

## ***Ubu roi* : une œuvre polymorphe**

*Primož Vitez*

### **RÉSUMÉ**

*Ubu roi*, cette exhibition théâtrale sur un homme grotesquement extroverti, enfantin, gigantesque et glouton, foncièrement amoral, est une œuvre littéraire par laquelle l'auteur réalise sa position critique à travers l'art performatif, une mise en scène théâtrale-textuelle utopique. L'idée de l'utopie se situe surtout au niveau de l'expression linguistique dont Jarry se sert pour articuler le sens transhistorique du pouvoir politique et de la nature humaine. La poésie du théâtre jarryque est une synthèse de nombreuses nouveautés formelles, graphiques et phoniques, ainsi que de toute une variété de couches linguistiques qui se combinent en une invention unique et incomparable. C'est un jeu constant avec les genres linguistiques, du français littéraire esthétisé, avec une forte touche poétique, au verbiage le plus profane ; de la langue enfantine à la rigueur de la terminologie militaire ; de l'ironie fine au littéralisme transparent du style théologique ; du latin classique au discours détendu des gens de la rue.

**Mots-clés** : *Ubu roi*, Alfred Jarry, polymorphisme, structure textuelle, néologisme

## LECTURES ET ÉCRITS DE JEUNESSE

Toutes les œuvres de Jarry sont des œuvres de jeunesse.<sup>1</sup> Son travail est produit d'une énergie explosive, mais en même temps complexe, non linéaire, souvent au bord de l'incohérence – comme d'ailleurs toutes ces courtes vies extraordinaires (Levesque 1970 : 11) qui semblent avoir relié des contradictions irréconciliables. La dialectique du corps et de l'esprit est un ancien mécanisme littéraire et philosophique – dans l'œuvre de Jarry, indissociable de sa vie et de ses comportements scandaleux (Brotchie 2019 : 18) – cette dialectique semble résonner le plus clairement dans deux de ses textes essentiels : d'une part, le *Tout Ubu*, cette épopée théâtrale en quatre parties sur un homme grotesquement extroverti, gigantesque et glouton, où l'auteur réalise sa critique à travers l'art performatif, une fabuleuse mise en scène théâtrale-textuelle utopique ; de l'autre côté, un récit réflexif et ludique, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1898, publication posthume en 1911), dans lequel Jarry, par introspection, incarne ses vues philosophiques et se positionne comme un artiste intellectuel.

Le cycle ubuesque contient suffisamment de substance mentale pour que *Ubu* soit aussi philosophe, et docteur Faustroll a assez d'imagination pour que sa *pataphysique* fonctionne comme une pratique artistique. Avant de nous tourner vers *Ubu*, examinons de plus près ce que fait et pense le docteur Faustroll, qui, à la lumière de son prophétisme occasionnel et de son ton narratif élevé, côtoyant le sacré, agit parfois comme le *Zarathoustra* de Nietzsche. Le geste d'ouverture de ce texte insolite est auto-réflexif : il révèle son arrière-plan, son propre contexte, en réalisant une véritable exhibition intertextuelle. Au nom du docteur Faustroll, Jarry compile un catalogue, une liste de vingt-sept livres qu'il appelle les « livres pairs » (Schuh 2008 : 527) et que le docteur apprécie. Voici les unités élues à la « bibliothèque idéale » de Jarry.

Baudelaire, Edgar Poe, traduction.

Bergerac, œuvres complètes, 2e volume: L'Histoire des États et Empires du Soleil, L'Histoire des Oiseaux.

Évangile selon Saint-Luc, en grec.

Bloy, Le mendiant ingrat.

Coleridge, The Rime of the ancient Mariner.

Darien, Le Voleur.

Desbordes-Valmore, Le serment des petits hommes.

Elskamp, Enluminures.

Florian, volume de théâtre.

Mille et une nuits, traduction Galland.

1 Le sort que Jarry partage avec Arthur Rimbaud, Kurt Cobain, Franz Schubert, Jim Morrison, Amy Winehouse, Masaccio, Janis Joplin, Mozart, Mihail Lermontov, Lautréamont, Jimi Hendrix – et bien d'autres.

Grabbe, Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, comédie en trois actes.  
 Kahn, Le Conte de l'or et du silence.  
 Lautréamont, Les Chants de Maldoror.  
 Maeterlinck, Aglavaine et Sélysette.  
 Mallarmé, Vers et prose.  
 Mendès, Gog.  
 Odyssée, édition Teubner.  
 Péladan, Babylone.  
 Rabelais.  
 Jean de Chilra, L'Heure sexuelle.  
 Henri de Régnier, La Canne de jaspe.  
 Rimbaud, Les Illuminations.  
 Schwob, La Croisade des enfants.  
 Ubu roi.  
 Verlaine, Sagesse.  
 Verhaeren, Les Campagnes hallucinées.  
 Verne, Le Voyage au centre de la Terre.

Les raisons pour lesquelles ces livres sont classés par ordre alphabétique sont de nature bibliothécaire. Quiconque veut comprendre à partir de ces livres le système par lequel le monde philosophique d'Alfred Jarry devait être construit, devrait d'abord accepter le fait fort probable qu'il s'agit d'une série de livres ou d'auteurs préférés que Jarry lisait ou avait lus en écrivant Faustroll – ou peu avant de l'avoir écrit. En d'autres termes, il semble que Jarry, submergé par le rôle de docteur Faustroll, ait parcouru par l'oeil l'endroit où il écrivait et fait la liste des livres qui se trouvaient dans sa proximité, c'est-à-dire dans sa chambre.

Il n'est pas étonnant que des histoires pour jeunes lecteurs (Kahn, Verne) apparaissent aux côtés des grands classiques (Odyssée, Rabelais) et des contemporains emblématiques (Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, Verhaeren). Compte tenu de l'hétérogénéité inhabituelle de Jarry, ces titres et leurs auteurs agissent comme des figures d'une pièce littéraire (Bordillon 1986: 89) dans laquelle aucune règle n'est donnée à l'avance : c'est au lecteur de les inventer. D'une part, toutes les influences littéraires majeures sur l'écriture de Jarry peuvent en être extraites, mais de l'autre part, c'est précisément dans la diversité de ces titres et auteurs que l'on trouve la structure de l'intérêt mental de Jarry (Schuh 2008 : 557), à cheval constamment entre l'art et la science, entre littérature et théâtre, entre textes triviaux et philosophiques, entre générosité enfantine et sagesse synthétique, entre différentes langues, entre traduction et original, entre classiques anciens et curiosités modernes.

L'énigme de ces vingt-sept titres est en fait une introduction bibliographique aux dimensions scientifiques et philosophiques de Faustroll, car plusieurs pages après le catalogue, Jarry ajoute une explication de ce qui l'a fait classer ces textes

parmi les « quelques élus », touchés par la grâce herméneutique de Jarry. Des explications plus détaillées des raisons de ce choix sont données ici :

- « À travers l'espace feuilleté des vingt-sept pairs, Faustroll évoqua vers la troisième dimension :
- De Baudelaire, le Silence d'Edgard Poë, en ayant soin de retraduire en grec la traduction de Baudelaire.
- De Bergerac, l'arbre précieux auquel se métamorphosèrent, au pays du soleil, le rossignol-roi et ses sujets.
- De Luc, le Calomniateur qui porta le Christ sur un lieu élevé.
- De Bloy, les cochons noirs de la Mort, cortège de la Fiancée.
- De Coleridge, l'arbalète du vieux marin et le squelette flottant du vaisseau, qui, déposé dans l'as, fut crible sur crible.
- De Darien, les couronnes de diamant des perforatrices du Saint-Gothard.
- De Desbordes-Valmore, le canard que déposa le bûcheron aux pieds des enfants, et les cinquante-trois arbres marqués à l'écorce.
- D'Elskamp, les lièvres qui, courant sur les draps, devinrent des mains rondes et portèrent l'univers sphérique comme un fruit.
- De Florian, le billet de loterie de Scapin.
- Des *Mille et une Nuits*, l'œil crevé par la queue du cheval volant du troisième Kalender, fils de roi.
- De Grabbe, les treize compagnons tailleurs que massacra, à l'aurore, le baron Tual par l'ordre du chevalier de l'ordre pontifical du Mérite Civil, et la serviette qu'il se noua préalablement autour du cou.
- De Kahn, un des timbres d'or des célestes orfèvreries.
- De Lautréamont, le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, qui disparaissait à l'horizon.
- De Maeterlinck, les lumières qu'entendit la première sœur aveugle.
- De Mallarmé, le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui.
- De Mendès, le vent du nord qui, soufflant sur la verte mer, mêlait à son sel la sueur du forçat qui rama jusqu'à cent vingt ans.
- De l'*Odysée*, la marche joyeuse de l'irréprochable fils de Pélée, par la prairie d'asphodèles.
- De Péladan, le reflet, au miroir du bouclier étamé de la cendre des ancêtres, du sacrilège massacre des sept planètes.
- De Rabelais, les sonnettes auxquelles dansèrent les diables pendant la tempête.
- De Rachilde, Cléopâtre.
- De Régnier, la plaine saure où le centaure moderne s'ébroua.
- De Rimbaud, les glaçons jetés par le vent de Dieu aux mares.
- De Schwob, les bêtes écailleuses que mimait la blancheur des mains du lépreux.
- D'*Ubu roi*, la cinquième lettre du premier mot du premier acte.
- De Verhaeren, la croix faite par la bêche aux quatre fronts des horizons.
- De Verlaine, des voix asymptotes à la mort.
- De Verne, les deux lieues et demie d'écorce terrestre. »

S'il y a un système dans ces explications poétiques et très brèves, c'est bien le point de vue de Jarry – celui d'un lecteur qui, dans la perception et interprétation des mondes littéraires, ne cherche pas à reconnaître les stéréotypes et le confort conventionnel (Arnaud 1974 : 270), mais trouve dans chacun de ces textes un point névralgique de déferlement poétique. Jarry arrête ce moment littéraire intemporel qui catapulte le travail individuel au-dessus de l'histoire : c'est-à-dire que le texte s'adresse esthétiquement et spirituellement à lui, penseur exceptionnel et porteur unique de sa propre sphère créative.

## JARRY, AUTEUR D'UBU ?

Lorsque Jarry est venu s'inscrire au lycée de Rennes, en 1888, il a fait la connaissance des frères Morin et appris que l'aîné d'entre eux, Charles, avait écrit une pièce qui s'intitulait *Les Polonais* et dans laquelle un certain PH (Père Hébert, avec la variante Père Hébé) est roi de Pologne, ayant accédé au pouvoir par un massacre sanglant de toute la famille royale polonaise, pour régner en autocrate autoritaire, génocide et avide de richesses. Le seul survivant dans le carnage, le jeune Bougrellas, fils du bon vieux roi assassiné Venceslas, a été expulsé du pays. Le Père Hébé s'empare du trône qui, de droit héréditaire, appartiendrait à Bougrellas. Jarry, qui s'était jusque là beaucoup appliqué à l'imitation du théâtre de Victor Hugo, était absolument ravi du texte. Ce petit persiflage d'écolier, Charles Morin l'avait écrit pour ridiculiser un professeur de physique, nommé Félix-Frédéric Hébert, qui était considéré parmi les lycéens comme une personnification grotesque de l'injustice, de maladresse gigantesque, d'absurdité psychophysique et de malveillance injustifiable. Le professeur Hébert était, aux yeux des lycéens, un baril de farce, un « corps hyperphysique » incroyable, inconcevable, exposé à la haine, la risée de tout le monde.

Les traits physiques de ce professeur, et son comportement absurde, ont déterminé le profil théâtral du Père Ubu, personnage principal d'*Ubu roi*. Dans un témoignage, un camarade de classe de Jarry, Henri Hertz, le décrit ainsi :

*« Monsieur Hébert était un professeur excellent. Il était bon. Il n'y avait aucune raison qu'il fût chahuté. Le choix des professeurs chahutés est soumis aux impondérables. Il s'ébrouait des interpellations saugrenues, des chansons injurieuses, des cris, des rires, des projectiles [...] il en secouait les banderilles avec tant de balourdise, des exclamations si ingénues, des menaces tellement à contretemps qu'il s'empêtrait dans ses entrailles et d'affreuses huées saluaient ses blessures et sa défaite. Quand il avait bien peiné, invectivé, trébuché, il avait des larmes. Avant que la classe commençât, tassé sur la table, il nous épiait, un à un, essayant de nous attendrir par un sourire que nous interprétions comme un signe de lâcheté, et déjà nous ricanions. Son esprit qu'il avait fort délié mais dont, à ces moments-là il perdait toute gouverne, se contentant de le hérissier de vociférations étranglées ... »* (cité par Pennec 2003 : 78)

Obésité, injustice, lâcheté. Dans la parodie de Morin, Jarry a reconnu une forte idée théâtrale, une scénographie suggestive et le potentiel linguistique de la puérité symbolique. Il s'est immédiatement approprié *Les Polonais* et en a fait des œuvres d'art explosives. À la création (réfaction) de la pièce, Jarry n'a pas utilisé son nom de naissance comme signature d'auteur de ce texte, car il ne pouvait pas intimement se considérer comme auteur. La suppression du nom, bien sûr, est liée, d'une part, au fait qu'il a repris le texte à un camarade de classe, mais de l'autre part, c'est le résultat de la vision de Jarry de l'œuvre d'art comme œuvre d'esprit universel. Au lieu de signer le texte, il a choisi lui-même d'adopter l'identité d'Ubu – et c'est comme cela qu'il a assumé irrévocablement sa paternité. La fascination de Jarry pour le texte est allée si loin que la fascination s'est finalement transformée en identification : désormais, dans la vie quotidienne, Jarry se présentait et signait comme Monsieur Ubu, ce qui n'a certainement pas contribué au succès de sa socialisation normative (Besnier 2007: 43). D'ailleurs, la participation aux conventions sociales ne l'intéressait pas. On a l'impression qu'Alfred Jarry avait bien soigné son image sociale en supprimant stratégiquement ses empreintes : il sélectionnait rigoureusement ses photographies ; il a même détruit un portrait sur lequel le grand peintre Henri « Douanier » Rousseau avait représenté la tête de Jarry en compagnie de ses deux animaux préférés, le caméléon et le hibou. Le premier animal étant, bien sûr, l'incarnation de la transformation et du mimétisme, le second un symbole de connaissance et de sagesse.

## **UBU ROI ET LA CINQUIÈME LETTRE DU PREMIER MOT**

À Paris, Hébé est donc devenu *Ubu*, et *Les Polonais* sont passés au sous-titre de la pièce *Ubu roi*. Le nom emblématique d'Ubu est une invention propre de Jarry. Jarry a également ajouté au texte primordial plusieurs rôles, notamment celui de Bordure (Arnaud 1974 : 185), un capitaine qui est devenu le prototype de la lâcheté bavarde qui se transforme en espion et traître selon l'opportunité des circonstances. Il a retravaillé à fond la structure du texte, ajouté deux actes et réécrit les situations. Le mot clé, celui de l'ouverture de la pièce – Merdre ! – remonte aux premiers *Polonais*, c'est-à-dire à la version Morin (Arnaud 1978 : 12). *Merdre* est devenu le blason poétique de Jarry (Levesque 1970 : 39), le premier mot du premier acte, un mot qui a suscité l'indignation du public et une abondance de malentendus lorsqu'il a été prononcé et lancé au public ce 10 décembre 1896, lors de la première représentation de la pièce au Théâtre de l'œuvre. Sa base est la notion française habituelle de merde, merde ordinaire, merde banale. Dans l'invention de Jarry, cette notion est modifiée. Pourquoi et comment ? Comment se fait-il que *merdre* se soit établi comme l'ancre conceptuelle qui relie l'œuvre de Jarry toute entière, et qui explique, dans une certaine mesure, toute son imagerie poétique ?

L'ajout néologique et ludique de la lettre R, et par nécessité théâtrale, du son [R], cette « *cinquième lettre du premier mot du premier acte* », est un geste créatif par lequel s'esquisse une tendance originale de Jarry vers une redéfinition du médium littéraire. Le son [R] et la lettre R semblent omniprésents<sup>2</sup> dans le noyau inconscient de la perception jarryque non seulement du théâtre et de la littérature, mais de l'image sonore de son monde littéraire – et donc de l'ensemble de son esprit. L'invention de Jarry se fait sur une consonne vibrante répétée, en français formée par le dos de la langue sur l'extrémité du voile du palais. Le [R] uvulaire est le son le plus français de toutes les consonnes françaises.<sup>3</sup> Cette vibrante sonore est prononcée en frappant rapidement le dos de la langue contre la partie la plus profonde du palais mou, créant ainsi une articulation gutturale, *de profundis laryngis*, une gutturale semblable à un grognement de matière chaude. Par son omniprésence, le [R] agit comme une fréquence fondamentale dans l'acoustique du corps d'Ubu. Au niveau métaphysique, cependant, la consonne française [R] apparaît comme un marqueur poétique de la sphère spirituelle de Jarry, comme une onomatopée puissante, placée dans les messages linguistiques pour réduire l'arbitraire de la relation entre le signifiant et le signifié. En d'autres termes : la sonante [R] a une signification que le phonème n'a pas comme forme, mais comme actualisation du sens sonore pur du monde meurtrier, frémissant, ronchon et aboyant. Chez Jarry, le son [R], menaçant et surnois, porte toutes les significations de cet univers englouti par le monstre inhumain.

## LA GIDUILLE ENTRE LE TOUT ET LE NÉANT

Il est possible que l'origine du *merdre* soit beaucoup plus prosaïque que ne le suggère le vaste effet poétique que Jarry en a tiré. Près de la ville de Rennes (où le texte parodique lycéen a été écrit), se trouve la petite ville de *Merdrignac*, un lieu que Charles Morin connaissait et où demeurait l'une de ses tantes. Quoi qu'il en soit, après avoir découvert *Les Polonais*, Jarry a décidé de les mettre en scène immédiatement en marionnettes, ce qu'il a réalisé dans le grenier de la maison familiale des Morin. Il a fait une adaptation dramaturgique approfondie du modèle textuel, construit une marionnette pour le personnage principal de P. H., et demandé à

2 C'est ostentativement le phonème/graphème que contiennent les noms de Baudelaire, Lautréamont, Coleridge, Bergerac, Maeterlinck, Régnier, Rimbaud, Rabelais, Verhaeren, Verlaine, Verne, Teubner, Mallarmé et autres, tous auteurs qui se sont retrouvés ensemble dans la bibliothèque virtuelle que Jarry avait lui pour construire son univers littéraire.

3 De plus, d'après les études distributionnelles de Wioland (1991) et de Boë & Tubach (1992), la consonne [R] est la consonne la plus fréquente en français, avec un taux d'utilisation de 7,25% sur la totalité des phonèmes du système phonologique français et 12,75% sur la totalité des phonèmes consonantiques.

sa mère de coudre pour le monstre une couverture pointue – celle exactement qui fonctionne depuis comme un signe identificateur d’Ubu et qui ressemble sinistrement à la mascarade du KuKluxKlan. Pourtant, le geste costumographique le plus frappant sur le corps d’Ubu, c’est la spirale qui se dessine sur son ventre volumineux. Cette spirale, qu’on appelle *gidouille*, est une incision physiopathique dans la présence d’Ubu, une sorte de placement pascalien de ce tout-puissant abdomen entre deux infinis: le centre de la spirale est dans le nombril, de sorte que cette circulation inachevée d’une part se jette dans le néant originaire, et de l’autre part s’étend sans fin dans les dimensions innombrables et inintelligibles du multivers. Le nombril d’Ubu est le point mystérieux de l’explosion énergétique du monde, le vide infinitésimal, le trou noir à partir duquel le *big bang* original a percé le néant. Pour le fœtus, le nombril est le site de la nourriture anaérobie, et plus tard l’entrée symbolique aux entrailles, où la substance ingérée est altérée et métabolisée en cours de route de sorte que son reste rampe dans la partie la plus épaisse du tube digestif, où la matière fécale est générée. La direction du développement en spirale vers l’extérieur, cependant, est une onde métaphysique, une expansion sans fin de l’univers qui se déplace automatiquement – comme un mobile perpétuel – sans que ce mouvement ait un objectif compréhensible. La spirale d’Ubu, sa *gidouille*, a un centre dans le corps, et une périphérie mobile à l’infini de l’esprit. Par conséquent, Ubu est une créature sans téléologie intelligible, sans commencement ni fin, un roseau pas vraiment pensant. L’éternel retour nietzschéen.

## L’UTOPIE JARRYQUE ET LE LANGAGE

Dans l’inertie spirale, la *gidouille* se propage de tous côtés, sa propagation est universelle, dirigée vers partout et vers nulle part. C’est la pensée essentielle de l’interprétation utopique d’Ubu. Jarry a expliqué dans un petit discours le soir de la première, juste avant que le spectacle commence, que l’action se passe « *en Pologne, c’est-à-dire nulle part* ». Ce qui signifie en même temps que cette histoire se passe partout – dans le sens de cette spirale irrésistiblement progressante du ventre d’Ubu. À la fin d’*Ubu roi*, au retour du couple usurpateur en *douce France*, Père Ubu dit que « *Si il n’y avait pas de Pologne, il n’y aurait pas de Polonais* ». La Pologne fonctionne comme une scène de drame universel et seulement accessible à l’esprit humain, comme la mer Bohême chez Shakespeare : des histoires brutales de cupidité, de gloutonnerie et de pouvoir animal. Jarry ne cache pas ses sources d’inspiration, entre autres, la tragédie de Macbeth de Shakespeare (qu’il francise en *Hosche-la-poire*), mais les événements dans *Ubu roi*, parfaitement dépourvus de psychologie dramatique, sont beaucoup plus denses en massacres, encore plus sanguinaires. L’ambition du pouvoir (surtout celle de Mère Ubu) encore plus absurde et arbitraire, infiniment gloutonne. Ubu est fondamentalement un excès

physique (Arnaud 1974 : 211), principalement lié à l'énormité de l'abdomen et à la complexité de ce qui est suspendu en bas. Les métaphores bouillonnent d'allusions sexuelles, à commencer par le *bâton* de phynance. Et, bien sûr, il y a la perception *infantile* du monde, celle d'un nouveau-né qui n'arrive pas à dissocier son propre corps du monde extérieur. Ainsi le monde, pour Ubu, n'est qu'un immense réservoir qui lui permet de satisfaire ses désirs insatiables : *Ubu roi* est un texte foncièrement *humaniste*.

Sa recherche du langage est peut-être plus utopique encore que le placement de l'action nulle part, c'est-à-dire en Pologne. La poétique du théâtre de Jarry est une synthèse de nombreuses couches linguistiques qui se combinent en une invention unique et incomparable. En lisant le cycle ubuesque, on a l'impression que Jarry, possédé par l'ambition mégalomane d'un Rabelais, voulait capturer tous les registres de la langue française, écrite et parlée, en un seul trait textuel : c'est un jeu constant avec les genres linguistiques, du français littéraire esthétisé, avec une forte touche poétique, au verbiage le plus profane ; de la langue enfantine à la rigueur de la terminologie militaire ; de l'ironie fine au littéralisme transparent du style théologique ; du latin classique au discours détendu des gens de la rue.

## INVENTION ET NÉOLOGIE

L'objet de la cupidité ubuesque est le plus souvent de nature matérielle, à savoir la propriété sous toutes les formes naturelles et économiques. L'argent, la richesse et les trésors ont trouvé une solution conceptuelle commune chez Jarry dans le mot *phynance*, par opposition à l'usage pluriel habituel (les finances), en plus avec une innovation orthographique grécisante (Brotchie 2019 : 12). Je reçois de la phynance ; je manque de phynance ; je dois m'occuper de la phynance ; qui, ventrecul, a volé ma phynance, etc. Au singulier, cette notion semble plus personnelle et indique clairement l'identification intime du pouvoir avec l'argent. L'auteur aime également utiliser les archaïsmes rabelaisiens, se livrer à des archétypes et des stéréotypes linguistiques profanes, maudire, mettre des formes de langage liturgique dans la bouche d'Ubu et inventer de nouveaux mots, passer sans hésitation du psaume au blasphème. Il doit se permettre tout cela parce que les quatre Ubu sont les éléments constitutifs d'un monde théâtral et textuel original et originel, un univers parallèle du langage jarryque qui n'imité aucune réalité, mais renouvelle à chaque réplique l'illusion tour à tour recousue de la sienne propre (Lacan 1966, Arrivé 2016), d'une nouvelle réalité, encore inconnue, à chaque fois basée sur une imagerie sanglante et cinglante, issue d'une expérience mentale et d'une imagination qui semble extrêmement dispersée. Il lui a fallu développer – pour réaliser tout cela – une discipline mentale extraordinaire. La mise en œuvre linguistique de Jarry, invention expressive et stylistique, tout cela semble aller de soi,

tout cela forme un ensemble complexe de gestes littéraires originaux. Cette violation de toutes les conventions possibles (sociales, théâtrales, textuelles, religieuses etc.), imprégnée d'une imagination exubérante de l'auteur, c'est peut-être l'une des formes d'art les plus pures.

## JARRY, SYMBOLISTE SANS LE VOULOIR

Le personnage d'Ubu est une interprétation grotesque de l'origine et nature humaines, dérivée de la tradition depuis Rabelais. Le corps d'Ubu se comporte comme un bébé qui avale et draine simultanément. Plus il avale, plus il produit d'excréments. En même temps. Il est complètement engagé, parfaitement dépendant de son désir inconscient de dévorer quoi que ce soit. Tout ce qui s'oppose à sa volonté irraisonnable est immédiatement voué à la destruction. De là, le dégoût inerte d'Ubu, une insouciance extrême envers l'autre, un amoralisme total qui méprise, piétine, brûle tout, écrase tout, met tout dans un trou (qu'il appelle *une trappe*), tue tout le monde, insère brutalement un petit bâton dans les *oneilles* (néol. pour *oreilles*) des personnes vivantes.

C'est la *jouissance de la torture* : Ubu extrait le cerveau de ses victimes par les talons ou par les entrailles, il défigure les vivants en les *tudant* (néol. pour *tuer*) et les cadavres d'animaux abattus, tuant et retuant et tuant encore les objets morts. Le meurtre est le résultat d'une torture extatique, orgasmique, cette activité délectable et agréable à Ubu, qui se fiche radicalement du sentiment et du besoin de l'autre – parce qu'il agit en dehors des catégories éthiques : il n'y a pas de bien et pas de mal.

« *Ah ! saleté ! le mauvais droit ne vaut-il pas le bon ? Ah ! tu m'injures, Mère Ubu, je vais te mettre en morceaux.* » (Ubu roi, III/1)

Ubu ne fait qu'assouvir son instinct primordial, glouton et assassin. Voilà cette interprétation totale et profonde du monde par laquelle Jarry, sans se donner de concession lui-même (Levesque 1970 : 97), comprend la nécessité tragique à travers laquelle la destruction s'installe périodiquement, mais régulièrement et obstinément, en cycles prévisibles, dans l'histoire de la civilisation humaine.

*Ubu roi* se termine fort comiquement par la défaite et expulsion du couple royal. Le jeune prince héritier légitime Bougreles, fils cadet du roi de Pologne assassiné, réussit à réunir l'armée et, aidé des Russes, éloigne Ubu du trône et le chasse sans pitié de Pologne de sorte que, en compagnie des deux sujets les plus fidèles, Ubu se sauve au dernier moment sur un navire partant de Gdansk. Il prend la mer du Nord, passe devant le château d'Elseneur (autre allusion à Shakespeare) et devant la côte allemande pour rejoindre sa patrie, la France. L'expulsion d'un paradis utopique polonais est en même temps l'ouverture à une nouvelle tentation autocratique. Ubu détronisé se retrouve en France, maintenant avocat financier, dans une nouvelle situation de meurtre ; dans la suite d'*Ubu roi*, intitulée *Ubu cocu*

ou *Les Polièdres*, le couple Ubu devient couple bourgeois, et s'engage dans une nouvelle forme d'arrogance – cette fois adulte, plus civilisée. Ubu entre agressivement dans la vie du savant Achras, érudit académicien qui étudie la vie et les habitudes des polyèdres. Ils s'emparent de sa maison, portant une valise dans laquelle réside un personnage nouveau, appelé *Conscience*, et qui est censée donner des conseils à Ubu, son porteur. Envahissant la demeure d'Achras, Ubu vient demander Conscience s'il a raison d'agir comme il le fait. Evidemment, Conscience lui conseille de ne pas faire de mal à autrui – conformément aux normes civiles – et on s'attend à ce qu'Ubu commence à se comporter comme un être social.

Il n'en sera rien, bien entendu : Ubu fait exactement le contraire de ce que lui suggèrent les conseils éthiques. Il tue (sans vraiment le tuer) le bon vieil érudit qui se gêne et ne peut même pas se défendre. C'est-à-dire : il l'empale d'abord et le met à la trappe, mais Achras n'en meurt pas – peu importe, Ubu est content, parce qu'il l'a tué de toute façon. – Selon les manières bourgeoises, la mère Ubu prend à un amant, un Égyptien, qu'Ubu tuera aussi dans un meurtre avorté, également comique que le précédent.

Après cet épisode bourgeois, Père Ubu (baptisé François Ubu, avocat) constate que sa mission dans ce monde ne peut être accomplie s'il ne devient, après avoir été roi, le dernier des hommes. Dans la troisième partie du cycle ubuesque, *Ubu enchaîné*, il s'obstine à devenir esclave. L'action, toujours, se déroule en France, pays de liberté, mais liberté qui n'est pas considérée comme une valeur suprême (universellement acceptée), mais comme un commandement normatif d'oppression sociale : « *Il faut être libre ! Votre devoir est d'être libres !* » Jarry renonce de manière déclarative à la liberté statutaire et fait servir Ubu en esclave au premier passant – si l'occasion se présente. Ubu commence à tuer ses maîtres occasionnels, mais avec un but précis : son esclavage ne sera pas accompli s'il n'est pas humilié à fond – puni à la galère turque. Il y est condamné en effet. Mais les officiers de la galère, où il rame, apprennent vite qu'Ubu est trop gros, trop indolent, trop fainéant pour ramer comme tout le monde : c'est pourquoi le capitaine de la galère, conformément à la pragmatique des mécanismes sociaux, propose à Ubu de prendre la commande du navire. Ce que Père Ubu refuse en disant :

« *O non ! Si vous m'avez mis à la porte de ce pays et me renvoyez, je ne sais où comme passager sur cette galère je n'en suis pas moins resté Ubu enchaîné, esclave, et je ne commanderai plus. On m'obéit bien davantage.* » (Ubu enchaîné, V/8)

Cela renferme le fil rouge dramaturgique d'une gueule insatiable et solipsiste : la condition aléatoire de, tour à tour, roi ou esclave, n'est aucunement pertinente (Grivel 1985 : 5), car au bout de l'histoire, le monstrueux bébé vieilli tuera et dévorera indifféremment tout le monde ainsi que toutes les choses tuables.

## CONCLUSION

En 1928, Antonin Artaud a formé un organisme théâtral qu'il avait nommé *Théâtre Jarry*. Le manifeste de cette entreprise radicale présente la position d'Artaud dans le contexte artistique de l'époque. En même temps, ce petit texte, repris partiellement ci-dessous, se propose comme un résumé de l'impact qu'*Ubu roi* avait exercé sur sa postérité. Il suffit de remplacer le « *Théâtre Jarry* » par « *Ubu roi* » :

« *A partir du Théâtre Jarry, le théâtre ne sera plus cette chose fermée, enclose dans l'espace restreint d'un plateau, mais visera à être véritablement un acte, soumis à toutes les sollicitations et à toutes les déformations des circonstances et où le hasard retrouve ses droits. (...) Le Théâtre Jarry brisera donc avec le théâtre, mais en plus, il obéira à une nécessité intérieure où l'esprit a la plus grande part. Non seulement les cadres extérieurs du théâtre sont abolis, mais encore sa raison profonde. Une mise en scène du Théâtre Jarry sera passionnante comme un jeu, comme une partie de cartes à laquelle tous les spectateurs participent.* »

## BIBLIOGRAPHIE

- Arnaud, Noël. *Alfred Jarry d'Ubu roi au Docteur Faustroll*. Les vies perpendiculaires, Paris : La Table ronde, 1974.
- Arnaud, Noël. *Préface*. Alfred Jarry: Ubu. Folio, Paris : Gallimard, 1978.
- Arrivé, Michel. *De la lettre à la littérature : Jarry, Saussure, Roussel et quelques autres*. Paris : Classiques Garnier, 2016.
- Besnier, Patrick. *Alfred Jarry*. Paris : Plon, 2007.
- Boë, Louis-Jean & Tubach, Jean-Pierre. *De A à Zut. Dictionnaire phonétique du français parlé*. Grenoble : Ellug, 1992.
- Bordillon, Henri. *Gestes et opinions d'Alfred Jarry*. Paris : Siloé, 1986.
- Brotchie, Alastair. *Alfred Jarry, une vie pataphysique*. Paris : Presses du réel, 2019.
- Grivel, Charles. *Préface*. Alfred Jarry: Tout Ubu. Paris : Le livre de poche, 1-8, 1985.
- Hugill, Andrew. *Pataphysics. A Useless Guide*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- Jarry, Alfred. *œuvres complètes*. Ed. par H. Bordillon. Bibliothèque de la Pléiade, Nouvelle Revue Française, Paris : Gallimard, 1972.
- Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris : Le Seuil, 1966.
- Levesque, Henri. *Alfred Jarry*. Poètes d'aujourd'hui. Paris : Seghers, 1970.
- Pennec, Jos. Les vies parallèles. Dans Amelycor, *Zola: Le lycée de Rennes dans l'histoire*. Rennes : Apogée. 77-84, 2003
- Schuh, Julien. *Alfred Jarry, colin-maillard cérébral*. Thèse de doctorat, Paris IV, 2008
- Wioland, François. *Prononcer les mots du français*. Paris : Hachette, 1991.

Primož Vitez  
 Université de Ljubljana  
 primoz.vitez@ff.uni-lj.si



## **Kralj Ubu, polimorfno gledališko besedilo**

Kralj Ubu, gledališka ekshibicija o groteskno ekstrovertiranem, otročjem, gigantskem in popolnoma amoralnem človeku, je literarno delo, skozi katerega avtor svojo kritično pozicijo uresničuje s pomočjo performativne umetnosti, utopičnega gledališko-besedilnega uprizarjanja. Ideja utopije je razpoznavna predvsem na ravni jezikovnega izraza, s katerim Jarry artikulira nadzgodovinski smisel politične oblasti in človeške narave. Poetika Jarryjevega gledališča je sinteza številnih jezikovnih plasti, ki se združijo v edinstveno in neponovljivo invencijo. Gre za nenehno poigravanje z jezikovnimi zvrstmi, od estetizirane literarne francoščine, z močnim poetičnim pridihom, do najbolj profanega besedičenja; od otroškega jezika do strogosti vojaške terminologije; od fine ironije do prozorne dobesednosti teološkega sloga; od klasične latinščine do neobremenjenega uličnega govora.

**Ključne besede:** *Kralj Ubu*, Alfred Jarry, polimorfija, dramaturška struktura, neologizem

## ***Ubu the King* and textual polymorphism**

*Ubu the King*, a theatrical excess about a grotesquely extroverted, childish, gigantic and gluttonous figure, fundamentally amoral, is a literary work through which the author realizes his critical position in performative art, a fabulous utopian theatrical-textual staging. The idea of utopia is located above all at the level of linguistic expression which Jarry uses to articulate the transhistorical sense of political power and human nature. The poetics of Jarry's theater is a synthesis of many linguistic layers that combine into a unique invention. It is a constant play with linguistic genres, from aestheticized literary French, with a strong poetic touch, to the most profane babbling; from children's language to the rigorous military terminology; from fine irony to the transparent literalism of the theological style; from classical Latin to the relaxed speech of the street.

**Keywords:** *Ubu the King*, Alfred Jarry, polymorphism, theatrical structure, neology

L'article dans le cadre du programme de recherche P6-0218 "Teoretične in aplikativne raziskave jezikov: kontrastivni, sinhroni in diahroni vidiki", financé par ARIS.