

L'AUTO-REÉCRITURE CHEZ ALFRED JARRY : *UBU ROI*, MATRICE DE L'ŒUVRE JARRYQUE

Corinne FLICKER
Aix-Marseille Université

Article publié dans : Clara DEBARD, *D'un genre à l'autre : la transmodalisation dramatique*, Éditions Universitaires de Lorraine, 2014, p. 135-147.

Si en 1897 *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, le dernier des drames romantiques, clôt le XIXe siècle, l'année précédente *Ubu roi*¹ d'Alfred Jarry, précurseur de l'avant-garde théâtrale, ouvre le XXe siècle. Dans cette pièce créée le 10 décembre 1896 au Théâtre de l'Oeuvre, la grande scène des symbolistes et le laboratoire expérimental de la modernité, Lugné-Poe, son directeur, jouait le rôle de Michel Fédérovitch et d'un Messenger, et l'illustre Gémier celui du Père Ubu. Parodie du *Macbeth* shakespearien, charriant dans son sillage le souvenir de nombreuses autres pièces du grand Will, *Ubu roi* est un texte que Jarry se plaît à réécrire. De l'écriture abrégée qu'il donne dans l'« Acte terrestre » de *César-Antéchrist* dès 1895, première mouture d'*Ubu roi*, à la version raccourcie pour marionnettes d'*Ubu sur la Butte* en 1901, le cycle d'*Ubu* s'ouvre et se referme sur une réécriture d'*Ubu roi*. Au centre, les autres parties du cycle : *Ubu enchaîné*, *Ubu cocu*, puis *Les Almanachs du Père Ubu* publiés de 1899 à 1901, composés de chansons, de caricatures, de recettes et de courtes pièces, dont « *L'Ile du Diable*, pièce secrète en trois ans et plusieurs tableaux » (1899), et un *Ubu Colonial* (1901) où apparaît encore le fameux protagoniste. Aux deux extrémités du cycle, la marionnette avec la figure de Guignol : d'abord, dans le bref texte *Guignol* qui met en scène le personnage d'*Ubu* dès 1893, inclus dans *Les Minutes de sable mémorial* l'année suivante en 1894, puis dans *Ubu sur la Butte* en 1901, le cycle se bouclant sur l'œuvre qui lui a donné naissance, partant d'*Ubu roi* pour mieux y revenir. *Ubu roi* devient ainsi la matrice de l'œuvre jarryque en raison des réécritures et citations multiples que son auteur effectue à partir d'elle, dans un ensemble caractérisé par son hétérogénéité générique, l'écriture de Jarry étant autant dramatique, poétique que narrative. Dans ce labyrinthe intertextuel les textes se font écho, les précédents contenant en germe les suivants, l'auteur réécrivant sans cesse la matière de ses œuvres.

Les Polonais, *Ubu roi* et l'intertexte shakespearien

Dès sa genèse, *Ubu roi* s'inscrit dans la problématique de la réécriture. On sait que Jarry est parti de la pièce intitulée *Les Polonais* composée collectivement par une bande de potaches du lycée de Rennes, représentée en décembre 1888 dans un décor d'Alfred Jarry au domicile des frères Morin qui avaient activement participé à l'écriture de la pièce². Jarry contribua certainement à sa composition. La pièce est reprise chez lui en 1890 en marionnettes puis en théâtre d'ombres.

S'il est impossible de préciser de façon absolument nette le nombre et l'importance des modifications apportées par Jarry au texte plus ou moins achevé trouvé au lycée de Rennes, on peut toutefois fixer les deux limites suivantes : il « se serait contenté de modifier quelques détails lexicaux, essentiellement les noms des personnages », mais « il aurait [...] construit la totalité du texte [d'*Ubu roi*] sur un canevas extrêmement schématique³ ». Jarry est donc bien « l'auteur » d'*Ubu roi* dans la mesure où il a érigé en texte le canevas potachique⁴.

Œuvre intertextuelle s'il en est, *Ubu roi* est une pièce née de la fusion de multiples textes sources, dépositaire de toute une tradition littéraire, de Sophocle (parodie du titre *Œdipe roi*) à Rabelais (auquel Jarry emprunte la verve et la physionomie ventripotente de ses héros) et Shakespeare, en passant par Cervantès (la scène du moulin à vent dans lequel se réfugie Ubu), Corneille (« le combat des voraces contre les coriaces », clin d'œil à la rivalité des Horaces et des Curiaces), Molière (la scène de l'ours⁵ empruntée à *La Princesse d'Elide*) et Racine (avec un pastiche de vers d'*Andromaque*). L'œuvre qui ouvre la voie au théâtre moderne parodie de façon corrosive toute une tradition littéraire pour mieux l'appréhender et s'en démarquer.

Réceptacle de cette tradition, *Ubu roi* propose une réécriture de *Macbeth* ainsi que des emprunts, plus ponctuels, à d'autres pièces de Shakespeare. *Macbeth* procure la trame principale avec l'intrigue du régicide mené par le couple usurpateur, mais *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Henry IV*, *Richard III*, *Hamlet*, *Jules César* et *La Tempête* fournissent aussi des scènes et des personnages : Falstaff est l'un des modèles d'*Ubu* et Richard III partage sa difformité physique ; *Hamlet* et *Jules César* inspirent les scènes d'apparition de spectres dans la grotte ainsi que le songe prémonitoire de la reine Rosemonde ; la scène d'exposition de *La Tempête* donne la scène finale où les Ubs sont embarqués sur la mer Baltique.

¹ Alfred Jarry, *Ubu roi*, in *Oeuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 351-398.

² Dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », Michel Arrivé essaie de donner une réponse à la polémique sur la paternité de l'œuvre notamment attisée par les frères Morin qui ont revendiqué leur participation à l'écriture de la pièce. On est à peu près sûr, d'après les témoignages des frères Morin recueillis par Chassé dans *Sous le masque d'Alfred Jarry. Les sources d'Ubu roi* (Paris, Floury, 1921) - analyses reprises dans *D'Ubu-Roi au Douanier Rousseau* (Paris, Nouvelle Revue critique, 1947) - que l'actuel texte d'*Ubu roi* n'est pas identique à l'original perdu des *Polonais* représenté en 1888 chez les frères Morin, et que Jarry y a apporté des modifications.

³ Notice de Michel Arrivé, in Alfred Jarry, *Oeuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1142-1144.

⁴ *Ibid.*, p. 1144.

⁵ Acte IV, scène 6.

Toutefois, en choisissant *Macbeth* comme texte source principal, et malgré le ton délibéré de la farce, Jarry privilégie l'intrigue politique de l'usurpation du pouvoir à travers le schéma : complot, régicide, exercice de la tyrannie, combat du prince héritier, chute du tyran et victoire du jeune prince. La parodie opère une déformation du texte élisabéthain à la façon d'un miroir grossissant, les aspects du grossissement parodique conférant à la réécriture de la tragédie shakespearienne une dimension hyperbolique, expression d'une nouvelle forme de tragique à l'aube du XXe siècle.

Issu d'intertextes multiples, *Ubu roi* devient à son tour la matrice de l'œuvre jarryque en entrant dans la composition de textes très différents sur le plan générique : *Guignol*, *Les Minutes de sable mémorial*, *César-Antéchrist*, *Ubu sur la Butte*, *L'Île du diable*, selon un principe généralisé d'autocitation et d'auto-réécriture. D'un texte à l'autre, les œuvres s'annoncent, s'incluent, se complètent selon un savant jeu de miroir au point qu'il devient difficile de lire l'une sans envisager les autres.

César-Antéchrist*, première version d'*Ubu roi

Les Minutes de sable mémorial (1894) et *César-Antéchrist* (1895) entretiennent ainsi un rapport d'inclusion. *Les Minutes* présentent un ensemble textuel étonnant, voire déroutant pour le lecteur, constitué d'écrits génériquement disparates publiés dans différentes revues, puis rassemblés en un volume publié au *Mercur de France* en 1894. À travers une très grande variété de sujets et surtout de formes, c'est un assemblage hétéroclite de poèmes aux vers et strophes hétérométriques, de passages narratifs, de dialogues de facture plus dramatique. Ce vaste ensemble décousu, relevant d'une esthétique de la discontinuité annonçant le surréalisme, contient un extrait du futur *César-Antéchrist*, l'« Acte prologal », dont les autres actes seront publiés l'année suivante.

Au sein de l'œuvre jarryque, *César-Antéchrist* exerce une fonction privilégiée, sorte de pivot qui articule, les uns avec les autres, plusieurs textes et qui atteint, pour le modifier, leur contenu. Comme le rappelle une note en tête de l'édition originale, l'« Acte prologal » faisait déjà partie des *Minutes de sable mémorial*, entrant ainsi dans leur système poétique. Cette intégration a en même temps l'effet complémentaire d'entraîner la totalité des *Minutes* dans l'orbite de *César-Antéchrist* et de leur faire subir l'effet transformatif.

L'« Acte terrestre », le troisième acte de *César-Antéchrist* présente, dès 1895, une première version raccourcie d'*Ubu roi*, qui existe donc avant sa création un an plus tard au Théâtre de l'Oeuvre. À cet égard, ces scènes d'*Ubu* prennent, dans le contexte de leur insertion entre les actes de *César-Antéchrist*, un sens nouveau. *César-Antéchrist* apparaît comme « le foyer et/ou miroir de l'œuvre de Jarry »⁶.

César-Antéchrist est un texte dialogué, de facture plutôt dramatique, composé de quatre actes, publié au *Mercur de France* en octobre 1895. Toutefois, chacun des trois premiers actes a connu auparavant une publication indépendante. Le premier acte, l'« Acte prologal », alors intitulé « Acte unique », est édité dans *L'Art littéraire* dès juillet-août 1894. L'« Acte prologal », cette fois sous son titre définitif, paraît à nouveau dans les *Minutes de sable mémorial*, juste avant le Prologue de conclusion. Le second acte, l'« Acte héraldique » est publié sous le titre « L'acte héraldique de *César-Antéchrist* » dans *Le Mercur de France* en mai 1895, le texte étant daté d'octobre 1894. Le troisième acte, l'« Acte terrestre » paraît également dans *Le Mercur de France* en septembre 1895. Cet « Acte terrestre » est la version abrégée d'*Ubu roi* qui se trouve ainsi présentée pour la première fois comme partie constituante de *César-Antéchrist*. *César-Antéchrist* est donc composé pour une large part – matériellement la moitié – de l'« Acte terrestre » qui est un fragment important d'*Ubu roi*.

L'« Acte prologal » et premier, intitulé « Le Reliquaire », est celui qui entre précisément dans la composition des *Minutes* l'année précédente ; l'acte II, l'« Acte héraldique », est intitulé « Orle » ; l'acte III, l'« Acte terrestre », « Ubu roi » ; le quatrième, l'« Acte dernier (*Du jugement*) », « Le Taurobole ». Chaque acte comporte une liste des personnages et un argument qui lui est propre, ce qui accentue la discontinuité et le disparate de *César-Antéchrist* formé de quatre textes très différents dans leur sujet, mais qui entretiennent néanmoins des liens. Ainsi, dès l'« Acte héraldique », Ubu, Giron, Pile, Cotice, futurs protagonistes d'*Ubu roi*, se mêlent aux nombreux autres personnages de l'acte. Sur les douze scènes qui composent cet « Acte héraldique », Ubu et ses compagnons occupent les scènes IX et X, dans des situations qui ici ont, certes, peu de rapport avec l'intrigue d'*Ubu roi*. En revanche, l'« Acte terrestre » est composé tout entier de scènes d'*Ubu roi*. Comme les autres actes, il s'ouvre sur sa propre liste des personnages, laquelle recoupe exactement celle d'*Ubu roi*. Cet « Acte terrestre » comporte 16 scènes anticipant *Ubu roi* tout en ménageant aussi des différences.

Les cinq premières scènes des 7 scènes de l'acte I d'*Ubu roi* ont été supprimées : l'exposition d'*Ubu roi* est donc réduite ici à sa plus simple expression. La première scène de *César-Antéchrist* correspond à la scène 6 de l'acte I d'*Ubu roi* : dans la salle du Palais de Varsovie, en présence de ses fils et du Capitaine Bordure, le roi Venceslas décore Père Ubu pour le remercier de ses nombreux services. Pourtant, Ubu persiste à vouloir « massacrer » Venceslas. À la scène II (scène 7 et dernière de l'acte I d'*Ubu*), la maison des Ubs cache la conspiration ourdie par le couple, les Palotins et Bordure qui scellent leur pacte en jurant d'accomplir le régicide. La scène III (scène 1 de l'acte II d'*Ubu*) rapporte le songe prémonitoire de la reine Rosemonde qui met en garde son mari afin qu'il ne paraisse pas sur le champ des revues. La brève scène IV (scène 2 de l'acte II d'*Ubu*) est celle du régicide : la fameuse insulte (le « merdre » à peine déguisé par la vibrante consonne) est le signal convenu de l'assassinat de la famille royale. Dans la scène V (scène 6 de l'acte II d'*Ubu*), Ubu au pouvoir se plie au don de joyeux avènement en distribuant de l'argent au peuple pour qu'il accepte de payer les impôts. Dans la scène VI (scène 1 de l'acte III d'*Ubu*), Ubu confie à Mère Ubu qu'il n'entend pas récompenser Bordure pour son aide dans la conspiration ; Mère Ubu proteste car Bordure pourrait se retourner contre lui. La scène VII (scène 2

⁶ Michel Arrivé, *op. cit.*, p. 1126.

de l'acte III, scène centrale d'*Ubu*) est un peu plus longue que les autres et correspond au fameux passage où Ubu dépouille les nobles de leurs biens en les faisant passer à la trappe où les attend la Machine à Décerveler. La scène VIII (scène 4 de l'acte III d'*Ubu*) rapporte comment Ubu prélève l'impôt chez les paysans dans les environs de Varsovie. Une légion de grippe-sous défonce la porte d'une maison et Ubu emporte la finance. La scène IX (scène 5 de l'acte III d'*Ubu*) se déroule dans une casemate des fortifications de Thorn où Ubu tient Bordure enchaîné après sa trahison. Dans la scène X (scène 6 de l'acte III d'*Ubu*), qui se déroule à la cour de Moscou, Bordure s'allie à l'Empereur Alexis et à l'armée russe. A la scène XI (scène 7 de l'acte III), dans la salle du Conseil, une lettre de Bordure annonce cette alliance avec l'Empereur de Russie. Les scènes 1 et 2 de l'acte IV d'*Ubu* ont été éliminées ainsi que le bref dialogue de Pile et Cotice à la fin de la scène 6, devenue scène XVI de *César-Antéchrist*. La scène XII se passe dans le camp « sous Varsovie » : armé, Ubu part en guerre sur le cheval à phynances. La Mère Ubu entend s'emparer du trésor de Pologne, allusion au début de l'acte IV d'*Ubu*. A la scène XIII, l'armée polonaise est en marche dans l'Ukraine : Rensky annonce à Ubu que les Polonais sont révoltés, que le Palotin Giron est tué et que la Mère Ubu est en fuite dans les montagnes. Ubu se réfugie dans un moulin, protégé par son armée. La scène XIV (scène 3 de l'acte IV d'*Ubu*), assez longue, retrace les combats sur le front entre l'armée russe et l'armée polonaise, laquelle finit par battre en retraite, vaincue. La scène XV (scène 5 de l'acte IV d'*Ubu*) nous transporte dans une caverne en Lithuanie ; il neige, Ubu est en compagnie de Pile et de Cotice : ils se remémorent leur combat et révèlent que le Palotin Giron est mort au combat à la place du personnage de Rensky dans *Ubu roi*. Enfin, dans la scène XVI et dernière (scène 6 de l'acte IV d'*Ubu*), un ours entre dans la caverne : Ubu se réfugie sur un rocher, les Palotins le tuent, décident d'allumer un feu pour en faire leur repas. La fin de la scène reprend celle de la fin de l'acte IV d'*Ubu roi* où Ubu s'endort et parle en rêvant ; il revit avec frayeur le combat avec l'ours, déplore que la Mère Ubu l'ait dépouillé de son trésor, pense qu'il est lui-même à présent mort, tué par Bougrebas.

L'« Acte terrestre » se termine ainsi sur le sommeil d'Ubu suggéré par la didascalie finale : « *Il se tait et dort* ». L'absence totale de l'acte V d'*Ubu roi* a une incidence non négligeable sur le sens de « l'Acte terrestre » de *César-Antéchrist*. Le dernier acte d'*Ubu roi* présente, en effet, un dénouement ouvert où les coupables, fuyant sur la mer Baltique, ne sont pas châtiés, contrairement au modèle shakespearien qui célèbre le retour à l'ordre après la mort du tyran Macbeth. Cette fuite a des conséquences importantes sur la conception du tragique dans *Ubu roi* où Jarry ménage à dessein une fin ouverte, amorçant les pièces aux structures cycliques du théâtre des années cinquante, telle *La Cantatrice chauve* ou *En attendant Godot* où le dénouement n'apporte plus de solution finale - comme le faisaient la tragédie par la mort du héros et la comédie par le mariage - mais renvoie au spectateur l'angoisse d'un cycle sans fin, reflet du malaise métaphysique que le Nouveau Théâtre ne cessera de dire. *César-Antéchrist* présente donc une version étonnamment inachevée d'*Ubu roi*, comme si son auteur réservait son dénouement pour sa pièce maîtresse.

***César-Antéchrist, L'Ile du Diable, Guignol* : suppressions, réductions, variations**

Néanmoins, malgré toutes ces suppressions qui entraînent inévitablement des différences de significations entre cette version condensée et la future pièce d'*Ubu roi*, nous pouvons observer deux éléments significatifs et porteurs de sens.

Premièrement, *César-Antéchrist* développe un élément que Jarry supprimera dans *Ubu roi* : la Machine à Décerveler. En effet, la scène 7 de l'« Acte terrestre », originellement scène 2 de l'acte III d'*Ubu roi*, s'est enrichie, au début, d'un bref poème qui assimile la Machine à Décerveler à la Machine à Imprimer. Alors qu'elle est annoncée dans la liste des personnages d'*Ubu roi*, on n'observe aucune présence scénique de cette Machine à Décerveler dans la pièce. Elle n'apparaît que de façon allusive à la scène 2 de l'acte III lorsque Père Ubu déclare que les Nobles vont être décervelés :

Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-Sous, où on les décervelera.

Par conséquent, la Machine à Décerveler n'appartient pas à l'espace scénique d'*Ubu roi* mais à un espace imaginaire situé dans les sous-sols de la grande salle du palais où Père Ubu exerce le pouvoir, lieu des fantasmes les plus inquiétants et des supplices les plus effrayants. Cependant, la machine à décerveler est à plusieurs reprises décrite dans « La chanson du décervelage » qui suit le texte de l'édition originale d'*Ubu roi*. Le refrain de cette chanson insiste sur le fonctionnement de cette machine :

Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler ;
Hourra, cornes-au-culs, vive le Père Ubu !⁷

Contre toute attente, dans les didascalies de l'« Acte terrestre » de *César-Antéchrist* apparaît une description très précise de la Machine à Décerveler sous la forme d'un poème inséré dans ce texte de facture dramatique et selon un effet de transgénéricité :

SCENE VII

La grande salle du Palais.

⁷ Alfred Jarry, *Ubu*, textes définitifs établis, présentés et annotés par Arnaud Noël et Henri Bordillon, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 130-132.

UBU, MERE UBU, OFFICIERS ET SOLDATS, GIRON, PILE, COTICE, NOBLES *enchaînés*, FINANCIERS, MAGISTRATS, GREFFIERS. *Dans le sous-sol LA MACHINE A DECERVELER*

BRUIT SOUTERRAIN : *Pétrissant les glottes et les larynx de la
mâchoire sans palais,
Rapide, il imprime, l'imprimeur.
Les sequins tremblent aux essieux des moyeux du moulin à vent.*

*Les feuilles vont le long des taquins au vent.
La mâchoire du crâne sans cervelle digère la cervelle étrangère
Le dimanche sur un tertre au son des fifres et tambourins
Ou les jours extraordinaires dans les sous-sols des palais sans fin.
Dépliant et expliquant, décerveleur,
Rapide il imprime, il imprime, l'imprimeur.*

UBU : Apportez la caisse à Nobles et le crochet à Nobles et le couteau à Nobles et le bouquin à Nobles !
ensuite faites avancer les Nobles.

*On pousse brutalement les Nobles.*⁸

Absente dans *Ubu roi*, la Machine à Décerveler est ici décrite de façon détaillée. *Ubu roi* ne peut donc pas être lu sans être mis en relation avec *César-Antéchrist*, sa version antérieure. Les diverses réécritures du texte s'éclairent et se complètent. Jarry fait disparaître à dessein cette Machine à Décerveler dans *Ubu roi*, renvoyant le spectateur à ses pires imaginations.

Deuxièmement, *César-Antéchrist* comporte une citation d'*Ubu roi*, dès les « Prolégomènes de César-Antéchrist » divisés en deux parties : I « Prose (*Saint Pierre parle*) » ; II « Ubu parle ». Cette très brève deuxième section se limite à une citation approximative d'*Ubu roi* :

Quand j'aurai pris toute la Phynance, je tuerai tout le monde et je m'en irai.
*Les Polonais ou Ubu roi*⁹

En 1896, dans la scène 4 de l'acte III d'*Ubu roi*, qui suit celle où les nobles passent à la trappe, cette phrase va devenir :

Avec ce système j'aurai vite fait fortune, alors je tuerai tout le monde et je m'en irai.

De surcroît, cette réplique du futur *Ubu roi* sert d'épigraphe à l'« Acte prologal » de *César-Antéchrist*, selon un complexe jeu d'inclusion. Elle devient ainsi une sentence-clé de l'œuvre jarryque et semble induire une nouvelle forme de tragique à l'aube du XXe siècle, dans un univers commandé par les fonctions primaires de l'homme, par ses pulsions les plus inquiétantes. Dans un texte théorique intitulé « Questions de théâtre » publié dans *La Revue blanche* en 1897, Jarry affirme qu'il voulait dans *Ubu roi* montrer au public « son double ignoble ». Aussi est-on en droit de s'interroger sur le sens de la motivation d'Ubu lorsqu'une fois son désir assouvi de pouvoir et d'argent, il souhaite, comme il le dit, « tuer tout le monde ». Le pouvoir (motivation exclusive de Macbeth) et l'enrichissement (thème ajouté par Jarry) ne sont donc pas une fin en soi, mais semblent tendre vers un autre but : l'anéantissement de l'autre. Tout semble aller vers ce désir délirant de tuerie générale. Derrière la farce, le choix du sujet politique emprunté à Shakespeare n'est donc pas un hasard.

Le souhait final de partir (« je m'en irai ») peut être interprété soit comme une fuite, soit de façon plus dangereuse comme le désir d'aller commettre ailleurs les mêmes méfaits, selon un cycle sans fin où les tueries succéderaient aux tueries. Ionesco avait bien perçu ce procédé puisque dans son *Macbett* (1972), qui tient autant du *Macbeth* shakespearien que d'*Ubu roi*, il exploite jusqu'au bout cette idée en imaginant un cycle terrifiant où des tyrans plus sanguinaires encore succèdent à d'autres tyrans, suscitant l'épouvante du spectateur. L'hyperbolisation joue à fond et Ionesco pousse le principe à son paroxysme.

D'un bout à l'autre du XXe siècle, *Ubu roi* et *Macbett* de Ionesco se répondent en « aggravant »¹⁰, selon le mot de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, la fable shakespearienne, se faisant l'écho d'un désespoir profond face aux barbaries dont le XXe siècle a été le témoin et d'un monde où le salut de l'homme paraît désormais impossible. Non content d'avoir révolutionné les formes dramatiques, Jarry a été visionnaire en anticipant sur l'histoire tragique du XXe siècle, secouée par les conflits mondiaux, les dictatures et les génocides.

De même, *L'Ile du Diable* (1899) propose une variation intéressante à partir d'une péripétie d'*Ubu roi* : la trahison du Capitaine Bordure. Ce court texte dialogué, de facture dramatique aussi, en trois actes et seulement quatre scènes, fait apparaître les personnages suivants : Père et Mère Ubu, le Capitaine Bordure, les Palotins, le Général Lascy, le Peuple et les Soldats. Le Capitaine Bordure, qui a d'abord participé à la conspiration, trahit Ubu, puis, à la scène 1 de l'acte II, est enfermé dans la casemate de Thorn, à l'instar de la scène 5 de l'acte III d'*Ubu*.

⁸ « Acte terrestre », *César-Antéchrist*, in Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 304.

⁹ *Les Minutes de sable mémorial*, in Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. 1, *ibid.*, p. 241. Ce passage est le seul où les deux titres du drame apparaissent dans cet ordre, ainsi que le note Michel Arrivé. Jarry renoncera ensuite dans son titre aux « Polonais », marquant ainsi la distance avec l'œuvre composée originellement par les frères Morin.

¹⁰ C'est le terme que Gérard Genette emploie à propos d'*Hamlet* de Jules Laforgue dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 402.

Sont rajoutés le personnage allégorique de la Conscience ainsi que le Palotin Clam, allusion à Du Paty de Clam car *L'Île du Diable* est en étroite relation avec le procès de Dreyfus. Le terme « picquartements » est par exemple une allusion au Colonel Picquart. La référence à l'affaire Dreyfus apparaît d'ailleurs dès le titre. On retrouve également le soupçon de trahison (Bordure clame pourtant son innocence) ainsi que l'allusion à un bordereau :

LES TROIS PALOTINS -. Hon, Monsieuye ! nous tenons les preuves du crime en ce papier pelure d'oignon. Il donne le plan détaillé de la ville de Thorn.¹¹

La scène 4 de l'acte III d'*Ubu roi* est reprise à travers l'allusion au plan détaillé de la ville de Thorn que Bordure donne à l'Empereur Alexis à Moscou lorsqu'il choisit de passer dans le camp de Bougrebas qui veut récupérer son trône :

ALEXIS. - Que m'apportes-tu comme gage de ta soumission ?

BORDURE. - Mon épée d'aventurier et un plan détaillé de la ville de Thorn.

ALEXIS. - Je prends l'épée, mais par saint Georges, brûlez ce plan, je ne veux pas devoir ma victoire à une trahison.

Loin d'être un condensé d'*Ubu roi*, *L'Île du Diable* développe au contraire l'épisode de l'emprisonnement de Bordure de la scène 5 de l'acte III d'*Ubu roi*, selon un phénomène de dilatation de cet épisode. La trahison de Bordure occupe les trois actes entiers de *L'Île du Diable* qui complète donc *Ubu* tout en apportant un éclairage différent.

Enfin, le cycle d'*Ubu* est encadré par la figure de la marionnette, de *Guignol* publié en 1893 à *Ubu sur la Butte*, « réduction en deux actes d'*Ubu*, représentée l'an 1901 au *Guignol des 4-z'Arts* », version abrégée pour marionnettes.

Le personnage d'*Ubu* apparaît, en effet, pour la première fois chez Jarry dans *Guignol*¹², texte imprimé par *L'Echo de Paris littéraire illustré* du 23 avril 1893¹³, et repris lui aussi en 1894 dans *Les Minutes de sable mémorial*. Marionnette qui incarne l'autorité et la loi, *Guignol* resurgit à l'extrémité du cycle puisque dans *Ubu sur la Butte* nous finissons par assister au châtimement de Père *Ubu* emmené par deux gendarmes au dénouement. *Ubu* enfin arrêté, le cycle peut se clore.

Ainsi, *Ubu sur la Butte* ne boucle pas par hasard le cycle d'*Ubu* : en 1888, tout est parti d'une version pour marionnettes, première représentation d'*Ubu roi* chez les frères Morin, et tout semble y revenir. D'ailleurs, dans *Ubu roi* fréquentes sont les occurrences où Père *Ubu* est comparé à une marionnette par les autres personnages : Mère *Ubu* l'appelle « mon gros polichinelle » (I, 1), ou encore le qualifie de « gros pantin » (III, 8). Par son comportement mécanique, par son physique caricatural, *Ubu* n'a rien d'un personnage qui pourrait avoir son référent dans le réel. *Ubu roi* repose, de fait, sur le principe généralisé de la déréalisation de la marionnette, esthétique qui rejoint les théories issues du symbolisme. Jarry souhaite remplacer l'acteur jugé trop réel par la marionnette afin de « suggérer au lieu de dire », comme il l'affirme dans « Le linteau »¹⁴ des *Minutes de sable mémorial*.

La lecture d'*Ubu roi* est par conséquent indissociable de toutes ses réécritures. Aussi serait-il faux d'assimiler à de simples résumés les versions abrégées qui l'ont soit précédé (l'« Acte terrestre » de *César-Antéchrist*), soit succédé (*Ubu sur la Butte*). Bien au contraire, elles sont là pour ajouter du sens à *Ubu roi*. Loin d'entretenir un rapport de redondance, ces réécritures se complètent.

Si *Macbeth* est la matrice d'*Ubu roi*, *Ubu roi* constitue donc bien à son tour la matrice de l'œuvre de Jarry qui recourt à l'autocitation et fait de l'auto-réécriture le moteur de sa création. L'originalité de son œuvre réside dans son caractère composite, hétérogène, fait d'un assemblage de sources littéraires variées. Cette forme textuelle fragmentée se fait l'écho de la vision éclatée d'un monde dont les valeurs vacillent au tournant du siècle, amorçant la pratique du collage qui, tant dans les arts plastiques qu'en littérature, va devenir un principe majeur de l'esthétique du XXe siècle.

L'auto-réécriture donne inmanquablement au lecteur une impression de déjà vu : les pistes se brouillent et l'on croit avoir déjà emprunté des voies semblables, mais qui s'avèrent pourtant bien différentes. Un savant système d'échos, de reprises et de prolongements se met en place au fil de l'écriture des œuvres et de leurs éditions : elles finissent par former un tout indivisible, conférant à l'ensemble sa profonde unité.

Vue sous cet angle, l'œuvre jarryque offre une lecture labyrinthique qui peut en même temps dérouter et séduire. A la fois source et lieu de retour constant, *Ubu roi* ne trouve donc son achèvement que dans les autres écrits de son auteur, la plupart du temps non dramatiques. Au lecteur d'aller trouver dans ces derniers la clé de nombre des choix faits dans cette pièce fondatrice du cycle.

BIBLIOGRAPHIE

Charles CHASSÉ, *Sous le masque d'Alfred Jarry. Les sources d'Ubu roi*, Paris, Floury, 1921.

Charles CHASSÉ, *D'Ubu-Roi au Douanier Rousseau*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1947.

¹¹ *L'Île du Diable*, in Alfred Jarry, *Oeuvres complètes*, t.1, op. cit., p. 546.

¹² D'anciennes scènes Rennaises tirées d'*Ubu cocu*.

¹³ La création du nom « Ubu » est, au plus tard, de cette année.

¹⁴ texte liminaire servant de préface à l'ensemble des *Minutes*.

Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Alfred JARRY, *Les Minutes de sable mémorial*, in *Œuvres complètes*, tome 1, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 169-245.

Alfred JARRY, *César-Antéchrist*, in *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 271-344.

Alfred JARRY, *Ubu roi*, in *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 345-398.

Alfred JARRY, *Ubu enchaîné*, in *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 429-462.

Alfred JARRY, *Ubu cocu*, in *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 467-518.

Alfred JARRY, *L'Ile du Diable*, in *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 545-551.

Alfred JARRY, *Ubu colonial*, in *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 601-611.

Alfred JARRY, *Ubu sur la Butte*, in *Oeuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 631-653.

Alfred JARRY, *Ubu*, textes définitifs établis, présentés et annotés par Arnaud Noël et Henri Bordillon, Paris, Gallimard, « Folio », 1978.