

Yanna Kor

Université de Lille, CEAC

yannakor7@gmail.com

Yanna Kor est docteur en Études Théâtrales, spécialiste de l'œuvre d'Alfred Jarry et historienne du théâtre de marionnettes français.

La poétique d'Alfred Jarry : au carrefour de la pataphysique et de la virtualité

Résumé : Cet article examine les manières dont la pataphysique et la virtualité se rencontrent dans l'œuvre d'Alfred Jarry. Dans sa première partie, il explore trois concepts clés du « roman neoscientifique » *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* : le *ha ha*, la virtualité du langage ; le *clinamen*, la virtualité de l'image ; et l'*éthernité*, l'univers virtuel. La deuxième partie propose une réflexion sur les voies possibles d'application de ces concepts en tant qu'outils d'analyse, en élaborant un modèle herméneutique *sui generis* : la *pata-poétique*.

Mots-clés : Alfred Jarry (critique et interprétation), pataphysique, virtualité, pli

Abstract: This article examines the intersection of pataphysics and virtuality in the work of Alfred Jarry, drawing on the 'neo-scientific novel' *Exploits and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician*. The first part explores three key concepts — 'ha ha', the virtuality of language; 'clinamen', the virtuality of the image; and 'etherinity', the virtual universe. The second part reflects on how these concepts could be applied as analytical tools by developing a *sui generis* hermeneutic model: 'pata-poetics'.

Keywords: Alfred Jarry (critics and interpretation), pataphysics, virtuality, fold

« La 'pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité¹. » C'est ainsi qu'Alfred Jarry définit son invention dans son roman *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1898), une notion dont l'ambition va bien au-delà d'une science imaginaire pour devenir un concept philosophique et esthétique qui organise son œuvre et son existence. Cette définition suggère un autre regard sur le monde actuel, une vision subjective guidée par l'imagination et donc anarchiste². Le concept de virtualité, ici, contrebalance le mot 'pataphysique', qui apparaît à l'extrême opposé de la définition et se présente comme son analogue. Qu'entend-il par « virtualité » ? Quel rôle le virtuel joue-t-il dans son œuvre ?

Une écriture sous le signe de la virtualité

À la lecture des romans de Jarry, on constate d'emblée que le virtuel et la virtualité comptent parmi ses thèmes de prédilection. Son personnage principal, prisonnier du monde actuel (celui de l'époque de l'auteur, avec ses composants telles que la société bourgeoise ou l'armée), se crée son propre univers virtuel dont il est le maître. Ainsi, dans *Les Jours et les Nuits* (1894), Sengle, un bleu récemment enrôlé, commet des désertions mentales dans les souvenirs sur son frère Valence, ainsi que dans une autre version du présent, en vivant ses identités alternatives (enfant, amant, Pierrot, citoyen romain), afin de survivre à la dure réalité de la caserne. Ou encore, dans *Le Surmâle* (1901), André Marcueil, un bourgeois issu de la haute société, s'affranchit des contraintes de sa classe et vit une véritable liberté physique en se glissant dans la peau du Pédard et de l'Indien, deux surhommes virtuels aux pouvoirs surnaturels.

Le virtuel déconstruit l'actuel et permet d'échapper à la structure en la multipliant jusqu'à l'infini. Ce principe fonctionne tant au niveau narratif qu'au niveau poétique. Le texte littéralement explose en laissant entrer les lambeaux des existences virtuelles du personnage. Dans le grivois *Amour en visites* (1898), on suit les aventures amoureuses de Lucien, alors que la narration s'éloigne progressivement du roman bourgeois pour finalement abandonner complètement le personnage principal et la situation initiale, au profit d'une série de fragments guidés par la poétique symboliste. *Amour absolu* (1899) s'ouvre avec Emmanuel Dieu enfermé

¹ Alfred Jarry, « Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien », in *Œuvres complètes*, t. I, Galimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 669. Toutes les références aux ouvrages de Jarry renvoient à ces éditions. Idem (OC I) ; Ibid., t. II, 1987 (OC II).

² Voir: Jill Fell, *Alfred Jarry: an Imagination in Revolt*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

dans une cellule de prison, puis, dans le chapitre suivant, le lecteur fait avec lui « un pas à l'intérieur de l'escargot³ », un gouffre vertigineux de souvenirs et de fantasmes. On passe de l'organisation linéaire logique au collage et à la synthèse. L'unitaire devient le multiple, « ce qui est plié de beaucoup de façons⁴ ».

À la fin, la virtualité et l'actualité finissent par entrer en collision, provoquant la mort (potentielle ou réelle) du personnage. Sengle est tué par un plâtre très lourd qui s'est détaché du mur (actualité) alors qu'il penche pour embrasser le masque d'où est sortie l'âme de Valens (virtualité). André est électrocuté par la Machine-à-inspirer-l'amour à laquelle ses amis scientifiques l'ont attaché (actualité), alors que le Surmâle fait l'amour avec la Surfemme (virtualité). Chez Jarry, le virtuel est la bombe qui fait exp(l)oser l'actuel : « En exhibant la colle, le collage dévoile le bluff du sens⁵. » Et c'est sur ce point que les deux notions de virtualité et de pataphysique se rencontrent.

La pataphysique : une tentative de définition

« Qu'est-ce que c'est que ça la pataphysique⁶ ? », s'interroge Achras dans *Ubu cocu*. Père Ubu⁷, qui se présente devant Achras en tant que « grand pataphysicien », lui explique : « La pataphysique est une science que nous avons inventée⁸ et dont le besoin se faisait généralement sentir⁹. » Une définition aussi obscure que violente, qui impose une domination totale et absolue du « moi » sur le monde.

La pataphysique donne la priorité à « un brouillard d'images virtuelles » qui entoure l'objet actuel¹⁰. Elle invite (impose) à voir la multiplicité, là où l'on ne voyait jusqu'alors qu'une seule possibilité : « Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde,

³ Alfred Jarry, « Amour absolu », *OC I*, p. 921.

⁴ Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibnitz et le Baroque*, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 2025 [1988], p. 5.

⁵ Brunella Eruli, « Le Monstre, la Colle, la Plume », dans *Revue Des Sciences Humaines*, v. 203, no. 3, 1986, p. 52.

⁶ Alfred Jarry, « Ubu cocu », *OC I*, p. 496.

⁷ Père Ubu est le personnage le plus célèbre de Jarry, autour duquel se construit le cycle Ubu (*Ubu roi*, *Ubu enchaîné*, *Ubu cocu*, etc.). Il est également l'alter ego de l'auteur.

⁸ À proprement parler, Jarry n'est pas l'inventeur de la pataphysique. Il s'agissait d'une partie de l'héritage potachique du mythe développé par les élèves du lycée de Rennes, où Jarry a étudié, autour de leur professeur de la physique, M. Hebert (Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », p. 95). Voir pour l'évolution du terme chez Jarry : Noël Arnaud, *Alfred Jarry : d'Ubu roi au docteur Faustroll*, Paris, la Table ronde, 1974, p. 127 ; Ehrich Riewert, *Individuation und Okkultismus im Romanwerk Alfred Jarrys*, München, W. Fink, coll. « Freiburger Schriften zur romanischen Philologie », 1988, pp. 29-47, Jill Fell, *Alfred Jarry*, London, Reaction books, coll. « Critical lives », 2010, pp. 133-136.

⁹ Alfred Jarry, « Ubu cocu », op. cit., p. 497.

¹⁰ Gilles Deleuze, « Actuel et Virtuel », dans *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 179.

ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil quarts, 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'heure¹¹ ? » Jarry s'oppose ici au point de vue commun, celui « des sens de la foule¹² ». La pataphysique est la science du regard individuel.

La pataphysique tient à la fois à la science et à la philosophie. Elle est « la science de ce qui rajoute 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 physique¹³ ». Cette définition, pas moins énigmatique que celle citée au début de notre article, montre pourtant clairement la nature spéculative de la pataphysique : une conjonction de thèses philosophiques antiques (Aristote, Platon, Épicure) et modernes (Henri Bergson en premier lieu), ainsi que d'hypothèses des physiciens victoriens « reconstruites » par Jarry et intégrées dans ses propres inventions¹⁴. C'est précisément pour cette raison que la pataphysique présente un intérêt pour le discours sur le virtuel, parce qu'il s'agit d'une science virtuelle dont l'objet principal d'exploration est la virtualité¹⁵.

Un roman atypique

Deux constats peuvent ainsi être faits à ce stade de notre réflexion. Le premier est que la poétique de Jarry s'articule autour de la notion de virtualité. Le second est que la notion de pataphysique est inséparable de celle de virtualité chez Jarry. Les questions posées en introduction peuvent ainsi être précisées et approfondies. De quelle manière la virtualité et la pataphysique se rencontrent-elles dans l'œuvre de Jarry ? Quelles sont les particularités de la poétique élaborée à partir de ces deux concepts ?

À cet égard, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, qui explore la virtualité et la pataphysique à tous les niveaux – linguistique, structurel, narratif –, peut nous

¹¹ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 669.

¹² Idem.

¹³ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 668.

¹⁴ Catherine Stehlin montre « qu'à aucun moment Jarry ne se réclame le moins du monde du bergsonisme », même si « les problèmes de psychologie que le philosophe de l'expérience immédiate place à la source de sa métaphysique sont aussi parmi ceux qui fondent la « pensée » – ou le décervelage – jarryque ». Pour elle, la philosophie chez Jarry est réduite à un rôle purement décoratif ; tout comme les « mots hellénisants et d'allure savante que Jarry accumule à plaisir (Catachimie, Prolégomènes, Paralipomènes, Epiphénomènes) ». Catherine Stehlin, « Jarry, le cours Bergson et la philosophie (avec des documents inédits », dans *Europe*, 59^e année, n. 623-624, mars-avril 1981, pp. 37, 41, 50.

¹⁵ « Jarry [...] s'écarte de toutes les lois scientifiques reconnues et, sous le nom de pataphysique, ouvre la voie à une imagination scientifique sans limites. » (Fell, *Alfred Jarry*, op. cit., p. 136) Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf mention contraire.

servir de point d'appui considérable. Ce que Jarry définit comme « roman néo-scientifique » est plutôt une série de fragments qui peuvent se lire aussi bien ensemble qu'indépendamment les uns des autres. Thadée Nathanson, l'éditeur de la *Revue Blanche*, est plus qu'embarrassé face au manuscrit : « S'agit-il de fragments à publier dans la revue ? S'agit-il d'un volume à éditer¹⁶ ? » demande-t-il à Jarry.

Le roman, que Jill Fell considère comme « un important compendium de la philosophie personnelle de Jarry¹⁷ » et que Noël Arnaud voit comme le « livre-clé de l'œuvre de Jarry¹⁸ », n'est pas « une théorie de la pataphysique [...] mais sa démonstration ; sa mise en pratique, et proprement sa mise en œuvre dans son domaine d'élection : l'imaginaire¹⁹. »

Le personnage principal du roman, le docteur Faustroll, est poursuivi par la justice, incarnée par l'huissier Panmuphle. Alors que ce dernier vient l'expulser de chez lui, sa cave est inondée. C'est le point de départ de l'odyssée faustrollienne, un voyage « de Paris à Paris par mer²⁰ » que le docteur entreprend pour noter « une toute petite partie du Beau qu'il savait et une toute petite partie du Vrai qu'il savait²¹ ». Il parcourt ainsi la mer artistique de la capitale, en visitant les îles fictives inspirées des œuvres de Rachilde, Claude Terrasse, Henri de Régnier, etc., par voie terrestre, sur le bord d'un bateau que Faustroll décrit comme une sorte de crible, et qui n'est autre que son lit²². Avec le docteur, sur ce qui sera plus tard défini comme « l'arche », s'embarquent Panmuphle, « l'instrument de l'expulsion de Faustroll, et le personnage à qui se révèlent les merveilles de l'univers parallèle du pataphysicien²³ », ainsi que le « singe papion²⁴ » Bosse-de-Nage. Leur périple est ponctué par trois concepts-clés : ha ha, clinamen et éternité.

Ha ha : la virtualité de langage

¹⁶ Lettre de Thadée Nathanson, le 17 janvier 1899, *OC I*, p. 1217. En effet, ce roman, écrit en 1897 et 1898, ne sera publié qu'en 1911.

¹⁷ Jill Fell, *Alfred Jarry*, op. cit., p. 130.

¹⁸ Noël Arnaud, *Alfred Jarry : d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, op. cit., p. 405.

¹⁹ Ibid., pp. 405-406.

²⁰ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 674.

²¹ Ibid., p. 722.

²² « Or, ce lit long de douze mètres n'est pas un lit, mais un bateau, qui a la figure d'un crible allongé. » (Ibid., p. 664)

²³ Ben Fisher, *The Pataphysician's Library: An Exploration of Alfred Jarry's Livres Pairs* (Liverpool University Press, 2000), p. 5.

²⁴ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 671.

Le « monosyllabe tautologique²⁵ », *ha ha*, qui constitue l'essentiel de la parole de Bosse-de-Nage, offre un terrain fertile pour une réflexion sur la virtualité du langage. Jarry aborde ce mot à deux reprises : dans le Livre II, « Éléments de pataphysique », où le lecteur fait la connaissance du troisième passager du crible, et dans le Livre IV, « Céphalorgie », où le singe est étranglé par Faustroll. Son dernier « Ha ha » permet à Jarry de « développer [...] le coutumier et succinct discours de Bosse-de-Nage, afin qu'on sache que c'est à raisonnable dessein et non par moquerie, que nous l'avons toujours rapporté dans son entière étendue²⁶ ».

Introduit à la fin du même livre qui s'ouvre avec la définition de la pataphysique, *ha ha* est d'abord présenté en tant qu'handicap du singe, en tant qu'absence de parole, le vide, pour ensuite clore la première partie du voyage en tant que signe de la multiplicité et de la virtualité. De ce point de vue, le mot présente une certaine similitude avec le *ptyx* mallarméen²⁷, qui « incarne à la fois la pauvreté et la richesse du langage : son absence de sens et sa capacité à résonner de sens infinis²⁸ ». *Ha ha* pourtant n'est pas, à la différence du *ptyx*, un mot inventé : Jarry le trouve dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*²⁹. Le mot signifie « une ouverture dans un mur au niveau de l'allée d'un jardin, un trou-de-loup » qui donne l'illusion que le jardin se prolonge. Selon le dictionnaire, l'origine du mot *ha ha* réside dans une exclamation « ha ! ha ! », « que l'on fait entendre en arrivant au bord du fossé, quand on croyait que le jardin se prolongeait au-delà³⁰ ». Pour illustrer cet usage du mot, on cite quatre vers de la comédie d'Alexis Piron *La Métromanie ou le poète* (1738) qui figure également en épigraphe du chapitre XXIX « De quelques significations plus évidentes des paroles HA HA » : « ...Je gage mes oreilles/ Qu'il est dans quelque allée à bayer aux corneilles,/ S'approchant pas à pas d'un haha qui l'attend,/ Et qu'il n'apercevra qu'en s'y précipitant³¹. »

Ainsi, *ha ha* non seulement évoque la virtualité, mais en exprime également le côté dangereux. Il ouvre sans rien proposer de matériel. Ce n'est pas un simple *trompe-l'œil* mais un

²⁵ *Ibid.* p. 672. Bosse-de-Nage « ne sut pas complètement la langue française, il prononçait assez correctement quelques mots belges [...] mais le plus souvent il proférait un monosyllabe tautologique : « Ha ha », disait-il en français ; et il n'ajoutait rien davantage. » Ce singe est une caricature de l'écrivain et poète belge Christian Beck.

²⁶ *Ibid.*, p. 704.

²⁷ Stéphane Mallarmé, *Sonnet en X*.

²⁸ Dee Reynolds, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art: Sites of Imaginary Space* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 99.

²⁹ Lettre à Alfred Vallette, printemps 1898, OC I, p. 1064.

³⁰ Article « Haha », dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologie, bibliographique...*, t. 9 H-K, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1890, p. 20.

³¹ Cité dans *idem*.

piège tendu au passant distrait. C'est notre imagination qui l'active et c'est notre interprétation qui le nourrit de sens. Au cours du voyage décrit dans le Livre III, Bosse-de-Nage répète ce mot à plusieurs reprises, tantôt pour exprimer sa curiosité, tantôt pour manifester sa peur. À chaque fois, c'est l'interprétation qu'en fait Panmuphle qui donne tout son sens à cette interjection, le singe étant incapable d'aller plus loin. *Ha ha* est donc l'expression d'une vision subjective qui construit une réalité virtuelle n'existant que dans l'âme de celui qui l'interprète.

Jarry n'invente pas le mot, mais il ajoute un espace entre les deux syllabes qui le composent (le mot est en effet orthographié « haha » dans le dictionnaire). Ce qui lui permet de spéculer sur son orthographe et sa prononciation. Il prétend ainsi qu'il « est plus judicieux d'orthographier AA, car l'aspiration *h* ne s'écrivait point dans la langue antique du monde³² ». Une fois écrites, les deux lettres A diffèrent dans l'espace sinon dans le temps. À la prononciation, en revanche, la spatialité et la temporalité entre les deux A peuvent soit disparaître, en les prononçant les lettres assez vite, soit être soulignées et rendues encore plus présentes, en les prononçant lentement. Ainsi *ha ha* devient la démonstration du principe pataphysique de l'identité des contraires : « le Non-Être et l'Être, bras de fléau du Néant pivot ; l'Être et la Vie ou la Vie et la Mort³³ ». L'espace entre les deux syllabes est ce « Néant pivot », le zéro qui éclot « [de] l'accouplement monstrueux ou de la fécondation par le fleuve de la semence ovale³⁴ », qui est à la fois la stérilité et l'omnipotence, la virtualité introduite dans l'actualité du mot imprimé.

Transformé de la sorte, *ha ha* devient un pli. Au sens premier, le pli désigne une forme angulaire ou arrondie résultant d'un pliage. L'intérieur et l'extérieur sont identiques, car ils sont constitués du même matériau. Le pli est « hors de soi, en soi, à la fois son propre dehors et son propre dedans ; entre le dehors et le dedans, faisant entrer le dehors dans le dedans et retournant l'antre ou l'antre en sa surface³⁵ [...] » Il est donc ce qui ne fait que paraître double, alors qu'il est en réalité à la fois unique et double. Le pli est « un réceptacle imparfait : il contient sans enfermer complètement, permettant ainsi de distinguer l'intérieur de l'extérieur, qui en fait néanmoins partie³⁶ ». Ainsi, ce qui est plié, explique Deleuze, « est seulement virtuel, et n'existe

³² Idem.

³³ Alfred Jarry, « César-Antichrist », *OC I*, pp. 281-282.

³⁴ Ibid., p. 291.

³⁵ Jacques Derrida, *La Dissémination*, éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1972 p. 259

³⁶ Marian Zwerling Sugano, *The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance* (Stanford University Press, 1992), p. 34.

actuellement que dans une enveloppe, dans quelque chose qui l'enveloppe³⁷. » Selon lui, cette enveloppe est « nécessairement une âme » qui « inclut ce qu'elle saisit de *son* point de vue³⁸ ». Deleuze en déduit alors que « le monde entier n'est qu'une virtualité qui n'existe actuellement que dans les plis de l'âme qui l'exprime³⁹ ». *Ha ha* est à la fois le pli corporel plié dans « l'hiatus immonde de la bouche de Bosse-de-Nage⁴⁰ » entre la callosité rouge et bleue que ses pareils « arborent aux fesses, [et que] Faustroll avait su [...] la lui déplacer et greffer sur les joues⁴¹ » ; le pli linguistique ; et, au niveau de la structure narrative, le pli qui contient une partie du voyage de Faustroll.

Dans le Livre V, on apprend que ce mot n'existe que virtuellement, car Bosse-de-Nage, « n'ayant jamais existé qu'imaginativement ne pouvait être mort définitif⁴² ». *Ha ha*, le signe de la virtualité du langage et, en même temps, du discours, incarné dans son unité fondamentale, marque le moment de la genèse du monde pataphysique : « Je découvris, ce jour-là, un nouveau sens de cette parole inestimable, à savoir que l'á, commencement de toutes choses, est interrogatif⁴³ [...] ». Mais cette genèse reste incomplète jusqu'à ce que l'image vienne s'ajouter à la parole.

***Clinamen* : la virtualité de l'image**

Dans le Livre VI, « Chez Lucullus », une nouvelle création du monde est lancée par la mise en mouvement de la machine à peindre, après que Faustroll s'est endormi auprès de la fille de l'évêque marin :

...Cependant, après qu'il n'y eut plus personne au monde, la Machine à Peindre, animée à l'intérieur d'un système de ressorts sans masse, tournait en azimuth dans le hall de fer du Palais des Machines, seul monument debout de Paris désert et ras, en comme une toupie, se heurtant aux piliers, elle s'inclina et déclina en directions indéfiniment variées [...]. Dans le palais scelle hérissant seul la polissure morte, moderne déluge de la Seine universelle, la bête imprévue *Clinamen* éjacula aux parois de son univers :

NABUCHODONOSOR CHANGE EN BETE

On assiste à la fois à l'apocalypse (« après qu'il n'y eut plus personne au monde ») et à la genèse (« la bête imprévue *Clinamen* éjacula »). *Clinamen* apparaît ici comme une sorte de

³⁷ Giles Deleuze, *Le Pli*, op. cit., p. 31.

³⁸ Idem.

³⁹ Ibid., p. 32.

⁴⁰ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 704.

⁴¹ Ibid., p. 672.

⁴² Ibid., p. 710.

⁴³ Ibid., p. 711.

dieu mécanique créant son propre univers. Mais cette fois, il n'y a plus de Panmuphles avec ses notes de voyages et ses (més)interprétations des *ha ha* du singe (celui-ci n'est plus là non plus). Le lecteur se retrouve seul face à la machine et aux treize images qu'elle va produire successivement, en équilibre parfait avec les treize îles que Faustroll a visitées auparavant.

Clinamen est une « mise en monstre » du terme cosmogonique de l'atomisme épicurien, emprunté par Jarry de *De Rerum Natura* (*De la nature des choses*) de Lucrèce⁴⁴. Dans le livre II, Lucrèce décrit le phénomène du *clinamen*, c'est-à-dire la déviation des atomes de leur trajectoire descendante par ces mots : « [...] par le poids qui le guide/ Tout cors en droite ligne est porté dans le vide ;/ Mais, sans qu'on puisse dire en quel temps, en quel lieu,/ Chaque atome en tombant décline un peu, si peu/ Que sa pente invisible est à peine réelle⁴⁵. » Il souligne que c'est grâce au *clinamen* que la création de l'univers est possible : « S'ils ne déclinaient point, si, d'un jet parallèle,/ Comme les gouttes d'eau tombaient les éléments,/ D'où seraient nés les chocs et les enchaînements ?/ Est-ce que la Nature eût pu créer les choses⁴⁶ ? ». Dans cette théorie alternative de la genèse, le *clinamen* se substitue à Dieu : le monde serait né de la collision aléatoire des atomes. « Cette déviation, comment Henri Bergson, n'obéit à aucune loi, ne peut être prévue : c'est un caprice d'atome⁴⁷. »

Le choix du mot 'caprice' pour définir le *clinamen* résonne parfaitement avec la pataphysique. Ce qui séduit Jarry dans ce concept philosophique, c'est l'idée d'un anarchisme imprévisible qu'il implique. Outre le principe du mouvement atomique, le *clinamen* est, d'après Lucrèce, est aussi une force créatrice interne, une sorte de puissance mentale qui résiste aux forces extérieures⁴⁸. Le *clinamen* répond au désir de Jarry de remplacer l'actualité unique par la virtualité multiple, et l'ordre prédéterminé par la vision subjective et le hasard. Dans un fragment antérieur à *Gestes et opinions*, Jarry évoque le *clinamen* en lien avec le hasard : « Toutes mes heures égales, rêve ou veille. Intervenir l'ordre des grains de sable, briser le chapelet. A mon sable se heurte le clinamen d'heures amies, qu'il s'agglutine en sa chute

⁴⁴ Épicure et Lucretius adhéraient à la théorie atomique proposée par Démocrite selon laquelle il devait exister un élément premier, un atome indivisible à partir duquel tout le reste est constitué.

⁴⁵ Lucrèce, *De la nature des choses* (*De rerum natura*), A. Lefevre (trad.), éditions Les Échos du Maquis, 2013, p. 80. <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/De-la-nature-des-choses.pdf>

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Henri Bergson, « Introduction », dans *Extraits de Lucrèce avec un commentaire, des notes et une étude sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1884, p. xvi.

⁴⁸ « D'où vient, dis-je, aux humains, cette volonté libre/ Qui les guide, arrachée à la fatalité,/ Vers le but qu'au désir marque la volupté ?/ Sans heure ou lieu fixé, tout notre corps décline/ Où le porte l'esprit. En nous est l'origine / Du mouvement, et c'est de notre volonté / Qu'en nos membres émus coule l'activité. » (Lucrèce, *De la nature des choses*, op. cit., p. 81)

arbitraire. (Hasard)⁴⁹ » Le hasard abolit la ligne de démarcation entre la réalité et la virtualité, il met un signe d'égalité entre la perception et l'hallucination⁵⁰. Ainsi, comme le montre Brunella Eruli, « [sans] sombrer dans le chaos, le clinamen ouvre la voie au virtuel⁵¹. »

Le *clinamen*, ne traduit pas un rejet de toute forme d'ordre, mais « une réaction contre le déterminé, une déviation vers l'aléatoire⁵² », une suggestion d'un autre type d'ordre qui s'apparente à la notion rhétorique d'*ordine rerum fortuito* (ordre fortuit) d'Aulu-Gelle⁵³. Il annihile le déterminisme physique pour proposer à sa place une création hasardeuse. Sur ce point, le *clinamen* rencontre une autre notion capitale de l'œuvre de Jarry : celle du monstre. Pour Jarry, le monstre est bien plus que « l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants » : « J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté, » postule-t-il⁵⁴. Le monstre est à jamais le multiple, sans pouvoir se figer dans une seule forme : « Composé de parties hétéroclites, le monstre traverse toutes les formes potentielles de ses composants sans jamais se figer dans une forme définitive⁵⁵ ».

Jarry remplace les atomes par des gouttes de peinture et revêt le concept épicurien d'une carapace de machine à peindre. La rotation et le mouvement circulaire de la machine font surgir des mondes virtuels, à la manière de la roue d'Ixion qui « prend du jeu » :

Ixion ne tourne plus *dans le même plan* : il revit à chaque circuit, son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liseré d'une courbe fermée ; mais après il y a encore d'autres mondes⁵⁶ !

⁴⁹ Alfred Jarry, « La Revanche de la Nuit », *OC I*, p. 249.

⁵⁰ « Il résultait de ces rapports réciproques avec les Choses, qu'il était accoutumé à diriger avec sa pensée [...], qu'il ne distinguait pas du tout sa pensée de ses actes ni son rêve de sa veille ; et perfectionnant la leibnizienne définition, que la perception est une hallucination vraie, il ne voyait pas pourquoi ne pas dire : l'hallucination est une perception fausse [...]. Et il pensait surtout qu'il n'y a que des hallucinations, ou que des perceptions [...] » (Alfred Jarry, « Les Jours et les Nuits », *OC I*, p. 794). Jarry attribue ici à tort à Leibniz la formule d'Hippolyte Taine.

⁵¹ Brunella Eruli, *Dal Futurismo alla pataphisica. Percorsi dell'Avanguardia*, Pacini Editore, coll. "Saggi critici", 1994. p. 289.

⁵² Warren F. Motte Jr., « Clinamen Redux », dans *Comparative Literature Studies*, v. 23, n. 4, Winter, 1986, p. 266.

⁵³ « J'ai suivi l'ordre fortuit dans lequel s'étaient présentés mes extraits. Toutes les fois que j'avais en main un livre grec ou latin, ou que j'entendais rapporter quelque chose de remarquable, dès que mon attention était frappée, et sur quelque sujet que ce fût, je prenais des notes sans ordre et sans suite. » Aulu-Gelle, *Nuits antiques*, p. 1. <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/aulugelle/livre1a.htm>.

⁵⁴ Alfred Jarry, « Les Monstres », *OC I*, p. 972.

⁵⁵ Brunella Eruli, « Le Monstre, la colle, la plume », art. cit., p. 53.

⁵⁶ Alfred Jarry, « La Mécanique d'Ixion », *OC II*, p. 407.

Les gouttes deviennent « les éléments de la multiplicité », pour reprendre les termes de Deleuze, qui n'ont « ni forme sensible ni signification conceptuelle, ni dès lors fonction assignable ».

Ils n'ont même pas d'existence actuelle, et sont inséparables d'un potentiel ou d'une virtualité. C'est en ce sens qu'ils n'impliquent aucune identité préalable, aucune position d'un quelque chose qu'on pourrait dire un ou le même ; mais au contraire leur indétermination rend possible la manifestation de la différence en tant que libérée de toute subordination.⁵⁷

Interpréter les treize images sous cet angle permet de les voir comme les multiples actualisations d'une seule image fluide virtuelle plutôt qu'une série d'images qui se succèdent.

Cela explique également pourquoi le résultat n'est pas abstrait, à la manière des tableaux de Jackson Pollock, mais figuratif, même s'il est à peine déchiffrable :

Amour

L'âme est embobelinée d'Amour qui ressemble en tout à une gaze couleur du temps, et prend la figure masquée d'une chrysalide. Elle marche sur des crânes renversés. Derrière le mur où elle s'abrite, des griffes brandissent des armes. Du poison la baptise. Des monstres vieux, dont est bâti le mur, rient dans leur barbe verte. Le cœur reste rouge et bleu, violet sous l'artificiel éloignement de la gaze coulent du temps qu'il tisse.

Le Bouffon

Sa bosse toute ronde cache le monde, comme sa joue rouge les lions de la tapisserie. Il a des trèfles et des carreaux sur la soie cramoisie de ses habits, et vers le soleil et la verdure il fait l'aspersion bénissante [sic.] de son goupillon à grelots.

« Plus loin ! plus loin ! » crie dieu aux résignés

La montagne est rouge, le soleil et le ciel. Un doigt montre vers le haut. [...] ⁵⁸

Tandis que les réflexions spéculatives sur la notion de *ha ha* encadrent (engendrent ?) la première partie de l'odyssée faustrollienne, la transformation de la machine à peindre en « bête imprévue Clinamen » se trouve au centre de la deuxième partie du périple, marquée par la destruction (Faustroll étrangle Bosse-de-Nage, décapite l'évêque marin, réduit Paris en cendres, puis mort lors du naufrage de la nef). La machine, par son mouvement rotatoire, crée

⁵⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968, p. 237

⁵⁸ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 716.

un abîme noir à l'intérieur de la narration qui aspire autant qu'il éjacule. Alors que *ha ha* suggère un piège, *clinamen* le déclenche. À cet égard, la réflexion sur la mort proposée par Jarry dans *César-Antichrist* est révélatrice : « La mort est le ressaisissement concentré de la Pensée ; elle ne s'étoile plus infiniment vers le monde extérieur ; sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers son centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu, qu'elle commence d'être. La mort est l'égoïsme parfait et la véritable⁵⁹ – » Michail Yamploski commente : « Au cœur du mouvement universel ne se trouve pas simplement un sujet, mais ce qui apparaît comme un mort-vivant, une machine qui perçoit le monde, un dieu mort, un mécanisme, une pupille aveugle⁶⁰. » La « bête imprévue » *Clinamen* est l'œil de Faustroll tourné vers l'intérieur au moment où il s'endort et les images sont des projections sur la périphérie du crâne⁶¹. L'écriture « suit les tracés d'un encéphalogramme, signe d'une activité mentale dont l'objet reste insaisissable »⁶².

Avec le *clinamen*, Faustroll s'approche encore de cet « univers supplémentaire à celui-ci », l'objet d'étude de la pataphysique, « un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel⁶³ », « une alternative imaginaire à la réalité concrète, qui correspond aux désirs largement inconscients de l'individu créatif⁶⁴ ». C'est le point culminant de son existence physique, et Faustroll peut alors passer à l'étape ultime de son exploration. Le naufrage de la nef, à la fin du Livre VII, ne marque pas la fin de son odyssée, mais lui permet de transcender les limites du corps, de l'espace et du temps.

Éternité, un univers virtuel et pataphysique

Une fois débarrassé de son existence matérielle, Faustroll accède au « royaume de l'inconnue dimension⁶⁵ », « NULLE PART ou QUELQUE PART, ce qui est égal⁶⁶ », qu'il ne peut explorer ni définir en l'absence d'instruments de mesure. Pour surmonter cette impuissance scientifique et donc survivre à sa propre mort⁶⁷, pour pouvoir, selon ses propres termes, « posséder » cet univers, il rédige une lettre télépathique au célèbre physicien victorien

⁵⁹ Alfred Jarry, « César-Antichrist », *OC I*, p. 281.

⁶⁰ Michail Yampolsky, « Klinamen », dans *Nabludatel': Ocherki Viden'ya*, Moscou, Ad Marginem, 2000. https://belyprize.ru/index.php?id=590#_Toc503560331

⁶¹ Yanna Kor, *Les Théâtres d'Alfred Jarry ; l'invention de la scène pataphysique*, éditions Otrante, 2022, p. 183.

⁶² Brunella Eruli, « L'Immaculée conception », dans *L'Etoile-Absinthe*, 7/8ème tournée, décembre 1980, p. 57. Eruli le dit à propos de *Amour absolu*.

⁶³ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 668.

⁶⁴ Riewert Ehrich, *Individuation und Okkultismus im Romanwerk Alfred Jarrys*, op. cit., p. 40.

⁶⁵ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 725.

⁶⁶ Ibid., p. 726.

⁶⁷ Il écrit à Lord Kelvin : « Songez à la perplexité d'un homme hors du temps et de l'espace, qui a perdu sa montre, et sa règle de mesure, et son diapason. Je crois, monsieur, que c'est bien cet état qui constitue la mort. » (Idem.)

Lord Kelvin (William Thomson), où il engage toutes ses connaissances pour décrire l'indescriptible ; c'est ainsi qu'il déduit que le mot « éternité » doit être orthographié « éthernité », car celle-ci « [lui apparaît] sous la forme d'un éther immobile⁶⁸ ». Il s'appuie ainsi sur le concept chrétien d'un part et sur le concept physique d'autre part. Cette synthèse permet à Faustroll de préciser ce qu'au début n'était qu'un floue ailleurs évanescent et inconcevable : « L'éther lumineux [...] a la forme, à première vue, d'un système de tringles rigides articulées et de volants animés d'un rapide mouvement de rotation, portés par quelques-unes de ces tringles⁶⁹. » Jarry fait ici référence au modèle théorique de l'éther proposé par Lord Kelvin, que celui-ci décrit comme « une sorte de réseau, sur les mailles duquel étaient fixés de minuscules gyrostats [gyroscopes] tournant chacun autour de son propre axe, afin de conférer à la structure l'immobilité nécessaire⁷⁰ ».

Si Jarry nous oriente vers les théories spéculatives de Lord Kelvin⁷¹, il ne faut pas oublier que l'éther était également un gaz hallucinogène au XIX^e siècle. Doris Lanier fait remarquer que Jarry « était plus épris d'absinthe que les autres [membres de son groupe] [...]. Il lui arrivait aussi d'inhaler de l'éther et, entre l'absinthe et l'éther, il se promenait généralement dans un état second⁷². » En ce sens, l'*éthernité* peut être interprétée comme une sorte de royaume psychédélique, une hallucination produite par l'esprit du toxicomane au sein du temps et de l'espace ordinaires.

L'*éthernité* est une perception individuelle et subjective du monde. Mais quelle est la différence, dans ce cas, entre *éthernité* et les images générées par *Clinamen* ? Elle réside dans le fait que l'*éthernité* n'est pas une image virtuelle, mais tout un univers, une traduction tridimensionnelle de la pataphysique. À travers une lecture spéculative des théories de Kelvin, Jarry en trace les contours. L'invention des pataphysiciens « antiques », Ibicrates le Géomètre et Sophrotatos l'Arménien, lui permet de définir ses lois et de reprendre le concept de Dieu dans une perspective pataphysique.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Ibid., p. 727.

⁷⁰ Cité dans : G. N. Cantor, and M. J. S. Hodge, *Conceptions of Ether: Studies in the History of Ether Theories, 1740-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 262. Le modèle de Lord Kelvin repose sur le principe du mouvement tourbillonnaire découvert par Hermann von Helmholtz en 1858.

⁷¹ Oliver Lodge cité dans Jennifer Trusted, *Physics and Metaphysics: Theories of Space and Time*, London, Routledge, 1994, p. 160.

⁷² Doris Lanier, *Absinthe the Cocaine of the Nineteenth Century: A History of the Hallucinogenic Drug and its Effect on Artists and Writers in Europe and the United States*, McFarland, 2004, p. 73.

Ethernité, c'est le concept chrétien de l'éternité qui « prend jeu ». À la différence de *clinamen* et de *ha ha*, il s'agit d'un néologisme imaginé par Jarry à partir de la synthèse des mots « éternité » et « éther », soit par l'introduction de la lettre 'h' dans un mot existant. En glissant la première lettre du mot « Homme » et plus précisément la lettre qui ouvre le postulat « Homo est Deus » (formulé à la fin du chapitre XL « Pantaphysique et catachimie » en écho au postulat qui clôt le roman : « La Pataphysique est la science⁷³... ») à l'intérieur même du terme étroitement lié à l'idée du Dieu omnipotent, Jarry prend possession du royaume spirituel chrétien en le transformant en univers virtuel de la pataphysique, régné par l'imagination (et la spéculation) de l'esprit créatif.

Vers la pata-poétique

Il ressort que l'œuvre de Jarry requiert une méthode d'approche unique, un modèle herméneutique *sui generis*. Appelons-la la 'poétique pataphysique', ou plus brièvement la 'pata-poétique'. Les trois concepts analysés précédemment serviront d'outils d'analyse pour ce modèle. Quelles sont les voies possibles pour les appliquer ?

Ha ha, on a dit, est un pli, une virtualité renfermée entre deux actualités (les syllabes 'ha' et 'ha', les deux parties du mur de jardin entourant la fosse, les deux joues du singe). Il est pataphysique par sa nature moqueuse, mais aussi par sa capacité à incarner à la fois l'unité et la dualité. Sur ce dernier point il rencontre le Bâton-à-physique, « [axiome] et principe des contraires identiques⁷⁴ », un de deux éléments concrets de la pataphysique avec la chandelle verte. Tous deux sont en mouvement constant (« Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS⁷⁵ »), créant et détruisant en même temps (« tu sèmes et brûles [...] tu crées et détruis⁷⁶ »), produisant une infinité de lectures possibles et empêchant la fixation sur une seule interprétation. Comme le labyrinthe est constitué de plis⁷⁷, l'œuvre de Jarry (qui, conçue selon le principe « [suggérer] au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots⁷⁸ », est aussi un labyrinthe dans lequel l'auteur joue avec le lecteur un « colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires⁷⁹ » est composée de *ha ha*. Le personnage

⁷³ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 734.

⁷⁴ Alfred Jarry, « César-Antichrist », op. cit., p. 290.

⁷⁵ Ibid., p. 289. C'est par ces mots que Le Templier annonce l'entrée en scène de Bâton-à-Physique dans la pièce héraldique *César-Antichrist*.

⁷⁶ Ibid., p. 290.

⁷⁷ Giles Deleuze, *Le Pli*, op. cit., p. 5.

⁷⁸ Alfred Jarry, « Les Minutes de sable mémorial », OC I, p. 171.

⁷⁹ Ibid., p. 172.

peut lui aussi être approché par le biais de *ha ha* : « [...] vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs⁸⁰ [...] » Le *ha ha* peut donc être considéré comme une unité de base de la poétique de Jarry.

À son tour, le *clinamen*, la déviation, peut définir le principe directeur de la création littéraire de Jarry. Le critique Harold Bloom fait appel à ce terme épicurien pour définir la « méprise [misprision⁸¹] poétique » par laquelle « le poète crée un espace pour lui-même en mal interprétant l'œuvre du puissant prédécesseur⁸² ». Pour Bloom, le *clinamen* est l'un des principes centraux de sa théorie de l'influence poétique, qui « quand il s'agit de deux poètes forts et authentiques – toujours procède par une mauvaise interprétation du poète précédent, un acte de correction créative qui est en réalité et nécessairement une mauvaise interprétation⁸³ ». Le *clinamen* est donc le principe de la lecture erronée, qui, dans le cas de Jarry concerne non seulement les textes littéraires, mais aussi les images et les partitions musicales. Un exemple éloquent de l'application de ce principe est la lecture excrémentielle de deux nouvelles de Pierre Loti, suivie de l'opéra urinaire, version déformée de l'opéra idyllique *L'Ile du rêve*⁸⁴ par l'évêque marin Mensonger dans *Gestes et opinions*. En un sens plus large, cette mésinterprétation est le regard pataphysique porté sur le monde, la déviation de la réalité et sa synthèse avec l'imagination : « Pour le pataphysicien pur, la déviation est merveilleusement gratuite ; Jarry, après tout, était capable de considérer la Passion comme une course cycliste en montée⁸⁵. »

Clinamen permet également d'analyser la manière d'écrire particulière de Jarry, qui chercha à rapprocher la littérature, « obligée de faire défiler successivement et un à un les objets qu'elle décrit », de la peinture, où « le spectateur embrasse d'un coup d'œil un aussi grand nombre d'objets, simultanés, qu'il a plu au peintre d'en rassembler⁸⁶ ». Rappelons que *Clinamen* produit d'abord le titre (« la bête imprévue *Clinamen* éjacula aux parois de son

⁸⁰ « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' 'Ubu roi' », OC I, p. 398.

⁸¹ Néologisme de Bloom mêlant la *méprise* (vers l'œuvre du précurseur) avec la *prison* de l'influence.

⁸² Joanne Feit Diebl, « Poetry and Literary Theory », dans Neil Roberts (ed.), *A Companion to Twentieth-Century Poetry*, Blackwell Publishing, 2003, p. 93.

⁸³ Harold Bloom, « Clinamen or Poetic Misprision », dans *New Literary History* 3, no. 2, Winter, 1972, p. 381.

⁸⁴ Musique de Reynaldo Hahn, sur un livret d'André Alexandre et Georges Hartmann, d'après le roman de Pierre Loti.

⁸⁵ Ibid., p. 391.

⁸⁶ Alfred Jarry, « Le Temps dans l'art », OC II, p. 637.

univers : NABUCHODONOSOR CHANGE EN BÊTE⁸⁷ ») puis l'image (« Quel beau coucher de soleil ! ou plutôt c'est la lune, pareille à un hublot dans un foudre de vin plus grand qu'un navire⁸⁸ [...] »). La synthèse entre le texte et l'image est un principe fondateur de la poétique de Jarry (ainsi, par exemple, la pièce *César-Antéchrist* se déploie simultanément à deux niveaux : celui du texte et celui des gravures qui y sont intégrées) aussi bien que de son esthétique scénique (il propose de compléter le décor par des écriteaux apportés « selon les changements de lieu⁸⁹ »). On la retrouve également de manière plus discrète dans les romans de Jarry : le masque d'Indien d'André Marcueil dans *Le Surmâle*, une juxtaposition d'Indiens littéraires et de l'iconographie foraine⁹⁰ ; le personnage de Sengle dans *Les Jours et les Nuits*, qui s'identifie à une image entourée d'images⁹¹ ; ou encore le mot 'OS', qui est un résumé graphique de la danse de Mnester dans *Messaline*⁹². Aborder l'œuvre de Jarry par son *clinamen* permet d'examiner le fonctionnement du texte et de l'image. C'est même plus : c'est embrasser dans la réflexion le halo de possibles qui entoure le texte matériel – sa dimension virtuelle (fluide, en constante évolution, aléatoire, composée d'éléments disparates) –, qui se superpose à lui tout en s'y repliant (l'espace entre les deux 'ha').

Quant à l'*éternité*, cette notion pourrait résoudre une autre particularité de la poétique de Jarry : ses textes sont minés par ce que Michel Charles appelle « éléments fantômes », éléments parasites qui provoquent un dysfonctionnement du texte, mais qui, en « [demeurant] en quelque sorte cachés », laissent « au texte sa lisibilité⁹³ ». Cependant, le terme de Charles n'est que partiellement satisfaisant, car Jarry associe toujours l'apparition de fantômes à la lumière. Que ce soit dans sa théorie du jeu d'acteur, au centre de laquelle se trouve l'idée que la lumière permet au masque de se déployer à la manière d'une image kaléidoscopique, suggérant le « caractère éternel du personnage⁹⁴ », ou dans le personnage-fantôme de Pédard (*Le*

⁸⁷ Alfred Jarry, « Gestes et opinions », op. cit., p. 714.

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *OC I*, p. 407.

⁹⁰ Yanna Kor, *Les Théâtres d'Alfred Jarry*, op. cit., p. 167-170.

⁹¹ « [...] c'était bien Sengle qui s'identifiait à l'image agrandie, et la figure imaginaire ; et le monde minuscule, culbuté par la projection de son sosie gigantesque sur l'écran de l'autre plateau de la balance, croulait, comme une roue tourne, sous la traction du nouveau macrocosme. » (Alfred Jarry, « Les Jours et les Nuits », *OC I*, pp. 794-795).

⁹² « O comme œuf – état statique, sphère hermétiquement fermée, crâne – et S comme serpent – mise en mouvement, image souple, arabesque, marionnette. » (Yanna Kor, *Les Théâtres d'Alfred Jarry*, op. cit., p. 179)

⁹³ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 176.

⁹⁴ Voir : Yanna Kor, « Mettre en corps, mettre en scène, mettre en lumière : la lumière comme matière (de jeu) chez Alfred Jarry », dans Cristina Grazioli, Antonio Palermo, Véronique Perruchon (dir.), *Lumière Matière*, actes du colloque international du laboratoire CEAC Lille, Padoue-Vénice, Lille, Presses universitaires de Septentrion, 2025.

Surmâle), qui apparaît au moment où l'un des cyclistes allume « un fanal à l'acétylène⁹⁵ », la lumière est le déclencheur de l'élément fantôme. Il est utile de rappeler que, pour les physiciens victoriens, l'éther était d'abord considéré comme un transmetteur de lumière⁹⁶ : « S'il n'y avait pas d'éther, il serait impossible d'expliquer la transmission des rayons lumineux⁹⁷ [...]. » Sur cette base, il était possible de faire une proposition plus osée : l'éther sert également de lien entre le spirituel et le terrestre. Selon de nombreux scientifiques de l'époque, dont Kelvin, l'éther, substance physique unique en son genre permettait de donner une justification rationnelle à la conception chrétienne de l'immortalité et de la vie après la mort.

L'une des hypothèses les moins farfelues [...] était que l'éther pourrait servir de support à la communication télépathique [...] Certains pensaient qu'il pouvait servir de moyen de communication entre les esprits des morts et les vivants ; d'autres supposaient que l'éther pourrait être la substance ultime et que tant l'esprit que la matière en découlaient.⁹⁸

Les lettres télépathiques de Faustroll à Kelvin prouvent que ces théories n'ont pas laissé Jarry indifférent. En tant que moyen de transmission et de communication avec l'au-delà, l'éther rencontre la fascination de Jarry pour les appareils de projection, tels que la lanterne magique et le cinématographe, qui permettent de faire apparaître ce qui n'est pas physiquement présent. La notion d'*éthernité*, permet ainsi de prendre en compte le fonctionnement particulier de l'élément fantôme chez Jarry qui se déploie par la lumière. Si aborder le texte par son *clinamen*, c'est embrasser ses « solutions imaginaires » dans la réflexion, le connaître par son *éthernité*, c'est ouvrir sa lecture critique à la présence fantomatique de l'auteur qui hante l'œuvre (« L'auteur n'y est pas physiquement et pourtant, il manifeste sa corporéité⁹⁹ »).

Conclusion

En substituant « la réalité par le virtuel [et en créant] de nouvelles relations imaginaires entre des objets qui n'existent que dans l'imaginaire¹⁰⁰ », Jarry invente une toute nouvelle poétique, profondément subjective qui se repose sur l'oscillation perpétuelle entre le texte matériel actuel et sa dimension virtuelle. Parente de la pataphysique, la virtualité contient un

⁹⁵ Alfred Jarry, « Le Surmâle », *OC* II, p. 227.

⁹⁶ Comme le suggèrent Peter Guthrie Tait, physicien écossais et pionnier de la thermodynamique, et son collaborateur Balfour Stewart.

⁹⁷ Jennifer Trusted, *Physics and Metaphysics*, op. cit., p. 157.

⁹⁸ Ibid., p. 158.

⁹⁹ Yanna Kor, *Les Théâtres d'Alfred Jarry*, op. cit., p. 195.

¹⁰⁰ Riewert Ehrich, *Individuation und Okkultismus im Romanwerk Alfred Jarrys*, op. cit., p. 42.

élément de spéculation, ce qui constitue une difficulté supplémentaire dans la poétique de Jarry. Les trois concepts analysés ici proposent une solution (partielle, imaginaire, possible). Toutefois, le modèle de la *pata-poétique* élaboré à partir de *ha ha*, *clinamen*, et *éternité* n'est qu'à l'état d'ébauche primaire, qui devra être nuancé au fur et à mesure de son application aux textes de Jarry. En tant que tel, il n'exclut pas non plus d'être élargi aux autres textes écrits sous le signe de la virtualité, dont les auteurs perçoivent le virtuel non pas seulement comme un préalable à l'actuel¹⁰¹, mais comme celui qui s'introduit à l'intérieur de lui, le domine, l'engendre en le détruisant, et impose sur le monde un regard guidé par une imagination en révolte¹⁰².

Bibliographie

- JARRY Alfred, *Œuvres complètes*, t. I, Galimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- JARRY Alfred, *Œuvres complètes*, t. II, Galimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- Article « Haha », dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologie, bibliographique...*, t. 9 H-K, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1890, p. 20.
- ARNAUD Noël, *Alfred Jarry : d'Ubu roi au docteur Faustroll*, Paris, la Table ronde, 1974.
- BLOOM Harold, « Clinamen or Poetic Misprision », dans *New Literary History*, v. 3, no. 2, Winter, 1972, pp. 373-391.
- BERGSON Henri, *Extraits de Lucrèce avec un commentaire, des notes et une étude sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1884.
- CANTOR G. N., and Hodge M. J. S., *Conceptions of Ether: Studies in the History of Ether Theories, 1740-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

¹⁰¹ « [...] il suffit de comprendre que la genèse ne va pas d'un terme actuel, si petit soit-il, à un autre terme actuel dans le temps, mais du virtuel à son actualisation, c'est-à-dire de la structure à son incarnation, des conditions de problèmes aux cas de solution. » (Giles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., pp. 237-238).

¹⁰² Jill Fell, *Alfred Jarry: an Imagination in Revolt*, op. cit.

DELEUZE Gilles, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibnitz et le Baroque*, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 2025 [1988].

DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1972 p. 259

ERULI Brunella, « L'Immaculée conception », dans *L'Etoile-Absinthe*, 7/8ème tournée, décembre 1980, pp. 49-60.

ERULI Brunella, « Le Monstre, la Colle, la Plume », dans *Revue Des Sciences Humaines*, v. 203, no. 3, 1986, pp. 51-66.

ERULI Brunella, *Dal Futurismo alla pataphisica. Percorsi dell'Avanguardia*, Pacini Editore, coll. "Saggi critici", 1994.

DIEBL Joanne Feit, « Poetry and Literary Theory », dans Neil Roberts (ed.), *A Companion to Twentieth-Century Poetry*, Blackwell Publishing, 2003, pp. 89-100.

FELL Jill, *Alfred Jarry*, London, Reaction books, coll. « Critical lives », 2010.

FISHER Ben, *The Pataphysician's Library: An Exploration of Alfred Jarry's Livres Pairs*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

KOR Yanna, *Les Théâtres d'Alfred Jarry ; l'invention de la scène pataphysique*, éditions Otrante, 2022.

LANIER Doris, *Absinthe the Cocaine of the Nineteenth Century: A History of the Hallucinogenic Drug and its Effect on Artists and Writers in Europe and the United States*, McFarland, 2004.

LUCRECE, *Dela nature des choses (De reruma natura)*, A. Lefevre (trad.), éditions Les Échos du Maquis, 2013. <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/De-la-nature-des-choses.pdf>

MOTTE Warren F. Jr., « Clinamen Redux », dans *Comparative Literature Studies*, v. 23, n. 4, Winter, 1986, p. 263-281.

REYNOLDS Dee, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art: Sites of Imaginary Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

RIEWERT Ehrich, *Individuation und Okkultismus im Romanwerk Alfred Jarrys*, München, W. Fink, coll. « Freiburger Schriften zur romanischen Philologie », 1988.

TRUSTED Jennifer, *Physics and Metaphysics: Theories of Space and Time*, London, Routledge, 1994.

YAMPOLSKY Michail, *Nabludatel': Ocherki Viden'ya* [*The Observer: Essays of Vision*], Moskow, Ad Marginem, 2000. https://belyprize.ru/index.php?id=590#_Toc503560331

ZWERLING SUGANO Marian, *The Poetics of the Occasion: Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford University Press, 1992.