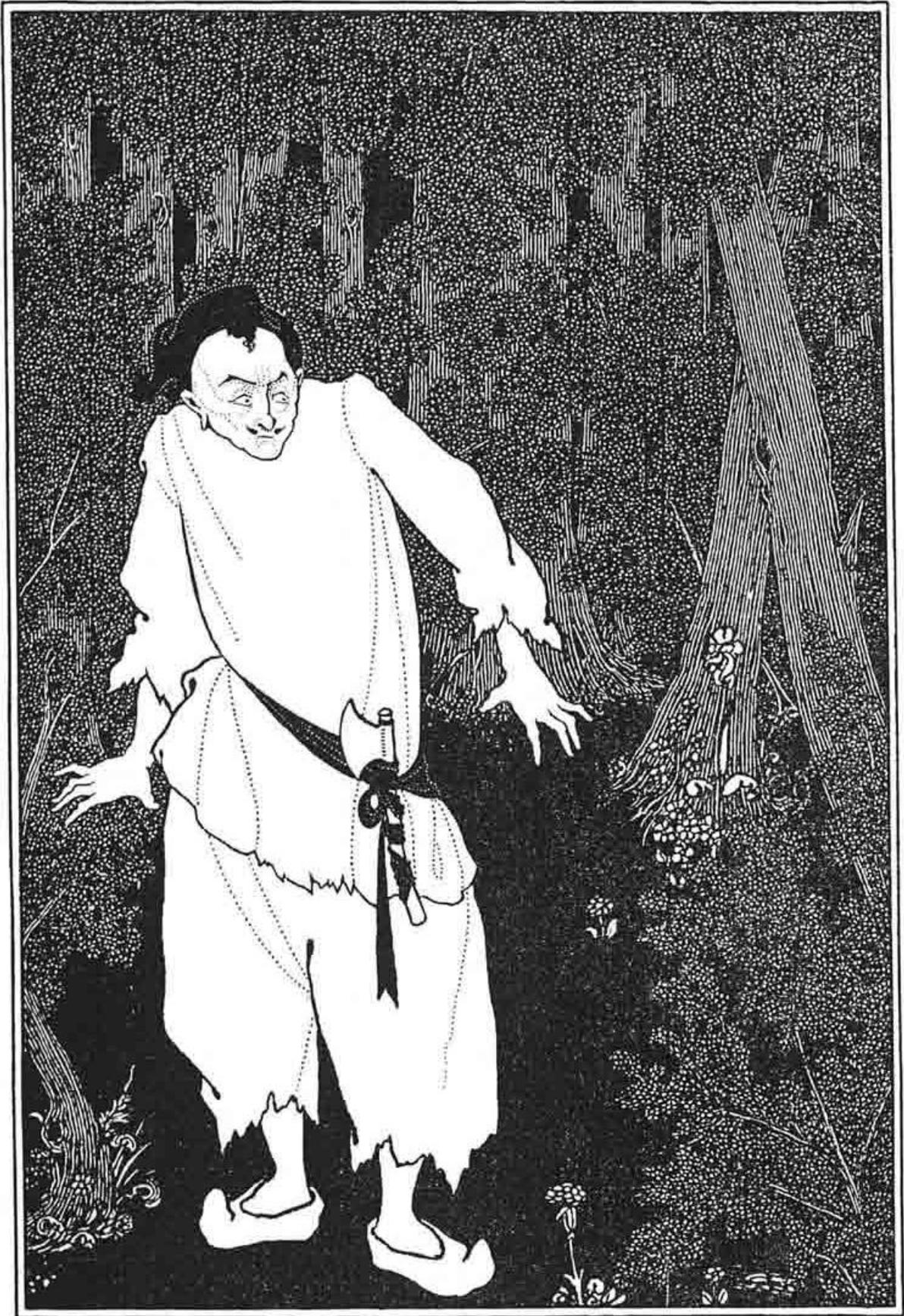


Figure 6 : Ali baba dans le bois (Beardsley 1897)



Figure 7 : La bataille des beaux et des belles (Beardsley, 1896)



Figure 8 : The cave of spleen (Beardsley, 1896)

Les premiers pas fait sur l'île du « pays de dentelle » par les voyageurs de l'œuvre, Panmuphle, le singe Bosse-nage et Faustroll, donnent la sensation d'un événement miraculeux. Après avoir ramé près de six heures sans boire une goutte d'eau (en gardant le souvenir de la transformation de Faustroll en cet élément) et Bosse-nage exhale une lumière pale, «une lumière plus pure que celle-là fut séparée d'avec les ténèbres, et autrement qu'à la brutale naissance du monde.» (JARRY, 1911, p.34), on peut supposer ici, une proposition de comment les fils (noirs des ténèbres) se séparent de la lumière. Tout comme dans les dessins de Beardsley, lequel s'attèle à créer des jeux d'ombres et de lumière en contrastant le noir de l'encre et le blanc du papier. Le *roi des dentelles* pourrait être alors assimilé à une représentation du dessinateur qui utilise cette ligne, ce fil à broder, fictif :

Le roi des Dentelles l'étirait comme un cordier persuade sa ligne rétrograde, et les fils tremblaient un peu dans l'obscurité de l'air, comme ceux de la Vierge. Ils ourdirent des forêts, comme celles dont, sur les vitres, le givre compte les feuilles ; puis une madone et son Bambin dans de la neige de Noël ; et puis des bijoux, des paons et des robes, qui s'entremêlaient comme la danse nagée des filles du Rhin. Les Beaux et les Belles (Fig.7) se pavanèrent et rouèrent à l'imitation des éventails, jusqu'à ce que leur foule patiente se déconcerta dans un cri. De même que les junoniens blancs (fig. 8), juchés dans un parc, réclament avec discordance quand la menteuse intrusion d'un flambeau leur singe prématurément l'aube leur miroir, une forme candide s'arrondit dans la futaie de poix égratignée ; et comme Pierrot chante au brouillamini du pelotonnement de la lune, le paradoxe de jour mineur se levait d'Ali-Baba (fig. 6) hurlant dans l'huile impitoyable et l'opacité de la jarre.

Bosse-de-Nage, autant que je pus juger, comprenait peu de chose à ces prodiges.
« Ha ha ! », dit-il compendieusement ; et il ne se perdit point dans des considérations plus amples. (JARRY, 1911, p.34-35)

Pour ainsi dire chaque mot, chaque phrase, chaque référence aux œuvres de l'artiste, chaque commentaire, s'entrechoquent dans des *carrefours de sens*, produisant une estampe à partir d'un jeu linguistique. Une tentative, on dira, de reproduire les gestes de dessinateur de Beardsley avec des mots. En les croisant, en les superposant en créant du son, du visuel, mais aussi de la surprise et du plaisir, Jarry tisse sa toile linguistique et obtient si l'on peut dire une œuvre plastique fabriquée avec des mots dans un épi-langage sans doute pataphysique.

La tentative de Jarry dans « Du pays de dentelles » est séduisante car elle relève le défi du graphisme et tente de le transposer dans le langage. La métaphore, la comparaison, l'image filée, le collage, l'assemblage, les fonctions mimétiques et sémiotiques des vocables sont mobilisés pour capter et rendre les contrastes formels de Beardsley et la ténuité de ses lignes arachnéennes. (STEAD, 2002, p. 57)

En d'autres termes, ce serait une nouvelle façon de critiquer sans passer par la critique elle-même. Jarry s'approche au plus près de l'œuvre de Beardsley sans la décrire, ni la

commenter, mais en l'utilisant comme support, comme matière première de création. On peut ainsi dire qu'il s'établit un lien ténu entre le graphisme de l'un et le langage de l'autre. Par accumulation d'image, accumulation de mots, et leur association, Jarry tente l'impossible, c'est-à-dire donner au lecteur une image linguistique de surface, comme si les mots pouvaient reproduire la même sensation visuelle qu'un dessin. Il est difficile de déterminer si Jarry arrive à ses fins, s'il désirait y arriver, mais il est quand même plus facile de commenter ce chapitre comme une œuvre plastique que littéraire.

En effet, une première lecture montre à peine l'obscurité du texte, totalement incompréhensible, il semblerait que les divagations de l'auteur se soient perdues dans son absinthe. Mais après plusieurs relectures, les « fils » commencent à apparaître, la relation avec Beardsley, l'assemblage, le tissage, les ricochets entre les mots, les multiples références aux paons et l'incessant contraste entre le noir (les ténèbres, les forêts, la futaie de poix) et le blanc (le givre, la neige, les junoniens blancs, l'aube, la lune, le flambeau) qui s'en détache, « un menuet de mots qui file la métaphore de la lumière et des ténèbres du début à la fin du passage » (STEAD, 2002, p.54). Mais un jeu d'ombre et de lumière où la lumière sort de l'obscurité. C'est presque le chemin inverse que celui utilisé par Beardsley dont l'encre noire brode sur le papier blanc pour mettre en évidence les contrastes et faire apparaître l'œuvre. Alors que Jarry fait sortir des ténèbres les blancs qui mettront en évidence sa production visuelle, ses fils sont blancs et cela apparaît clairement quand *le jour mineur se lève d'Ali-Baba* et non, sur Ali-Baba.

On peut encore s'en remettre à Mallarmé qui nous offre l'écriture comme prétention de nous libérer de ce qu'elle est, de nous libérer de tout ce qui fait partie du monde objectif et remplacer l'objet par l'absence.

Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait disparaître, elle rend l'objet absent, elle l'annihile. [...] Mallarmé a été frappé par le caractère du langage qui est d'être significatif et abstrait. Tout mot, même un nom propre, même le nom de Mallarmé, désigne, non pas un événement individuel, mais la forme générale de cet événement quel qu'il soit, il reste une abstraction. (BLANCHOT, 1949, p. 37)

Car le chapitre « Du pays de Dentelle » ne présente pas de dessin à proprement dit, Beardsley n'y est pas non plus, les images n'y sont pas visibles en dehors de la lecture. Jarry confère donc une existence indépendante et absolue au langage, et cette prise de distance de

l'objet (dans ce cas, l'illustration) permet au lecteur de s'en approcher. Un paradoxe en soi que d'utiliser l'absence de l'objet pour en certifier ou en promouvoir la présence.

En effet, l'enchaînement n'est pas spécialement logique, il n'est pas question de l'histoire du roi de dentelles, et l'on ne peut pas parler de subjectivité du texte. Le texte n'est pas un texte à proprement parlé, mais un dessin, une gravure linguistique, une projection visuelle à partir de mots, leur relation ne crée pas seulement de sens signifié, ni de signification, mais aussi du sens visuel. C'est la syntaxe qui se trouve être mise en avant, c'est ce qui est important, le pilier de la construction visuelle. Car le langage de GODFP n'est pas une représentation de ce qui est. Nous avons parlé d'un langage pataphysique, qui utilise les mots au service de ce à quoi il se dédie, en l'occurrence, ici, les dessins de Beardsley.

Le texte donc n'explique pas les dessins, il les utilise, les superpose, les associe : « ils [les fils] ourdirent des forêts, comme celles dont, sur les vitres, le givre compte les feuilles ; puis une madone et son Bambin dans de la neige de Noël ; et puis des bijoux, des paons et des robes, qui s'entremêlaient comme la danse nagée des filles du Rhin. » (JARRY, 1911, p.34-35). La répétition de l'adverbe 'puis' évoque la notion d'accumulation, mais aussi comment les fils tracent un à un les éléments du dessin syntaxique. Ils ne décrivent pas Beardsley en train de dessiner, ils tracent, ils se superposent les uns aux autres. En une seule phrase, on retrouve, en référence accumulée, trois dessins de l'illustrateur dont les mots figurent un nouveau dessin. Une fresque, en quelque sorte, qui choisit certains éléments (élus) des œuvres de Beardsley, afin de créer un nouveau tableau, par un langage de surface qui offre une profondeur visuelle.

On peut dire que normalement un tableau peut provoquer certains types d'émotions que le texte n'atteint pas, car le texte provoque des émotions plutôt intellectuelles et le tableau des émotions visuelles. Cette affirmation, quoique réductrice (les textes et les tableaux ne se réduisent pas seulement à cela), nous amène à l'hypothèse d'un langage de surface proposée par Jarry :

En ce sens, le point commun entre tous les paysages observés par Faustroll au cours de son périple serait plutôt à rechercher dans le flux incessant d'images que chacun d'entre eux a le pouvoir de susciter. On se trouve donc à mille lieues, dans ces quelques pages, d'une poésie exclusivement cérébrale, qui miserait sur les ressources intellectuelles du lecteur pour se laisser pleinement apprécier. Bien au contraire, l'organisation en tableaux des différents lieux visités par les personnages traduit avant tout une volonté de conférer à l'écriture une dimension purement visuelle, plus apte à déplacer sur un plan horizontal les multiples effets de sens qu'elle parvient à occasionner. (Pollin, 2013, p. 127)

Un dessin linguistique de surface ou l'émotion ne vient pas de l'objectivité ou subjectivité du texte mais de sa construction physique, linguistique. La syntaxe n'est plus au service de la grammaire ni du sens, mais au service de l'image. Pour ainsi dire un texte en trois dimensions linguistique, une pure création tant plastique que syntaxique. L'utilisation d'un langage pataphysique permet sûrement cette prouesse, mais rien de tel que l'utilisation de la science des solutions imaginaires pour pouvoir la réaliser. Un épi-langage qui se surajoute au langage.

Bosse-nage clôture le chapitre en une représentation de ce que ce texte peut provoquer sur ceux qui ne lui accordent que peu d'attention ou peut-être sur les ignorants. *Ces prodiges* ne sont accessibles qu'à ceux qui s'y intéressent, les autres ne se perdent pas en commentaires infructueux, en *considérations plus amples*. Le mot *prodiges* peut éventuellement déclencher ce désir de les comprendre ou d'y accéder. Il montre que le chapitre, bien que très court n'est pas anecdotique et a son importance. Force est de reconnaître que produire par écrit un espace purement visuel tient lieu de prouesse linguistique. Le langage poétique se voit transformé en un langage plastique. Karl Polin le compare à la création de Frankenstein, cette créature hybride composée de morceaux d'humains réassemblés qui fait fuir tous ceux qu'elle croise. Un texte effrayant par son aspect de juxtaposition de mots, de phrase où le sens peut échapper à la majorité puisque le sens n'est pas dans le texte mais dans son organisation plastique.

2.3 Décalage du monde et des arts : La Machine à peindre et les autres

C'est donc dans son pouvoir de « création » artistique que Jarry puise ses ressources, il ne décrit pas des peintures, ni des œuvres d'art, il les écrit. En effet il déclare dans la revue *Mercure France* pour finaliser sa présentation de Charles Filiger :

Il est très absurde que j'ai l'air de faire cette sorte de compte rendu ou description de ces peintures. Car 1° si ce n'était pas très beau, à les citer je ne prendrais aucun plaisir, donc je ne les citerais pas ; -2° si je pouvais bien expliquer point par points pourquoi cela est très beau, ce ne serait plus de la peinture mais de la littérature [...].
(JARRY, 1894, p. 76)

Il est un fait que Jarry n'explique pas les peintures, ni ne les décrit dans *GODFP*, il crée des mondes où l'on peut rencontrer sa perception des œuvres et c'est en cela que c'est de la littérature et non de la critique ou de la simple description. Il n'est pas question de dire que c'est beau ou pas, mais d'écrire le beau, le ressenti.

Dans le chapitre XIV, dédié à Emile Bernard, les formes et les couleurs sont les premières apparitions de l'île visitée. Et à la question du gardien de l'île si les visiteurs sont chrétiens, le Dr Faustroll répond : « Je suis dieu ». Seule possibilité peut-être de pouvoir accéder à cette île puisque les autres passagers restent sur l'As. L'île est ensuite laissée par son gardien créateur après avoir donné deux cartes à Faustroll : l'une représentant l'espace que l'on peut penser comme une synthèse de tous les paysages de Pont-Aven peints par l'artiste, et l'autre carte de tout ce qui peut y être rencontré, qui représente un festival de couleurs, avec des *cochons jaunes* et des *hommes bleus*. (Le tableau ci-dessous peut être assimilé à une des cartes topographiques reçues par Faustroll)



Figure 9 : Pont-Aven vu du Bois d'Amour (Emile Bernard, 1892)

Le Synthétisme de Jarry s'applique sur l'art synthétique de Bernard. Et ce n'est certainement plus de la peinture mais de la littérature, ou peut-être un peu plus, un hybride singulier qui crée un art plastique à partir d'images, de linguistique et sémantique. La tentative d'utiliser un outil de profondeur pour réaliser une œuvre de superficie et lui donner la profondeur du texte.

Mais on peut encore trouver une proposition qui paraît être inversée dans le chapitre XXXIV, « Clinamen » où les images proposées n'ont pas de références iconographique ou plastiques, c'est-à-dire qu'elles n'existent apparemment nulle part ailleurs : 'Nabuchodonosor changé en bête', 'Le fleuve et la prairie', 'Vers la croix', Dieu défend à Adam et Eve de toucher à l'arbre du bien et du mal. L'Ange Lucifer s'enfuit', 'Amour', 'Le Bouffon', 'Plus loin ! Plus Loin ! Crie Dieu aux résignés', 'La Peur fait le silence', 'Aux enfers', 'De Bethléem aux oliviers', 'Simples sorcières', 'Sortant de sa félicité, Dieu crée des mondes', sont les treize tableaux créés par la Machine à peindre.

Les tableaux sont racontés, le langage donne presque lieu à des scènes vivantes, « des images d'Épinal » dira le Collège de Pataphysique, en note. Mais le titre du chapitre étant 'Clinamen' qui représente en soi la déviation de la norme et que la norme paraît être dans GODFP une création de langage à partir de l'image, on peut penser qu'ici l'inverse se produit, ce serait donc des images écrites qu'il resterait à produire, à peindre⁷. Elles sont écrites, mais n'en sont pas moins images issues d'un langage poétique. On sait que l'on se réfère à la période symboliste qui donne à l'image une place importante, mais Jarry ici nous donne une autre dimension en évoquant l'image comme un jet de peinture, comme si les mots étaient un pinceau, le mouvement n'est pas dans le texte mais encore une fois dans la syntaxe. Les tableaux donc ne sont pas des histoires racontées, mais nous apportent des valeurs sensorielles bien plus liées au visuel.

En ce sens, on peut encore penser à du décalage, un détournement des mots, leur faisant faire des mouvements non plus au service du sens mais au service de la peinture, au service des images. Les mots se choquent les uns contre les autres créant des explosions sémantiques et visuelles aux *carrefours des phrases*. La qualité littéraire de Jarry ne se fait pas seulement par ce qu'il écrit, mais comment il l'écrit. Rien de plus banal pour un écrivain dira-t-on, mais poser avec la profondeur des mots ce travail singulier de surface qui est propre au dessinateur semble réellement inédit, en tout cas au moment de sa production. Il ne mélange pas les arts en en parlant, il n'introduit pas de dessins ou d'images dans son livre, il les fait grâce à la syntaxe, en organisant les mots d'une manière totalement singulière. On ne manquera pas de se souvenir alors, qu'il faut « Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées,

⁷Le Collège de Pataphysique signale que cette hypothèse a déjà été émise par le Régent Caradec de catachimie, mais il nous a malheureusement été impossible d'accéder à ces références.

avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles, sans demander pourquoi telle ou telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus. » (JARRY, 1932, p.8)

Cette idée de détournement ne se fait pas seulement au niveau des mots, ni des phrases. Car quand on prend de la distance et que l'on en revient au livre comme un tout, un objet « fini », on peut alors le voir lui-même comme un polyèdre, un objet pataphysique. En effet, il réunit une diversité de genres littéraires des espaces particuliers qui ne sont pas roman mais qui s'y intègrent pas le biais de détournement, un autre décalage artistique, si l'on peut dire.

Le roman commence par un acte judiciaire émis par l'huissier Panmuphle lequel deviendra, encore au moyen de détournement, le narrateur de la plus grande partie du roman. Après la mort de Panmuphle le narrateur devient plus difficile à déterminer, on perçoit une alternance entre Faustroll lui-même et un narrateur omniscient en troisième personne. Le terme de roman est signalé sur la couverture du livre et, il faut le reconnaître, on peut y lire l'histoire du docteur Faustroll, avec un début, un milieu doté d'un climax et une fin. Mais le voyage du livre III, De Paris à Paris par mer, prend la forme d'Odyssée, en effet, on rencontre au chapitre XIV une reprise des événements antérieurs comme on peut le rencontrer dans l'Odyssée. Chaque chant, malgré leur enchaînement chronologique pouvait être conté séparément, la reprise permettait la compréhension.

En ce quartier de Paris, où jamais n'était passé un omnibus, ni un chemin de fer, ni un tramway, ni une bicyclette, ni probablement un bateau à jour en toile de cuivre, roulant sur trois galets d'acier dans le même plan, monté par un docteur pataphysicien, ayant à ses pieds les vingt-sept plus excellentes quintessences d'œuvres qu'aient rapportées les gens curieux de leurs voyages ; par un huissier nommé Panmuphle (je soussigné René-Isidore), et un singe papion hydrocéphale ne sachant du langage humain que ha ha [...] (JARRY, 1911, p. 38)

Et le fait du crible que l'on peut comparer à un navire, lequel aborde des îles plus étranges les unes que les autres, avec des personnages tout aussi farfelus, y compris un cyclope, sans compter le côté instructif et initiateur des rencontres de Faustroll dans chaque île, peut amener à penser au voyage d'Ulysse. L'Odyssée fait bien partie de la bibliothèque de Faustroll, une autre navigation imaginaire.

« Officiellement » est le titre du Livre Cinq et amène le lecteur dans la matière fécale, sujet souvent abordé par Jarry, on prendra en mémoire que le Ubu roi commence par le mot « merdre » qui serait un moyen de donner à cet élément un pouvoir d'action en le faisant verbe. Le voyage en As prend donc fin et c'est à partir de poésie (marine) dans le chapitre

XXX que l'on retrouve une dédicace au peu aimé Pierre Loti et le cul-de-jatte ayant échappé à l'île fragrante. Ce dernier aide singulièrement un évêque à déféquer en lui faisant lire un poème de Yan-Nibor (le poète des matelots). Subversion ou décalage, on peut penser à la poétique de la merde dont Jarry est friand dans ses lectures et références à Rabelais. On peut, en effet, se délecter de ce type de lecture dans Pantagruel. La poésie a donc bien sa place dans le roman néo-scientifique. Détournement par le genre littéraire mais aussi par le sujet abordé, le décalage n'en est que plus visible.

Le chapitre suivant est intitulé « Du jet musical », son épigraphe nous instruit sur ses considérations : « Comment as-tu nom ? – Maschemerde » répondit Panurge. Pantagruel, Liv III ». On y entend de la musique, le langage est utilisé pour reproduire une portée musicale :

LES PETITES FEMMES (piano, 4 temps, trois dièzes à la clef), quelques-unes TRANQUILLEMENT (mi-sol-do-mi... si-mi-si, pédale) :

« Que ton chagrin soit bercé par nos chants ! (fa-ladièze). D'autres : Que ta tristesse noire (sol-si-dièze) S'envole au murmure léger De l'onde (cinq bémols, pédale, CRISTALLIN)...

« Étranger (sol bécarre-si), Si tu veux charmer nos solitudes, Il faudra changer Ton nom (TRANQUILLE) dont les syllabes sont trop rudes, Et t'appeler ainsi (la b.) qu'une fleur des sommets (sol dièze, si naturel).

Quelques femmes proposent un nom : « Atari. » D'autres : « Féi. » Les P. F. : « Non ! (Pédale. Deux soupirs 1/2) Loti (si-fa, pédale, point d'orgue). »

Les P. F. : « Désormais (péd. péd.) qu'il se nomme Loti. » Toutes l'entourant : « C'est l'heure du baptême ! (UN PEU SOLENNEL). Au pays des chansons, Au pays où l'on aime (soupir), Loti (mi b, do, soupir, cresc.), Lo-(do) ti (mi b.) sera ton nom suprême (SIC).»

LES PETITES FEMMES (CONT.) Au pays des chansons, Au pays où l'on aime, Loti, Loti sera ton nom suprême (deux soupirs). Loti (mi b, mi b.) nous t'appelons, Loti nous t'appelons, et (p. p.) nous te bénis- (si b. à la clef) sons ! » (Grand tapage.) (JARRY, 1911p.86-87)⁸

La partition fait sans nul doute référence à Loti puisque les paroles lui appartiennent et qu'il est lui-même nommé dans la chanson, mais le décalage se fait par son utilisation puisque ce jet musical n'est autre que la transfiguration du jet urinaire de l'évêque cité dans le chapitre précédent. Encore un nouveau genre introduit dans le roman qui aborde la matière fécale et utilise le corps et l'œuvre d'un, selon Jarry, paria de la littérature. Les détournements sont multiples, car ils utilisent le langage, la musique (comme genre littéraire), un auteur, la religion et l'œuvre d'autrui.

⁸L'Ile du Rêve, œuvre lyrique de Reynaldo Hahn, paroles de Pierre Loti, A. Alexandre et G. Hartmann.

L'insertion de genres littéraires ne termine pas ici car après sa mort, Faustroll écrit par la suite des lettres télépathiques et traduit, au chapitre XXXIX le dialogue entre les géomètres Ibicrate et Sophrotatos qui d'après le collègue de pataphysique : « Par une critique rigoureuse interne, il est démontré [...] que si Ibicrate et Sophrotatos ne sont pas éternels ou imaginaires, ils ont dû vivre et écrire entre 1890 et 1898 ap. J.C. » (JARRY, 1989, p. 332). Au-delà d'un détournement de nom de philosophe et auteur de pièce épique « grec » (Socrate et Sophocle, probablement), le dialogue apparaît comme un extrait de pièce de théâtre épique. Le langage se veut scientifique et les références présentes y sont théologiques, le maître enseignant à son disciple. Des personnages d'œuvres antérieures à GODFP comme Ubu et César-Antéchrist y figurent comme réalité référentielle, eux-mêmes associés à des personnages de la mythologie comme Chronos. Le tout pour expliquer comment leur temple « Tétragone » est une représentation d'Hermaphrodites, laquelle est à l'origine de Dieu et du mauvais.

Deux chapitres seront encore dédiés à des sciences fictives (ou pas), la pantaphysique (différente de la pataphysique) et la catachimie (chapitre XL), lesquelles en relatant des référence réelles et imaginaires (ou pas), s'attèlent à prouver que l'homme est Dieu. Le dernier chapitre est clôt par un calcul compliqué et expliqué de façon extensive qui permet de connaître la surface (superficie) de Dieu. A travers ces changements systématiques de genres littéraires introduits dans le roman, on assiste à une autre particularité à propos de la narration.

En effet, après la mort de Panmuphle, il semble difficile de situer le narrateur, les lettres télépathiques sont à la première personne et peuvent donc être attribuées à Faustroll, mais les supposées traductions qu'il fait ne sont pas introduites par le personnage mais par une voix off, un peu comme au théâtre qui le désigne à la troisième personne. L'impossibilité de Panmuphle de continuer sa narration après sa mort est expliquée par une des lettres « la mort n'est que pour le médiocres ». Mais Faustroll après être devenu une divinité détentrice de la pataphysique arrête de se projeter dans ses écrits qui sont écrit par un autre. On se trouve encore face à un détournement du narrateur. Le décalage continue.

Peu après la mort de Faustroll, un évêque sort de son corps mort, un texte, *la lettre de Dieu*, on assiste alors à un détournement de ce que peut être l'écrit ou encore écrire. Le verbe écrire est selon Barthes

traditionnellement un verbe actif, dont le passé est dirimant : j'écris un livre, je le termine, je l'ai écrit ; mais, dans notre littérature, le verbe change de statut (sinon de forme) : écrire devient un verbe moyen, dont le passé est intégrant, dans la mesure même où l'écrire devient un entier sémantique indivisible ; en sorte que le vrai

passé, le passé droit de ce nouveau verbe, est non point j'ai écrit, mais plutôt je suis écrit, comme on dit je suis né, il est mort, elle est éclos, etc., expressions dans lesquelles il n'y a bien entendu, en dépit du verbe être, aucune idée de passif, puisqu'on ne pourrait transformer, sans forcer les choses, je suis écrit, en : on m'a écrit (BARTHES, 1984, p. 23)

On pourrait mettre ces mots dans la bouche de Faustroll : « je suis écrit », car il ne s'agit plus de l'acte effectué par Jarry, mais une réalité du personnage. Il se mélange, par effet de sémantique au fait qu'il pourrait être Dieu puisqu'il est la lettre de Dieu, il est l'écrit de Dieu et non par Dieu, ni par Jarry en somme. Il est clair que ce détournement de langage promet un effet de sens et d'interprétation multiple. Jarry, à peu près sans aucun doute a écrit le livre, mais le livre est écrit en soi, il a été écrit par l'auteur mais il n'est écrit par personne, tout comme Faustroll. On trouve ici dans la multiplicité du texte une forme de donner à l'écrit une certaine indépendance en relation à son auteur. Cela paraît logique et paradoxal à la fois, une des facettes de la multiplicité du texte qui permet un nouveau décalage par rapport à la réalité sans en sortir.

Les images ne sont donc pas les seules à être détournées, tout est réinventé par la pataphysique et permet un décalage de la réalité par de l'imaginaire. Les genres littéraires, le langage, les images, le narrateur, les auteurs, les artistes, les personnages, les villes et leur cours d'eau, les philosophes, la philosophie, les religions, la théologie, les sciences, le monde, et pourquoi pas l'univers sont présents dans GODFP. Ce tout s'entrelace entre l'imaginaire et la réalité en se mettant d'une certaine manière au service de cette réalité, et cela pour en montrer les facettes inconnues, invisibles à l'œil nu. La pataphysique permet de voir un *univers que l'on peut voir ou peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel.*

Cela dit, on ne peut nier que GODFP, à partir de ce langage, nous offre une œuvre tant littéraire que plastique, la succession des images qu'on y rencontre, le travail syntaxique de surface, permet d'aborder l'œuvre non plus comme une œuvre littéraire, à peine, mais aussi comme une composition plastique. Et il semblerait que la pataphysique en tant que science, permette cet exploit. Un voyage à travers les arts auquel Jarry invite le lecteur, un voyage de « Paris à Paris, par terre » dans un vaisseau jusque-là inconnu : le crible du docteur Faustroll, l'As. Karl Pollin promet ainsi Jarry au rang de cartographe : « Le rôle du poète pataphysicien devient alors comparable à celui du cartographe, en ceci qu'il est amené à diffracter des signes à la surface de la page, et à creuser des routes de sens qui ne pourront jamais se prolonger que dans la limite de leur stricte horizontalité. » (POLLIN, 2013, p.126)

La version commentée de GODFP offre une carte détaillée de ce voyage dont voici une copie ci-dessous. L'auteur de ce dessin n'y est malheureusement pas cité.

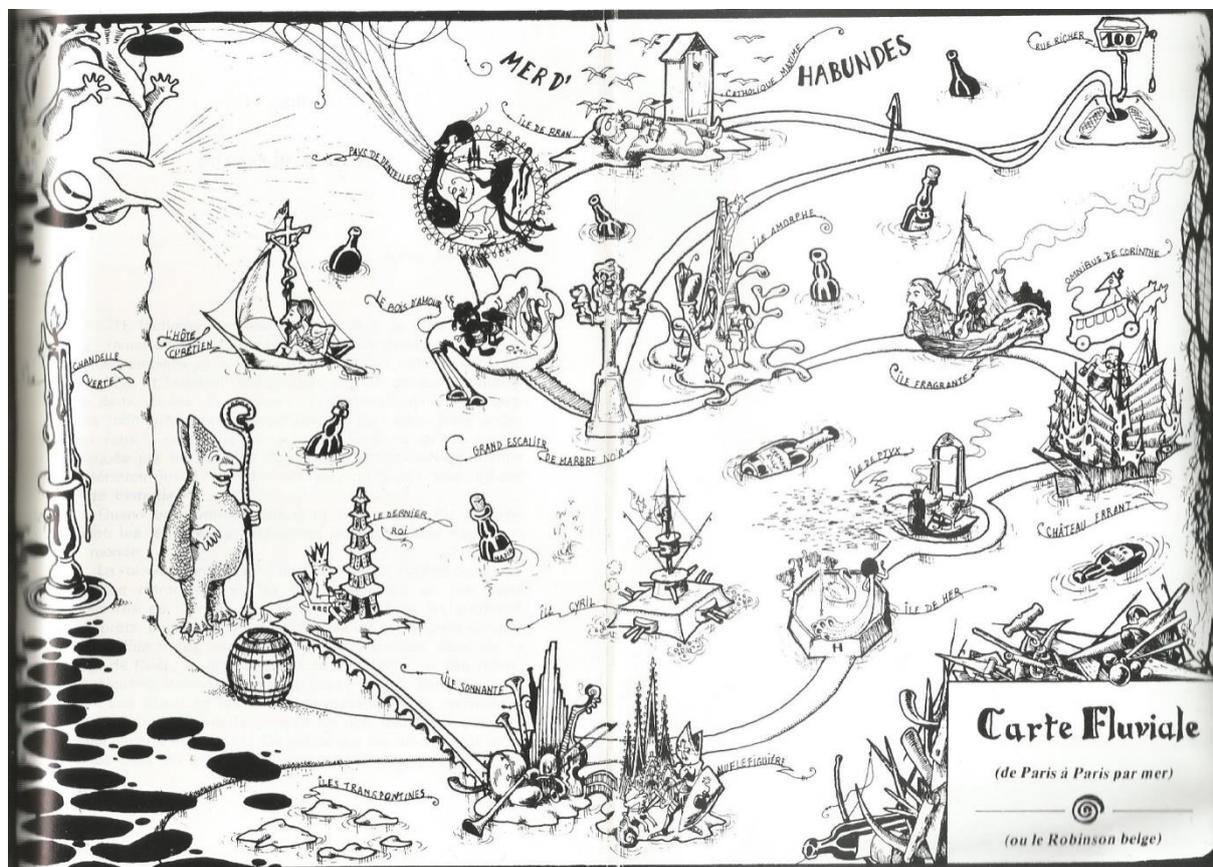


Figure 10 : Carte Fluviale de Paris à Paris par mer (illustration de GODFP par le collège de pataphysique)

3. Divinité Faustrollienne

3.1 Dieu est un artiste

Le chapitre précédent aborde succinctement la relation que l'œuvre établit avec la religion et plus spécialement la déification qui s'opère sur le docteur Faustroll. D'autre part, on pense possible une approximation entre la création artistique et la création divine ce qui expliquerait la relation que le roman de Jarry établit entre l'homme et Dieu. Dans cette perspective, on a essayé d'établir une relation d'interdépendance et d'association entre Dieu créateur et l'homme créateur. Pour cela il est apparu nécessaire de procéder à un approfondissement de cette hypothèse.

Selon les religions monothéistes, Dieu est un créateur, il crée le monde, les animaux, la nature et l'homme, mais surtout, Dieu crée à partir du « rien », on peut donc se poser la question de ce que ce « rien » serait. En supposant qu'on le nomme, ne devient-il pas quelque chose ? D'après Agamben (2014), le rien représente le pouvoir de Dieu, *le pouvoir de ou le pouvoir de ne pas*, la matière divine et que seule sa Volonté va permettre la création :

Dieu la pensée et la matière sont une seule et même chose et cet abîme indifférencié est le rien dont le monde procède et sur lequel il s'appuie éternellement. 'Abîme' n'est pas ici une métaphore : comme Böhme l'affirmera sans réserve, il est, en Dieu, la vie même des ténèbres, la racine divine de l'enfer, où le rien éternellement se génère. (AGAMBEN, 2014, P. 37-38)

En quelque sorte, c'est à partir de l'enfer que Dieu crée, c'est là que se génère le rien qu'il doit anéantir pour qu'il devienne quelque chose. Mais seule sa Volonté va déterminer le comment et le pourquoi. Dans la mesure où le pouvoir de création revient à Dieu, il est possible de le nommer artiste à titre intérimaire. En cela l'artiste qu'il est et grâce à sa Volonté, l'*œuvre* de Dieu peut naître. Ce qui va en faire un 'objet' sacré sera son exercice du pouvoir de ou du pouvoir de ne pas. C'est-à-dire que seule la volonté pourra lui donner les deux possibilités, Dieu peut et peut ne pas faire tel ou telle chose. Ce n'est pas seulement le pouvoir qui permet la création mais aussi la contingence gérée par la volonté. Si l'on admet que la volonté est dotée d'un niveau hiérarchique au-dessus de celui du pouvoir, il sera permis de penser que le pouvoir n'est pas seulement une puissance non exhaustive qui se disperse mais qu'elle est contenue par la volonté, sans quoi « une puissance sans volonté est tout à fait sans effet, elle ne peut jamais passer à l'acte » (AGAMBEN, 2014, p. 43). On peut donc se risquer à penser que Dieu crée parce qu'il le peut mais surtout parce qu'il le veut, s'il ne le voulait pas, sa puissance ne pourrait s'exercer.

On en arrive à se demander alors si cette volonté est provoquée par une cause. La raison nous est totalement inconnue, en soi Dieu peut, s'il veut, il crée et sa volonté est indépendante d'une finalité. La création du monde sans que cela soit une fin ou n'ait une cause, c'est en tout cas ce que nous présentent les genèses monothéistes. S'il y avait une cause, cela générerait un élément de responsabilité qui est un terme juridique, hors, on ne demande pas à Dieu de rendre des comptes. L'éthique de Dieu est à peine dans sa volonté et non dans son pouvoir. Il n'y a pas de fin, il n'y a pas de cause, il crée à une fin infinie. Si l'on tente de voir une provenance d'un « rien » et qui va vers une finalité infinie, on ne peut que penser à l'immensité de la *création*, ou l'acte d'une existence.

Les créations de Dieu sont multiples, le « monde » inclut une grande variété d'éléments mais seuls les humains ont la capacité d'en apprécier l'esthétique. La notion d'esthétique a pu varier selon les âges, entre Aristote et l'idéalisme allemand de Hegel ou les affirmations de Walter Benjamin, les chemins sont multiples, mais quand il s'agit d'esthétique on pense en premier lieu à l'art et par voie de fait, à sa réalisation voire sa création.

En reprenant les définitions de ce que peuvent être l'art et l'artiste dans plusieurs dictionnaires⁹ on peut établir une définition de sens commun. L'art serait donc une aptitude, un ensemble de moyens, de procédés conscients, une habilité spécifique de l'homme à faire, à réaliser, à créer des objets ou des mises en scènes destinés à produire un état particulier de sensibilité. L'artiste serait celui qui pratique cet art. Mais donner une définition serait aussi donner à l'art une utilité pratique, un objectif. Hors l'art est subjectif puisqu'il touche à l'esthétique, il est à l'image de l'homme, il ne naît pas avec une fonction pratique prédéterminée. Pour alimenter cette affirmation on peut s'en remettre à ce qu'Agamben appelle le désœuvrement de l'homme, non pas un abatement mais au fait que l'homme naît sans œuvre prédéterminée et serait voué à la contemplation. Il ne s'agit pas d'affirmer que l'homme est un « bon à rien », mais il ne naît pas bon en quoi que ce soit, c'est-à-dire que c'est sa capacité au désœuvrement et à la contemplation qui va lui permettre de s'adapter, de découvrir ses habilités, de s'octroyer une fonction, cela lui ouvre un immense champ de possibilités.

Contemplation et désœuvrement sont, en ce sens, les opérateurs métaphysiques de l'anthropogenèse, qui, libérant l'homme vivant de tout destin biologique ou social et de toute tâche prédéterminée, le rendent disponible pour cette absence d'œuvre, particulière que nous avons l'habitude d'appeler « politique » et « art ». (AGAMBEN, 2015, p. 65)

En revenant sur l'idée de sens commun, il est établi, dans la religion catholique en tous cas, que Dieu créa l'homme à son image et pourrait donc, lui-même être issu de ce désœuvrement. On pourrait dans ce cas accepter comme possible le fait que Dieu soit un artiste et que ses créations, ses œuvres d'art soient issues du désœuvrement et de la contemplation. Il est clair que ce raisonnement n'est en rien un fait établi, d'autant plus que la

⁹Les dictionnaires consultés sont : Le Cordial (2016), Larousse (online 2018), CNRTL (centre national de ressources textuelles et lexicales) (online 2018).

réalité de Dieu et des hommes n'en est point un, mais leur relation, à travers le dogme, les bâtiments et les institutions, est indéniable bien que, on le constate, elle soit un tant soit peu unilatérale. Dieu, après avoir créé, semble ne plus avoir d'action sur son œuvre, il n'aurait plus de raison d'entrer en contact avec elle ou d'agir sur celle-ci, l'idée de « libre arbitre » l'y oblige ou l'en empêche.

Si l'on fait de cette image une réalité, à savoir, l'homme est à l'image de Dieu, il paraît impossible que l'un comme l'autre puissent créer à partir de rien. C'est une évidence quand il s'agit de l'homme mais si on l'accepte de Dieu, cela signifie que le rien n'existe pas en tant qu'élément. On reconnaît cependant à l'homme le fait de puiser ses ressources en lui-même. Il utilise la puissance et son contraire pour pouvoir créer. L'impuissance va donc opposer une résistance à la puissance et la contenir. C'est cette contention qui va déterminer la puissance de création, qui préexiste même quand elle n'est pas mise en acte. C'est-à-dire que le pouvoir de création existe même s'il n'est pas exercé.

On peut, en ce sens, imaginer que la pataphysique provoque une puissance de création (en acte), puisqu'elle propose des solutions imaginaires, des mots polyèdres d'idées, une capacité ou habileté créative. La puissance de celui qui la détient comme habitus est de l'exercer ou non, la mettre en acte ou pas. Selon Agamben (2015) elle existe autant dans le faire que dans le ne-pas-faire, c'est-à-dire qu'elle n'est possible que si elle exerce une *résistance* en elle-même :

Si cela est vrai, nous devons alors considérer l'acte de création comme un champ de forces tendu entre puissance et impuissance, pouvoir de et pouvoir de ne pas agir et résister. L'homme peut avoir la maîtrise de sa puissance et n'y avoir accès qu'à travers son impuissance; mais - et pour cette raison même - il n'y a pas, en vérité, de souveraineté sur la puissance, et être poète signifie ceci : être en proie à sa propre impuissance. (AGAMBEN, 2015, p. 51)

Sans cela, l'art n'existerait qu'au moment où il est exécuté, l'écrivain ne le serait qu'au moment où il écrit et le peintre ne serait peintre qu'au moment où il peint, et une fois l'acte accompli, la création serait un acte achevé sans aucune autre valeur, annihilant le pouvoir de l'artiste. L'impuissance ne signifie pas ne pas pouvoir faire, mais est soumise à une résistance qui promet un équilibre créatif. Un peu comme les rênes retiennent le cheval mais ne l'empêchent pas d'avancer, la résistance donne de la contenance à l'artiste, à sa puissance, il ne part pas à tout va, toutes rênes abattues.

Dante a concentré ce caractère amphibie de la création poétique en un seul vers : « *l'artista/ ch' al'abito de l' arte ha man chetrema* » [« l'artiste qui a l'usage de l'art a la main qui tremble »] (*Paradis*, XIII, 77-78). Dans la perspective qui nous intéresse ici, la contradiction apparente entre usage et tremblement n'est pas un défaut, mais exprime parfaitement la double structure de tout processus créatif authentique, intimement suspendu entre deux poussées contradictoires : élan et résistance, inspiration et critique. Et cette contradiction traverse l'acte poétique tout entier, à partir du moment où, d'une certaine manière, l'usage contredit déjà l'inspiration qui provient d'ailleurs et ne saurait, par définition, être maîtrisée dans un usage. (AGAMBEN, 2015, p. 54)

On peut alors imaginer un conflit dans le pouvoir créateur puisque l'un expose l'autre et vice-versa.

Ce raisonnement amène à penser que Dieu a créé de la même forme, à partir d'un rien qui était en lui-même en résistant, comme le souligne Agamben (2015) quand il se réfère aux théologiens du Moyen-Age, au pouvoir absolu (*potentia absoluta*) de Dieu qui aurait pu lui faire faire n'importe quelle chose et de manière incohérente ; et en utilisant un pouvoir ordonné (*potentia ordinata*) qui lui permet de mettre en acte selon sa volonté. L'œuvre de Dieu n'est donc pas le fruit du hasard mais de sa volonté, reste à savoir si l'on peut qualifier cette œuvre d'art et donc de penser que Dieu est un artiste. Mais en se référant aux définitions de l'art, sa façon de créer que l'on vient de formuler, on peut prudemment émettre une telle hypothèse. Cela seulement si l'on confère une existence à Dieu.

Il est difficile de savoir si le propre Alfred Jarry lui confère une existence, mais une bonne partie de son œuvre y fait référence d'une forme ou autre. Son abordage est plus philosophique et peut-être même païen que religieux, néanmoins on peut y trouver des références théologiques de divers moments de l'histoire. Ces références sont principalement basées sur des études philosophiques, théologiques ou productions littéraires plutôt que sur des croyances. Le sens commun ne fait pas partie des références abordées ou seulement sur un ton suffisamment sarcastique pour le dénoncer et non y adhérer.

Comme par exemple dans le chapitre XII, où des barbons blancs construisent une chapelle appelée CATHOLIQUE MAXIME pour protéger une âme phare odorante et habitée par des oiseaux pataphysiquement fouille-merdes. *L'autel de messe noir* du chapitre XV promet une ambiguïté intéressante associée à Léon Bloy. *L'esprit des Morts* de l'île Fragrante renvoie à des croyances païennes. Les références à Salomon dans l'île de Ptyx, soulignent une présence judaïque. Il y a l'évêque aidé par le cul-de-jatte, à déféquer et à uriner et l'hôte

chrétien, ou encore l'évêque Mufle Figuière luttant contre un mufle bernard-l'ermite, liant la religion catholique à la mythologie, le mufle rappelant le centaure comme « Dieu est infiniment semblable à l'homme ». Une grande partie de la fin du roman sera dédiée à la déification du docteur Faustroll et à la relation que celui-ci fait entre Dieu et les hommes. Et enfin, un scientifique et pataphysique calcul de la surface de Dieu clôt l'aventure.

Formuler que Dieu est un artiste revient à dire que sa création est une œuvre d'art, le monde en soi, mais surtout l'homme. Selon le dogme de la religion catholique, l'homme a été doté du libre arbitre et a été créé à l'image de Dieu. Si l'on part du principe que c'était intentionnel, on peut penser à la création d'une image mobile et pensante, un peu comme un miroir indépendant, il fixe une image fidèle qui n'est pas l'original mais qui a tous ses attributs, il ne reste qu'à voir comment il va cheminer de par le monde également créé.

3.2 A l'origine : La grande Gidouille

L'homme et Dieu sont donc des créateurs et en cela, ils se ressemblent comme artistes, néanmoins on peut se poser la question de l'origine de l'artiste, non pas avec un pourquoi car on a déjà vu que le *désœuvrement* et la *contemplation* rendent cela propice, mais plutôt un comment. L'idée du tourbillon paraît intéressante pour répondre, non seulement parce qu'elle apparaît dans les réflexions de plusieurs philosophes mais aussi parce que l'ellipse est une récurrence Jarrigue. La spirale est présente dans tous les éléments qui ne sont pas solide, comme l'eau, l'air ou le feu. Elle se constitue quand l'élément subit une dépression, rencontre un obstacle ou entre en contact avec une masse de température différente. Ce tourbillon peut être centrifuge ou centripète mais dans les deux cas, l'œil en est le centre, la force, il est à l'origine du mouvement.

Cet œil qu'Agamben (2015) appelle aussi *soleil noir* fait partie de l'élément mais en est aussi indépendant, il est le point d'origine. Et « L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. » (BENJAMIN, 1985, p.43) Cette affirmation permet de séparer l'origine de la Genèse, car l'origine se fait à partir d'un devenir, elle s'établit comme un point sur une ligne du temps, un moment spécifique de commencement. Sa singularité se fait sur

son devenir et non sur son point de départ car même quand le temps passe, le tourbillon reste présent, immanent et malgré son apparente autonomie, il ne se sépare jamais de son élément.

Ainsi, quand on applique ce principe d'origine à l'artiste et à son pouvoir de création, on comprend que ce tourbillon lui est aussi immanent, il est l'artiste, il lui permet de devenir artiste, il fait de lui un artiste. Il n'y a pas de genèse de l'artiste, il ne naît pas artiste, son origine et son devenir sont dans ce tourbillon.

L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par la même inachevé, toujours ouvert.» (BENJAMIN, 1985, p.44).

A partir d'un tel raisonnement, et sachant que le point d'origine de la pataphysique est la Grande Gidouille, une spirale, un tourbillon, on peut penser à un chemin de lecture de GODFP en mode elliptique et non plus linéaire. A travers son protagoniste, Jarry explique la création. Dans un tourbillon de référence, d'artiste, d'auteur, de peintre et philosophe, le lecteur se voit plonger dans le tourbillon Jarrique, il se fait enlever pour participer à son devenir pour en arriver à l'origine : la pataphysique.

Si l'on reprend l'idée développée dans le sous-chapitre précédent, que la pataphysique provoque une puissance de création et que l'on accepte que l'homme-artiste comme Dieu-artiste la détiennent, on peut imaginer que Faustroll est une représentation *condensée* des deux. Il est bon de rappeler que lui-même s'autoproclame Dieu d'une façon très sérieuse dans le chapitre XIV. Par la suite, il déclenche une apocalypse de sept jours après avoir vu la tête d'un cheval (cf. chapitre XXVIII), il semble pris d'une folie passagère expliquée dans le chapitre antérieur, un meurtre inconscient mais qui n'est pas sans raison :

Le docteur Faustroll commença : « Je ne crois pas qu'un meurtre inconscient soit pour cela sans raison : il est sans ordre donné par nous, sans lien avec les phénomènes précédents de notre moi, mais il suit certainement un ordre extérieur, il est dans l'ordre des phénomènes extérieurs, et il a une cause perceptible par les sens, qui par conséquent est un signe. » (JARRY, 1911, P.72)

Il est donc Dieu, mais est aussi mu par une force extérieure qui le mène à la destruction, on peut aussi penser que la destruction est créative dans la mesure où elle atteint un résultat constructif, car lui-même dit que c'est un signe. Il va donc s'ensuivre une apocalypse de sept jours, une genèse à l'envers en quelque sorte, où sept bougies brûleront, chaque jour ayant une couleur, ce qui n'est pas sans rappeler le chandelier à sept branches. La

référence au cheval peut être liée aux chevaliers de l'apocalypse ou à l'apparition de la mort comme le suggère la narration. Le chapitre XXXII voit la résurrection de Bosse-Nage par « suffumigation » de spectre. En quelque chapitre, le Dieu Faustroll opère, il se trouve même en possession de la pierre philosophale offerte par Van Gogh qui lui permet de créer de l'or (le jaune). Pour le Dieu Faustroll, les saints sont une grande variété d'artistes (Monet, Cézanne, Degas...) devant lesquels Panmuphle doit être prostré pour être pardonné de ses vaines paroles.

On peut penser à un tourbillon à la surface de Faustroll où le *commencement de toutes choses* est, d'après le narrateur, l' α (alpha). Et qu'il est « interrogatif, car il attend une glose dans l'espace présent et l'appendice, plus grande que lui-même, d'une suite dans la durée » (JARRY, 1911, p. 88). Si l'on tente un dessin de cette proposition, il est probable que l'on arrive à une ellipse qui aura pour centre la boucle de l' α et un appendice qui, pour déterminer la durée, pourrait bien s'enrouler sur lui-même à l'infini. Cette explication pourrait être mise en glose, laquelle serait *en attente* d'une glose d'elle-même. Une relation donc au temps et à l'espace, mais surtout au tourbillon que Benjamin propose pour nous parler de l'origine en se référant à l'histoire, certes, mais aussi à la création.

[...] qu'un objet vienne à tomber dans le gouffre - par exemple un bout de bois en forme d'aiguille -, il maintiendra son mouvement giratoire dans la même direction, indiquant un point qui est pour ainsi dire le nord du tourbillon. Le centre autour duquel et vers lequel le tourbillon ne cesse de tourbillonner est cependant un soleil noir, où agit une force de ressac ou de succion infinie. Selon les scientifiques, on peut exprimer ce phénomène en affirmant qu'au point du tourbillon où le rayon est égal à zéro, la pression est égale à moins l'infini. (AGAMBEN, 2015, p. 70)

Du centre donc, le soleil noir qui serait égal à moins l'infini on peut aller en tournoyant vers un espace-temps égal à l'infini.

C'est au chapitre XXXIII « Du termès » que l'on peut comprendre une autre dimension de ce que peut être ou ne pas être Faustroll. Il est allongé à côté de Visité sa compagne sexuelle, fille de l'évêque Mensonger. Elle décide de découvrir qui est réellement Faustroll, elle découvre donc peu avant de mourir (sous le glaive de Priape) que ce qu'elle prenait pour le bruit des battements du cœur de son compagnon, sont des termites dans le bois du lit ou peut-être les assauts répétés de Priape, la verge de Faustroll. Mais le chapitre termine sur la « simulation du cœur » du protagoniste, il n'a donc pas de cœur. Il n'est pas humain ou c'est un humain sans cœur, on peut encore envisager qu'il n'existe que sous la plume de Jarry, il n'est pas réel, il est Dieu ou rien.

On perçoit dans cette énumération de possibilité que l'ellipse ne se contente pas d'être dans l'histoire, mais elle inclut aussi, tout ce qui peut s'en approcher, l'auteur, le narrateur, les personnages, le lecteur sont entraînés dans le même tourbillon. Reste à savoir quels sont les lecteurs qui vont se laisser savoureusement *engloutir*.

Il y a des êtres qui n'ont qu'un seul désir: se laisser engloutir par le tourbillon de l'origine. D'autres en revanche entretiennent avec l'origine une relation réticente et suspicieuse, s'ingéniant, dans la mesure du possible, à ne pas se faire absorber par le maelstrom. D'autres enfin, moins courageux ou plus ignorants, n'oseront jamais y jeter un regard. AGAMBEN, 2015, P.72)

Il n'y a pas une seule origine mais toutes celles que l'on peut voir ou pas, que l'on a vu ou pas et que l'on pourra voir ou pas. On se souvient alors de la fameuse pierre Philosophale de Faustroll qui ne crée de l'or que pour ceux qui ont eux-mêmes une pierre dans la tête ; serait-ce le polyèdre d'idée qui permet de voir les richesses ? La question peut rester ouverte dans la mesure où à ce point du roman toute les question subsistent et peuvent y trouver plusieurs réponses. On peut imaginer alors que les sens ou idées du polyèdre ont un mouvement giratoire. On s'approche un peu plus donc de ce qu'est la pataphysique, c'est-à-dire qu'il est quasiment impossible jusqu'alors d'en émettre une définition satisfaisante, hors celle émise par Faustroll lui-même bien sûr.

Bien que les religions, voire la mythologie soient intimement liées aux faits et gestes de Faustroll, la science et l'art y sont sans cesse réitérés, les uns ne vont pas sans les autres dans ce processus de création, on peut même dire qu'ils sont interdépendants. C'est donc après cet apparent désordre apocalyptique qui ne laisse plus personne au monde autre que Faustroll, que le Clinamen reprend l'action. Dans le chapitre XXXIV, le Clinamen n'est autre que la Machine à peindre qui, selon une anomalie inexplicée, un Clinamen en soi, devient indépendant et prend vie.

La notion de clinamen serait un procédé physique épicurien qui peut être défini, d'après Lucrèce, de la façon suivante : « Les atomes choient tout droit par le vide, emportés par leur poids propre : à des instants indéterminés et en des points indéterminés, ils manifestent une quasi-déviations infime, tout juste suffisante pour qu'on puisse parler d'une modification d'équilibre. »¹⁰ Si l'on applique cette notion à d'autres éléments ou structures

¹⁰Définition émise par le collège de Pataphysique, dans l'édition annotée de GODFP de 1985, qui malheureusement n'offre aucune référence d'auteur. (Cf. références)

comme c'est le cas dans GODFP, on peut penser le Clinamen en ces termes : infime changement advenant dans des mondes standards, normalisés et prévisibles, qui va provoquer tous types de possibilités jusque-là irréalisables. Ce serait la déviation d'une trajectoire rectiligne qui provoquerait l'altération nécessaire au changement et à la création, on peut parler de décalage en soi si on s'y réfère comme à un détournement de ce qui est dans l'ordre des choses. Le décalage permet alors la création comme « le Clinamen, cette aberrance infinitésimale – et décisive –, qui est au principe et au cœur de toute réalité, de toute pensée, de tout art et de toute science »¹¹.

Or, la Machine à peindre de GODFP, après qu'il n'y eut plus personne au monde, prend vie. Par un infime décalage, cette machine qui *tournait tout azimut* (en spirale) parce que personne ne l'avait éteinte, devient indépendante. « La machine, la bête imprévue Clinamen éjacula aux parois de son univers [celui du palais où elle se trouve] : [...] » (JARRY, 2011, p.93-94) La bête imprévue surgit donc du fait qu'elle tourne comme une toupie dont le centre giratoire pourrait être pensé comme un soleil noir épicycle de l'origine, le Clinamen qui va permettre la naissance de treize tableaux.

Un inversement de la spirale qui n'aspire plus pour pouvoir créer mais expire pour promouvoir une possible création. Cette hypothèse n'est possible que parce que jusqu'alors aucune référence satisfaisante n'a été émise à propos des treize tableaux produits par le Clinamen. On notera que l'emploi du mot 'éjaculé' quant à la création de monde donne une image de soudaineté, il n'y a pas de gestation de ces créations, elles apparaissent sans être préparée, couvées, elles surgissent justement comme un clinamen, la déviation d'un élément *indéterminé à un moment indéterminé*, d'une trajectoire déterminée. Une éjaculation en soi n'est créatrice que si la semence rencontre un ovule, une naissance colorée aura alors lieu, mais on peut penser l'éjaculation comme source de plaisir et dans ce cas, sa créativité (colorée) se fera au niveau de la sensation, de l'imaginaire. La production de l'œuvre se fait au moment même de son processus, ou à travers celui-ci. L'orgasme est explosif, il subjugué au moment où il est atteint, après lui vient le silence, la paix, la calme, éventuellement l'oubli. C'est un acte égoïste puisqu'il est solitaire, mais le résultat du processus/production est ce qu'il reste au lecteur, soit s'approprier l'acte/processus pour apprécier le résultat/production.

¹¹Encyclopédie Universalis : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pataphysique/2-le-clinamen/>

On peut penser ici, à la vraisemblance d'un espace-temps symbolique de création où le passée et le présent ne font qu'un. Et ceci n'est envisageable que si l'on reconnaît le principe d'anachronisme que Benjamin donne à l'image et qui est reprise par Didi-Huberman : « cette origine entendue comme présent réminiscent où le passé n'est ni à rejeter ni à faire renaître, mais tout simplement revient comme un anachronisme. » (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 240) Ce serait la fameuse *dialectique de l'image* chère à Benjamin, la pliure du temps, mais aussi ce qui lui permet une durée non linéaire. Et ceci, que ce soit au moment de la création ou après que l'œuvre soit créée. Il est vrai que Benjamin se réfère plus particulièrement à l'image et que GODFP est un roman, mais c'est aussi une œuvre qui entretient à tout moment une relation avec l'image, que ce soit avec d'autres œuvres ou en elle-même. Le chapitre Cyclamen en est une parfaite représentation. Le processus/production de création de la machine à peindre montre symboliquement, analogiquement comment s'organise cette image dialectique. C'est une image dans l'image créée au moment de sa création. Sous la plume de l'auteur créant l'image de machine, la machine crée des images sous la plume de l'auteur et elle continue même quand l'auteur n'est plus là. Il est bien clair qu'il ne s'agit pas de mémoire mais bien d'une rencontre d'un autrefois avec un maintenant, le processus de lecture toujours renouvelé maintient cette ordre des choses, du désordre dans le temps.

On perçoit ce désordre organisé dans le chapitre XXXVI, quand on découvre la divinité du docteur Faustroll. Un évêque lit la lettre de Dieu, c'est du moins ce qu'annonce le titre du chapitre, or c'est de la charogne du docteur que le papier est extrait :

Et voici que le papier de tenture se déroulait, sous la salive et les dents de l'eau, du corps de Faustroll.

Comme une partition, tout art et toute science s'écrivait dans les courbes des membres de l'éphèbe ultrasexagénaire, et prophétisaient leurs perfectionnements jusqu'à l'infini. Car, ainsi que le professeur Cayley mémorait le passé dans les deux dimensions du plan noir, le progrès du futur solide enlaçait le corps en spirale. La Morgue recéla deux jours sur son pupitre le livre révélé par Dieu de la vérité belle étalée dans les trois (quatre ou N pour quelques-uns) directions de l'espace. (JARRY, 1911, p.105)

La dimension de Faustroll se précise, il est bien plus que le protagoniste d'un roman néo-scientifique, il est aussi l'élément créateur, l'élément créatif et l'élément créé, il est une *partition : où tout art et toute science s'écrit* ; un *écrit : le livre révélé par Dieu* ; il existe comme il n'existe pas, il est : *la vérité étalée dans les trois directions de l'espace*. Il est la lettre de Dieu dans tous les sens du terme, le mot, la parole, la voix. Il est un *corps en spirale enlacé par le futur*, une origine en soi dans un espace et un temps indéterminé qui va du *soleil*

noir, soit moins l'infini vers l'infini (le futur) et dans toutes les directions. « Cependant, Faustroll, avec son âme abstraite et nue, revêtait le royaume de l'inconnue dimension » (JARRY, 1911, p.105). Il est alors possible de mettre dans la bouche de Faustroll : « je suis écrit » sans en faire une forme passive car au-delà du personnage protagoniste d'un roman il est Le Livre, il est le Maintenant de l'Autrefois, ce qui peut faire de lui une réelle divinité dans un « ici et maintenant » réitéré à chaque lecture et déconstruit dès que le « maintenant » n'est plus.

La mort est *la dimension inconnue*, on reconnaît qu'elle obsède beaucoup d'artistes qui voient dans le suicide, le fait de tromper le côté aléatoire et hasardeux de la vie. Le suicide serait donc la seule possibilité d'avoir du pouvoir sur un futur inexorable mais indéterminé, choisir la mort au lieu de la subir en quelque sorte, mais elle n'en reste pas moins *une inconnue dimension*. Grâce à son imaginaire, Jarry, au travers de Faustroll, en propose une visite. Une façon de la vaincre ou de la contourner, par l'écrit. Il ne s'agit pas de laisser une trace après la mort mais bien de lui donner une dimension, de la faire exister. Mettre en quelque sorte un futur dans le présent, de lui donner une réalité tangible.

Faustroll, donc, *vêtu de son costume d'inconnue dimension* envoie des lettres télépathiques où il questionne son existence, en tant qu'absent de la terre et paraissant présent dans ledit : *éternel infini*. D'une certaine manière, il trompe le futur en lui donnant une mémoire. Il voyage donc dans le temps, mais il n'assiste pas à un destin prédéterminé, il le décide, c'est-à-dire qu'il a le pouvoir du temps. En d'autres termes, on peut dire qu'il n'est pas spectateur de son histoire mais bien l'acteur de celle-ci. Avoir une mémoire du futur serait donc relier le maintenant, le autrefois et le demain, augmentant ainsi la dimension temporelle au nombre de trois. Le « je-serai » existe dans le maintenant. Il est évident que tout ce raisonnement se base sur l'idée de solutions imaginaires. Mais en général les fictions proposant des voyages dans le temps proposent un personnage spectateur de ce qui arrivera, alors que Faustroll est acteur de ce qui lui « arrive-ra ». A travers son personnage, Jarry dupe le temps et se rend maître d'une dimension inconnue.

Le chapitre Eternité, renvoie à l'Ether, celui aristotélique qui le définit comme la substance qui s'écoule dans l'univers au-delà de l'atmosphère terrestre, Mais Faustroll souligne que l'Ether qui semble être autour de lui est plutôt immobile quoique d'une forme sphérique. « L'éternité m'apparaît sous la figure d'un éther immobile, et qui par suite n'est pas lumineux. J'appellerai circulaire mobile et périssable l'éther lumineux. Et je déduis

d'Aristote (traité du ciel) qu'il sied d'écrire ETERNITE. » (JARRY, 1911, p. 110) Il est bon de rappeler que dans la cosmogonie ancienne, l'Ether est l'un des éléments fondamentaux ou la substance fondamentale d'où procède toute la création. Rien ne serait plus logique alors que le Dieu Faustroll soit baigné dans l'Eternité. Il écrira une seconde lettre télépathique à Lord Kelvin, qui n'est autre qu'un physicien britannique dont les travaux sont orientés sur la thermodynamique.

En termes scientifiques, Faustroll explique ce qu'il voit du soleil, il est solide et froid, mais il n'en est pas moins le centre de rotation des planètes qui l'entoure. Faustroll ayant expliqué qu'il a perdu ses biens matériels avec son corps physique (en mourant) se voit dans l'obligation de récupérer ses sens primordiaux, qu'il juge être la perception de la grandeur et de la durée. On peut élaborer ainsi l'hypothèse que par le biais des gestes de Faustroll, Jarry offre les principes d'origine et de création. En effet, on peut se reporter à l'origine, ce soleil noir cité par Agamben et à *la puissance de et puissance de-ne-pas*. Ce serait dire que la grandeur et le temps représentent cette puissance créatrice et que le soleil en serait le point d'origine. Ainsi associé, l'origine n'est pas temporelle mais achemine le pouvoir, la puissance de création. Faustroll peut ainsi être considéré comme Dieu, ou il est Dieu. Si l'on se réfère au fait que Faustroll est aussi l'écrit, l'œuvre, en soit l'image, que l'on rapproche l'art à l'objet que l'on a jugé comme anachronique. Faustroll pourrait être pensé comme une œuvre-Dieu. Il partage l'action de l'œuvre-image dans le temps.

La notion de temps semble donc elle aussi altérée, du moins si l'on se réfère aux images, non dans la notion de création mais en relation aux références et à l'origine. « Parce qu'elle n'a rien à voir avec la genèse des choses, l'origine en ce sens cristallise dialectiquement la nouveauté et la répétition, la survivance et la rupture : elle est d'abord anachronisme » (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.83) C'est bien cela que l'on rencontre dans GODFP, l'anachronisme des images, par l'écrit, il cristallise la *nouveauté*, soit sa façon de créer des images et la *répétition*, vu qu'il s'appuie sur des productions qui existent déjà ; la survivance dans le fait de graver systématiquement avec des dédicaces les références qu'il utilise, et pour ce qui est de *la rupture*, on peut penser à celle d'utiliser un élément de profondeur comme l'écriture pour en faire un élément de surface comme la peinture, une rupture avec la séparation des Arts, avec le passé, mais aussi avec le présent.

Devant une image, si ancienne soit-elle, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement laissé place à l'habitude infatuée du spécialiste ; Devant une image – si récente, si

contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans la construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. Devant une image enfin nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 10)

En somme, Jarry, dans GODFP va au-delà de cette affirmation car, en tant qu'« étant » initial, il propose, à partir de sa mémoire et de ses projections, de mettre l'étant qui se trouve face à ses images devant un double état d'images ; les siennes étant basées sur sa vision de celles des autres. Il propose une mémoire d'image construite sur un *élément de passage*, sur *l'élément fragile*. On peut continuer à penser à la spirale originelle tant spatiale que temporelle. Le tout effectivement basé sur le polyèdre des idées, le cristal ou prisme qui va permettre une vision d'ensemble par juxtaposition ou superposition, des images, des arts, des mots, des phrases.

En suivant la proposition de Didi-Huberman (2014) sur l'image-temps selon laquelle l'image est traversée par un élément d'anachronisme, elle n'appartient pas au temps, cela ne signifie pas qu'elle ne fait pas partie de l'histoire mais qu'elle peut s'en séparer, peut-être comme dans un mouvement de va-et-vient. Le moment de sa création, son créateur, son apparition, et l'impossibilité de sa disparition la font appartenir à l'histoire (au temps) mais sa multiple renaissance lui donne sa capacité d'anachronisme. C'est bien à cela que l'on assiste avec Faustroll, car si l'on considère qu'il est l'écrit, qu'il est le livre et l'image de Faustroll, on peut parfaitement percevoir cet anachronisme. Faustroll est plus qu'un mouvement de va-et-vient, il est une spirale. Il est le moment de sa création puisqu'il est né à soixante-trois ans (cf. Chap. II), il est son créateur puisqu'il est Dieu, il est son apparition puisqu'il est le tourbillon, l'origine.

3.3 C'est un artiste, donc Dieu

Comme scientifique et détenteur des mesures et du temps, le protagoniste de GODFP, Faustroll, explore la traduction grecque, en effet comme abordé précédemment, il traduit le dialogue d'un maître Géomètre et son disciple, lesquels arrivent à la conclusion que : « Le tétragone (de Sophrotatos) par l'intuition intérieure, hermaphrodite engendre Dieu et le mauvais, hermaphrodite aussi parturition... » (JARRY, 1911, p.116) Bien sur cela après

maintes réflexions et calculs sur les religions et leurs édifices, leur connaissance philosophique et scientifique, ils démontrent que dans le *tétragone de Sophrotatos* qui en comprend un autre égal à sa moitié, le bien et le mal, se contemplent.

On peut supposer que c'est cette image miroir qui fait de cette forme, un hermaphrodite et nous ramène donc, à la proposition des théologiens du Moyen-âge. Pour ces derniers, la puissance de Dieu vient de son pouvoir absolu (*potentia absoluta*) qui inclue le « mal » comme puissance et l'équilibre se ferait entre Dieu et le mauvais grâce à un pouvoir ordonné (*potentia ordinata*) qui serait issu de la Volonté de Dieu. Or dans GODFP, Dieu et le mal (le mauvais) sont générés ensemble comme des jumeaux mais ils sont distincts, à moins qu'ils ne fassent qu'un comme leur origine, hermaphrodite qui opère, de fait, sur elle-même. Dans ce dernier cas, la notion de Pouvoir de Dieu, la création, pourrait être soumise justement à sa volonté. « La création ne découle pas de manière nécessaire [...] de la nature ou de l'essence de Dieu : elle résulte plutôt selon les théologiens, d'un acte de volonté à la fois libre et gratuit. » (AGAMBEN, 2018, p.86) C'est à dire qu'elle ne survient pas subitement sans être « pensée », Dieu ne crée pas n'importe quoi à n'importe quel moment, il agit selon sa volonté, laquelle doit être dictée. Il est évident que pour eux, il est nécessaire de donner une contention au dogme, selon l'énoncé duquel :

Dieu peut absolument et inconditionnellement tout, cela signifie qu'il pourrait accomplir tout acte qui ne soit pas logiquement contradictoire, par exemple choisir de s'incarner non pas en Jésus, mais en une femme, (...) ou détruire intégralement sa création, ou encore (...) rendre sa virginité à une femme déflorée. [...] L'omnipotence divine contient donc une ombre ou un aspect obscur duquel Dieu devient capable du mal, de l'irrationnel, voire du ridicule. [...] Le dispositif par lequel ils [les théologiens] tentent de contenir et d'endiguer l'irréfutable mais scandaleuse omnipotence divine est la distinction en une *potentia absoluta* et une *potentia ordinata*. (AGAMBEN, 2018, p. 89-90)

On en revient au raisonnement que Dieu ne crée pas parce qu'il le peut, mais parce qu'il le veut et il ne crée pas n'importe quoi parce c'est sa volonté qui le dicte. Le mal ne peut donc être exercé par Dieu que selon sa volonté, laquelle n'admet pas le mal. Ce serait donc donner à la volonté le pouvoir d'une impossibilité. Or qui a le pouvoir est Dieu, on peut donc penser que finalement la séparation de Dieu et du mauvais par Faustroll, n'est pas si absurde dans la mesure où cette impossibilité ne fait plus partie de la contingence de Dieu.

Mais ce chapitre n'est qu'une transition pour une révélation, et pas des moindres, on y découvre deux sciences : la Pantaphysique et la Catachimie, lesquelles – probablement issue de la pataphysique – vont prouver la divinité de l'homme, en ces termes :

Dieu transcendant est trigone et l'âme transcendante théogone, par conséquent pareillement trigone.

Dieu immanent est trièdre et l'âme immanente pareillement trièdre.

Il y a trois âmes (Cf. Platon).

L'homme est tétraèdre parce que ses âmes ne sont pas indépendantes.

Donc il est solide, et Dieu esprit.

Si les âmes sont indépendantes, l'homme est Dieu (MORALE).

Dialogue entre les trois tiers du nombre trois.

L'HOMME : Les trois personnes sont les trois âmes de Dieu.

DEUS : *Tres animae sunt tres personae hominis.*

ENS : *Homo est Deus.* (JARRY, 1911, p. 117)

Donc, d'après le chapitre XL, l'homme est Dieu par un ordre logique purement 'pataphysique car il suit un raisonnement à la fois théologique en relation à la théogonie (*théogone*) philosophique quand il se réfère à Platon ; le tout associé à de la mathématique dont le raisonnement logique semble nous amener à un axiome ; de la géométrie de par le trièdre et le tétraèdre, le tout étant associé à une notion que l'on pourrait nommer *transcendantale*. Mais la conclusion ne se fait que dans un dialogue entre l'Homme et Dieu, ils sont donc deux éléments séparés qui, quand ils ne font plus qu'un, deviennent l'être (la créature) ou ENS qui révèle que *Homo est Deus*, soit *l'Homme est Dieu*.

On peut y voir la divinisation du profane, puisque l'homme a été séparé de Dieu ou peut être le contraire, dans la mesure où l'homme passe à faire de Dieu un usage commun. Profane dans le sens émit par Agamben (2006) qui est de restituer à l'usage commun ce qui a été séparé de la sphère du sacré. Il va dépendre dans quelle sphère on inclut l'homme et l'on inclut Dieu dans GODFP. Car il est possible d'approcher cette œuvre comme un élément de profanation vu que le détournement en est le principal focus. Détourner Dieu en homme pourrait alors avoir une valeur de profanation : « Profaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation [entre les hommes et les dieux] ou, plutôt, qui en fait un usage particulier. » (AGAMBEN, 2005, p.98)

D'un autre côté cette séparation nécessaire est présente dans les dire et faire Faustroll, et il ne lui est permis l'ascension qu'après son sacrifice et quelques autres par la même occasion. Le passage à la divinité lui est permis par le rituel du sacrifice exercé, par et

dans la culture Faustrollienne. A travers le détournement de science et théologie, on assiste quasiment à la profanation de Dieu lui-même, mais on peut encore se demander quel en est l'objectif, sinon de montrer que l'artiste créateur peut envisager le même titre que Dieu. Il ne s'agit pas seulement de dire que l'homme est à l'image de Dieu, ni de proférer la logique inverse, que l'homme a créé Dieu, mais de mettre ces deux créateurs dans la même sphère et ainsi pouvoir leur faire goûter au même pouvoir de vouloir. « Et, comme Dieu, l'homme aussi peut et doit vouloir, peut et doit endiguer de façon responsable l'abîme insondable de sa puissance. Selon la paradoxale formulation kantienne : « on doit pouvoir vouloir ». (AGAMBEN, 2018, p. 90) Faustroll, créature de Dieu utilise son libre arbitre pour exercer son pouvoir, mais ce n'est une créature de Dieu que dans la mesure où l'on considère qu'il est humain. Or, Faustroll est, par déduction littéraire, une créature de Jarry, lequel fait de Faustroll un Dieu.

Il pourrait bien s'agir de cela, montrer la divinité du créateur, soit de l'artiste-Dieu, et accepter cette spirale sans fin où l'origine de la création n'est ni Dieu, ni l'homme mais elle-même étant les deux alternativement, et même peut-être, à certains moments, en même temps. Dieu aurait donné le libre arbitre à l'homme pour le responsabiliser, mais l'homme est à l'image de Dieu. Le libre arbitre pourrait être associé à cet élément de pouvoir absolu (*potentia absoluta*), puisque cela permettrait à l'homme de faire autant le bien que le mal. Ce serait donc la volonté, tout comme pour Dieu, qui irait l'empêcher de faire n'importe quoi et de déterminer par-là même la notion de bien et de mal. Cela suit une certaine logique qui ne siérait pas aux théologiens, mais qui est tout à fait envisageable. Dans ce cas, penser que les mêmes pouvoirs de Dieu sont octroyés à l'homme se trouve dans le voie du possible. En tout cas, si l'on suit les Gestes et opinions du docteur Faustroll, cela serait possible pour le pataphysicien. Être pataphysicien ce serait être Dieu en quelque sorte.

Afin de réduire la marge de discussion, ce raisonnement se limitera à la notion de d'homme-Dieu comme artiste, ou capable d'une certaine réalité artistique. Au travers de Faustroll, Jarry propose un homme-artiste Dieu et il fait de lui-même un Dieu créant un être à son image. Il crée Faustroll avec un potentiel pataphysique expliqué par lui-même, mais le pouvoir de Faustroll continue par-delà Jarry, car même après la disparition de l'auteur, sa création continue sa route. La création devient libre, en tous les cas elle ne dépend plus de l'auteur. Cette étude en est une preuve, tout comme l'existence du Collège de Pataphysique ou la Société des Amis d'Alfred Jarry qui réunissent de fervents et studieux lecteurs de cet

auteur. Si l'œuvre acquiert une indépendance de son créateur, on peut lui attribuer la notion de libre arbitre, non quelle prenne des décisions ou qu'elle soit capable d'actes de volonté mais sa survivance ne dépend pas de son créateur. Dieu n'existe que parce que sa création lui confère une existence et finalement c'est elle qui lui donne ce pouvoir de ne pas disparaître. L'œuvre est donc l'Être de l'auteur, dans GODFP, l'œuvre est réellement l'être, mais sa particularité se trouve sans doute dans le fait de lui donner la possibilité du Vivre. Autrement dit, le livre comme objet est l'Être et la lecture, les études, les interprétations, les questionnements et tous les polyèdres d'idées qui y sont présents lui donnent le pouvoir de Vivre. Pas comme une mémoire arrêtée qui transmet un passé inexact, mais par une action incessante réactivée à chaque lecture, travail qui s'opère sur, à travers et dans l'œuvre.

Le triangle est une forme géométrique intéressante en termes de relation et projection. On le retrouve dans le « trigone », « le trièdre » et le nombre « trois » du chapitre XL sur la Catachimie et la Pantaphysique. On peut y noter une interdépendance existentielle entre l'homme et Dieu. On peut dire que Dieu existe parce que l'homme pose un regard critique sur ses créations et lui en donne la paternité. Le triangle de l'existence se forme à partir de cette corrélation et dont le point de départ est l'homme et non Dieu. En effet, Dieu crée mais si personne le voit cela n'a aucune importance, aucun impact ni politique, ni sociologique, ni théologique. Donc ce serait le regard de l'homme sur la création et ensuite le retour qu'il en fait à Dieu (et aux Hommes) qui lui en confère la paternité et donc lui donne une existence. On peut dire la même chose de l'artiste, il ne commence à exister que quand son œuvre impacte l'homme, cette émotion, sensation que l'œuvre produit sur l'homme va lui permettre de poser un certain regard sur l'artiste et lui donner ce titre.

Dieu et l'artiste n'existent que parce que l'homme leur reconnaît leur acte de création, leur pouvoir, leur volonté. Loin de vouloir mettre en doute ou de prouver la réalité de l'existence intrinsèque de Dieu, on pose ici l'idée d'une existence reconnue au même titre que l'artiste n'existe que quand ses œuvres sont connues ou vues, on reste à peine axé sur la sphère esthétique. L'idée d'existence se place au niveau de la notoriété humaine, de la reconnaissance de la dimension *transcendantale* de l'artiste ou de Dieu à partir de la réception de leur œuvre. Dans ce cas, on comprend mieux le cheminement critique de GODFP. On peut même avancer que Faustroll soit un des regards que Jarry pose sur les autres œuvres, les dédicaces et le travail artistique produit sur et à partir des œuvres citées, et qu'il leur confère l'idée de production divine.

On a établi que Faustroll est non seulement un homme mais il est tout autant l'écrit que Dieu, on peut donc penser qu'il se trouve impliqué dans plusieurs triangles relationnels. Car il est l'homme, il est Dieu, et il est l'œuvre : il est le *Dialogue entre les trois tiers du nombre trois* et *Homo est Deus*. En tant qu'œuvre il est l'objet créé, en tant que Dieu-artiste, il est le créateur, et en tant qu'homme, par son regard critique, il témoigne aux œuvres leur dimension de création divine et promeut l'existence des Dieux-artistes qui les ont créés. C'est donc une idée de témoin qui impute au geste de créer, sa réalité.

Conclure par le calcul de la surface de Dieu serait une forme de calculer la surface de l'artiste ou de reconnaître qu'aucun des deux n'existent sans leur œuvre. En effet « De la surface de Dieu » (chapitre XLI) donne une brève définition de Dieu en termes de grandeur et développe un calcul rigoureux pour en exposer la surface. La combinaison de mathématique et de théologie va permettre à Faustroll, l'être astral aussi appelé Dieu de définir Dieu :

DÉFINITION. – *Dieu est le plus court chemin de zéro à l'infini.*

Dans quel sens ? dira-t-on.

— Nous répondrons que Son prénom n'est pas Jules, mais *Plus-et-Moins*. Et l'on doit dire :

\pm *Dieu est le plus court chemin de 0 à ∞ , dans un sens ou dans l'autre.*

Ce qui est conforme à la croyance aux deux principes ; mais il est plus exact d'attribuer le signe + à celui de la croyance du sujet.

Mais Dieu, étant inépuisable n'est pas une ligne.

— Remarquons en effet que, d'après l'identité

$$\infty - 0 - a + a + 0 = \infty$$

la longueur a est nulle, a n'est pas une ligne, mais un point.

Donc, *définitivement* :

DIEU EST LE POINT TANGENT DE ZÉRO ET DE L'INFINI.

La Pataphysique est la science... (JARRY, 1911, p. 121)

Si l'on accepte l'artiste (Jarry) comme Dieu, ou Faustroll comme Dieu, on lui reconnaît l'existence par un point qui est visible entre zéro et l'infini que ce soit en taille ou que ce soit dans le temps. On se trouve en présence d'une notion de ce que peut être l'œuvre dans l'histoire, et qui peut réellement lui conférer un appareil de « libre arbitre », ou en tous cas d'indépendance. On a déjà déterminé que Faustroll est aussi l'écrit ou le livre, il peut donc agir en dehors du moment où il a été écrit. On peut reprendre la formulation de : Jarry a écrit Faustroll mais aujourd'hui, ici et maintenant, Faustroll est écrit, il a donc une capacité d'action en dehors du moment de sa création dont on ne peut connaître les limites, car le « ici et maintenant » est éternellement renouvelé.

En déterminant que l'unique mobile d'existence de Dieu est la reconnaissance de son œuvre par sa création, on reconnaît par-là même que l'œuvre de l'artiste, une fois reconnue,

lui confère une perspective d'éternité et de ce fait, elle rappelle sans cesse l'existence de son créateur. Elle est en quelque sorte sa mémoire ou une image de sa mémoire, comme une porte ouverte : « devant l'image nous sommes devant du temps (...) comme devant le cadre d'une porte ouverte. Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer (...)» (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.9). Cela dit, entrer n'est pas le point qui préoccupe mais que la porte soit ouverte et que l'on puisse penser à cette possibilité. Dans la relation que GODFP établit avec toutes les autres œuvres, les auteurs, les peintres, les illustrateurs, les philosophes, Jarry montre l'importance de cette porte et comment, peut-être, la maintenir ouverte. Etre devant le temps pourrait bien être la possibilité d'en faire profiter le présent, le « ici et maintenant », et non de le remonter pour essayer de le changer ou d'y trouver ce que l'on ne peut y voir *d'ici*. L'œuvre a ainsi une vie propre, indépendamment de l'artiste, son créateur, elle peut suivre des parcours insoupçonnés par l'artiste et c'est en cela qu'elle est aussi anachronique.

Le fait que Dieu ne soit qu'un point tangent rappelle l'immobilité de l'éther, et peut ainsi se traduire par l'Éternité. L'artiste n'est qu'un point sur la courbe du temps, son œuvre, elle, fait que ce point soit visible à l'infini. Dans GODFP, Dieu meurt pour laisser la place à Faustroll, le seul Dieu possible dans ce monde de détournement et de décalage, il n'est pas punitif, ni autoritaire, il est le savoir et la sagesse, il manie l'humour avec le plus grand sérieux. Pour arriver à une certaine subversion, Jarry crée un Dieu bien plus Dieu que Dieu, il détourne le dogme à la faveur de Faustroll, tout comme la censure a pu le faire sur l'original. Mais l'acte de détournement n'a pas de fin politique ou de manipulation, ce n'est que montrer l'absurde d'un ordre établi sur des nécessités de pouvoir dominateur.

Jarry, sans être le premier ni le dernier, est l'un des créateurs dont l'œuvre, mais aussi la vie entière, ont été orientées le plus fermement par le besoin de subvertir ce monde, où il voyait se côtoyer l'hypocrisie, l'égoïsme et la bêtise. Naturellement, ceux qui ont eu le même regard sont nombreux, mais lui s'est entièrement consacré à cette subversion ; il a pris pour cibles aussi bien la terre que le ciel (CABY, 2002, p.91)

En défiant Faustroll, Jarry défie la mort et le divin, on se souvient *que la mort est pour les médiocres*, et la divinité pour les créateurs, mais pas pour n'importe lesquels, à peine ceux qui peuvent voir *l'univers que l'on doit voir à la place du traditionnel*. On retrouve ici l'idée de transformation. Faustroll est un personnage hors du commun, il l'est dès le début de GODFP dans le chapitre II « De l'habitude et des contenance du docteur Faustroll », d'une part il naît à l'âge soit soixante-trois ans (âge qu'il gardera toute sa vie)), il vêt un sponge-

bath, lequel est confectionné à partir de papier peint à spirale ; d'autre part, avant de quitter son logis, il se pend (quelques quarts d'heure) pour parfaire un *maquillage suffocatoire*. Mourir est donc dans les attributs du personnage. Mais il le fait avec un matériel bien spécifique :

En guise de cravate, il se passa au cou le grand cordon de la Grande-Gidouille, ordre inventé par lui et breveté, afin qu'il ne fût galvaudé.

Il se pendit par ce cordon à une potence disposée à cet effet, hésitant quelques quarts d'heure entre les deux maquillages suffocatoires dits *pendu blanc* et *pendu bleu*.

Et, s'étant décroché, il se coiffa d'un casque colonial. (JARRY, 1911, p.7)

On remarque que la corde utilisée est le cordon de la Grande-Gidouille, soit la spirale que l'on a défini comme le blason de la 'pataphysique, mais aussi comme source d'origine créative, la courbe sur laquelle sans doute, le point tangent qui est Dieu peut être rencontré.

La phrase : *La pataphysique est la Science*, clôture le roman. Ce serait une réponse acceptable, à la question de savoir de quoi Jarry nourrit son sérieux humour, mais aussi son livre, son personnage principal. Et sachant que durant sa vie il fut autant appelé Ubu que Faustroll et Jarry (aussi), encore une fois, on peut affirmer que la pataphysique est un moyen de décalage de la réalité pour se mettre au service de celle-ci. En soi, le pataphysicien est divin car il pratique une science capable de le rendre immortel, non parce qu'elle est magique mais parce qu'elle est capable d'amener à voir la création (de l'univers) d'une forme imaginaire qui touche au réel et de créer un univers imaginaire accessible de, et par le réel. Si l'on pouvait faire un schéma pour montrer où se trouve le pataphysicien ou la pataphysique, il serait celui-ci.

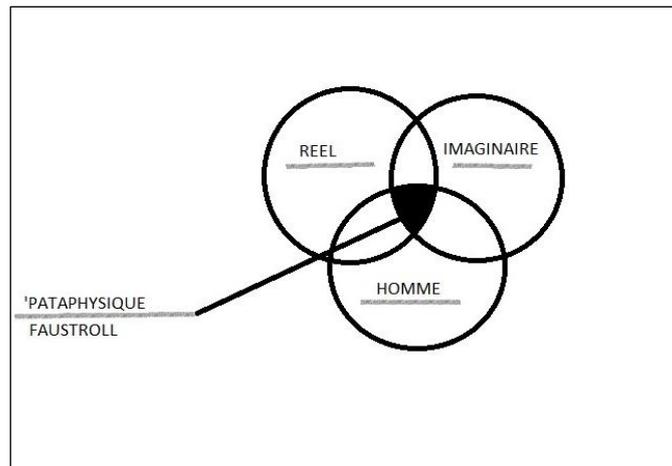


Figure 11 : Comment situer Faustroll (L. M. Brancão, 2019)¹²

Ce n'est qu'un schéma peu représentatif de ce que peut être la pataphysique et il est important de ne pas oublier le mouvement giratoire qui l'accompagne perpétuellement. On y retrouve le triangle et sans doute *les trois âmes* (en référence aux trois âmes de Platon). Comme Jarry l'a écrit lui-même à la fin de son manuscrit, du temps est nécessaire pour apprécier ce qu'est GODFP, peut-être s'agit-il d'un temps infini où GODFP n'est pas encore terminé.

En effet, Jarry termine son premier manuscrit de GODFP par : « Ce livre ne sera publié intégralement que quand l'auteur aura acquis assez d'expérience pour en savourer toutes les beautés. A. J. » (JARRY, 1983, p.341). On peut en voir un fac-similé dans l'édition annotée sus-citée de GODFP.

¹²Ce dessin a été réalisé par nos soins pour les besoins de cette étude, loin de compromettre quelque autre référence possible, le choix de ses composants a été déterminé après deux ans de recherche sur le sujet. Cette décision n'engage que Laurence Marafante Brancão.

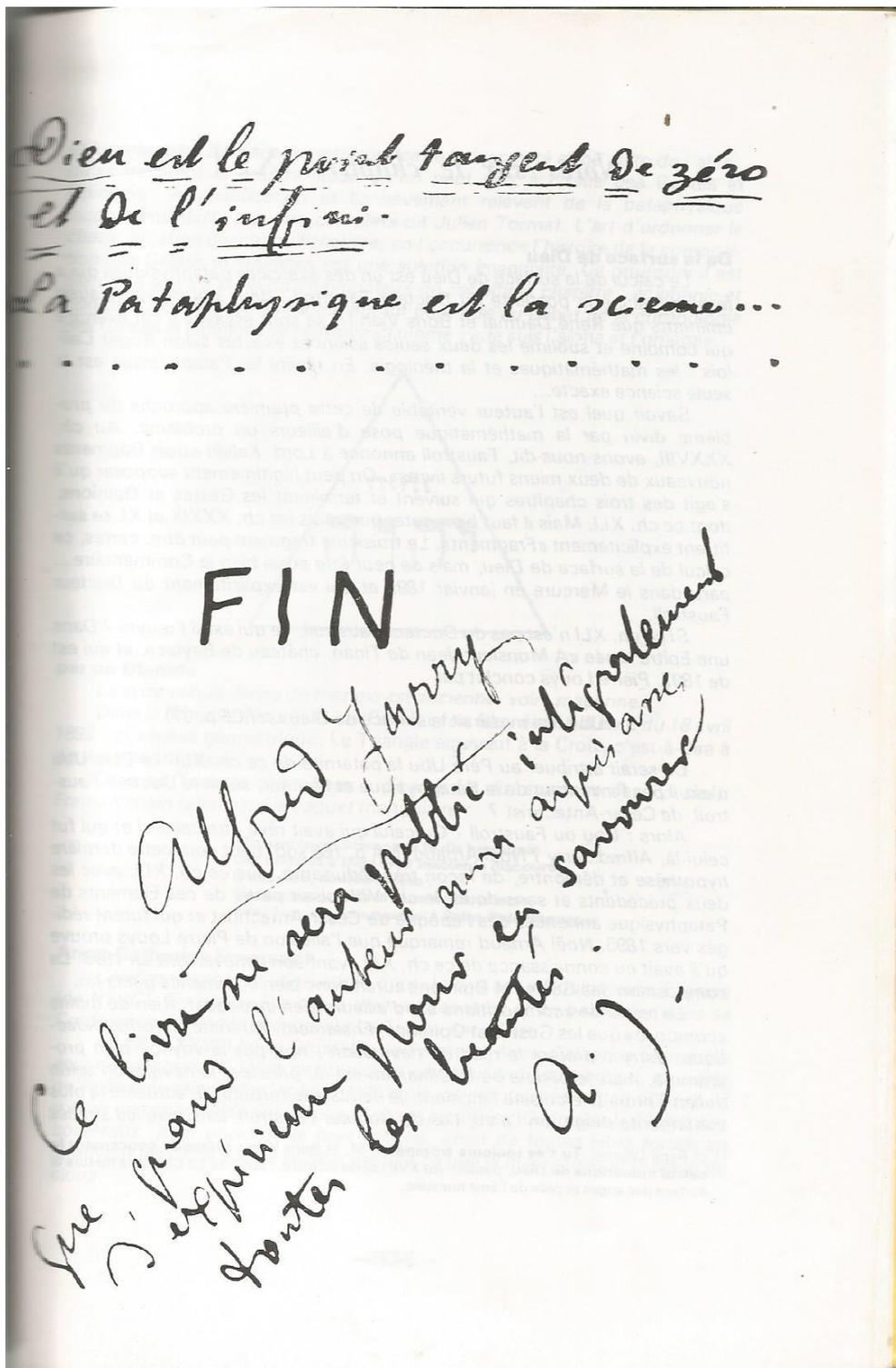


Figure 12 : Notes présentes sur le manuscrit rencontré chez les éditions Lormel (fac-similé)

Sachant que, malgré les diverses tentatives de Jarry, le roman n'a été publié que post-mortem, soit en 1911, on peut dire que ces dernières volontés ont été respectées. Reste à savoir s'il s'agit réellement de son intégralité. Des doutes persistent quant à la limitation des

treize tableaux de la machine à peindre. Il existe des anomalies dans le manuscrit qui laissent penser à un manque, mais comme jusqu'à aujourd'hui rien n'a pu être prouvé, on se contentera de cette intégralité-là.

CONCLUSION

Une des principales particularités du roman semble être un chaos de références et d'humour. Mais comme cela a été souligné, cet hypothétique chaos s'avère avoir été minutieusement et pataphysiquement calculé. Et d'un *chaos facile* et obscur, est née une *simplicité condensée*. Au-delà de l'intertextualité, on peut reconnaître comme création ce qui est proposé à partir de ce qui existe, ou encore une relecture de ce qui existe, que ce soit les textes, les livres, les poèmes, les tableaux, les dessins, les créations, le monde, les religions, les mythologies. GODFP semble visiter toutes les sphères du possible et de l'impossible, du réel et de l'imaginaire.

On a souvent insisté sur l'idée de décalage, en l'entendant comme une variabilité de lecture et/ou d'écriture, car nous avons mis à jour qu'une des propositions de GODFP est de rendre possible une Autre perception de l'art, comme élément externe et interne. L'art au service de l'art en quelque sorte. Rien n'est plus adéquat que l'art pour « parler » de l'art. « Parler » se trouve être un mot inexact dans GODFP, car il est clair que l'œuvre de Jarry ne « parle » pas d'art, mais l'utilise, le nomme, l'exalte, le transforme. L'art est sa matière première pour faire de l'art, ses outils sont sa plume et la pataphysique. On peut ainsi dire que les arts de ce roman se surajoutent à ceux auxquels il touche.

Le pouvoir de création se trouve alors démultiplié par ce que Jarry appelle La grande Gidouille, un tourbillon qui va donner des points d'origine à ses créations. On peut revenir sur le fait que l'origine n'est en aucun cas une genèse mais bien une façon de produire un Ici et Maintenant avec un ou des Autrefois. C'est ce qui donne cette idée d'anachronisme, utiliser l'histoire et ce qui est, pour en recomposer une autre sans se défaire de ce que la première était. Une transformation actuelle pour éclairer du passé, du présent et du futur. On sait que le présent, une fois nommé est déjà une partie du passé, la pataphysique comme élément actif et incessant le reproduit à l'infini pour en faire un éternel Ici et Maintenant. Un point immobile en mouvement permet de visiter l'Éternité. Un paradoxe en soi parce qu'on imagine difficilement le mouvement d'un élément immobile, à moins de le penser, peut-être, comme un livre. Soit un élément immobile que l'on peut ouvrir à l'infini.

L'infini (∞) est un élément récurrent du roman, c'est lui qui donne une idée de mouvement comme quand on met deux miroirs face à face, et que l'on met un objet entre les deux. Cela produit des images à l'infini, qui sont celles des mêmes objets, lesquels se reflètent dans les miroirs sans être réellement ce qu'ils sont. Il ne s'agit pas de reproduction en masse mais bien d'innombrables possibilités du réel. Comme la pataphysique, les miroirs permettent de voir tous les côtés des éléments en question, ils peuvent être une représentation du décalage, car en les décalant, de nouvelles facettes de ce qu'ils reflètent apparaissent. Ainsi il est possible de voir tout ce qu'y est sous-jacent, caché, invisible dans une situation « normale ». Comme les miroirs, la pataphysique est un révélateur qui utilise l'imaginaire pour mettre à jours des réalités jusque-là inconnues.

Et l'on peut éventuellement faire la différence entre pratiquer la pataphysique et être pataphysicien tout comme dans la pratique du clown théâtre, on peut soit faire le clown ou être clown. Et cela, si on émet une idée de distance entre la tentative de décalage dans certaines circonstances, et être doté de ce pouvoir de décalage à n'importe quel moment. On peut penser à un cheminement vers de la maturité. Au départ, la pataphysique pourrait être pratiquée à peine dans certains moments prédéfinis, en « laboratoires », pour apprendre à s'en servir, voir, comprendre comment elle fonctionne, et cela dans une tentative de se l'approprier. La seconde étape pourrait être de la mettre à l'épreuve, donc de voir comment elle opère sur une certaine réalité, voir ce qu'elle peut provoquer en dehors du laboratoire. Le troisième moment en serait une réelle appropriation, un mode vie, une nouvelle façon d'affronter, de profiter, de savourer le monde. Si ces trois étapes s'avéraient possibles, on pourrait réellement penser à un processus de maturation pour une application dans la réalité.

On retrouve en cela la « puissance » des *solutions imaginaires*, car quand on parle de « solutions » on peut penser à la notion de résolution de problèmes. On peut alors se demander comment l'imaginaire peut résoudre des événements problématiques réels. Dans GODFP, les « problèmes » du protagoniste sont difficilement perceptibles car en dehors du procès-verbal initial ils ne sont pas montrés comme problématiques. On se contente de solutions qui, du fait d'être imaginaires, ne permettent pas toujours d'identifier ce qu'elles résolvent. Mais on peut trouver quelques références évidentes comme « le petit nombre des élus » qui permet de ne pas surcharger le crible de livres lourds et envahissants, une syntaxe au service de l'image pour faire de l'écriture un espace artistique de surface, faire de l'homme un Dieu pour lui donner un pouvoir créateur, créer des îles où les artistes (les rois) ont un

pouvoir absolu. En soi, un monde que l'on peut voir ou peut-être que l'on doit, à la place du traditionnel. Comme le suggère la définition de la pataphysique, tout est possible dans la mesure où on accepte l'imaginaire comme vrai. Il ne s'agit pas de dire que l'imaginaire est la réalité, mais qu'elle en fait partie en tant qu'élément indispensable.

Le décalage comme il est entendu ici, est un détournement de la réalité, mais il ne la détruit pas, il s'en nourrit. C'est ce que l'on peut aussi constater dans GODFP. Les références sont réelles, elles ont une existence propre et inaltérable, c'est à peine les regards que l'on peut poser dessus que l'œuvre propose. Mais ce ne sont pas seulement des regards, ils offrent la possibilité de s'alimenter de ces œuvres ; comme un acte anthropophagique, le roman est l'Être et le Vivre, il sacrifie l'Être pour mieux alimenter le Vivre. On sait que l'Être est l'acte arrêté, c'est ce qui va conférer une mémoire à l'acte, l'œuvre d'art peut en être un, elle retrace un passé. Elle est un élément de celui qui l'a réalisée, elle est en quelque sorte un morceau de sa mémoire car grâce à elle on se souvient, comme un ancrage dans le temps. Grâce aux œuvres d'Alfred Jarry, on se souvient d'Alfred Jarry, et GODFP est aussi un Vivre car il engloutit, il se nourrit d'une énorme quantité d'autres Êtres, d'autres œuvres pour, on peut l'imaginer, continuer à en faire des Vivres, des actes saccadés, qui ne s'arrêtent jamais. On a commenté que cet essai, *Être et Vivre*, était quasiment un point de départ à la pensée Jarrigue, il est donc normal qu'il serve de référence à la conclusion de cette étude ou pour le moins à certaines considérations finales.

Le Vivre que l'on peut traduire par la complexité de l'œuvre, lui donne une forme d'autonomie, création d'un artiste Dieu, pataphysicien, elle n'est jamais en arrêt. En effet, la pataphysique et ses applications ne se restreignent pas au simple roman, on l'a vu par le fait que le collège de pataphysique tout comme la Société des Amis d'Alfred Jarry (SAAJ) continuent leur travail de recherche tant sur la pataphysique que sur les multiples relations que l'auteur, à travers ses écrits, a établi avec d'autres œuvres ou artistes. En somme, on pourrait presque dire du roman qu'il lui a été donné le libre arbitre et que cela lui permet de vaquer à ces activités même isolé de son créateur.

En reprenant l'idée du clown comme un personnage potentiellement pataphysicien, comme il est entendu dans l'introduction de cette étude, Le Vivre pourrait être à l'Être ce que le clown est à la personne. Le Vivre, dans son évolution, nous apparaît être la pataphysique et c'est en ce sens que le clown peut être considéré comme un personnage pataphysique. On peut le séparer de la personne mais il est indéniable qu'il en fait partie. En reprenant le

schéma proposé pour montrer où se trouve la pataphysique, on peut aussi tenter de situer le clown. Sachant qu'il s'alimente du bouffon, le fou du roi en quelque sorte, qu'il est acteur et en cela, il a besoin d'un public pour pouvoir fonctionner, et qu'il fait partie de la personne qui doit gérer ses excès.

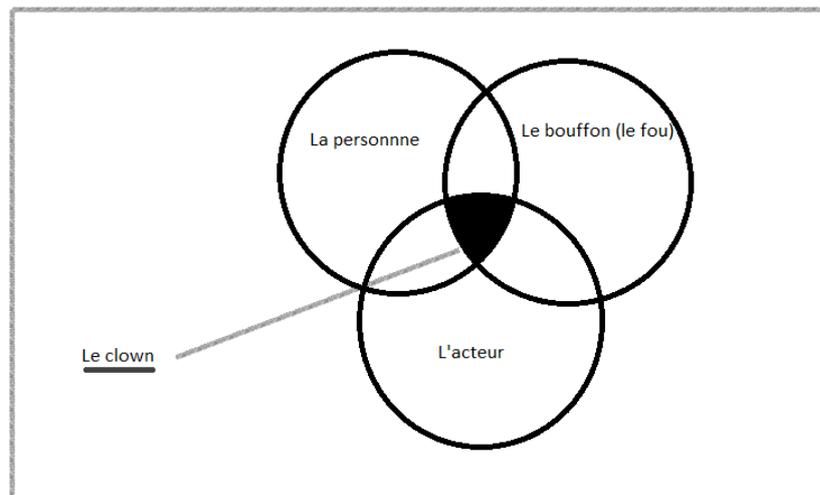


Figure 13 : Situer le clown (L. M. Brancão 2019)

On s'aperçoit que bien que les éléments choisis dans le schéma soient différents de la pataphysique, la situation du clown dans sa relation aux trois éléments qui le compose, se trouve au même endroit. C'est-à-dire qu'il dépend du croisement de ces derniers pour fonctionner d'une forme efficace. Le fou fait fonctionner l'imaginaire, il peut tout et n'importe quoi, l'acteur se souvient du public et l'oblige à ne pas lui tourner le dos et à parler fort pour être entendu, la personne tient les rênes du fou pour lui rendre une dimension humaine. Le tout donne un personnage qui perçoit le monde sous des angles différents et qui comme la pataphysique, utilise l'imaginaire pour faire briller le réel.

La première lecture de GODFP laisse réellement perplexe, donne une sensation d'incompréhension. Le chaos, le langage, les références obligent à une lecture répétée, à un travail de recherche. La pataphysique est une science complexe qui se trouve être expliquée, et pratiquée dans le roman. Il est sûr que l'idée première des solutions imaginaires saute aux yeux de par la présence de la définition, mais la lecture approfondie du roman démontre que ce concept ne se limite pas à cela. L'idée de simplicité condensée évoquée dans *Les minutes de sables mémorial* n'a rien de simple justement. La « condensation » de références et de jeux de langage paraît surgir d'un long processus de maturation, ce n'est réellement pas un chaos facile. Et l'on peut définitivement penser que les critiques qui ont attribués à Jarry le statut de

médiocre dû au fait de l'obscurité de son langage, n'ont fait qu'une lecture superficielle de ses écrits.

Le conseil donc, aux futurs lecteurs de GODFP, serait de prendre le temps nécessaire pour accéder à tout le niveau de lecture qu'offre l'œuvre. Sachant que l'étude ici réalisée n'aborde qu'une petite partie des possibilités du roman, il serait bien prétentieux de dire que cette ébauche permet une compréhension globale. En outre, nous n'avons en aucune façon déterminé que cela soit possible. Une chose pourtant nous est apparue comme claire, tout comme la pataphysique, la lecture et l'appropriation de ce roman nécessite un processus de maturation. Il y a plusieurs niveaux de compréhension et cela en fonction de l'acceptation d'un langage spécifique à l'auteur et de la quantité de références qu'il est nécessaire d'acquérir pour en apprécier le contenu, pour finalement émettre quelque opinion sur ce dernier.

En effet, nous avons établi qu'une grosse quantité d'étude sur Jarry et sur la pataphysique a déjà été publiée. Le collège de pataphysique, la SAAJ réunissent une bonne partie des auteurs et/ou qui ont consacré du temps de recherche sur le sujet. Notre processus de maturation est donc passé par une lecture partielle (due au fait du nombre de publications et la difficulté de certains accès) de ces références pour nous risquer à certaines hypothèses comme celle de la possibilité d'un manifeste dans GODFP, la création du mot 'Pataphysique, l'idée d'un langage plastique ou la déification du pataphysicien comme créateur. Notre prétention se situe donc dans l'extension ou la déviation de certaines études que nous avons référencées et l'originalité de cette étude est surtout basée sur l'idée de décalage dont la référence vient surtout du clown.

Le décalage par l'humour donc, une façon particulière de se décentrer de la réalité, de la norme qui va permettre de donner une vision, une perception plus ample. Frédéric Caby parle de subversion par l'humour car il estime que Jarry s'oppose aux faits établis : « Jarry, sans être le premier ni le dernier, est l'un des créateurs dont l'œuvre, mais aussi la vie entière, ont été orientées le plus fermement par le besoin de subvertir ce monde, où il voyait se côtoyer l'hypocrisie, l'égoïsme et la bêtise. » (CABY, 2002, p. 91) La tâche du clown comme acteur social, pourrait s'apparenter à cela. Une subversion par le décalage dans le sens où il ne s'agit pas d'une action d'opposition ou de contredire les valeurs d'un ordre établi, mais de le montrer du doigt ou de le dénoncer. Le fait d'utiliser le rire, l'humour et non le sarcasme

permet une meilleure acceptabilité. On peut donc percevoir le clown ou le pataphysicien (Jarry) comme des agitateurs, mais le fait de l'humour leur octroie le droit d'aller plus loin que des subversifs humains « normaux ». Ils paraissent moins dangereux, l'un utilisant le nez rouge pour se décaler de l'être humain, l'autre une science qui n'existe pas officiellement. Leur message n'en est pas moins aussi sérieux, le monde reste ce qu'il est même à travers le masque de l'imaginaire.

REFERENCES

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby ou la création**. Strasbourg : Circé, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Karman** : Court traité sur l'action, la faute et le geste. Paris : Seuil, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Le feu et le récit**. Paris: Payot et Rivage, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanations**. Paris: Payot et Rivages, 2005.

BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue**. Paris : Seuil, 1984. (Réalisation Epub Nord Compo).

BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**. Paris : Flammarion, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris : Gallimard, 1949.

BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris : Gallimard, 1955.

CABY, Frédéric. Jarry et la subversion par l'humour. **L'étoile Absinthe**, Laval, n. 95-96, p. 89-96. SAAJ, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris : Les éditions de minuit, 2000.

FAVRE, Yves-Alain. Précision sur Jarry et Mallarmé. **L'étoile Absinthe**, n°13, p.23-33. Laval: SAAJ, 1982.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. **Les manifestes symbolistes**. Littérature, n°139, pp. 93-113. Marges, 2005.

JARRY, Alfred. **Gestes et opinions du Dr Faustroll, 'pataphysicien**. Paris XI : Fasquelle Editeur, 1911.

JARRY Alfred. **Gestes et opinions du Dr Faustroll, 'pataphysicien**. Édition annotée. Courtaumont par Sermiers : Cymbalum Pataphysicum, 1985.

JARRY, Alfred. **Les minutes de sable mémorial**. Paris VII : Fasquelle Editeur, 1932.

JARRY, Alfred. **Filiger**. Mercure de France. Paris, n.12, P. 73, 1894. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105152b/f4.image>

MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres complètes**. Paris : Gallimard, 2003.

MICHAUD, Henri. **Les sentiers de la création**. Genève : Editions d'Art Albert Skira S.A, 1993.

MOREAS, Jean. Le Symbolisme. **Le Figaro** : Supplément littéraire du dimanche. Paris, n° 38, p. 150-151, 1886. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555>. Accès le 29 nov. 2018.

PENNEC, Jos. Le voyage initiatique de Jarry à Pont Aven en 1894. **L'étoile Absinthe**, Laval, n. 115-116, p. 31-52. SAAJ du Lérot, 2007.

POLLIN Karl. **Alfred Jarry** : L'expérimentation du singulier. Amsterdam: Rodopi, 2013

SCHUH, Julien. Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste. **Histoires littéraires**, Tusson, n° 28, p. 7-24. Du Lérot, 2006. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00983954/document>. Accès le : 04 déc 2018

SCHUH Julien. **Alfred Jarry** : le colin-maillard cérébral. Etude des dispositifs de diffraction du sens. Paris IV : Littératures, Université Paris-Sorbonne, 2008.

STEAD, Evaghélia. Jarry et Beardsley. **L'étoile Absinthe**, Laval, n. 95-96, p. 49-67. SAAJ du Lérot, 2002.

ANNEXE

Être et Vivre, par Alfred Jarry (1894)

M. UBU : Ceci vous plaît à dire, monsieur,
mais vous parlez à un grand pataphysicien.
ACHRAS : Pardon, monsieur, vous dites ?...
M. UBU : Pataphysicien. La pataphysique est
une science que nous avons inventée, et dont
le besoin se faisait généralement sentir.

Écho de Paris
du 23 avril 1893.

Au commencement était la Pensée ? ou au commencement était l'Action ? La Pensée est le fœtus de l'Action, ou plutôt l'action déjà jeune. N'introduisons pas un troisième terme, le Verbe : car le Verbe n'est que la Pensée perçue, soit par celui qu'elle habite, soit par les passants de l'extériorisé. Mais notons-le pourtant : car faite Verbe la Pensée est figée dans un de ses instants, a une forme – puisque perçue – n'est donc plus embryon – plus embryon de l'Action. – L'Action, il faut qu'elle soit au commencement pour le déroulement des actes du présent et du passé. Elle était, elle est, elle sera dans les minutes de la durée, par l'indéfini discontinu. – La Pensée n'était pas au commencement, car elle Est hors du temps : c'est elle qui excrète le temps avec sa tête, son coeur et ses pieds de Passé, de Présent et d'Avenir. Elle est en soi et par soi, et descend vers la mort en descendant vers la Durée.

« Il vaut mieux vivre », répondent à tout les idolâtres de la mode. Lesteven, mort en beauté volontaire, tu les réfutes par ton bond simiesque ; et vous, squelettes qui me reniflez des mitres d'évêque de vos nez camards, vous ne daignez cette banalité, coutumière et au snob et au bourgeois sphérique. Vous ne vivez pas – malgré le témoignage des terrorisés qui vous proclament leurs passés compagnons de route –, ne le niez pas, vous ne vivez pas, il n'y a pas de mal à ça, vous faites mieux, vous Êtes.

L'Être, sous-suprême de l'Idée, car moins compréhensif que le Possible, est hypindéfinissable. Contente-toi, mon cerveau aux lobes luisants, de cette intuition, la fraternité de l'Être et de l'Éternité.

L'Éternité, contraire du Vivre, le détruit. Donc l'Être aussi, pair de l'Éternité.

Or définissons son antipode prouvé, le Vivre.

Vivre est acte, et ses lettres n'ont que le sens du délire d'un hanneton inversé. Vie égale action de sucer du futur soi par le siphon ombilical : percevoir, c'est-à-dire être modifié, renfoncé, retourné comme un gant partiel ; être perçu aussi bien, c'est-à-dire modifier, étaler tentaculairement sa corne amiboïde. Car et donc on sait que *les contraires sont identiques*.

Être, défublé du bât de Berkeley, est réciproquement non pas percevoir ou être perçu, mais que le kaléidoscope mental irisé SE pense.

Vivre : discontinu, impressionnisme sérié.

Être : continu, car inétendu (on ne démêle pas plus les composants de 0 que de ∞).

Conséquemment :

Quand l'être devient le Vivre, le Continu devient le Discontinu, l'Être syllogistiquement le Non-Être. Vivre = cesser d'Exister.

Vivre, rappelons-le, est entendu vie de relation, vie dans la boîte de guitare du temps qui le moule ; Être, vie en soi, sans ces formes anorthopédiques. Vivre c'est le carnaval de l'Être.

Un vivant intersèque votre Pérennité : versera le vin de son temps dans votre Cristal hors-de-forme. Il ne vous modifie possible que si – contrairement aux choses connues – une seule parcelle de lui vous oint (habitude peut-être de Mithridate). Assimilez-vous le, pour que votre crainte cesse.

Ou qu'il disparaisse. Car l'Être et le non-Être sont fort proches, communs qu'ils sont par un élément. Insinué en vous, il sera transmué en votre substance ; expulsé loin de vous, il sera cru votre excrétion.

L'Anarchie Est ; mais l'idée déchoit qui se résout en acte ; il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque¹. – Vaillant de par son nom prédestiné voulut vivre sa théorie. Au lieu du Monstre inconcevable, fut palpable et audible la chute non fendue d'un des grelots de son joyeux bonnet. Et pourtant il fut grand. – Quoiqu'il fût contraire à l'Être. – Car l'Être est meilleur que le Vivre. Mais – casuistique licite – pour en paix avec ma conscience glorifier le Vivre je veux que l'Être disparaisse, se résolvant en son contraire. Jour et nuit successifs s'évitant avec adresse, demi-tons, coïncidants je les abomine ; et je révère l'ascension miroitante d'un des deux seul.

Mes engins ne sont pas construits ; mais avant que l'Être disparaisse j'en veux noter les symboles – et non cymbales, malgré la rime future, comme a failli écrire (et avec raison, vous le saurez) ma plume fourchante – que pour les petits enfants – il fut bon père et bon époux – l'on gravera sur sa pierre tombale.

Symboles de l'Être : deux Yeux Nyctalopes, cymbales en effet appariées, de chrome circulaire, car identique à soi-même ;

Un cercle sans circonférence, car inétendu ;

L'impuissance des pleurs d'un cœur, car éternel.

Tout meurtre est beau : détruisons donc l'Être. – *Par la stérilité*. Tout organe au repos s'atrophie. L'Être est génie : s'il n'éjacule point, il meurt. Mais les Œuvres exsautent les barrières, quoique je dédaigne de leur tendre, à leur chute, grâce à ma voix l'anxiété des tympanes d'autrui. – *Par le stupre* ; inconscient avec l'ambiance et la fréquentation des Hommes, la lecture de Œuvres et le regard circulaire des Têtes. Quoique l'action et la vie soient déchéance de l'Être et de la Pensée, elles sont plus belles que la Pensée quand conscientes ou non elles ont tué la Pensée. Donc Vivons, et par là nous serons Maîtres. – Là-bas, sur les étagères, ils ne vivent point, mais leur pensée ne récite-t-elle point à leur – qui seul peut comprendre – Génie, sur les trois cercles strident de l'ivoire de leur ventre irréal ?

Alfred Jarry