

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES FRANÇAISES

par

Caroline Tremblay

Le carnavalesque dans *Ubu* d'Alfred Jarry

Le 21 février 2004



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'imagerie comique carnavalesque dans le cycle d'*Ubu*. Le carnavalesque est une notion que Bakhtine a développée principalement dans son essai intitulé *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.

Mikhaïl Bakhtine voyait le carnaval comme une des principales composantes de la culture populaire du Moyen Âge et de l'époque de Rabelais. Selon ses dires, « c'est dans l'œuvre de Rabelais que le rire du Moyen Âge a trouvé son expression suprême. »¹ Pour définir l'écriture de Rabelais, il se sert d'expressions telles que « réalisme grotesque » ou « carnavalesque ». Le carnaval tue la vieille vérité pour faire naître une vérité nouvelle. Cette vieille vérité, ou vérité officielle, appartient au clergé, au pouvoir, aux agélastes². Le carnavalesque renvoie l'ancienne vérité dans les enfers, c'est-à-dire le ventre, les excréments, la terre. Son imagerie peut donc paraître grossière, car elle laisse beaucoup de place au scatologique, aux organes génitaux, etc. Toutefois, Bakhtine fait une différence très nette entre l'humour scatologique moderne, qu'il qualifie de cynique et de grossier, et le scatologique dans le réalisme grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance, qui permet de faire table rase du passé et de se tourner vers l'avenir. On peut cependant ajouter que ce renversement, circulaire et non linéaire dans le carnaval du Moyen Âge, permet de renier la tradition pendant la durée d'une fête, mais pour renouveler l'adhésion aux vieilles valeurs, de la religion et des convenances, en dehors des périodes de foire ou de carnaval.

À prime abord, *Ubu* est plus satirique que comique: en effet, que d'ironie dans les pages écrites par Jarry: « Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. Est-ce parce que nous avons du monde ? »³ Cependant, si *Ubu* semble tout ridiculiser, tout rabaisser dans un but de destruction purement nihiliste, en s'en prenant par exemple à la férocité des maîtres de ce monde ou à la science, il ne s'agit pourtant pas de négation pure, mais bien d'une ambivalence carnavalesque, c'est-à-dire de l'anéantissement de la pensée officielle au profit de la naissance d'une vérité nouvelle, plutôt bouffonne et ironique, appelée la 'pataphysique.

L'ironie n'y est pas purement sarcastique, mais carnavalesque, puisque souvent, derrière l'injure se cache une louange ou derrière une louange, une injure. Contrairement à l'humour, qui cherche à railler de façon purement négative et qui comprend l'ironie et la satire, le comique correspond davantage au rire du carnaval, de la fête, des bouffons et du

¹ BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, p. 105. Dorénavant, toutes les références à ce livre seront indiquées par le sigle OFR et placées entre parenthèses après les citations.

² Hommes qui ne savent pas rire. Mot qu'on retrouve chez Rabelais dans le prologue du *Quart Livre*.

³ JARRY, Alfred (1978), *Ubu*, Paris, Gallimard, p. 35. Dorénavant, toutes les références de ce livre seront indiquées entre parenthèses après les citations et précédées des sigles: UR (Ubu roi), UE (Ubu enchaîné), UC (Ubu cocu) ou de U s'il s'agit d'une autre pièce ou de notes ou commentaires éditoriaux.

burlesque. Il ne détruit pas unilatéralement, ne vise pas un individu en particulier, mais se moque du monde entier.

Le présent mémoire portera sur les pièces d'*Ubu* suivantes: *Ubu roi*, *Ubu cocu* et ses variantes, *Ubu cocu et l'Archéoptéryx* et *Onésime ou les Tribulations de Priou* et *Ubu enchaîné*. Je m'intéresserai à certains éléments carnavalesques qui jouent un rôle important dans ces pièces: le renversement de la hiérarchie et des valeurs, le ventre en tant que figure carnavalesque, le dépeçage et le découpage du corps et la femme carnavalesque. Il s'agira de montrer que, même si *Ubu* est sans contredit plus moderne et satirique que les œuvres de Rabelais, par exemple, que Bakhtine a étudiées sous l'angle de la notion du carnaval, il demeure néanmoins que l'esprit grotesque traverse tout le cycle d'*Ubu*.

Il y a bien sûr d'autres textes s'inspirant de Rabelais, tel le *Pantagruel*, mais mon étude se borne au cycle d'*Ubu* pour mieux me concentrer sur les éléments carnavalesques de cette œuvre en particulier. Je me servirai ainsi de certains passages des livres de Rabelais pour mieux mettre en évidence quelques aspects grotesques d'*Ubu*, mais non pour faire une analyse intertextuelle ou comparative.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier, bien sûr, mon directeur de recherche, François Ouellet, qui m'a dirigée de façon remarquable et m'a fait découvrir, de surcroît, l'ouvrage de Bakhtine sur le carnaval qui, en plus d'avoir servi énormément dans mon mémoire, m'a donné une leçon de vie. J'aimerais aussi remercier tous les professeurs de littérature qui m'ont enseigné, qui m'ont beaucoup appris et ont su nourrir ma passion pour la littérature et me pousser à persévérer jusqu'à maintenant. Mes remerciements vont aussi à mes parents, qui m'ont soutenue financièrement et, parfois, moralement.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
LE RENVERSEMENT HIÉRARCHIQUE.....	11
<i>Ubu</i> , œuvre parodique: désacralisation du grand auteur.....	12
La ‘pataphysique ou la parodie du discours officiel.....	16
Le renversement des valeurs.....	18
La carnavalisation des coups et injures.....	20
Du sobriquet.....	27

LE VENTRE, FIGURE CARNAVALESQUE PAR EXCELLENCE.....	29
La Gidouille et Gaster.....	30
La suprématie de la Gidouille.....	32
L'image du banquet dans <i>Ubu</i>.....	35
La Gidouille et l'inversion du haut et du bas.....	38
La Gidouille et le scatologique.....	42
 DE LA BARBARIE ET DE LA VIOLENCE RABAISSEES SUR LE PLAN MATÉRIEL	
.....	47
La boucherie carnavalesque et la métaphore culinaire.....	49
Le corps découpé et dépecé dans <i>Ubu</i>.....	51
La tête et les pieds, cibles préférées d'<i>Ubu</i>.....	54
 LA FEMME CARNAVALESQUE.....	59
Mère Ubu ou la femme carnavalesque.....	62
La mère carnavalesque et son enfant.....	67
 CONCLUSION.....	71

BIBLIOGRAPHIE.....	79
--------------------	----

INTRODUCTION

Le cycle d'*Ubu* d'Alfred Jarry, dramaturge et romancier, ami des symbolistes, comprend les quatre pièces suivantes : *Ubu roi*, *Ubu cocu*, *Ubu enchaîné* et *Ubu sur la butte*. *Ubu sur la butte* est en fait une version abrégée et censurée d'*Ubu roi*, abolissant entre autres le fameux «Merdre» que lance au tout début d'*Ubu roi* le personnage éponyme. Les trois premières pièces du cycle d'*Ubu* entreront dans mon étude, de même que les variantes d'*Ubu cocu* que sont *Onésime ou les Tribulations de Priou* et *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*. *Ubu cocu* a été maintes fois retravaillé, mais n'a jamais été publié du vivant d'Alfred Jarry.

Selon l'édition de la Pléiade, *Ubu roi* serait paru en 1896, quoique la première version daterait de 1888 : « *Ubu roi, Drame en cinq actes / en prose / Restitué en son intégrité / tel qu'il a été représenté par / les marionnettes du Théâtre / des Phynances en*

1888. »⁴ *Ubu enchaîné* est paru en 1900. Quant aux différentes variantes d'*Ubu cocu*, le manuscrit d'*Onésime ou les Tribulations de Priou* a été retrouvé en 1947 dans les archives du Mercure de France; *Ubu cocu ou l'archéoptéryx*, ou le premier *Ubu cocu*, a été écrit entre 1890 et 1893. L'écriture d'*Ubu cocu* a commencé en 1896 et s'est échelonnée sur de nombreuses années.

Le personnage du Père Ubu est inspiré d'un professeur de physique, le Père Hébert, qui a grandement stimulé l'imagination de ses élèves et s'est fait ridiculiser, notamment par le biais de pièces écrites par les lycéens. Il s'est d'abord appelé le Père Ébé, puis le Père Ubu. *Ubu roi* serait donc l'œuvre collective d'une poignée d'élèves turbulents, dont Alfred Jarry. En outre, le P.H., ou Père Hébert, apparaît dans *Onésime ou les tribulations de Priou*.

Ce mémoire porte sur l'imagerie comique carnavalesque dans le cycle d'*Ubu*. Le carnavalesque est une notion définie par Bakhtine principalement dans son essai intitulé *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.

Nous savons, par ailleurs, qu'Alfred Jarry éprouvait une grande admiration pour Rabelais, tel qu'on peut le voir aussi dans la bibliothèque du personnage de Faustroll dans *les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, et dans le livret d'opéra que Jarry a écrit, *Pantagruel*, très librement adapté de plusieurs livres de Rabelais. Seulement, il ne s'agit pas

⁴ JARRY, Alfred (1972), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 1146. (coll. Bibliothèque de la Pléiade)

de faire une analyse intertextuelle, mais bien de se pencher sur le réalisme grotesque dans *Ubu*, sans faire une étude comparative. Si je cite Rabelais, c'est strictement dans le but de comparer certains éléments carnavalesques de son œuvre avec ceux présents dans *Ubu*. Puis, il existe déjà quelques articles et livres qui établissent une comparaison entre l'œuvre de Jarry et celle de Rabelais, comme l'article de François Caradec, *Éléments d'une contribution d'apparence lexicographique à l'étude de : Rabelais dans l'œuvre de Jarry*, et *Les langages de Jarry* de Michel Arrivé. Mais ces études privilégient une approche linguistique et ne traitent d'aucune façon la notion de carnaval.

Mikhaïl Bakhtine voyait le carnaval comme une des principales composantes de la culture populaire du Moyen Âge et de l'époque de Rabelais. Selon ses dires, « c'est dans l'œuvre de Rabelais que le rire du Moyen Âge a trouvé son expression suprême. » (OFR : 105) Pour définir l'écriture de Rabelais, il se sert d'expressions telles que « réalisme grotesque » ou « carnavalesque ». Le carnaval tue la vieille vérité pour faire naître une vérité nouvelle. Cette vieille vérité, ou vérité officielle, appartient au clergé, au pouvoir, aux agélastes. Cette mise à mort intervient lors d'une période de fête limitée dans le temps, où toutes les couches de la société oublient les convenances et les interdits énoncés par la religion ou les lois. Le carnavalesque renvoie l'ancienne vérité dans les enfers, c'est-à-dire le ventre, les excréments, la terre. Par conséquent, la mort, l'enterrement engendre la vie, qui meurt et retourne à la terre pour nourrir une vie nouvelle, et ainsi de suite. L'imagerie grotesque peut paraître grossière, car elle laisse beaucoup de place au scatologique, aux

organes génitaux, etc. Toutefois, Bakhtine fait une différence très nette entre l'humour scatologique moderne, qu'il qualifie de cynique et de grossier, et le scatologique dans le réalisme grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance, qui permet de faire table rase du passé et de se tourner vers l'avenir.

Le carnaval, selon Bakhtine, s'oppose à tout sérieux unilatéral et figé, à tout moralisme abstrait, ne cherche en aucun cas à intimider, à effrayer, mais plutôt à vaincre la peur par le rire. Il n'est jamais individuel, égoïste, mais collectif, universel. C'est la grande fête, le banquet, l'orgie. Le plan matériel, corporel, c'est-à-dire le corps, la grande chère, les excréments, l'emporte sur le plan spirituel et intellectuel, sur la religion et la pensée officielle. Ce corps n'est pas fermé, clos, mais ouvert, couvert de protubérances, déformé, gros, en expansion. C'est un corps en transformation, dans la vieillesse ou la naissance, en voie de mourir ou de naître, ou encore de donner naissance, tel le ventre grossissant de la femme enceinte. C'est la mort, la vieillesse qui laisse la place à la vie nouvelle. C'est la vérité du rire, du bouffon, celle du monde en devenir, plutôt que la vérité sinistre de l'agélaste, de l'homme vieux qui ne sait pas rire, qui appartient à l'ancien monde.

Dans le carnavalesque, on doit parler de comique plutôt que d'humour ou de satire, puisque ces derniers procèdent d'un dénigrement pur du ventre, du monde matériel et corporel, alors que le comique, le carnavalesque rend compte des aspects négatifs et positifs, tue pour mieux faire renaître. À prime abord, *Ubu* est plus satirique que comique: en effet, que d'ironie dans les pages écrites par Jarry : « Mère Ubu, tu es bien laide

aujourd'hui. Est-ce parce que nous avons du monde ? » (UR : 35) Cependant, si *Ubu* semble tout ridiculiser, tout rabaisser dans un but de destruction purement nihiliste, en s'en prenant par exemple à la férocité des maîtres de ce monde ou à la science, il ne s'agit pourtant pas de négation pure, mais bien d'une ambivalence carnavalesque, c'est-à-dire de l'anéantissement de la pensée officielle au profit de la naissance d'une vérité nouvelle, plutôt bouffonne et ironique, appelée la 'pataphysique. L'ironie n'y est pas purement sarcastique, mais carnavalesque, puisque souvent, derrière l'injure se cache une louange ou derrière une louange, une injure. Contrairement à l'humour, qui cherche à railler de façon purement négative et qui comprend l'ironie et la satire, le comique correspond davantage au rire du carnaval, de la fête, des bouffons et du burlesque. Il ne détruit pas unilatéralement, ne vise pas un individu en particulier, mais se moque du monde entier. Le bouffon s'inclut lui-même dans le sujet de sa raillerie, alors que l'ironie et la satire visent des individus, des classes sociales, des types et deviennent prédominants à partir du XVIII^e siècle :

Le domaine du rire se rétrécit de plus en plus, il perd son universalisme. D'un côté, il fait corps avec le typique, le généralisé, le moyen, le banal; d'un autre côté, il fait corps avec l'invective personnelle, c'est-à-dire est dirigé contre une personne isolée. [...] Progressivement, l'universalisme comique de type carnavalesque devient incompréhensible. (OFR : 120)

Néanmoins, si le comique du Moyen Âge s'est « dénaturé » au cours des siècles, il demeure présent, mêlé à de l'humour satirique ou ironique, dans certains écrits modernes, telles les quatre pièces d'*Ubu*.

Par ailleurs, le carnaval correspond au concept de parodie tel que compris par Bakhtine, c'est-à-dire un discours qui parodie des textes littéraires, certes, mais aussi des discours sociaux. Il est autant possible de parodier une œuvre littéraire qu'un procès-verbal, par exemple. Une parodie peut être satirique ou comique, selon qu'elle est plus moderne, ironique, ou carnavalesque, grotesque. Yen-Mai Tran-Gervat explique en ces mots la parodie selon la théorie bakhtinienne: « [...] : pour Bakhtine, est parodique toute stylisation critique du langage propre non seulement à un autre discours littéraire, mais aussi •aux professions et autres strates du langage•⁵ » Le carnaval correspond indubitablement à cette définition, puisqu'il peut parodier à la fois des discours littéraires et des discours de nature autre.

Dans *Ubu*, il y a d'abord parodie d'un texte littéraire (*Macbeth*, par exemple), c'est-à-dire qu'il est possible de reconnaître des épisodes de *Macbeth*, mais énoncés dans un langage grossier, plutôt que noble (un travestissement burlesque selon la terminologie de Genette⁶). Dans un article d'*Études Littéraires*, Pierre B. Gobin concluait, après avoir comparé *Ubu roi* avec d'autres parodies de *Macbeth*: « Là où Ionesco étoffera (Glamis et Cawdor ne sont pas dans la tragédie de départ), où Garneau situera, où Gatti articulera,

⁵ TRAN-GERVAT, Yen-Mai (2001), « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Narratologie*, n° 4, p. 73.

⁶ La définition que donne Genette de la parodie, et du travestissement, est beaucoup plus restrictive que celle de Bakhtine, car sa conception de la parodie est purement littéraire (il s'agit de la transformation d'un texte et non d'un discours social). En outre, cette définition assimile le genre de la parodie à ce qu'il appelle l'hypertexte: « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte. » (GENETTE, Gérard (1992), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, p. 16.) Plus loin, il écrit: « l'hypertextualité, comme classe d'œuvres, est en elle-même un architexte générique [...]: j'entends par là une classe de textes qui englobe entièrement certains genres canoniques (quoique mineurs) comme le pastiche, la parodie, le travestissement. » (*Ibid.*, p. 17)

Jarry tranche. Il taille dans le texte shakespearien⁷. » De fait, Jarry tranche, par irrévérence, sans doute, pour détrôner l'œuvre, dans un réflexe tout ce qu'il y a de plus carnavalesque. Ce détrônement, loin d'être univoque, témoigne aussi de l'admiration de Jarry pour *Macbeth*, puisqu'il daigne revisiter cette pièce et la réinterpréter.

Ubu se livre aussi à une parodie du discours social, comme par exemple celui de la philosophie et de la science par le biais de la 'pataphysique, que le Père Ubu définit ainsi : « La pataphysique est une science que nous avons inventée et dont le besoin se faisait généralement sentir. » (UC : 137) Évidemment, cette définition ne définit rien et parodie la définition elle-même. Une autre définition de la 'pataphysique, beaucoup plus « complète » et faussement étymologique, apparaît dans un autre ouvrage d'Alfred Jarry, les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*:

La pataphysique, dont l'étymologie doit s'écrire "ἐπι (μετά τὰ φυσικά) et l'orthographe réelle 'pataphysique, précédé d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique.⁸

Si la métaphysique, qui pourrait être définie comme une philosophie qui réfléchit sur l'existence possible d'un ou de plusieurs dieux, d'une âme, se place au-dessus de la physique, puisqu'elle se penche sur la réalité spirituelle plutôt que matérielle, la 'pataphysique se place au-dessus de la métaphysique. Seulement, sur quoi au juste se penche la 'pataphysique ?

⁷ GOBIN, Pierre B. (1986), « Macbeth à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français », *Études littéraires*, Volume 19, n° 1, p. 78.

⁸ JARRY Alfred, (1972), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 668.

Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci ; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité.⁹

La définition, empruntant un ton pseudo-scientifique et pédant, parodie le langage du savant, sa science, de même qu'elle remet en question le discours traditionnel de la science (le discours officiel, dirait Bakhtine) pour le rabaisser, le mettre en-dessous de la 'pataphysique. En outre, celle-ci s'intéresse à la singularité, aux exceptions, au virtuel, à l'imaginaire, alors que la science s'intéresse au général. Dans *Ubu*, le Père Ubu est un docteur en 'pataphysique qui voue un culte à la Gidouille. Car c'est cela aussi, *Ubu* : le rabaissement du spirituel (métaphysique) et de la science (physique) pour couronner le principe du ventre, la rondeur immense et en expansion de la Gidouille, un univers en soi, un « univers supplémentaire ». D'ailleurs, les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* mettent en évidence ce culte du ventre, du tonneau, de la forme sphérique qui sera étudiée plus longuement dans le chapitre sur le ventre : « Ils communiquent et s'équilibrent par le bord de leurs ventres, tangentiellement. Or, même la foule a appris que l'univers *vrai* était fait d'ellipses, et les bourgeois mêmes conservent leur vin dans des tonneaux et non des cylindres. »¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 669.

¹⁰ *Ibid.*

Dans ce mémoire, je m'efforcerai donc de montrer qu'il y a effectivement parodie du discours social dans *Ubu* par l'entremise d'une esthétique qui correspond au réalisme grotesque, au carnavalesque tel que le définit Bakhtine, bien que les textes de Jarry soient inévitablement plus modernes, c'est-à-dire moins ambivalents, plus satiriques. La 'pataphysique est une forme de parodie de la science officielle, mais les nombreuses scènes de violence, le langage grossier, la ridiculisation de la figure du tyran participent aussi à la parodie du discours officiel, au rabaissement du spirituel au niveau matériel et corporel.

Quatre chapitres me permettront d'aborder certains aspects carnavalesques d'*Ubu*. Dans un premier temps, je traiterai du renversement hiérarchique opéré dans le cycle d'*Ubu*, le roi étant détrôné par le bouffon (le Père Ubu), le savant par le bouffon 'pataphysicien (toujours le Père Ubu) et l'homme libre par l'esclave (Père Ubu s'étant fait esclave). Cette inversion de la hiérarchie participe du rabaissement du spirituel, de la science et du pouvoir officiels, au niveau du corps et de la matière : voilà pourquoi le sot (Ubu) devient ici un sage, le premier des sages : « Soyez plus modeste, Monsieur! Je ne vois d'ailleurs ici de grand homme que moi. Mais puisque vous y tenez, je condescends à vous faire un grand honneur. » (UC : 137) Le rire carnavalesque ramène tout ce qui se situe en haut vers le bas: le bouffon jette l'ancien pouvoir, l'ancienne science vers les enfers (la grotte, là où sont jetés les nobles dans *Ubu roi* et la Conscience dans *Ubu cocu*). Ce renversement de hiérarchie n'est pas irrémédiable : par exemple, Ubu détrône et est détrôné, devient roi, puis esclave, etc.

Dans le deuxième chapitre, j'étudierai l'importance de la figure du ventre dans l'imagerie carnavalesque, et plus spécifiquement dans *Ubu*, spécialement à travers la fameuse Gidouille, néologisme désignant le ventre du Père Ubu. Celui-ci voue à la Gidouille un véritable culte. En fait, la Gidouille correspond à l'appétit insatiable du personnage, à sa faim immense de richesses, de morts. Le Père Ubu est gros, il constitue un univers en soi, il est lui-même en expansion. Par là, la dimension corporelle, matérielle, rejoint la dimension cosmique, spirituelle et se trouve élevée au-dessus de la Conscience, de la Science.

Le troisième chapitre se penchera sur la violence, la brutalité omniprésente dans tout le cycle d'*Ubu* et mettra en lumière l'aspect carnavalesque de cette violence, les corps découpés, dépecés comme de la viande; les couteaux de cuisine et les ustensiles transformés en armes de guerre. La bataille, le combat, s'apparente à un banquet.

Le quatrième chapitre s'intéressera plus particulièrement à la place de la femme dans le carnaval, à ce qu'elle représente. Elle s'avère très importante dans la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, puisque ses entrailles donnent naissance à la vie nouvelle, à la vérité nouvelle qui tuera le monde ancien. Je verrai dans ce chapitre en quoi la Mère Ubu peut être considérée comme un personnage grotesque, une femme carnavalesque.

1

LE RENVERSEMENT HIÉRARCHIQUE

Tout au long du cycle d'*Ubu*, le renversement hiérarchique joue un rôle primordial, que ce soit dans *Ubu roi*, où le roi est détrôné par le Père Ubu, personnage grossier et grotesque, de façon tout à fait carnavalesque, ou encore dans *Ubu cocu*, où le personnage éponyme surpasse Achras, le grand savant, par son invention de la 'pataphysique. Dans *Ubu enchaîné* aussi, Ubu effectue un renversement hiérarchique de grand ordre en se faisant esclave, titre habituellement le plus bas et le plus vil qui, par un retournement des valeurs des plus tordus, devient le grade le plus élevé dans la hiérarchie.

On observe que ce qui se trouve en haut, c'est-à-dire ce qui est considéré comme noble, élevé, spirituel, est projeté vers le bas, et vice-versa. Ubu, personnification de la grossièreté, jette tout ce qui se situe dans le haut de la hiérarchie, dans le monde officiel de la royauté, de la science, vers le bas, vers la grotte, pour s'élever. C'est le couronnement du

bouffon, qui sera ensuite rabaissé, que ce soit par Mère Ubu, Achras ou d'autres personnages du cycle d'*Ubu*. Ce trait d'*Ubu* est tout à fait carnavalesque, au sens où l'entend Bakhtine ici : « Le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité. » (OFR : 29) Ubu se résume à sa Gidouille, à son ventre, ce dont je traiterai plus en détails dans le deuxième chapitre. La 'pataphysique, la Science, devient l'invention d'un personnage gros, à l'appétit démesuré et féroce, ce qui la rabaisse nécessairement. Le pouvoir se ramène lui aussi à une gloutonnerie gigantesque.

***Ubu*, œuvre parodique: désacralisation du grand auteur**

Au début d'*Ubu roi* figure cet exergue ironique : « *Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies par escript.* » Jarry emprunte la graphie du moyen français (Anglois, tragédies par escript) et assimile le Père Ubu, bouffon par excellence, à un illustre auteur, nul autre que Shakespeare, qui a écrit maintes tragédies. Dès lors, on sait qu'on a affaire à un texte parodique, à une langue parodique. *Ubu roi*, en effet, se donne pour une tragédie de Shakespeare, reprenant certains passages de *Macbeth*, mais sur le mode comique, avec un langage vulgaire et des personnages très peu nobles. Voilà déjà une forme de renversement hiérarchique carnavalesque : l'œuvre de Shakespeare, considérée comme un joyau de la culture officielle, noble, est détrônée par Jarry au profit d'une comédie qui met en scène un énorme pantin et sa femme, personnages féroces et caractériels. On peut parler de désacralisation du grand auteur, qui contribue à redonner une vie nouvelle à un grand classique de la littérature.

Les parodies de *Macbeth* étant nombreuses et ayant fait l'objet d'études, le lien parodique qui unit *Ubu roi* et *Macbeth* est déjà connu, notamment par l'article de Pierre B. Gobin qui explore les traitements parodiques de *Macbeth* en français. Cependant, il n'écrit qu'un paragraphe sur *Ubu*, et la position défendue par Gobin n'est certes pas la nôtre : «Pourtant nous ne sommes pas en présence d'une carnavalisation libératrice au sens bakhtinien, d'une inversion de Mardi-Gras. Ubu demeure une figure du pouvoir totalitaire.¹¹» En fait, Ubu n'est que partiellement une figure du pouvoir totalitaire. Toutefois, il ne se réduit pas à cela. Voilà en quoi ma position diffère de celle de Gobin : il y a bel et bien carnavalisation au sens bakhtinien dans le cycle d'*Ubu*, puisque le Père Ubu n'est pas qu'un personnage satirique, mais aussi un bouffon qui tend à ridiculiser toute terreur, à transformer le tyran en joyeux épouvantail.

Ubu roi commence par le célèbre mot « merdre », qui donne le ton à la pièce. Plutôt que de présenter un couple noble, Jarry introduit un couple grossier, qui multiplie les libertés de langage et de gestes. Par exemple, Mère Ubu exhorte ainsi Père Ubu à massacrer le roi Venceslas et toute sa famille pour s'emparer du trône :

Père Ubu : Ah ! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer tout à l'heure par la casserole.

Mère Ubu : Eh ! pauvre malheureux, si je passais par la casserole, qui te raccommoderait tes fonds de culotte ?

Père Ubu : Eh vraiment ! et puis après ? N'ai-je pas un cul comme les autres ?

Mère Ubu : À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.
(UR : 32-33)

Dans cet exemple, comme dans le *Virgile travesti* de Scarron, on rabaisse une tragédie dans un registre burlesque, au moyen d'un langage populaire et d'images triviales. Le

¹¹ *Op. cit.*, p. 78.

rabaissement se situe au niveau corporel, vers le bas, les images de cuisine (casserole, andouille) et le bas corporel (fonds de culotte, cul). La désacralisation du pouvoir royal se fait par le biais du rabaissement dans un registre grossier : « À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. » Le cul accède ainsi au trône, au pouvoir officiel. Ou, autrement dit, le trône est abaissé au niveau du cul, du « siège ». Ne dit-on pas, par ailleurs, s'asseoir sur le trône, en parlant du siège de toilette ?

Si l'histoire racontée dans *Ubu roi* est la même que dans *Macbeth*, c'est-à-dire le meurtre du roi par l'usurpateur-héros, encouragé par sa femme, le ton n'est vraiment plus le même. L'effet parodique concerne la forme. La discussion entre Lady Macbeth et Macbeth n'a pas du tout le sens comique qu'on observe dans celle entre Père Ubu et Mère Ubu dans *Ubu roi* :

Macbeth. – Nous n'irons pas plus loin dans cette affaire. Il vient de m'honorer ; et j'ai acheté de toutes les classes du peuple une réputation dorée qu'il convient de porter maintenant dans l'éclat de sa fraîcheur, et non de jeter sitôt de côté.

Lady Macbeth. – Était-elle donc ivre, l'espérance dans laquelle vous vous drapiez ? s'est-elle endormie depuis ? et ne fait-elle que se réveiller pour verdir et pâlir ainsi devant ce qu'elle contemplait volontiers ? Désormais je ferai le même cas de ton amour.¹²

Si le ton n'est pas le même, en revanche, les comportements de Père Ubu et de Macbeth, d'une part, de Mère Ubu et de Lady Macbeth, d'autre part, se rejoignent. Comme Macbeth, le Père Ubu est reconnaissant des honneurs qu'il a reçus : « De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je suis content. On le serait à moins : capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux ? » (UR : 32)

¹² SHAKESPEARE, William (1964), *Othello Macbeth Le roi Lear*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 260.

Par ailleurs, Lady Macbeth reproche souvent à son mari sa peur, sa lâcheté, comme quand Macbeth montre de l'épouvante après le meurtre qu'il a commis :

Macbeth. – Je n'irai plus ; j'ai peur de penser à ce que j'ai fait. Regarder cela encore! je n'ose pas!

Lady Macbeth. – Faible de volonté! Donne-moi les poignards. Les dormants et les morts ne sont que des images; c'est l'œil de l'enfance qui s'effraye d'un diable peint.¹³

Les querelles entre Mère Ubu et Père Ubu sont un peu du même ordre, mais reprises sur un mode comique, dans un langage vulgaire. En parodiant les relations entre les personnages de Macbeth et de Lady Macbeth, *Ubu roi* tend à rabaisser la pièce de Shakespeare au niveau de la scène de ménage digne du théâtre de boulevard:

Père Ubu : Oh! Merdre, jarnicotonbleu, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité! hélas! hélas!

Mère Ubu : Quel homme mou! et le temps presse. (UR : 43)

Ces quelques exemples suffisent à montrer comment *Ubu roi* parodie les situations et les dialogues de *Macbeth* au profit d'une désacralisation de l'œuvre de Shakespeare. Cette désacralisation se fait au niveau matériel et corporel, et c'est pour cette raison qu'il est possible de parler ici de rabaissement carnavalesque. En outre, en parodiant le couple royal de *Macbeth*, Jarry tend à révéler par la même occasion un autre visage du tyran, grossier et burlesque, sans aucune noblesse. Bien plus qu'un simple travestissement burlesque, il s'agit de désacraliser la figure du tyran, de la rabaisser, de lui enlever tout pouvoir de terreur par sa ridiculisation.

¹³ *Ibid.*, p. 266.

La 'pataphysique ou la parodie du discours officiel

Bakhtine affirme que « les travestissements parodiques de Scarron, notamment son *Virgile travesti*, sont déjà loin des parodies universelles et positives de la culture populaire et se rapprochent des parodies modernes, plus étroites et purement littéraires. » (OFR : 113) Cette parodie, ce travestissement burlesque serait purement littéraire chez les « modernes », puisque qu'il parodie une œuvre littéraire précise, comme dans *Ubu roi*. Seulement, il serait possible aussi de dire que le cycle d' *Ubu* parodie un certain discours officiel, celui de la science et de la philosophie contemporaine de Jarry, par le biais de la 'pataphysique notamment. Comme le souligne Henri Béhar, Alfred Jarry s'intéressait aux découvertes de son temps, que ce soit en matière de science, de philosophie ou d'autres domaines de la connaissance : « [...] Jarry se tient informé des réflexions savantes de son temps, il s'y réfère en montrant qu'il les a comprises et surtout qu'il sait en tirer un «parti» poétique, pour étoffer ses constructions imaginaires. »¹⁴

La 'pataphysique, définie par Jarry comme étant une science des théories imaginaires, joue le rôle de l'envers de la science officielle, celle des théories « réelles », en théorisant sur des phénomènes absolument farfelus, comme la façon de faire cesser la pluie : « Mère Ubu, je ne tiens plus au parapluie, c'est trop difficile à manœuvrer, j'aurai plus tôt fait, par ma science en physique, d'empêcher de pleuvoir. » (UE : 189-190) Il s'agit donc, tant dans *Ubu roi* que dans les autres pièces d' *Ubu*, d'un détronement de la pensée officielle, de la culture officielle, du pouvoir officiel (le roi tué par Ubu dans *Ubu roi*, ou

¹⁴BÉHAR, Henri (1988), *Les Cultures de Jarry*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 191.

encore les nobles qui passent à la trappe dans la même pièce). C'est le bouffon, le Père Ubu en l'occurrence, avec ses mauvaises manières et sa monstruosité, qui s'empare de tous les pouvoirs (royal, financier, scientifique, etc.). Ce processus de désacralisation de la connaissance, de la noblesse, est de l'ordre du comique carnavalesque tel que décrit par Bakhtine.

Dans *Ubu cocu*, Ubu représente un nouveau savoir, une nouvelle pensée, la SEULE acceptable. Il est au plus haut de la hiérarchie « savante ». On assiste au rabaissement d'un autre éminent penseur, Achras, qui a consacré soixante années de sa vie à l'étude des mœurs des polyèdres. Le ridicule de toute l'entreprise d'Achras apparaît ici évident. Un peu comme il a fait avec le Roi dans *Ubu roi*, Ubu détrône Achras de son rang, le « remet à sa place ». Voici à quoi ressemble le premier entretien entre Ubu et Achras :

Père Ubu : Ceci vous plaît à dire, mais vous parlez à un grand pataphysicien.
 Achras : Pardon, monsieur, vous dites?..
 Père Ubu : Pataphysicien. La pataphysique est une science que nous avons inventée et dont le besoin se faisait généralement sentir.
 Achras : O mais c'est qué, si vous êtes un grand inventeur, nous nous entendrons, voyez-vous bien; car entre grands hommes..
 Père Ubu : Soyez plus modeste, Monsieur! Je ne vois d'ailleurs ici de grand homme que moi.
 (UC : 137)

Cet exemple renferme une bonne dose d'ironie et de cynisme, cela va de soi. Achras flatte Ubu, use de flagornerie envers lui, tout en se qualifiant lui-même de grand savant. Ubu répond par des remontrances qui servent d'injures, puisqu'il rabroue les prétentions d'Achras. Il lui ôte son masque. Puis, ce faisant, il se définit lui-même comme un grand inventeur, un éminent pataphysicien: il se couronne lui-même. Il affirme même, quand Achras lui demande ce qu'est la 'pataphysique : « La pataphysique est une science que nous avons inventée et dont le besoin se faisait généralement sentir. »

Évidemment, le « nous » de majesté désigne la seule personne d'Ubu, une personne multiple, un univers à lui tout seul, puisque Ubu est la science, il est le peuple, il est le pouvoir. Ubu est tout. Il se couronne lui-même, il est à la fois celui qui couronne (le peuple) et celui qui est couronné (le roi). Il invente la 'pataphysique, qui devient le savoir de référence, éliminant tous les autres, y compris le savoir d'Achras, qui a étudié pendant soixante ans les polyèdres, qui est le représentant d'une grande compétence d'expert acquise de longue main. Ubu a un accès privilégié à la connaissance, puisqu'il est la connaissance.

Le renversement des valeurs

Pour Bakhtine, le carnaval entraîne « [...] l'élimination provisoire de toutes les différences et barrières hiérarchiques entre les individus, l'abolition de certaines règles et tabous en vigueur dans la vie normale » (OFR : 24). Dans ses excès, l'abolition de la distance hiérarchique entre les gens se manifeste par des inconvenances, des indécences, des grossièretés dans le langage et les manières. Les lois sont pour un moment abolies. Chez Jarry, l'abolition de la hiérarchie et des lois mène carrément à l'anarchie, perd un peu de son ambivalence. Il a défini Ubu comme étant l'anarchiste parfait: « *Ce n'est pas exactement [...] le bourgeois, ni le mufle : ce serait plutôt l'anarchiste parfait, avec ceci qui nous empêche que nous devenions jamais l'anarchiste parfait, que c'est un homme, d'où couardise, saleté, laideur, etc.* » (U : 323)

Dans *Ubu enchaîné*, ce qui est habituellement considéré comme une vertu devient un vice, l'esclavage devient la liberté, Ubu a le port noble, bien qu'il soit un grossier personnage et n'ait aucun principe. C'est le royaume du monde à l'envers, avec son lot

d'effets comiques. Le renversement des valeurs se fait peut-être plus permanent que dans l'univers carnavalesque : ce qui est en bas, simplement, monte vers le haut, et vice-versa. Ainsi, ce qui était considéré comme l'état le plus vil, le titre d'esclave, devient le grade le plus élevé. La servitude s'avère intéressée, et jamais bien loin de la domination. La liberté se mue en esclavage quand elle oblige l'homme libre à désobéir, qu'elle dicte donc sa conduite et sa pensée :

Vive la liberté ! Le vieux galérien de Père Ubu est emmené dans le convoi, les prisons sont vides, il n'y reste plus que la Mère Ubu qui tortille de la lisière, nous sommes libres de faire ce que nous voulons, même d'obéir ; d'aller partout où il nous plaît, même en prison ! La liberté, c'est l'esclavage ! (UE : 245)

Par un renversement des valeurs, le partage entre ce qui est injure et ce qui est louange n'apparaît plus aussi clair. Par exemple, Mère Ubu dit au Père Ubu: « Père Ubu, tu n'as aucune suite dans les idées. Je vois que tu te gâtes, que tu tournes à l'honnête homme. Tu as pitié de tes victimes, tu deviens fou, Père Ubu. » (UE : 202) Le renversement des valeurs s'opère ici en ce qui a trait à la différence entre le bien et le mal, par rapport à ce qu'on considère comme étant bon ou mauvais. Ce qui est tenu dans la pensée officielle pour une vertu (l'honnêteté) est perçu comme un vice par le personnage de Mère Ubu, ou plus spécifiquement comme de la folie. La vertu est signe de folie. Père Ubu montre d'ailleurs à Mère Ubu que sa « folie » n'est qu'apparente: « Et je m'enrichis... comme d'habitude. Je continue mon travail d'esclave. » (UE : 202) Les actions du Père Ubu s'avèrent folles ou sensées selon le but visé. Avoir pitié de ses victimes s'apparente à de la folie. Toutefois, la cupidité, intention souvent jugée comme étant vile, devient dans *Ubu* quelque chose de bien, de sensé. Puis, à la scène suivante, voilà ce que les trois palotins (serviteurs d'Ubu) disent :

Ceux qui se fichent de sa barbiche – sont tous des sots et des idiots – qui pourraient bien – avant demain – avoir à s'en r'pentir. Car il n'veut pas – que sa personne – soit maltraitée – ou plaisantée. Car il n'veut pas – que sa giborgne – soit ri-di-cu-li-sée. (UC : 153.)

Encore ici, c'est la giborgne (autre appellation du ventre) qui ne veut pas être « ri-di-cu-lisée ». Alors que dans le christianisme, le spirituel prévaut sur le matériel, l'esprit sur la chair, dans *Ubu*, le contraire se produit, un renversement complet des valeurs place le ventre en haut de la hiérarchie et l'esprit en bas.

Pour accumuler des richesses, selon Ubu, il vaut mieux se faire esclave que roi. C'est le roi détrôné par le bouffon, le monde à l'envers. Ce qu'on considère habituellement comme l'état le plus vil, celui d'esclave, devient celui le plus convoité, le plus élevé dans l'ordre hiérarchique : « Et d'abord, qui êtes-vous pour donner des ordres ? Ici ne commandent que les esclaves. Avez-vous quelque grade en esclavage ? » (UE : 213.)

La carnavalisation des coups et injures

Il est impossible de ne pas remarquer la brutalité et la cruauté qui caractérisent tous les gestes et méfaits du Père Ubu. En même temps, cette violence qui traverse tout le cycle d'*Ubu* ne provoque pas la peur, la crainte, mais bien les rires. La tyrannie est tournée en ridicule, transformée en joyeux épouvantail. Les coups et injures contribuent à enterrer l'ancien monde (le pouvoir royal, les nobles, les financiers) pour laisser place à l'autocratie du Père Ubu. Évidemment, la mort de l'ancienne vérité peut sembler uniquement destructrice, puisqu'Ubu ne fait que semer la mort sur son passage. Toutefois, la mort de l'ancienne science (Achras), de l'ancien pouvoir laisse place à de nouvelles vérités, à de nouvelles valeurs. Il serait ainsi possible de parler de « carnavalisation des coups et injures ».

Bakhtine recourt, comme à son habitude, à la culture populaire du Moyen Âge pour expliquer l'aspect carnavalesque des coups et injures : « Dans ce système, *le roi est le bouffon*, élu par l'ensemble du peuple, *tourné en dérision par ce même peuple*, injurié, battu lorsque son règne s'achève, [...] » (OFR : 199) Ici, c'est le peuple qui met fin au règne du roi. Dans *Ubu*, c'est le Père Ubu, accompagné de ses serviteurs, les palotins, qui détruit l'ancien monde pour renforcer son pouvoir. Néanmoins, l'effet est le même : le Pouvoir officiel est tourné en dérision. La terreur elle-même, celle qu'utilise Ubu bien sûr, devient une immense farce. C'est la tyrannie, en même temps que la royauté, qui se trouvent ridiculisées, l'intimidation et la peur sont désamorçées par le comique.

Le discours de terreur lui-même est ramené sur un plan comique, par exemple, lorsque Rebontier et Achras, dans *Ubu cocu*, s'affairent à flatter un palotin et transforment la férocité d'Ubu en un jeu. Le jeu est un autre aspect de l'univers carnavalesque qui contribue dans l'œuvre d'*Ubu* à dédramatiser la peur, à la rendre amusante, digne de moqueries. Dans cet autre renversement des valeurs, ce qui était sérieux devient un jeu, une farce.

Les coups, qui vont de pair avec les injures, revêtent aussi une autre dimension que Bakhtine souligne dans son ouvrage sur Rabelais, en analysant l'épisode des Chiquanous du *Quart Livre*. Les Chiquanous se rendent chez le seigneur de Basché pour un repas de noces et sont battus. Bakhtine associe cette scène aux formes et images de la fête populaire (du Moyen Âge et de la Renaissance) : « La coutume des coups de poing nuptiaux se range parmi les rites de type carnavalesque (elle est associée à la fécondité, à la virilité, au temps). *Le rite accorde le droit de jouir d'une certaine liberté, d'user d'une certaine familiarité*, celui de violer des règles habituelles de la vie en société. » (OFR : 202) Nous

voilà donc toujours dans le domaine des inconvenances, des indécentes permises dans le cadre du carnaval. En outre, Bakhtine trouve une origine précise dans la culture populaire (la coutume des coups de poing nuptiaux) et en relève la symbolique toute particulière (la fécondité, la virilité, le temps). Ainsi, la symbolique se rapporte à tout ce qui concerne la sexualité, la reproduction, la perpétuation de la vie dans le temps. L'ambivalence de l'image devient évidente: ce qui nie, tue (les coups de poing), donne aussi la vie (fécondité, virilité, temps) : « *La bastonnade est aussi ambivalente que les grossièretés qui se muent en louanges.* Dans le système des *images de la fête populaire*, la négation pure et abstraite n'existe pas. » (OFR : 204)

Dans *Ubu*, est-il possible de noter la même symbolique? Pas de façon aussi nette, sans doute. Toutefois, dans l'épisode où Ubu accuse Rebontier de le faire cocu et le roue de coups, la même ambivalence apparaît :

Père Ubu : Corne d'Ubu, Monsieur Rebontier, c'est vous, je n'en doute plus, qui venez chez moi me faire cocu, j'entends confondre notre vertueuse épouse avec un pisse-pot. Nous serons père quelque jour, grâce à vous, d'un archéoptéryx pour le moins, qui nous ressemblera assez mal. Au fond, nous pensons que cocuage implique mariage, donc que le mariage sans cocuage n'est point valable. Mais pour la forme, nous avons résolu de sévir. Palotins, fichez-le-moi par terre!
Les Palotins bourrent Rebontier de coups. (UC : 180)

Cet extrait ne pourrait-il pas constituer une sorte de rite nuptial? En effet, si mariage sans cocuage n'est point valable, on pourrait déduire que Rebontier est nécessaire à la validation du mariage, peu importe que les accusations portées contre lui soient justes ou non. Ubu déclare que grâce à lui, « nous » (c'est-à-dire Ubu) serons père d'un archéoptéryx, donc que Mère Ubu sera rendue fertile grâce au concours de Rebontier. On retrouve aussi l'élément scatologique (pisse-pot) qui représente la fertilité à la fois dans le réalisme grotesque et dans *Ubu*. En effet, Rebontier confond Mère Ubu avec un pisse-pot. La connotation sexuelle apparaît évidente. Cette assimilation entre la fécondation et les excréments ou l'urine remonte au moins à l'Antiquité. Bakhtine fait allusion à un drame satirique

d'Eschyle, *Les Ramasseurs d'os*, où l' « on jette à la tête d'Ulysse un "vase malodorant", c'est-à-dire un vase de nuit » (OFR :150) Bakhtine explique que les excréments et l'urine servent à rabaisser, voire à tuer, qu'ils précipitent dans la tombe, une « tombe corporelle », où la mort donne le jour. Ils rapprochent du bas corporel, du ventre, des organes génitaux : « [...] les images de l'urine et des excréments conservent un lien substantiel avec *la naissance, la fécondité, la rénovation, le bien-être* » (OFR : 151). Tout ce qui se situe dans le bas corporel, c'est-à-dire les organes génitaux, le ventre, le derrière, les entrailles, se confond dans l'esprit grotesque, forme le lieu où l'on mange, l'on dévore, l'on évacue, de même que l'endroit où la vie naît. Dans l'épisode de la mise à mort de Rebontier, le pisse-pot relève en partie de cette symbolique.

La thématique de l'injure, parce qu'elle tend à montrer le monde entier, la vie entière comme une véritable plaisanterie, désamorce le sérieux dans le texte. Tous les châtiments, les menaces et l'intimidation, quand ils devraient susciter la peur, entraînent plutôt le rire. Aussi, Ubu ne manifeste aucune véritable hostilité envers Rebontier et ne le condamne que « pour la forme ». Il s'agit d'une mise à mort « pour rire ». Toutes les horreurs qu'il désire lui faire subir se transforment en une grosse farce : « On se contentera de lui tordre le nez et les oneilles avec extraction de la langue et ablation des dents, lacération du postérieur, déchiquètement de la moëlle épinière et arrachement partiel ou total de la cervelle par les talons. Il sera empalé d'abord, décapité ensuite, et finalement découpé. » (UC : 180-181) C'est donc le châtiment lui-même, l'exercice de l'ordre par la terreur qui se retrouve rabaisé sur le plan du rire, de la plaisanterie. Par ailleurs, on retrouve la descente proprement topographique du haut vers le bas: arrachement de la cervelle (le haut) par les talons (le bas).

Revenons au personnage d'Achras. Grâce à la Conscience d'Ubu, il est désempalé. Déjà, on voit le burlesque de la chose. Achras est mort, mais pourtant il parle avec la Conscience. Puis, il ressuscite pour se venger d'Ubu. Un des châtiments qu'inflige Ubu à ses ennemis, comme on le voit dans *Ubu roi*, c'est de les jeter dans la trappe, c'est-à-dire le bas, voire les enfers, puisqu'ils y meurent. Ici, c'est Achras qui précipite Ubu dans la cave, mais il ne s'agit que d'une grosse farce. On croirait qu'Achras ne se venge que d'une simple plaisanterie. Père Ubu ne s'étonne pas de retrouver Achras ressuscité et lui parle comme si tout était normal : « Cornegidouille ! Monsieur, vous n'êtes point resté où je vous avais mis. » (UC : 149) À son tour, Ubu tombe dans la trappe, mais il reste coincé, puisqu'il est trop gros. L'injure s'avère ambivalente, puisque ce n'est que pour rire : « Achras : C'est seulement une trappe, voyez-vous bien.

La Conscience : Monsieur Ubu est trop gros, il ne pourra jamais passer. » (UC : 149-150)

Cette fois encore, l'exercice de la terreur est transformé en joyeux épouvantail, avec des effets comiques (Ubu trop gros pour passer à la trappe).

Nous savons que le détronement carnavalesque du roi Venceslas par le Père Ubu conduit au meurtre. Mais le détronement est préalablement consacré par des coups et des injures :

Père Ubu : Voilà! (*Il lui écrase le pied.*)

Le Roi : Misérable!

Père Ubu : À moi, mes hommes!

Bordure : Hurrah! en avant! (*Tous frappent le Roi, un Palotin explose.*) (UR : 53)

Le Roi est détroné de façon carnavalesque par des injures (pied écrasé, le mot MERDRE adressé à son endroit) et des coups (tous frappent le Roi). Le bouffon, Père Ubu, détrône le roi noble. « Les injures mettent à nu l'autre visage de l'injurié, sa véritable face ; les injures

dépouillent de ses parures et de son masque : les injures et les coups *détrônent* le souverain.» (OFR :199)

Dans *Ubu cocu*, une autre forme de détronement apparaît : celui de Memnon, statue vivante élevée sur son tonneau-socle : « *On précipite Achras et Rebontier dans le tonneau-socle de Memnon, lequel, pour être détroné, est flanqué par terre.* » (UC : 169) Memnon est détroné, c'est-à-dire jeté en bas de son tonneau-socle, puisque les Palotins précipitent Achras et Rebontier dans le tonneau-socle. Il s'agit ainsi de l'association entre un élément rabaissant (le tonneau) et un autre rehaussant (le socle). Le tonneau s'apparente à la grotte dans laquelle le Père Ubu jette ses victimes : Achras et Rebontier sont rabaissés, c'est-à-dire précipités dans le tonneau. Le tonneau perd alors sa fonction de socle, donc sa fonction rehaussée : Memnon est balancé par terre.

Dans *Ubu enchaîné*, on remarque que l'ambivalence monte d'un cran : le détronement (Ubu roi devient esclave) ne se démarque pas nettement du couronnement : «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. » (UE : 256.)

Ubu décide de renoncer à son statut de Maître des Finances pour se faire esclave. Il désire se montrer bon pour les passants. Évidemment, sa bonté sera toute relative, puisqu'il cherche toujours son propre profit (un aspect satirique qui n'est pas proprement carnavalesque, soit dit en passant). Il feint la bonté, la générosité, l'honnêteté pour mieux servir ses propres intérêts. Il s'aperçoit que les coups ne permettent pas toujours efficacement d'augmenter son pouvoir :

reprises sa domination, mais se retrouve maintes fois rabaissé, ridiculisé, pour remonter aussitôt, et ainsi de suite.

Du sobriquet

Il y a aussi un autre procédé qui contribue à mettre en lumière la dynamique du renversement hiérarchique ou du « couronnement-détrônement » : le sobriquet, un nom affectueux ou injurieux qui tend à rabaïsser celui qui le porte. Voici comment Bakhtine définit le sobriquet : « un nom a une valeur étymologique *déterminée et consciente*, qui, de plus, *caractérise le personnage* qui le porte, ce n'est déjà plus un nom mais un *sobriquet*. » (OFR : 455) Seulement, puisqu'il y a fort à douter que chaque sobriquet contienne une «valeur étymologique consciente», je préfère emprunter la définition du Petit Robert : «Surnom familial, souvent moqueur.»¹⁵ Par exemple, Pissembock et Pissedoux sont des sobriquets, plutôt que des noms propres, puisqu'il contiennent une connotation très familière, scatologique et moqueuse. Pourtant, ils portent aussi d'autres noms, qui servent à cacher leur origine roturière : Marquis de Granpré et Marquis de Grandair. Encore là, malgré leur apparence plus «noble», ces noms jouent le rôle de sobriquets, surtout celui de Marquis de Grandair, qui fait songer à quelqu'un qui se donne de grands airs. On remarque aussi que ces noms font tous deux référence à la nature, au grand air : de Granpré, de Grandair. Le grand air s'oppose à la pisse, qui est présente dans les noms roturiers des deux personnages. La fraîcheur est le contraire de la puanteur, du nauséabond. Ce qui sent bon est associé à la noblesse et ce qui sent mauvais, au peuple. Le sobriquet rabaïsse, en quelque sorte, le nom

¹⁵ Collectif, (2000), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 2352.

Père Ubu : O non! ils n'auraient qu'à me rendre les coups! Je veux être bon pour les passants, être utile aux passants, travailler pour les passants, Mère Ubu. Puisque [...] je ne suis pas capable de faire comme tout le monde et que cela m'est égal d'être égal à tout le monde puisque c'est encore moi qui finirai par tuer tout le monde, je vais me mettre esclave, Mère Ubu! (UE : 191)

Le raisonnement du Père Ubu participe ici de ce que nous pourrions nommer l'ambivalence de l'injure et de la louange, et que Bakhtine explique comme ceci: « Les louanges [...] sont ironiques et ambivalentes, à la limite de l'injure : les louanges sont grosses d'injures, et il n'est guère possible de tracer une démarcation précise entre elles, de dire où commencent et où s'arrêtent les unes et les autres. De même pour les injures. » (OFR : 167) Ainsi, quand il décide de se mettre au service d'Éleuthère, Ubu commence par lui cirer les pieds (et non les chaussures, puisqu'elle n'en porte pas). En fait, sa propre définition de la servitude s'avère tout ce qu'il y a de plus ambivalente, puisqu'il n'obéit à personne et choisit lui-même ses tâches :

Père Ubu: Je veux lui cirer les pieds avec la brosse à cirer les pieds. Je suis esclave, cornegidouille! Personne ne m'empêchera de faire mon devoir d'esclave. Je vais servir sans miséricorde. Tudez, décervelez! (UE : 200)

Donc, ce qui aurait pu être considéré comme une louange (servir quelqu'un) se transforme en injure. Ce qui apparaît d'abord comme de la servitude se mue en domination. Ubu fait s'évanouir la douce Éleuthère et mourir Pissembock (quoiqu'il ne s'agisse que d'une feinte). Puis, Ubu joue le bon esclave empressé auprès de ses maîtres :

O non! Elle voudrait me donner un pourboire, sans doute; je ne réclame que le juste prix de mon travail; et puis, pour éviter toute partialité, il faudrait ressusciter le bonhomme que j'ai massacré, et ce serait trop long; et enfin je dois, en bon esclave, prévenir ses moindres gestes. (UE : 201)

On voit bien que l'empressement du Père Ubu, sa bonté est grosse d'injures, de brutalité. Ce qui pourrait laisser croire à un asservissement du Père Ubu se révèle un couronnement de sa propre personne, une montée dans la hiérarchie. Le rabaissement est suivi d'un couronnement, de façon cyclique, non définitive. Par exemple, Ubu impose à maintes

propre, surtout le nom noble avec la particule, le fait déchoir de son rang, abolit sa majuscule, le transforme en surnom. Il tend du coup à rabaisser le personnage qui le porte.

Toutefois, ce qui importe, c'est de remarquer la frontière confuse qui existe entre le nom propre et le nom commun, c'est-à-dire entre le nom et le sobriquet. Pour ce qui est du nom commun, il peut se rapprocher du nom propre aussi en devenant sobriquet, en surnommant un personnage. Par exemple, la gidouille d'Ubu (son ventre) s'écrit avec une majuscule : la Gidouille. Le *nous*, qui sert à désigner la personne d'Ubu, regroupe sûrement l'âme de la Gidouille, de même que les deux autres âmes dont parle Platon : « Des trois âmes que distingue Platon : de la tête, du cœur et de la gidouille, cette dernière seule, chez lui, n'est pas embryonnaire. » (U : 337) Si Ubu est au service de quelqu'un, c'est bien de sa Gidouille : « Père Ubu : Comment? Moi, je veux encore bien! Je commence à constater que Ma Gidouille est plus grosse que toute la terre, et plus digne que je m'occupe d'elle. C'est elle que je servirai désormais. » (UE : 255)

Ainsi, la Gidouille devient bien plus qu'un sobriquet, mais un véritable nom propre, celui d'une divinité : à l'instar de « Mon Père », on dit « Ma Gidouille ». Le sobriquet monte ainsi dans la hiérarchie verbale, devient un nom propre inspirant le respect. C'est, en outre, une synecdoque, une figure de style, que Dupriez définit comme suit : « Trope qui permet de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclus par lui.»¹⁶

¹⁶ DUPRIEZ, Bernard, (1984), *Gradus Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, p. 440.

2

LE VENTRE, FIGURE CARNAVALESQUE PAR EXCELLENCE

Dans un premier temps, nous avons vu que le carnavalesque dans l'œuvre de Jarry apparaît dans l'ambivalence des injures, de même que dans l'élimination des barrières hiérarchiques par le processus de détronement du roi et du couronnement du bouffon. En fait, il s'agit du rétablissement de la folie, de la sottise, de la remise en question du discours officiel. Dans le carnavalesque, il y a aussi un autre aspect à ne pas négliger : le rabaissement du spirituel, de l'abstrait sur le plan matériel et corporel. Dans *Ubu*, il y a trois âmes : le cœur, l'esprit et la gidouille. Cette dernière est la figure carnavalesque par excellence. Là où tout naît et meurt. Le ventre, c'est l'absorption de nourriture, de boisson, mais aussi la menace d'être mangé. Le ventre, c'est aussi la naissance, le lieu où la vie nouvelle est conçue, mais la naissance conduit aussi à la mort. On comprend, de ce point de vue, l'ambivalence inhérente au drame (ou à la comédie) de la vie et de la mort. Dans la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, cette ambivalence est omniprésente, puisque le rire carnavalesque ensevelit et fait renaître : il n'y a pas de raillerie pure, de

dénigrement pur. Le comique est rempli d'images reliées à la nourriture, à l'abondance, à la fertilité, au changement, aux excréments, à tout ce qui se rapporte au corps en transformation, naissant, grossissant, donnant vie et mourant : « [...], ce rire est *ambivalent*. il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois. » (OFR : 20)

La Gidouille et Gaster

Voyons en quoi ce rire joue un rôle dans *Ubu*, en regardant de plus près cette figure du ventre, la gidouille du Père Ubu. De prime abord, le ventre peut sembler ici purement négatif, puisqu'il tue, met tout le monde « dans sa pôche », détruit sans faire renaître. *Ubu* est un personnage féroce, insensible, cruel, qui ne songe qu'à son propre intérêt et qui n'a de respect que pour sa propre Gidouille. Cependant, il se rapproche d'un personnage du *Quart Livre* de Rabelais, Gaster, dont Bakhtine traite longuement dans son ouvrage.

Jarry a voulu faire d'Ubu la représentation du bas dans sa dimension purement négative : « M. Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous ressemble (par en bas) à tous. » (U: 337) Ubu présente une vision du bien et du mal verticale et figée : le bas est négatif (le ventre), le haut est positif (le cœur, la tête, la pensée, etc.). Ubu s'avère menaçant surtout parce qu'il dévore tout, qu'il a faim de tout : de nourriture, bien entendu, mais aussi d'argent (il est Maître des Finances et exige des impôts exorbitants dans *Ubu roi*), de pouvoir, voire de chair humaine (la machine à décerveler). L'accent est mis sur sa Gidouille démesurément immense, ronde, dévorante. Voilà en quoi Ubu (et sa Gidouille) fait penser au dieu Gaster du *Quart Livre* de Rabelais. Rabelais décrit ainsi ce personnage : « Car il est imperieux, rigoureux, rond, dur, difficile, inflectible. A luy on ne peut rien faire croire,

rien remonstrer, rien persuader. Il ne oyt point. [...]Je vous certifie que au mandement de messere Gaster tout le ciel tremble, toute la terre bransle. Son mandement est nommé : faire le sault sans delay, ou mourir. »¹⁷

Gaster est idolâtré par ses disciples, les Gastrolatres, un peu comme Ubu est idolâtré par les Palotins. Par ailleurs, étymologiquement, Gastrolatre signifie adorateur du ventre. Tout comme pour Ubu, aux commandements de Gaster, tout le ciel tremble, toute la terre s'ébranle. Ses ordres ne tolèrent aucune contestation : c'est « crois ou meurs ». C'est un peu aussi la version matérielle et corporelle du Dieu chrétien, dont les dix commandements doivent être rigoureusement respectés. Donc, il y a aussi un aspect très carnavalesque dans le dieu Gaster : ce qui est spirituel descend vers le corporel, vers le ventre. Ce n'est plus le Verbe, mais le ventre qui parle, et le dieu Gaster n'a point d'oreilles (*ventre affamé n'a point d'oreilles*) : « C'estoient divinateurs, enchanteurs et abuseurs du simple peuple, semblans, non de la bouche, mais du ventre parler et respondre à ceulx qui les interrogeoient. »¹⁸

Bakhtine fait une analyse très juste du personnage de Gaster, dont il relève le caractère carnavalesque et sa dimension sociale : « Gaster n'est pas le ventre biologique d'une créature animale, mais l'incarnation des besoins matériels d'une société organisée. Ce ventre étudie le monde afin de le vaincre et de le soumettre » (OFR : 299). Ubu aussi, par le biais de la 'pataphysique, étudie le monde afin de mieux le soumettre : en fait, il n'étudie pas vraiment le monde, mais crée une science qu'il imposera à tous afin de mieux asseoir son autorité. Sa Gidouille ne se limite pas au ventre biologique d'une créature

¹⁷ RABELAIS, François (1962), *Œuvres complètes Tome II*, Paris, Garnier Frères, p. 209-210.

¹⁸ *Ibid.*, p. 212.

animale, mais constitue aussi une des trois âmes d'Ubu, l'âme de la Gidouille, et représente l'appétit insatiable du conquérant. En cela, il s'apparente aussi à Gaster : « Mais à ces tons (élogieux) se mêlent pourtant des accents réprobateurs négatifs, parce que Gaster est égoïste, cupide et injuste : s'il a inventé le moyen de construire des villes, il a aussi inventé celui de les détruire, c'est-à-dire la guerre. » (OFR : 299)

La suprématie de la Gidouille

La Gidouille, dans *Ubu*, représente une entité parfaite, puisque ronde, sphérique. Par ailleurs, plusieurs des contemporains de Rabelais donnent cette définition de la divinité, qui tire son origine de la tradition platonicienne : « sphère de laquelle en tous lieux est le centre et n'a en lieu aucun circonférence » (OFR : 367) Conséquemment, la divinité est une sphère, comme le ventre pour Ubu ; Jarry s'est peut-être inspiré de cette définition qu'on retrouve aussi chez Rabelais (Bakhtine cite un passage du chapitre XLVIII du *Cinquième Livre*, qui reproduit à peu près la même définition). Dans cette perspective, nous assistons à la désacralisation du spirituel au profit du ventre. Le processus de désacralisation dans *Ubu*, effectué au niveau politique (le rabaissement de la figure du roi), intellectuel (le rabaissement du savant Achras), comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, se situe ici au niveau spirituel.

Le ventre prend une place prédominante dans *Ubu*. Le tonneau est une métaphore du ventre, puisqu'il rappelle le vin et l'abondance et que sa forme est arrondie. Les Palotins disent en son honneur : « Ce tonneau qui s'avance, neau qui s'avance, neau qui s'avance, c'est le Père Ubu. Et sa gidouille immense, gidouille immense, gidouille immense, est telle qu'un... » (UC : 155) La citation commence par assimiler le Père Ubu au tonneau, puis à sa

Gidouille. Jarry met l'accent sur l'immensité de la gidouille, et on peut penser que plus la gidouille est ronde, plus elle est parfaite, puisqu'elle se rapproche ainsi de la sphère. Suivant cette logique, il serait possible d'affirmer que la Gidouille se substitue à la tête, laquelle, en tant que siège de la pensée, est dévalorisée. Quant à la cervelle, elle perd son rôle dans la pensée abstraite et est transformée en nourriture (descente du haut vers le bas) : « Monsieur le Père Ubu sera content tant et plus : Il aura pour dîner des cervelles de Rentiers. » (UC : 158) Dans les quatre pièces d'*Ubu*, une hiérarchie tend à s'inverser: le ventre devient supérieur et la tête inférieure. Ou encore, si la tête est supérieure, c'est par sa forme sphérique, et par le fait qu'elle se lève vers le soleil, donc vers le haut : « La sphère est la forme parfaite, le soleil est l'astre parfait, en nous rien n'est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme, sinon l'œil, miroir de cet astre et semblable à lui. » (UC : 154) A priori, ce passage n'a pas grand-chose de carnavalesque. En effet, la tête et l'œil n'ont qu'une place marginale dans la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance : « Ils (les yeux) expriment la vie purement *individuelle*, et en quelque sorte interne, ayant son existence propre, de l'homme, laquelle ne compte guère pour le grotesque. » (OFR : 315) Dans l'esprit des modernes, par contre, comme des romantiques ou des symbolistes, leur importance s'avère sans doute plus grande. Seulement, la tête et les yeux n'ont guère de fonction intellectuelle dans *Ubu*. Ubu *pense* (panse) avec le ventre, la Gidouille est la forme dégradée de la tête, forme parfaite. Dans le carnaval, c'est vraiment le ventre qui prend toute la place, et aussi les orifices, tels le nez, la bouche, ou bien sûr les parties génitales ou anales. Le corps carnavalesque avale et évacue.

Dans *Ubu*, le rabaissement de la tête et de l'œil, organes « supérieurs », ne s'inspire pas vraiment du réalisme grotesque du Moyen Âge, ni du romantisme ou du symbolisme

modernes d'ailleurs. La tête et l'œil deviennent plutôt des organes inférieurs, matérialisés :

« La Conscience : Comme un pot fêlé. J'y ai l'œil.

Memnon : Plutôt l'air d'un œil au fond d'un pot de chambre. » (UC : 173.) L'œil, dans cet extrait, est rabaissé sur le plan scatologique : non seulement il descend vers le bas topographique, mais il est chié, littéralement. Il se retrouve au fond d'un pot de chambre.

Dans *Ubu*, l'intellect est inféré de la Gidouille. Par exemple, au début de la pièce *Ubu cocu*, Achras est d'abord impressionné par la grosseur du personnage qu'est Ubu. C'est le Père Ubu qui commence à se plaindre de la taille très petite de la porte de la maison d'Achras :

Père Ubu : [...], nous n'avons aperçu devant nous qu'un orifice tellement minuscule, que nous ne comprenons point encore comment notre gidouille est venue à bout d'y passer.

Achras : O mais c'est qué, excusez: je ne m'attendais point à la visite d'un aussi gros personnage... [...]

Père Ubu : Ceci vous plaît à dire, Monsieur, mais vous parlez à un grand pataphysicien.»
(UC :136-137)

On remarque ici que la grosseur du ventre d'Ubu, digne d'admiration, fait du Père Ubu un grand pataphysicien : la dimension considérable de sa Gidouille lui permet d'être un savant plus respectable qu'Achras, puisqu'il réfléchit avec son ventre. La Gidouille remplace ici l'esprit, l'âme. Le bas (ventre) prend la place du haut, tient le rôle du haut (tête).

Plus loin, sans référence au ventre toutefois, le texte tend à matérialiser l'âme en l'associant au corps. Ainsi, Rebontier dit à Achras : « La grande taille est l'indice de la tendance de l'âme à s'élever vers le ciel. » (UC : 178) La grande taille du corps, sans être totalement assimilée à la grandeur de l'âme, constitue néanmoins un indice de la tendance

de l'âme à s'élever vers le ciel. De la sorte, on situe de façon matérielle l'âme dans le corps: la taille de la personne permet topographiquement à l'âme de s'élever plus haut. L'âme se corporalise, devient un organe corporel. Le spirituel est, par conséquent, rabaissé sur le plan matériel.

Dans *Ubu*, seule la Gidouille est digne d'un culte : elle supprime la Conscience, qui est jetée dans la trappe par le Père Ubu. Dans ce cas-ci, la Conscience est rabaissée, tombe littéralement en bas, perd par conséquent son pouvoir sur Ubu, bien qu'il ne puisse s'en débarrasser:

Père Ubu, à *Achras*: Cornegidouille, Monsieur! Vous ne voulez donc point foutre le camp.
Comme ma Conscience, dont je ne puis me débarrasser.
La Conscience : Monsieur, n'insultez pas au malheur d'Épictète.
Père Ubu : Le pique-tête est sans doute un instrument ingénieux, mais la pièce dure depuis assez longtemps et nous n'avons point l'intention de nous en servir aujourd'hui. (UC : 181-182)

On remarque encore, dans cet extrait, que le Père Ubu, serviteur de la Gidouille, s'en prend particulièrement au représentant du haut, c'est-à-dire de la tête: le pique-tête ou la machine à décerveler. La machine à décerveler, en fait, ôte les cervelles des gens, en particulier des rentiers, pour qu'elles servent de nourriture au Père Ubu. La cervelle, au lieu de sa fonction traditionnelle, celle de réfléchir, se transforme en vulgaire bouffe, est corporalisée, matérialisée.

L'image du banquet dans *Ubu*

La gourmandise d'Ubu semble le rapprocher des personnages de géants créés par Rabelais, Gargantua et Pantagruel, et qui sont vus dans une perspective carnavalesque par Bakhtine. Peu importe que le ventre soit dénigré, montré dans ce qu'il a de négatif, il est

difficile d'occulter l'aspect positif, c'est-à-dire la joie du bon vivant, l'abondance. Dans l'esprit carnavalesque, la nourriture et la boisson ne se limitent pas à leur fonction biologique, aux besoins individuels de chaque être humain, mais représentent plutôt la fête populaire, prennent une dimension sociale, universelle : « Il ne s'agit absolument pas du boire et du manger quotidiens et faisant partie de l'existence de tous les jours d'individus isolés. Il s'agit du *banquet* qui se déroule *pendant la fête populaire*, à la limite de *la grand-chère*. » (OFR : 277)

La grand-chère et le banquet apparaissent dans *Ubu roi*, de façon déformée, il est vrai, puisque le repas décrit n'est pas très ragoûtant : « Soupe polonaise, côtes de rastron, veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe... [...] Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre. » (UR : 37) Parmi des aliments qui paraissent comestibles (veau, poulet, etc.) se glissent des mets qui dégoûteraient toute personne normale (pâté de chien, choux-fleurs à la merdre). Nous avons là un autre trait du carnavalesque : la merde se mange. On retrouve ce trait chez Rabelais, qui décrit dans *Gargantua* un festin de tripes carnavalesque. Grandgousier recommande à sa femme d'en manger moins, puisqu'elle approche de son terme (elle va donner naissance à Gargantua) : « Disoit toutesfoys à sa femme qu'elle en mangeast le moins, veu qu'elle aprochoit de son terme et que ceste tripaille n'estoit viande moult louable : " Celluy (disoit il) a grande envie de mascher merde, qui d'icelle le sac mangeue. " Non obstant ces remonstrances, elle en mangea seze muiz, deux bussars et six tupins. O belle matiere fecale que doivoit boursouffler en elle! »¹⁹ On remarque ici que la merde est ce qui est évacué par le corps, mais aussi ce qui est mangé (a grande envie de mascher merde). Aussi, l'accent est mis sur

¹⁹ RABELAIS, François (1962), *Œuvres complètes Tome I*, Paris, Garnier Frères, p. 22.

la quantité phénoménale de tripes que Gargamelle (la femme de Grandgousier) mange. En outre, Bakhtine ajoute : « De plus, on estimait que, si minutieux fût le lavage, il restait toujours dans les boyaux au moins dix pour cent d'excréments qui étaient donc mangés avec les tripes. » (OFR : 165) Même si les tripes n'y prennent pas une telle importance, la nourriture dans *Ubu roi* (dans *Ubu cocu* et *Ubu enchaîné*, l'image du banquet est inexistante) revêt aussi ce caractère scatologique. C'est un des aspects grotesques de l'œuvre.

Chez Jarry, l'image du banquet, son aspect carnavalesque, se teinte d'une nuance ironique, puisque Ubu cherche son intérêt dans tout ce qu'il fait. Il a invité le peuple à son festin, mais aucune de ses actions n'est motivée par une pure bonté. La générosité qu'il manifeste devant le peuple, l'argent qu'il distribue, le repas qu'il partage, ne coûtent pas beaucoup à Ubu, puisqu'il imposera des impôts exorbitants au peuple par la suite:

Père Ubu, *jetant de l'or* : Tenez, voilà pour vous. Ça ne m'amuse guère de vous donner de l'argent, mais vous savez, c'est la Mère Ubu qui a voulu. Au moins promettez-moi de bien payer les impôts.
Tous : Oui, oui! (UR : 62)

Toutefois, le deuxième acte se termine sur une note carnavalesque, par le banquet qui se poursuit jusqu'au lendemain dans l'abondance et la fête populaire. La fin de l'acte II se lit ainsi :

Père Ubu : Et vous, mes amis, venez dîner! Je vous ouvre aujourd'hui les portes du palais, veuillez faire honneur à ma table!

Peuple : Entrons! Entrons! Vive le Père Ubu! c'est le plus noble des souverains!

Ils entrent dans le palais. On entend le bruit de l'orgie qui se prolonge jusqu'au lendemain. La toile tombe. (UR : 64)

Cette scène rappelle, par exemple, la fin du *Quart Livre*, où le dernier mot écrit est « Beuvons. »

La Gidouille et l'inversion du haut et du bas

L'image de la fête s'avère indissociable de celle du ventre, puisque ce qui se rapporte au ventre, c'est-à-dire la nourriture, le festin, la beuverie, l'abondance, appartient à la vie sociale, plus précisément au banquet, à la fête populaire. Même aujourd'hui, on imagine mal une immense célébration sans repas ni boisson. La version gargantuesque du repas, l'orgie, correspond au gigantisme et à l'exagération propres au monde carnavalesque, à la volonté de dépasser les limites du corps humain, de déborder du corps humain, de s'empiffrer au-delà du possible, et même, si l'on pousse un peu plus loin, d'un désir cosmique de se fondre avec l'univers, voire de le dépasser. Les personnages de géants créés par Rabelais ont une dimension cosmique, tant au niveau purement mathématique que d'un point de vue carnavalesque : Pantagruel constitue à lui seul un monde et, quand il tombe malade, il avale sept porteurs de hottes et d'autres personnages comme s'ils s'agissaient de pilules : « En sept aultres entrerent sept porteurs de coustrets, chascun ayant une corbeille à son col, et ainsi furent avallées comme pillules. »²⁰ Dans *Ubu*, on retrouve aussi cet aspect cosmique; après tout, Ubu ne dit-il pas : « [...] Ma Gidouille est plus grosse que toute la terre, et plus digne que je m'occupe d'elle. » (UE : 255) Remarquons ici que « Ma Gidouille » s'écrit avec deux majuscules, mais « la terre » sans majuscule. La terre est inférieure par rapport à la Gidouille, parce que la Gidouille est plus immense encore, mais aussi parce qu'elle est en expansion.

Il faut comprendre que dans l'imagerie carnavalesque, le haut et le bas ont une valeur purement topographique, donc matérielle : le haut, c'est le ciel ; le bas, c'est la terre. Le haut, c'est la tête ; le bas, c'est le ventre, les organes génitaux, le derrière. Je paraphrase ici ce que Bakhtine explique lui-même : « Dans le réalisme grotesque, le rabaissement du sublime ne porte nullement un caractère formel ou relatif. Le "haut" et le "bas" ont ici une signification absolument et rigoureusement *topographique*. » (OFR : 30) Jarry joue beaucoup sur l'inversion du haut et du bas, de la tête et des pieds. Il écrit, par exemple : « M'sieur Rebontier, c'pauvre rentier, est em... de la tête aux pieds; [...] » (UC : 170) Le « em... », qui signifie sans doute « empalé », souligne le mouvement descendant du pal, qui passe de haut en bas à travers le corps, le tue, le rabaisse. Nous retrouvons exactement la même chose dans *Ubu enchaîné* : « À travers sa lucarne, elle frappe Pissembock avec sa cruche de grès et le partage en deux, du haut en bas. » (UE : 247) L'opposition topographique peut aussi se situer dans le mouvement qui fait se croiser deux personnages : « LA CONSCIENCE, émergeant comme un ver au moment où Memnon plonge. » (UC : 173) L'émergence de la Conscience, qui sort de la terre comme un ver, donc comme un animal considéré comme bas, rampant, est mis en opposition avec le plongeon de Memnon, sa descente. La Conscience, qui monte, est rabaisée par sa comparaison avec le ver.

L'aspect cosmique n'est pas séparé de façon nette et précise de l'aspect matériel : ils sont intimement liés. La Gidouille est plus grosse que toute la terre : cette comparaison souligne la parenté entre ce qu'on pourrait appeler le bas matériel et le bas cosmique. La hiérarchie, présente dans les différentes formes de langage (grossier ou noble) et les titres des personnages (Rebontier, rentier), touche autant la matière, le corps, que ce qui émane de l'esprit, de l'âme. En même temps, tout ce qui se situe en haut tend à être rabaisé, et vice-versa. Dans l'univers carnavalesque, la hiérarchie n'est jamais éternelle, mais toujours

²⁰ *Ibid.*, p. 383.

en mouvement, tout comme ce qui vit, se transforme, naît, grandit, grossit et meurt, retourne à la terre. Par conséquent, ce qui est rabaissé ou relevé ne l'est que provisoirement, risque toujours de remonter ou de replonger.

Pourtant, Ubu semble un personnage éternel, immuable, toujours dévorant, mais jamais dévoré. Il veut s'approprier le monde, dans tous les sens du terme. Il le dit lui-même : « [...] Cela m'est égal d'être égal à tout le monde puisque c'est encore moi qui finirai par tuer tout le monde [...] » (UE : 191) Il finira par tuer tout le monde, mais lui restera. Il nie donc sa propre mort, puisqu'il ne sera pas mangé, mais mangera tout le monde.

La chanson du décervelage s'avère particulièrement intéressante pour analyser la permutation du haut et du bas et la figure du ventre dans *Ubu*. C'est un peu l'histoire d'un « rabaisseur » rabaissé. L'ouvrier ébéniste de la chanson se venge de quelqu'un qui l'a volé en lui lançant un gros tas de merde. Voilà une forme de rabaissement typiquement carnavalesque. Seulement, il rate son coup :

J'flanque au Rentier un' gigantesque merdre

Qui s'aplatit sur l'nez du Palotin. (UC : 165)

Parce qu'il a voulu s'improviser bourreau, il est jeté dans le grand trou noir :

Aussitôt j'suis lancé par-dessus la barrière,

Par la foule en fureur je me vois bousculé

Et j'suis précipité la tête la première

Dans l'grand trou noir d'ousqu'on n'revient jamais. (*Ibid.*)

Donc, par sa prétention, par son désir de juger, de se hisser au rang de Palotin, il se trompe de cible, humilie un Palotin, crime impardonnable, et se voit condamné par « la foule en

fureur ». Il est bousculé, « précipité tête la première » : il y a permutation du haut et du bas, la tête tombe dans le grand trou noir. Le fait que l'accent soit mis sur la tête est sans doute significatif. Il s'agit bien de la chanson du décervelage. L'ouvrier-ébéniste conclut : « On part vivant et l'on revient tude ! » (*Ibid.*)

Qu'est-ce que ce « grand trou noir d'ousqu'on n'revient jamais »? Cela n'est-il pas l'enfer? Dans le langage de la culture populaire carnavalesque, ne dit-on pas « une gueule d'enfer »? L'enfer constitue l'envers du ciel, son contraire. Le christianisme en a fait un instrument de peur, d'intimidation. Le carnaval a transformé l'enfer en un monde joyeux, dénué de peur : c'est le monde à l'envers dont parle Bakhtine. Les hiérarchies y sont renversées, le banquet y prend une place importante. En analysant la description de l'enfer d'Épistémon, dans *Pantagruel*, Bakhtine donne sa propre vision de l'enfer carnavalesque : « *l'image des enfers* a un caractère de fête populaire nettement marqué. *C'est le banquet et le joyeux carnaval*. Nous retrouvons toutes les images rabaissantes et ambivalentes connues : *compissage, coups, déguisements, injures* » (OFR : 383). On note que Bakhtine associe l'enfer au banquet, de même qu'au rabaissement. Cela apparaît sensé, puisqu'on « descend » aux enfers, puisque l'enfer est le bas par excellence. En outre, les images scatologiques, la « merdre », le « pisse-pot », la « pompe à merdre », ont toutes une dimension infernale, puisqu'elles servent à rabaïsser, à tuer, à jeter le condamné aux enfers. Dans *Ubu cocu*, Ubu installe dans la chambre de son ennemi, Achras, une pompe à merdre. La merde que jette l'ouvrier-ébéniste doit servir à « tuer » celui qui l'a volé.

Par contre, le rabaïssement, dans *Ubu*, apparaît plus nihiliste que dans le réalisme grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance, où même l'enfer tue pour mieux faire renaître : « Toutes ces variations sur l'« enfer » du carnaval sont ambivalentes, [...], sont les

pantins du vieux monde en fuite » (OFR : 390). À la limite, on pourrait trouver une même fonction à la mise à mort d'Achras, qui néanmoins revient toujours, ressuscite :

Achras : C'qu'y a encore, rhon mais c'est qué? Je dois être mort, laissez-moi tranquille.
 La Conscience : Monsieur, bien que ma philosophie condamne absolument l'action, ce qu'a fait Monsieur Ubu étant trop indigne, je vais vous désempaler.
Il s'allonge jusqu'à la hauteur d'Achras.

Achras, *désempalé* : Ça n'est pas de refus, Monsié. (UC : 147-148)

C'est la Conscience qui sauve Achras dans ce cas-ci, qui le désempale, le ressuscite matériellement (il n'est pas question d'âme ici).

Si on voit la Conscience user de son pouvoir pour ressusciter Achras, c'est le Père Ubu qui l'emporte sur la Conscience, par l'autorité qu'il détient, parce qu'il est la Gidouille, qu'il joue à la fois le rôle de dictateur et de dieu tout-puissant, qu'on doit vénérer. Comme les agélastes, Ubu ne tolère pas qu'on s'en prenne à sa majestueuse personne. La Conscience, ayant pitié d'Ubu, le libère, mais ensuite l'offense en tombant sur sa Gidouille. Après cette injure suprême, Ubu jette la Conscience dans la trappe, ce qui rappelle la chanson du décervelage. La Gidouille, supérieure à la Conscience même, l'accable de son autorité. La Gidouille, c'est-à-dire le ventre, le bas corporel, commande à l'esprit, à la Conscience, à ce qui se situe dans le haut. Le rabaissement ultime de la Conscience, c'est d'être jetée dans la trappe, vers le bas, vers les enfers.

La Gidouille et le scatologique

Si Ubu dévore tout sans faire naître quoi que ce soit, on ne pourrait pas dire qu'il est absolument impossible de sortir de sa Gidouille. Dans l'une des variantes d'*Ubu cocu*,

Onésime ou les Tribulations de Priou, Ubu laisse sortir Onésime par mégarde en lâchant un pet :

Le P.H. : J'ai senti un vide notable dans ma gidouille. Quel gaz a fait sortir cet imbécile d'Onésime ?

Merdanpot : H.

Le P.H. : J'ai senti également griller ma gidouille. Qu'y avait-il mis ?

Merdanpot : Feu. (U: 358-359)

Cette scène fait penser aux tribulations des pèlerins dans *Gargantua*, où les pèlerins voyageaient dans un véritable monde avant de sortir par l'urine. L'homme est mangé, mais ne meurt pas vraiment, puisqu'il ressort par l'urine ou les pets dans le cas d'*Ubu*. La peur viscérale de tout être humain d'être mangé apparaît ici sous un mode comique et se trouve donc relativisée. C'est le rôle du carnivalesque : apprivoiser la peur par le biais du rire. Dans l'épisode d'*Onésime*, l'univers interne de la gidouille correspond aussi aux enfers, par la présence du feu et du soufre.

Dans le même épisode, un jeu de mots rabelaisien entre pets et paix paraît dans le dialogue entre le P.H. (Père Hébert, ancêtre de Père Ubu) et Merdanpot. Ironiquement, P.H. reproche à Merdanpot de dire des « cochonsetés » en sa présence, mais le traite d'étron d'Hébert (donc, son propre étron, il l'a donc engendré) :

Merdanpot : Pets.

Le P.H. : Paix vous-même, indécent sagouin. Vous avez laissé sortir Priou, et vous osez dire des cochonsetés en ma présence! Comegidouille! gendarmicorne! Étron d'Hébert, passez la porte! (U: 360-361)

Ce passage d'*Onésime ou les Tribulations de Priou* permet de montrer qu'il existe un lien entre le scatologique et la naissance, puisque si les excréments et les pets sont formés dans

le ventre, la vie aussi se conçoit en ce lieu. L'analogie apparaît par exemple dans l'injure adressée à Merdanpot, « étron d'Hébert », qui suggère que Merdanpot n'a pas été conçu, mais chié. De plus, il est impossible de ne pas noter la connotation scatologique du nom Merdanpot.

Dans *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, la crainte d'être mangé et sa relativisation apparaît dès la didascalie initiale, qui nous indique immédiatement qu'Ubu est à lui seul un univers dans lequel on peut évoluer: « *L'intérieur de la Gidouille* » (U : 377). Il dévore et sa nature d'ogre effraie Mère Ubu, qui craint pour son fils : « Mon fils! Il a dévoré mon fils! » (U : 381) Même si Père Ubu n'a pas véritablement mangé le fils de Mère Ubu, il reste que la peur d'être mangé est illustrée par l'inquiétude d'une mère devant la voracité du père (ogre).

Pour continuer dans le scatologique ubuesque (puisque la scatologie se rapporte aussi au ventre), la description des Écrase-merdres, présente dans *Ubu cocu*, s'avère particulièrement intéressante, et fait par ailleurs penser aux différentes formes de torchecul énumérées dans *Gargantua*. Dans le carnaval, la scatologie ne joue pas un rôle purement vulgaire comme on pourrait le croire, mais revêt une symbolique toute particulière et permet de changer la peur en rire et en joie, elle « déconstipe »: « N'oublions pas que l'*urine* (comme la matière fécale) est la *joyeuse matière* qui rabaisse et soulage, transforme *la peur en rire*. Si la seconde est quelque chose d'intermédiaire entre le corps et la terre (le maillon comique qui relie l'un à l'autre), *l'urine est quelque chose d'intermédiaire entre le corps et la mer.* » » (OFR : 332-333)

Dans *Ubu cocu*, les Écrase-Merdres sont des chaussures qui peuvent servir à écraser différents types d'excréments. La matière fécale relie ici véritablement le corps à la terre, elle s'assimile même à la terre, un peu comme le fumier sur les champs cultivés. La

chaussure voit ainsi son utilité première transformée. On ne retrouve pas les bottes, les souliers, les espadrilles, mais plutôt les différentes sortes de chaussures conçues selon la teneur de la merdre: « Voici pour les estrons récents, voici pour le crottin de cheval, voici pour les spyrates antiques, voici pour la bouse de vache, voici pour le méconium d'enfant au berceau, voici pour le fiant de gendarme, voici pour les selles d'un homme entre deux âges. » (UC : 166) On remarque qu'il y a des merdres antiques (spyrates antiques) et des estrons récents, des excréments d'animaux qu'on pourrait retrouver dans une ferme (allusion au fumier), puis des merdres selon le métier (un gendarme) ou plus générales, qui concernent à la fois le bébé et l'homme « entre deux âges ». Dans *Gargantua*, les différentes formes de torchecul se trouvent aussi regroupées : il y a des vêtements, des herbes, des tissus, etc. (voir chapitre XIII de *Gargantua*). Tout comme dans *Ubu cocu*, les objets décrits perdent leur usage habituel et sont *renovés* par la mise en valeur de propriétés particulières qui permettent de voir ces objets sous un angle nouveau : « Dans l'épisode en question, l'aspect rénovateur n'est pas seulement vivant, il est dominant. Toute cette multitude d'objets ayant servi de torcheculs est détrônée avant d'être rénovée. Leur image effacée ressurgit sous un éclairage nouveau. » (OFR : 370)

Par contre, dans *Ubu cocu*, il n'y a pas de permutation du haut et du bas, comme avec les couvre-tête dans *Gargantua*. Les chaussures représentent déjà le bas, même s'ils sont absents du monde carnavalesque (ils se situent dans le bas topographique). En outre, ils écrasent ce qui est déjà dans le bas, ce qui n'a pas besoin d'être détrôné. En fait, ici ce ne sont pas tant les merdres qui sont écrasées que ceux à qui elles appartiennent : le cheval, la vache, l'enfant au berceau, le gendarme, l'homme entre deux âges. Cela peut paraître curieux, mais le fait d'associer une merdre à son « possesseur », ou encore à une époque donnée (l'Antiquité, une époque récente), permet plutôt de rénover la merdre, de lui

« révéler un visage nouveau », alors que leurs « possesseurs » appartiennent au passé, à ce qui n'est plus, voire à ce qui est déjà mort. Les Écrase-Merdres tuent et rénovent à la fois.

3

DE LA BARBARIE ET DE LA VIOLENCE RABAISSÉES SUR LE PLAN MATÉRIEL

Dans le carnavalesque, la violence joue un rôle non négligeable. Les coups et les injures tuent l'ancien monde pour céder la place au nouveau. Cette violence entre dans le processus de « détronement-couronnement », roue de coups le roi, la figure du pouvoir officiel pour couronner le bouffon. Dans le carnaval, le roi est tué de façon symbolique : « Dans ce système, *le roi est le bouffon*, élu par l'ensemble du peuple, *tourné en dérision par ce même peuple*, injurié, battu lorsque son règne s'achève, de même qu'aujourd'hui encore on tourne en dérision, bat, dépèce, brûle ou noie le pantin de carnaval qui incarne l'hiver disparu ou l'ancienne année ("les joyeux épouvantails") » (OFR : 199) Cette brutalité, donc, n'est pas que négative dans l'imagerie carnavalesque, mais porteuse de vie, de renouveau.

La violence et la cruauté traversent aussi tout le cycle d'*Ubu*. Elles empruntent différentes formes, se manifestent de plusieurs façons, telles la brutalité physique (coups) ou morale (injures). Cette violence, loin de vouloir effrayer, on le sait, joue surtout dans le registre comique, burlesque, avec des détails absurdes, hilarants. Par exemple, dès le premier acte d'*Ubu roi*, la Mère Ubu suggère au Père Ubu « de massacrer toute la famille » du roi. (UR : 32) Le langage est cru, sans aucune retenue. Aussi, la cruauté apparaît souvent sans que le personnage ne s'en afflige, ce qui la rend plus drôle, d'ailleurs, et plus féroce : « Témoin monsieur notre noble et infortuné cheval à Phynances, qui, n'étant pas nourri depuis trois mois, a dû faire la campagne entière traîné par la bride à travers l'Ukraine. Aussi est-il mort à la tâche, la pauvre bête ! » (UR : 117) Le lecteur imagine aisément les peines du pauvre cheval, sur lequel le Père Ubu feint de s'apitoyer. Les paroles de Père Ubu sont souvent empreintes de cette forme de sauvagerie comique.

La violence ne suscite en aucun cas le remords, puisque Ubu consulte très peu souvent sa Conscience et interprète toujours ses conseils à son avantage, comme nous le remarquons dans *Ubu cocu* : « Merci, Monsieur, nous n'avons plus besoin de vous. Nous tuerons Monsieur Achras, puisqu'il n'y a pas de danger, et nous vous consulterons plus souvent, car vous savez donner de meilleurs conseils que nous ne l'aurions cru. Dans la valise ! » (UC : 140) Le cynisme outrancier qui colore tous les propos et gestes d'Ubu contribue à rendre sa cruauté comique, plutôt que dramatique ou tragique.

L'aspect enfantin de la brutalité d'Ubu souligne le côté grotesque de la terreur, puisque cette brutalité devient ainsi amusante, drôle, ambivalente: « accroche dans l'escalier l'antique écriteau : PRENEZ GARDE AU CHIEN. Je vais mordre les gens, s'ils ont l'audace de s'introduire, et leur marcher sur les pieds. » (UE : 211) Imiter le chien et marcher sur les pieds des gens s'apparentent davantage à un jeu qu'à de la terreur « sérieuse » ; le lecteur n'est ni horrifié, ni dégoûté.

La boucherie carnavalesque et la métaphore culinaire

La violence carnavalesque est particulièrement associée à des images de cuisine et de boucherie. Ainsi, à la Mère Ubu, qui suggère de massacrer Venceslas et sa famille, le Père Ubu répond : « Ah ! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer tout à l'heure par la caserole. » (UR : 32-33) Ailleurs, ils échangent ces répliques :

Mère Ubu : Ne l'écoutez pas, il est imbécile.

Père Ubu : Ah ! je vais aiguiser mes dents contre vos mollets.

Mère Ubu : Dîne plutôt, Père Ubu. Voilà de la polonaise. (UR : 38)

Avec la polonaise, que le Petit Robert définit comme un « gâteau meringué, dont l'intérieur, fait de pâte briochée imbibée de kirsch, contient des fruits confits », nous pouvons faire le lien avec le lieu de l'action, la Pologne, c'est-à-dire nulle part, et les desseins du Père Ubu, qui souhaite renverser le roi en le tuant. Déjà, symboliquement, le roi est assassiné (mangé). Dans le repas qui précède le meurtre du roi, le Père Ubu et ses invités mangent de la polonaise.

Cette violence verbale, qui emprunte à la métaphore culinaire, est gratuite, injustifiable, bouffonne. Elle apparaît comme un jeu, comme un caprice d'enfant gâté. Père Ubu ressemble davantage à un gros pantin ridicule qu'à un guerrier impitoyable.

Un autre élément qui tend à rapprocher, dans *Ubu*, la cuisine de la bataille, c'est l'utilisation d'instruments de cuisine pour faire la guerre. Encore là, les couteaux et autres ustensiles habituellement utilisés pour le découpage ou dépeçage des aliments tendent, quand ils se transforment en armes, à souligner la relation étroite qui existe, dans l'univers carnavalesque, entre l'étal du boucher et les corps tranchés, éventrés lors d'un massacre.

Par exemple, avant de devenir roi, Ubu mène aux revues « une cinquantaine d'estafiers armés de coupe-choux » (UR : 32). Ou encore, il terrorise ses invités en leur jetant des côtes de rastrons: « Vous n'êtes pas partis? De par ma chandelle verte, je vais vous assommer de côtes de rastrons. (*Il commence à en jeter*). » (UR : 40) Cette assimilation entre le découpage des aliments, le lancer de nourriture et la guerre ou l'intimidation rabaissent la violence, désamorcent la peur et ramènent la terreur sur le plan du jeu, donc la rendent ridicule et inoffensive. Ubu se rapproche davantage du gros pantin que du noble et vaillant guerrier. Des termes de cuisine servent à décrire les exploits de ses soldats: « C'en est fait de lui. Bordure vient de le couper en deux comme une saucisse. » (UR : 55) Quand Bougrelas veut venger sa famille: « *Il fait le moulinet avec son épée et en fait un massacre.* » (UR : 57) Toute la lutte entre Ubu et la famille royale ressemble à une « boucherie », tant au sens littéral qu'au sens métaphorique. Le carnaval, après tout, laisse

une grande place à l'opposition entre homme mangeant et homme mangé, et même si l'homme n'est pas mangé au sens strict du terme, son assassinat semble ne pas se distinguer de la chasse du gibier.

L'idée même de « boucherie », d'ailleurs utilisée dans un sens figuratif pour parler de barbarie, de tueries, viendrait peut-être, selon Bakhtine, de l'imagerie carnavalesque. Dans les descriptions de guerres et de batailles présentes dans les livres de Rabelais, par exemple, les détails anatomiques et sanguinolents ne manquent pas, dépeçant littéralement le corps, mettant l'accent sur ses différentes parties plutôt que sur son unité, tel le boucher découpant un animal en différentes pièces de viande propres à la consommation. Les énumérations des organes découpés augmentent la cruauté des scènes décrites, mais de plus soulignent la destinée de l'être humain, celle de manger ou d'être mangé, et font ressembler les hommes tués à des morceaux de viande. Ce qui meurt, dans l'esprit carnavalesque, ne meurt jamais réellement, mais donne le jour à un monde nouveau.

Le corps découpé et dépecé dans *Ubu*

Le dépeçage corporel occupe une place considérable dans *Ubu*, mais aussi dans les livres de Rabelais, ce qui constitue un trait carnavalesque commun aux deux œuvres. Voici

un extrait de *Gargantua* où une description anatomique de type grotesque permet d'illustrer la bravoure de frère Jean face à ses ennemis :

Lors d'un coup luy transchit le test sur les os petruux, et enlevant les deux os bregmatis et la commissure sagittale avecques grande partie de l'os coronal, ce que faisant luy transchit les deux meninges et ouvrit profondement les deux posterieurs ventricules du cerveau; et demoura le craine pendent sus les espaulles à la peau du pericrane par derriere, en forme d'un bonnet doctoral, noir par-dessus, rouge par-dedans [...] ²¹

On remarque que le corps est ouvert, que les organes sont tranchés, expulsés du corps, que l'intérieur et l'extérieur finissent par se fondre, par ne plus se distinguer nettement. Le corps, dans le carnaval, n'est jamais fermé, fini, achevé, mais ouvert, plein d'aspérités et d'orifices, en changement.

On aperçoit le même découpage et ouverture du corps dans cet extrait-ci :
« Soubdain après, tyra son dict braquemart et en ferut l'archier qui le tenait à dextre, luy coupant entierement les venes jugulaires et arteres spagitides du col, avecques le guarquareon, jusques es deux adenes, et retirant le coup, luy entreouvrit le mouelle spinale entre la seconde et la tierce vertebre [...] »²² Toutes les scènes de guerres, batailles, meurtres sont décrites avec la même précision anatomique dans les livres de Rabelais, avec le même souci du dépeçage.

Chez Jarry, certaines descriptions font allusion aux énumérations anatomiques de Rabelais, qui découpent le corps en ses différentes parties. Ce sont les supplices imaginés

²¹ RABELAIS, François (1962), *Œuvres complètes Tome I*, Paris, Garnier Frères, p. 164-165.

²² *Ibid.*, p. 164.

par Ubu qui prennent ainsi une dimension particulièrement féroce, mais aussi très comique, ce qui déconstruit l'effet de terreur pour le transformer en rire : « Torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moëlle épinière. » (UR : 122) Les supplices d'Ubu diffèrent tout de même des exploits guerriers de Frère Jean par leur nature plus loufoque (torsion du nez, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, etc.) et par la gradation de la terreur dans la description (on passe de la simple torsion du nez à la suppression partielle ou même totale de la moëlle épinière).

Toutefois, c'est dans une moindre mesure que Jarry met l'accent sur le dépeçage et l'ouverture du corps. L'énumération commence par la torsion du nez et l'arrachement des cheveux (c'est-à-dire l'extérieur du corps) pour terminer avec la suppression de la moëlle épinière. L'aspect sanguinolent s'en trouve réduit, puisqu'on fait plutôt allusion à la douleur causée par les tortures (arrachement des cheveux, lacération du postérieur, etc.). Il y a aussi un renversement du haut et du bas avec l'extraction de la cervelle (le haut) par les talons (le bas). Par ailleurs, même si le corps est démembré, découpé en plusieurs organes, on ne peut parler ici véritablement d'anatomie grotesque, de corps dépecé par le boucher. Tout d'abord, les parties du corps nommées dans *Ubu*, en particulier les cheveux, viennent briser l'image de viande dépecée, transformée en « hachis ». L'accent est mis uniquement sur la terreur pour occulter le corps grotesque qui meurt pour donner la vie. Dans les œuvres de Rabelais,

comme *Gargantua*, le mélange de violence et de boucherie (au sens littéral du terme) apparaît plus évident : « Les images du corps dépecé ont en la circonstance une importance capitale. [...] Outre les mutilations véritables, toute une série d'organes et parties du corps sont fictivement abîmés : épaules démises, yeux pochés, jambes broyées, bras écrasés, organes génitaux endommagés. [...] Un mélange de bataille et de cuisine ou d'étal de boucher. » (OFR : 208) On pourrait ainsi ajouter que, chez Rabelais, les parties du corps ne sont pas simplement arrachées ou supprimées, tout en conservant leur entièreté, mais sont découpées, écrasées, broyées. Par conséquent, les organes ne sont pas seulement dénombrés, mais ouverts, tranchés, broyés. La violence guerrière est ramenée sur le plan corporel et culinaire: le corps humain est tué, mais aussi déchiqueté, voire mangé : « Et, comme ilz deliberoient ainsi, Gargantua les mist avecques ses lectues dedans un plat de la maison, grand comme la tonne de Cisteaulx, et, avecques huile et vinaigre et sel, les mangeoit pour soy rafraischir davant souper, et avoit jà engoullé cinq des pelerins » (OC : 143). Dans cet extrait, Gargantua dévore les pèlerins en salade (comme l'indique le titre du chapitre) et les cuisine comme si c'était de la nourriture de tous les jours. En fait, l'aspect cannibale du dépeçage dans *Ubu* apparaîtrait plutôt dans la dégustation de cervelles, dont j'ai glissé un mot plus tôt.

La tête et les pieds, cibles préférées d'*Ubu*

La tête prend une importance plus considérable dans *Ubu* que dans les livres de Rabelais et l'univers carnavalesque en général. Toutefois, la tête, nous l'avons dit

précédemment, est continuellement ramenée vers le bas, par sa « corporalisation », par sa transformation en nourriture, par le giclement des cervelles et leur ingurgitation. Les pieds apparaissent à maintes reprises aussi, situés à l'autre extrémité du corps, en créant de cette façon une opposition entre le haut et le bas encore plus topographique qu'avec le réalisme grotesque, moins axée sur les orifices, c'est-à-dire moins carnavalesque. Rappelons la scène où Ubu jette la Conscience dans la trappe, tête la première, dans un renversement du haut et du bas : « Ne trouvant pas la valise, il prend la Conscience par les pieds, ouvre la porte du fond et la fait disparaître la tête la première dans le trou entre les deux semelles de pierre. » (UC : 152) Les pieds jouent un rôle capital dans *Ubu enchaîné*, avec les Écrase-Merdres, bien sûr, de même qu'avec les chiens à bas de laine (qui déchaussent les passants) et avec le cirage des pieds (plutôt que des chaussures). Ubu, qui définit lui-même ses tâches en tant qu'esclave, tient Éleuthère par les pieds et les lui cire avec la brosse à cirer les pieds. Les pieds, tout comme la tête et même les cheveux (arrachement des cheveux, coupage des cheveux), font partie des cibles préférées lors des tortures d'Ubu.

Dans l'extrait suivant, tiré d'*Ubu cocu*, l'accent est mis sur la tête et la partie dorsale du corps (postérieur, moelle épinière). En outre, la moelle épinière relie, en quelque sorte, le postérieur à la tête, et s'apparente à la cervelle par sa substance nerveuse : « On se contentera de lui tordre le nez et les ongles avec extraction de la langue et ablation des dents, lacération du postérieur, déchiquètement de la moelle épinière et arrachement partiel ou total de la cervelle par les talons. Il sera empalé d'abord, décapité ensuite, et finalement découpé. » (UC : 180-181) On peut noter ici que ce qui empêche la tête de conserver sa

forme parfaitement sphérique (nez, ongles, langue et dents) est soit tordu, soit enlevé. Même l'intérieur doit être vidé (langue, dents, cervelle), car la sphère doit être soit parfaitement vide, soit tout à fait pleine. Par après, le corps est empalé (traversé de bas en haut), décapité (déarrassé du haut) et découpé (comme la viande chez le boucher). Il y a ici un réel rapprochement entre l'exécution et la cuisine, la boucherie. C'est un des aspects carnavalesques du cycle d'*Ubu*.

Le dépeçage se présente sous un jour très différent dans le cas de Memnon, personnage d'*Ubu cocu*. Memnon, par exemple, se présente maintes fois en pièces détachées. Dans l'acte IV, scène V, Memnon montre sa tête, alors qu'il est dans la cave avec la Conscience d'Ubu. Ubu le somme de répondre à sa question, mais la tête de Memnon lui répond ceci : « La tête de Memnon : Elle ne marche point (la pompe à merdre), elle est arrêtée. C'est comme votre machine à décerveler, une sale boutique, je ne la crains guère. Vous voyez bien qu'y a rien d'tel que les tonneaux. » (UC : 175)

La scène est écrite comme si la tête de Memnon menait une existence autonome, séparée du corps de Memnon. Cela crée un effet comique, de l'ordre du grotesque, habituellement absent de l'image du corps individuel, moderne : « Enfin, l'hyperbolisation est totalement exclue du nouveau canon. L'image du corps individuel lui enlève toute place. La seule chose admissible est une accentuation d'ordre purement expressif ou caractériologique. Il est bien entendu impossible de détacher certains organes du tout corporel ou d'envisager pour eux une existence autonome. » (OFR : 320) Le corps « ubuesque », s'il ne correspond pas totalement au corps grotesque, s'en rapproche davantage que du corps individuel,

fermé, clos. Si les organes mis en valeur ne sont pas les mêmes que dans le corps grotesque, n'ont pas la même connotation de reproduction, de banquet ou d'évacuation, ils gardent quelques éléments grotesques, tels le dépeçage, le découpage, l'hyperbolisation (de la Gidouille, surtout), et les allusions aux besoins naturels (surtout la défécation).

La tête de Memnon ne craint pas la machine à décerveler du Père Ubu. Dans le carnavalesque, l'intérieur et l'extérieur du corps ont tendance à se mêler l'un avec l'autre, à ne pas nettement se distinguer. La tête, dont l'organe vital est la cervelle, en quelque sorte, ne craint pas la mort, l'emporte sur la peur de la mort, et révèle ainsi l'aspect risible d'Ubu, de la terreur qu'il tente d'inspirer. La tête (cervelle) ne redoute pas sa propre destruction. Ceci est propre au carnavalesque, aux joyeux épouvantails du carnaval. Néanmoins, la tête de Memnon, tout comme Ubu, admet qu'il n'y a rien de tel que les tonneaux. Tout en narguant le pouvoir d'Ubu, il le légitime.

Curieusement, l'anatomie dans *Ubu* s'avère mi-grotesque (par le dépeçage, le découpage des corps), mi-moderne (par le choix des organes, les yeux, la tête, le visage). Toutefois, la tête et les yeux, ne prenant pas de caractéristiques expressives, en deviennent presque carnavalesques par l'accent mis sur leur rondeur, par leur similitude avec le ventre. Dans ce que Bakhtine appelle le nouveau canon corporel, les parties individuelles du corps servent surtout à montrer les sentiments, les émotions de la personne : par exemple, les yeux sont le miroir de l'âme. Dans *Ubu*, il n'y a aucune velléité de romantisme, les yeux sont considérés, tout comme la cervelle (de préférence à la tête), comme des pièces de viande dont Ubu peut se régaler. Jarry n'a pas particulièrement le souci de psychologie

individuelle. Voilà pourquoi la tête et les yeux ne sont pas perçus comme les parties expressives du corps individuel, mais plutôt comme des organes qu'il est possible de découper au même titre que le ventre.

Le découpage peut même s'apparenter à une forme de dissection, un peu comme l'anatomiste qui souhaite distinguer les différents organes. Chez Rabelais, l'aspect médical apparaît sous la forme de descriptions anatomiques et scientifiques très précises. Dans *Ubu*, on retrouve aussi un peu cette précision dans l'énumération des organes, voire des cellules et des tissus : « Cette dissolution intellectuelle a pour cause une atrophie qui envahit peu à peu l'écorce du cerveau, puis la substance blanche, produisant une dégénérescence grasseuse et athéromateuse des cellules, des tubes et des capillaires de la substance nerveuse ! » (UC : 180) Il s'agit de la dissection du cerveau, mets préféré d'Ubu, puisqu'il décervèle les gens, les prive de leur faculté de penser. La perte de la tête, par ailleurs, entraîne la perte de l'intelligence, de la sagesse, ce qui peut aussi rappeler la folie du bouffon, la sottise, qui caractérise très bien par ailleurs le personnage d'Ubu.

4

LA FEMME CARNAVALESQUE

Comme nous avons pu le constater plus tôt, le carnaval permet de tourner le pouvoir, l'intimidation, la terreur en ridicule, et par ce fait même, de vaincre la peur. Une des façons pour ce faire consiste à rabaisser le représentant du pouvoir, soit le roi, ou toute autre figure dominante, par des moyens propres au carnavalesque tels que les injures, les coups, les lancers de nourriture, d'excréments ou d'urine. De la sorte, le pouvoir et la pensée officielle sont ramenés sur le plan matériel, corporel.

Le cocuage serait une autre manière de rabaisser, de couvrir de ridicule et d'introduire le carnavalesque dans le texte. Par conséquent, la femme, dans la tradition carnavalesque et dans les livres de Rabelais, est décrite comme une personne légère, encline à tromper son mari, en plus de l'injurier, de le battre. Bref, elle le détrône, dévoile son vrai visage, sa caducité, voire son impuissance. L'amant sera une personne plus jeune

que son mari, puisque qu'il faut détrôner l'ancien pour laisser place au renouveau, donc à la jeunesse. Voilà pourquoi on a pu conclure que l'image de la femme, dans la tradition gauloise, était négative. En effet, on le sait, il y a eu naguère des débats pour savoir si la femme avait une âme ou non. À l'époque de Rabelais, il existait deux camps : ceux qui idéalisait la femme et ceux qui la méprisaient. Ceux qui la méprisaient se réclamaient de la tradition gauloise, où la femme apparaissait comme un être profondément immoral.

Pierre Jourda, auteur de l'introduction des *Œuvres complètes* de Rabelais chez Garnier conclut un peu trop rapidement que Rabelais prend le parti du camp misogyne et confond la tradition gauloise et ce que Bakhtine appelle la « tradition ascétique », qui constitue une dégénérescence de la tradition gauloise : « Mais, lorsque cette image (de la femme gauloise) est utilisée par les tendances ascétiques du christianisme ou la pensée abstraite et moralisatrice des auteurs satiriques et moralistes des temps modernes, elle perd son pôle positif et devient purement négative. » (OFR : 241) En d'autres mots, l'opinion qu'a Rabelais des femmes ne correspond pas plus à celle des « ascétiques » de la Renaissance qu'à celle des modernes qui méprisent explicitement la femme, puisque sa position n'est pas moralisatrice, ni purement négative et sarcastique. Rabelais reste fidèle à l'esprit de fête et de renouveau du carnaval. Seulement, parce qu'il soutient, dans le *Tiers Livre*, que Panurge sera immanquablement cocu s'il se marie, plusieurs, à l'instar de Pierre Jourda, ont souligné la « misogynie » de Rabelais, comme si ce dernier décriait les « faiblesses » de la femme : « On prend parti pour ou contre la femme: on exalte ses vertus; on raille ses faiblesses. [...] Mais la tradition gauloise reste vivace et forte. Rabelais se mêle à la querelle et il écrit le *Tiers Livre*. Panurge doit-il ou non se marier? C'est pour l'écrivain, l'occasion de déployer toute sa misogynie et de laisser libre cours à son goût des histoires

gaillardes.²³ » En fait, Rabelais ne peut être assimilé à aucun des deux camps (pour ou contre la femme), puisqu'il se situe en marge, puisqu'il partage une vision plus propre au Moyen Âge et à l'imagerie carnavalesque, qui commence déjà à se dénaturer à la Renaissance. Ainsi, la femme gauloise ne saurait être vue sous un angle purement négatif et ironique, ni purement positif et élogieux (la fameuse « pureté », peut-on ajouter « stérile », de la femme).

Bakhtine, avec raison, n'assimile pas ce qu'il appelle la tradition ascétique (ceux qui détestent les femmes pour leur immoralité) et la tradition gauloise. Il distingue fortement ces deux traditions, met en évidence leurs différences. Dans le réalisme grotesque, il ne peut y avoir de perception complètement défavorable de la femme, puisque cela nierait l'ambivalence inhérente au carnaval, celle de la mort qui donne le jour : « Dans la "tradition gauloise", la femme est la tombe corporelle de l'homme (mari, amant, prétendant), une sorte d'injure incarnée, personnifiée, obscène, décernée à toutes les prétentions abstraites [...] » (OFR : 240). Autrement dit, la femme tue le mari (ou l'amant, ou le prétendant), mais puisqu'elle est aussi le terreau fertile, le lieu de la conception, elle fait naître, elle est la vie. Ainsi, la femme devient l'ennemi de l'éternité, de l'immuable, de l'abstrait. Le mariage, symbole d'une relative éternité (pour le meilleur et pour le pire, jusqu'à ce que mort s'ensuive), institution abstraite, est ramené sur le plan corporel, celui du mouvement, du changement, de la rénovation (cocuage, injures, coups).

Françoise Joukovsky, dans un article paru dans le *Magazine littéraire* de mars 1994, apporte un autre éclairage sur la nature grotesque de la femme. On a prétendu que Rabelais était misogyne à cause de l'affirmation d'un des personnages du *Tiers Livre*, Rondibilis, qui dit : « Quand je dis femme, je dis un sexe tant fragile, tant variable, tant muant, tant

²³JOURDA, Pierre (1970), « Introduction », dans *Œuvres complètes de François Rabelais*, Paris, Garnier

inconstant et imperfaict que Nature me semble... s'estre esguarée [...]»²⁴. Malgré ce passage, il reste hasardeux de conclure que Rabelais était nécessairement misogyne, du fait de la nature dialogique du roman, mais surtout parce que l'avis de Rondibilis est celui d'un médecin et que d'autres passages des livres de Rabelais, comme celui de l'abbaye de Thélème, placent les femmes en égalité avec les hommes. Ce qui inquiète Panurge dans le *Tiers Livre*, c'est la Nature qui pousse la femme, autant que l'homme, à procréer, donc peut-être aussi à tromper, à chercher un amant plus jeune, si cela s'avère utile à la perpétuation de l'espèce humaine : « Comme Platon dans le *Timée*, il (Rondibilis) compare la matrice à un animal avide de procréation, et qui exerce sa tyrannie sur tous les organes. La femme serait-elle viscéralement perverse ? Il est vrai que cette théorie sert à prouver la supériorité masculine et l'instabilité féminine. Toutefois ce chapitre est moins une satire antiféministe qu'une consultation médicale [...] »²⁵.

Mère Ubu ou la femme carnavalesque

Le seul personnage féminin qui joue un rôle important dans *Ubu* est, bien entendu, la Mère Ubu. Infidèle, fausse, rude, dominatrice, matérialiste, avide de richesses, elle représente la femme par excellence dans la tradition gauloise. Elle est l'injure incarnée du Père Ubu. Elle révèle la couardise, la brutalité, la bêtise du Père Ubu.

Elle ne rate jamais une occasion de relever les ridicules de son mari, de l'insulter, de se moquer de ses dires ou de ses actes. Elle dévoile toujours la vérité sur le Père Ubu, ce qu'il essaie de cacher. On a déjà parlé des injures, mais ici les injures que Mère Ubu

Frères, p. XX-XXI.

²⁴ RABELAIS, François, (1962), *Œuvres complètes Tome I*, Paris, Garnier Frères, p. 539.

adresse au Père Ubu prennent une dimension toute spéciale, qui mérite qu'on s'y attarde. Voici deux extraits typiques des échanges injurieux entre Père Ubu et Mère Ubu :

Capitaine Bordure : Eh! vous empestez, Père Ubu. Vous ne vous lavez donc jamais?

Père Ubu : Rarement.

Mère Ubu : Jamais!

Père Ubu : Je vais te marcher sur les pieds.

Mère Ubu : Grosse merdre! (UR : 42)

Comme il est beau avec son casque et sa cuirasse, on dirait une citrouille armée. (UR : 86)

Dans ce dernier exemple empreint d'ironie, Mère Ubu raille les prétentions de Père Ubu au titre de héros, de grand guerrier. Son casque et sa cuirasse, plutôt que de lui donner une allure fière et noble, le font ressembler à un aliment, la citrouille, donc le ramènent au niveau corporel de la nourriture. Bien entendu, cela met aussi l'accent sur la rondeur, la grosseur du personnage. La citrouille symbolise ainsi l'abondance, thème récurrent dans le carnaval, sur un mode toutefois purement railleur et sarcastique. Ubu devient, sous le regard malveillant de son épouse, un joyeux épouvantail, ne causant en aucun cas la terreur.

Seulement, Mère Ubu ne fait pas que rabaisser Père Ubu : elle le pousse au trône, l'encourage dans ses aventures, l'aide parfois dans ses entreprises. Toutefois, elle ne le méprise pas moins, elle l'utilise pour servir ses propres ambitions. Elle le manipule : « Maintenant que ce gros pantin est parti, tâchons de faire nos affaires, tuer Bougreles et s'emparer du trésor. » (UR : 88) Voilà l'ambivalence des intentions et de la nature de Mère Ubu. Femme carnavalesque, elle tue le vieux pouvoir pour le remplacer par un plus récent, et cela en entraînant le Père Ubu à tuer le roi et sa famille. Dans la même logique, elle

²⁵ JOUKOVSKY, Françoise, « La querelle des femmes », *Magazine littéraire*, n° 319, mars 1994, p.52.

s'amourache d'un homme plus jeune que le Père Ubu, le fait donc cocu. Cependant, elle perd son amant en cours de route : « Je perds mon cavalier le Palotin Giron qui était si amoureux de mes attraits qu'il se pâmait d'aise en me voyant, et même, m'a-t-on assuré, en ne me voyant pas, ce qui est le comble de la tendresse. » (UC : 112) Mère Ubu, toutefois, se couvre elle-même de ridicule, en se croyant éternellement jeune, alors qu'elle est sûrement très laide, peut-on supposer, et se trouve toute heureuse en prétendant que le Palotin Giron se pâme d'aise même en ne la voyant pas.

Voyons plus en détails *Ubu cocu* et ses variantes, *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx* et *Onésime ou les tribulations de Priou*.

Dans *Ubu cocu*, le Père Ubu suspecte sa « tendre » épouse de le tromper avec l'Égyptien Memnon, « qui cumule les fonctions d'horloge à l'aurore, la nuit de vidangeur au tonneau, et le jour, de nous faire cocu. » (UC : 141-142) L'image du tonneau, très présente dans le carnaval, puisqu'elle se rapporte à la fois au ventre (par sa forme ronde) et à l'alcool (par sa fonction), sert à décrire Memnon, l'amant de Mère Ubu. Évidemment, le Père Ubu imagine un châtiment effroyable pour son rival, « le supplice du pal ».

On ne peut pas dire ici que Mère Ubu remplace son mari par un amant plus jeune. Le texte ne fournit pas d'information sur l'âge de Memnon ; toutefois, il est associé à une statue montée sur un socle-tonneau, et la statue rend d'habitude hommage à un personnage qui appartient au passé, à un monde révolu. Le tonneau vient apporter une touche carnavalesque, matérielle, à quelque chose qui, de prime abord, représente l'univers traditionnel. En outre, le nom de Memnon rappelle des noms antiques, tels Agamemnon (dans la mythologie grecque).

Cependant, Memnon tient tête au Père Ubu, qui le détrône : en effet, il le nargue quand celui-ci menace de le décerveler. Mère Ubu trompe Père Ubu sans aucun remords et parle comme si elle laissait son époux au profit de Memnon :

Memnon : O douce Mère Ubu, tu peux venir, nous sommes seuls.

Mère Ubu : O mon ami, que j'ai eu peur pour toi en entendant tout ce tapage.

Memnon : C'est mon tonneau que je regrette.

Mère Ubu : Je ne regrette pas le Père Ubu. (UC : 171)

Comme on le voit, Ubu inspire de la peur, malgré tout le ridicule de sa personne : Memnon et Mère Ubu se retrouvent contraints à se cacher de lui pour se protéger. De la sorte, Ubu ne punira pas Memnon, même s'il l'a soupçonné au début de le faire cocu, mais bien Rebontier, qui est innocent. En fait, Ubu se dit que le cocuage fait partie du mariage et sévit pour la forme, ce qui fait s'apparenter les coups à une sorte de rituel, nécessaire en la circonstance. Ubu deviendra père d'un archéoptéryx, qui ne sera pourtant pas son enfant, mais celui d'un autre. Cet engendrement par procuration le rabaisse en tant que mari, puisqu'il est remplacé par quelqu'un d'autre, mais aussi en tant que père potentiel, puisque cela laisse supposer que Père Ubu est stérile, ou du moins qu'il ne peut plus donner naissance, qu'il n'a plus de rapports conjugaux avec sa femme. Le seul fait de pouvoir mettre en cause la virilité du Père Ubu, qui est supposé être le dictateur par excellence, tend à le rabaisser. Père Ubu, qui ne peut se venger sur Memnon, s'en prend à Rebontier, ordonne aux Palotins de bourrer Rebontier de coups, de procéder à son rabaissement.

Dans *Onésime ou les Tribulations de Priou*, « cocu » devient « cornu ». Le P.H. (équivalent de Père Ubu dans cette pièce) suspecte Priou d'être l'amant de sa femme :

Le P.H.: Ah! **Cornegidouille!** Gendarm**icorne!** Étron d'Hébert! Voilà Priou! L'animal bis**cornu** de Priou qui va chez moi me faire plus **cornu** que le **tricorne** d'un gendarme! **Cornes** à merdre! **Cornephysique!** l'horoscope du Capri**corne** n'était pas menteur! **Cornesoneilles!** (U : 373-374)

J'ai mis en caractères gras toutes les répétitions de « corne » pour mieux souligner l'importance des cornes dans la désignation du cocuage. Cela n'est sans doute pas étranger à l'utilisation que fait du mot « corne » nul autre que Rabelais, dans le *Tiers Livre*, quand tout le monde répète à Panurge qu'il sera inévitablement cocu s'il se marie et que ce dernier nie la vérité. Panurge voit en songe sa femme qui lui place deux petites cornes au front. Quand il en parle à ses amis, voilà comment Pantagruel l'interprète : « J'entends [...], que vostre femme ne vous fera realmente et en apparence exteriere cornes on front, comme portent les Satyres, mais elle ne vous tiendra foy ne loyauté conjugalle, ains à aultruy se abandonnera, et vous fera cocu. ²⁶ » Les cornes au front sont ici associées aux Satyres, divinités grecques aujourd'hui synonyme d'hommes lubriques, et symbolisent la trahison de la femme, donc le cocuage. Bakhtine, dans son analyse de ce passage, rapproche les cornes de la *ridiculisation*, des coups, et bien sûr de la tromperie de la femme : « De par sa nature même, la femme est hostile à l'éternité, elle la dénonce comme une vieillese prétentieuse. Les cornes, les coups et la ridiculisation sont inévitables. » (OFR : 243) Les Satyres sont mi-hommes, mi-boucs. La croyance populaire prétendait que les boucs étaient plus prédisposés au cocuage que les autres, d'où l'expression « porter les cornes », qui viendrait de l'italien :

[...] dont vient qu'on dit d'un homme qui est cocu, qu'il porte les cornes ? tellement que par quelques uns il est appelé *Un cornar* ? Il faudroit proposer ceste question à messieurs les Italiens, pource qu'il me souvient de quelques histoires qui me font croire que ceste façon de parler soit venue d'eux : [...] Mais ils ont un autre mot plus commun pour signifier Un cocu, a sçavoir *Becco* : et quelquesfois par emphase ils adjoustent

²⁶ RABELAIS, François (1962), *Œuvres complètes Tome I*, Paris, Garnier Frères, p. 459-460.

Cornuto avec Becco. Or il faut noter que *Becco*, signifie aussi *Un bouc*, [...] Tellement qu'il resteroit qu'à sçavoir si cest animal est plus subject que les autres à se laisser faire cocu.²⁷

Toutefois, faut-il le rappeler, il ne s'agit pas de condamner unilatéralement et de façon purement négative les mœurs de la femme, mais de montrer la vanité des prétentions à l'éternité de Panurge, qui refuse d'admettre qu'il sera inmanquablement remplacé dans le cœur de son épouse s'il se marie.

La mère carnalesque et son enfant

Mère Ubu a son fils dans *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, qui n'est pas de nature humaine, mais ressemble plutôt à un oiseau avec un nom qui évoque les animaux préhistoriques (Archéoptéryx). Le réalisme grotesque, tout comme le merveilleux et le fantastique, permet à une mère humaine d'accoucher d'un oiseau et d'autres incongruités du genre. On retrouve aussi un enfantement surnaturel dans *Gargantua*, où le petit Gargantua sort par l'oreille de sa mère.

Voici le récit de la naissance de Gargantua, lorsque le narrateur explique le chemin qu'emprunte le fœtus pour sortir du corps de sa mère : « Par cest inconvenient feurent au dessus relaschez les cotyledons de la matrice, par lesquelz sursaulta l'enfant, et entra en la vene creuse, et, gravant par le diaphragme jusques au dessus des espauls (où la dicte vene

²⁷ESTIENNE, Henri, (1980), *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps [...]*, éd. Pauline M. Smith, Genève, Slatkine, p.143-144.

se part en deux), print son chemin à gauche, et sortit par l'aureille senestre.²⁸ » Ici, toute cavité, indépendamment de sa fonction habituelle et de sa localisation, peut servir d'issue pour le bébé à naître. La femme devient ainsi une sorte de maison abritant Gargantua jusqu'à sa naissance, de même qu'une prison dont Gargantua doit sortir pour continuer à vivre. Gargamelle, la mère de Gargantua, meurt pour laisser vivre Gargantua. Dans *Pantagruel* aussi, la mère est tuée par l'enfant : « car il estoit si merveilleusement grand et si lourd qu'il ne peut venir à lumière sans ainsi suffoquer sa mere.²⁹ » La mère, c'est aussi les Enfers, les ténèbres, et celle-ci doit mourir pour que l'enfant accède enfin à la lumière, donc à la vie. On voit ici l'ambivalence de la femme grotesque, qui tue et fait naître à la fois.

Dans *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, la mère ne meurt pas, mais reste bien vivante et veille à ce que son fils ne soit pas mangé par son mari : « Mon fils! Il a dévoré mon fils! [...] Mon fils! Je retrouve mon fils. Lui du moins ne ressemble point à ce monstre de Père Ubu. » (U : 381) Ici, c'est le Père Ubu qui est considéré comme un monstre, et non son fils, être hybride, « illégitime » : « Il nous paraît préhistorique, croisé vampire-archéoptéryx, avec de nombreuses qualités des chiroptères, léporides, rapaces, palmipèdes, pachydermes et porcins! » (U : 382) Le Père Ubu (ou plutôt son âme) regrette presque de ne pas l'avoir lui-même engendré, puisque l'Archéoptéryx rassemble les qualités de plusieurs espèces d'animaux, en un agencement tout à fait grotesque. La perfection de l'Archéoptéryx provient justement de son impureté, de sa bâtardise, de son hybridité, puisqu'il est l'œuvre du vice et a l'allure parfaite d'un monstre, mais bien moins méprisable que ce « monstre » d'Ubu, qui s'approche de la perfection plutôt par sa rondeur, par sa ressemblance avec la sphère.

²⁸ RABELAIS, François (1962), *Œuvres complètes Tome I*, Paris, Garnier Frères, p. 31.

²⁹ RABELAIS, François (1962), *Œuvres complètes Tome I*, Paris, Garnier Frères, p. 228.

Néanmoins, le Père Ubu triomphe de la Mère Ubu en utilisant son fils, en le retournant contre elle, comme les Harpyes qui poursuivent toute personne fautive pour l'accabler de remords : « *L'âme du Père Ubu poursuit la Mère Ubu en lui lançant l'Archéoptéryx, jusqu'à ce qu'elle s'engloutisse dans la trappe.* » (U : 382-383) L'âme du Père Ubu, comme un fantôme (comme s'il était déjà mort, en fait), revient pour châtier Mère Ubu, pour la mener aux Enfers (personnifiés par la trappe). Il utilise à ses fins le fils, l'Archéoptéryx, tel l'objet du remords, qui se retourne contre sa mère, pour finalement la tuer.

La Mère Ubu, ici, a remplacé le Père Ubu par Barbapoux, le père de l'Archéoptéryx, et même si le Père Ubu sévit, il n'en demeure pas moins cocu, et définitivement détrôné par le nouvel amant. On retrouve donc ici un autre motif d'affirmer que Mère Ubu s'apparente à la femme carnavalesque, injure vivante de son mari, hostile à l'éternité, par conséquent infidèle. L'époux, inévitablement, comme dans le *Tiers Livre*, est fait cocu, puisqu'il ne peut éviter sa propre déchéance. Panurge remédie au cocuage en refusant de se marier, puisqu'il n'accepte pas la possibilité d'être fait cocu, d'être détrôné. Le Père Ubu, de son côté, réserve un châtiment à sa « douce » moitié, entraîne la Mère Ubu dans la trappe, celle-ci réapparaît un peu plus loin avec Barbapoux, en cachette, bien entendu : « O père de mon enfant, de mon petit poulet, de mon oiseau, de l'Archéoptéryx, Barbapoux! Barbapoux! » (U : 389) On remarque que c'est l'enfant, bien plus que le mari, qui semble avoir détrôné le Père Ubu, puisque Mère Ubu voue un véritable culte à son bébé, et qu'elle dit des mots doux à son Barbapoux en soulignant qu'il est le père de son « petit poulet ». C'est en quelque sorte, pour parler en termes freudiens, la mort du père tué par le fils, mais aussi, dans une perspective plus carnavalesque, la vieillesse qui doit céder la place à la jeunesse, à la vie nouvelle.

Par ailleurs, la mythologie grecque n'est pas étrangère à ce motif de la mère qui substitue le père par le fils (mythe d'Œdipe) doublé de la mère qui protège son fils des foudres de son père (mythe de Kronos). Bakhtine en fait même mention : « Le sein de la femme joue un rôle capital dans le mythe de Kronos (Rhéa, femme de Kronos, « mère des Dieux »), elle donne le jour à Zeus, puis cache le nouveau-né pour le soustraire aux poursuites de Kronos, et assure de la sorte la relève et la rénovation du monde. » (OFR : 243) C'est véritablement ce qui arrive dans *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, quand Mère Ubu protège son fils de la colère de Père Ubu. Il faut rajouter que dans une vision patriarcale des choses, partagée tant par l'Antiquité grecque que par le Moyen Âge et la Renaissance, le fils est celui qui permet la transmission du nom, donc la survie du père. Toutefois, l'Archéoptéryx n'est pas le fils de Père Ubu, mais bien celui de Barbapoux ; donc Père Ubu est voué à disparaître aussi dans le long terme, dans les générations à venir. De ce point de vue, Mère Ubu donne à la fois la vie (à l'Archéoptéryx) et la mort (symboliquement à Ubu).

CONCLUSION

Nous avons relevé les principaux aspects d'*Ubu* qui nous permettent d'affirmer que tout le cycle théâtral est traversé par l'esprit carnavalesque, sans doute sous l'influence de Rabelais, auteur qui suscitait une grande admiration chez Alfred Jarry. Il faut toutefois nuancer, puisque la satire et l'ironie propres à *Ubu* s'avèrent plus destructrices et nihilistes que le comique bon enfant de la culture populaire du carnaval, moins régénératrices. En effet, on se souvient que le carnaval se caractérise par la présence de la mort, de la destruction, des enfers, mais toujours pour donner naissance à une vie nouvelle, pour remplacer la vieille vérité sinistre par le rire du bouffon, qui représente l'avenir, le renouveau. Cette dimension du réalisme grotesque apparaît bel et bien dans les pièces d'*Ubu*, mais avec une connotation plus sarcastique, plus moderne.

Néanmoins, en raillant le roi, les nobles (*Ubu roi*), les savants et la science (*Ubu cocu*), les idéaux d'égalité, de liberté et de fraternité (*Ubu enchaîné*), *Ubu* tue une ancienne

vérité pour laisser place au renouveau. Ainsi, le pouvoir royal, déjà caduc à l'époque de Jarry, et l'œuvre de Shakespeare sont rabaissés par la bouffonnerie, le langage vulgaire, la familiarité. Jarry s'attaque à un chef-d'œuvre consacré par l'institution littéraire, *Macbeth*, sans pour autant le dénigrer totalement. Il s'agit plutôt d'en faire une nouvelle lecture. Le rabaissement de la Science du savant par le rire laisse place à une nouvelle « science », théorisant l'imaginaire, la 'pataphysique. De la sorte, le rire l'emporte sur le sérieux, comme dans la pensée carnavalesque, où le véritable sérieux ne récus pas le rire. Puis, en se moquant dans *Ubu enchaîné* des valeurs fondatrices de la République française, il s'agit surtout de rabaisser l'idéologie officielle pour relativiser la liberté, la montrant comme une forme d'esclavage, et faire naître une vérité nouvelle. Le renversement, moins ambivalent que dans le carnavalesque du Moyen Âge, n'est pas forcément univoque, puisqu'il ne renie pas tout l'héritage de la tradition, mais en propose une nouvelle vision.

Il n'est donc pas question de négation pure, même si l'ironie et la satire distinguent l'univers d'*Ubu* de celui de la culture populaire carnavalesque du Moyen Âge et de la Renaissance. Par ailleurs, Alfred Jarry exprime la même conception de la mort de l'ancienne sagesse pour permettre la naissance d'une nouvelle vérité que nous trouvons dans l'imaginaire carnavalesque :

[...] : nous attendrons que leur âme raisonnable par rapport à elle-même et aux simulacres qui entouraient leur vie, se soit arrêtée (nous n'avons pas attendu d'ailleurs), nous deviendrons aussi des hommes graves et gros et des Ubus et après avoir publié des livres qui seront très

classiques, [...] ; et il viendra de nouveaux jeunes gens qui nous trouveront bien arriérés et composeront pour nous abominer des ballades ; et il n'y a pas de raison pour que ça finisse.³⁰

Cette citation confirme le désir de tuer l'ancien monde en écrivant des sottises, débitées par le Père Ubu, bien entendu, et d'autres personnages, bref, de rabaisser le sérieux par le rire. La jeunesse deviendra à son tour vieille, sclérosée, académique et une autre jeunesse suivra, dans un cycle sans fin. La vieillesse à venir n'est pas niée : le cycle de la vie implique que ce qui naît est destiné à grandir, puis grossir, vieillir, et finalement mourir, pour laisser place à une nouvelle vie. Le carnavalesque se traduit justement par la volonté de rabaisser tout sérieux figé, unilatéral, qui appartient au passé, par un rire régénérateur et créateur d'une pensée nouvelle, tournée vers l'avenir. Déjà, en ce sens, *Ubu* est carnavalesque.

Au terme de cette analyse, je rappellerai les principaux traits carnavalesques: le renversement de la hiérarchie et des valeurs, le ventre comme principe dominant, la violence en tant que boucherie et dépeçage grotesques et la conception carnavalesque de la femme.

Le carnaval est momentanément anarchiste, c'est-à-dire que toutes les barrières hiérarchiques sont rompues dans le renversement des valeurs : le bouffon détrône le roi, la religion est rabaisée de façon hardie, proche du blasphème, la science et les lois deviennent des farces grotesques, dignes de plaisanterie. L'« anarchie » provisoire du carnaval, nous la retrouvons fortement dans l'œuvre de Rabelais, tel que l'a souligné

³⁰ JARRY, Alfred (1972), *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, p. 418. (coll. Bibliothèque de la Pléiade)

Bakhtine, mais aussi dans le cycle d'*Ubu*, tel que nous l'avons montré dans ce travail. Le Père Ubu, pantin grossier et difforme, rabaisse le pouvoir officiel en tuant le roi, sa famille, en jetant à la trappe les nobles, les financiers, les magistrats. Il incarne ainsi l'État, le pouvoir absolu : il devient l'État à lui tout seul, la Loi à lui tout seul. Dans un même temps, il tue toute Loi, tout État : il incarne le désordre joyeux, bouffon, carnavalesque, mais aussi nihiliste, brutal, effrayant. Voilà pourquoi nous pourrions affirmer que les pièces d'*Ubu* se caractérisent à la fois par un humour satirique, moderne, et une bouffonnerie grotesque, comique. À la fois inspiré par Rabelais et par l'esprit de la fin du XIX^e siècle.

Le renversement des valeurs, sans être statique, joue un rôle important dans l'imagerie carnavalesque d'*Ubu*. Par exemple, dans *Ubu cocu*, les bons conseils de la Conscience sont détournés de façon comique par le Père Ubu, comme lorsqu'il décide de tuer Achras après que la Conscience lui eut dit que ce dernier n'était pas armé. Ou encore, dans *Ubu enchaîné*, l'esclavage devient une vertu, un signe de noblesse, plutôt qu'un vice : le Père Ubu s'aperçoit qu'on lui obéit davantage depuis qu'il est esclave. Tout ce renversement bouscule l'ordre établi, les valeurs officielles, pour instaurer un ordre nouveau: le monde à l'envers, le carnaval. Il est possible, en outre, d'effectuer un rapprochement avec l'ouvrage de Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, où l'auteur explique qu'une morale d'esclave a remplacé une morale de maître et que, tout comme le christianisme, le communisme et l'anarchisme instituent une morale d'esclave où le plus faible reprend sa revanche sur le plus fort, où « les derniers seront les premiers ». Si le

parallèle à faire entre Nietzsche et *Ubu enchaîné* s'avère intéressant, cela n'entre pas dans le sujet de mon mémoire.

L'inversion de la hiérarchie semble nous mener directement vers la suprématie de la Gidouille, puisque le ventre, situé topographiquement et spirituellement en bas, est le représentant des instincts, des faiblesses de la chair, de la gourmandise, de tout ce qui est réprimandé par la morale officielle et jeté dans les Enfers. Les Enfers, lieu inspirant la frayeur dans la religion chrétienne, deviennent l'endroit où est précipitée la vieille vérité sinistre pour laisser place au renouveau, dans le réalisme grotesque. S'ils ne sont pas véritablement présents dans le cycle d'*Ubu*, ils apparaissent de façon imagée par le biais de la trappe, où le Père Ubu envoie les nobles, les financiers, les magistrats, puis la Conscience, Achras, Memnon, etc. La trappe sert de châtiment pour ceux qui s'opposent à la volonté d'Ubu, mais s'avère aussi peu effrayante que l'enfer du carnaval, surtout quand l'énorme Gidouille du Père Ubu reste coincée dans l'ouverture de ladite trappe.

Fait à noter, c'est la fameuse Gidouille du Père Ubu qui l'empêche de s'engouffrer complètement dans la trappe, qui le sauve. La Gidouille, dans tout le cycle d'*Ubu*, est ramenée vers le haut, devient supérieure même à la Conscience, est seule digne d'un culte de la part du Père Ubu et de ses disciples. Nous avons fait, dans la présente étude, le lien entre la dictature du Père Ubu et de sa Gidouille et celle de Gaster et de ses disciples dans le *Quart Livre* de Rabelais. Le ventre, nous le savons, est d'une importance considérable dans le carnavalesque : là se conçoit la vie, là se forment les excréments, là se digère la

nourriture. Il tue, rejette et donne vie. Dans le cycle d'*Ubu*, le ventre est un univers en soi, en expansion. La Gidouille du Père Ubu est plus grosse que toute la terre. L'aspect matériel, de la sorte, ne se détache pas de l'aspect cosmique.

L'aspect matériel se rattache aussi au festin, à l'abondance, à la bouffe, à l'orgie. Dans le cycle d'*Ubu*, il apparaît dans le culte du ventre et nous le retrouvons même dans le motif de la violence, de la cruauté, de la barbarie. La bataille devient analogue au dépeçage des viandes à la boucherie : les ustensiles de cuisine servent d'armes. Le Père Ubu aiguisé ses dents contre les mollets de Mère Ubu, terrorise ses invités pendant un festin : « je vais vous assommer de côtes de rastron » (UR : 40). Quand le Père Ubu approche avec son uniforme de soldat, Mère Ubu s'exclame avec « admiration » : « Comme il est beau avec son casque et sa cuirasse, on dirait une citrouille armée. » (UR : 86) Dans le présent travail, j'ai relevé d'autres exemples de ce genre, de même que des extraits où le corps est présenté en pièces détachées, indépendantes, comme dépecé. Cette carnavalisation de la violence en détourne le côté effrayant, la transforme en joyeux épouvantail, de même qu'elle la rabaisse sur le plan matériel et corporel. Elle inclut, en outre, le motif de l'homme qui mange / est mangé, car le corps est découpé en morceaux de viande, prêt à être avalé. Seulement, faut-il le rappeler, cette transformation du corps en nourriture ne comporte aucune volonté de faire peur, mais s'avère plutôt comique, propre à susciter le rire.

Dans le cycle d'*Ubu*, le découpage du corps en pièces détachées comprend une symbolique différente de celle que nous voyons habituellement dans l'univers

carnavalesque : l'accent est mis sur la tête et les pieds, ce qui constitue une nouvelle variante du monde à l'envers, de la permutation du haut et du bas, puisque la tête descend vers le bas et les pieds montent vers le haut. Le corps est à l'envers.

Dans le dernier chapitre, j'ai dressé un portrait de la femme carnavalesque. Selon Bakhtine, la femme dans la culture populaire n'était perçue de façon uniquement négative, puisqu'elle tendait à rabaisser le mari, à le tromper, à le battre, certes, mais parce qu'elle rejetait la vieillesse pour laisser place à la jeunesse. De plus, les coups et les injures, dans le carnaval, ne servent pas qu'à détruire, à tuer, mais rabaisent la victime dans le but de faire « accoucher » une nouvelle vérité. Cette symbolique était présente dans les noces, comme nous le constatons dans les noces de Chiquanous du *Quart Livre*. Il est donc possible de conclure que l'image de la femme dans le carnaval est négative en apparence seulement si nous nous référons aux valeurs de la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance.

Plus précisément, j'ai montré en quoi Mère Ubu correspond au modèle de la femme carnavalesque, par son caractère de mégère, son attitude de mépris envers son mari, dont elle souligne la lâcheté, les ridicules, la bêtise, son infidélité, son enfant illégitime (l'Archéoptéryx, sorte d'oiseau préhistorique). Le Père Ubu essaie de tuer l'enfant du rival, en vain, puisque Mère Ubu le protège. Elle rabaisse la vieille vérité (représentée par le mari, le Père Ubu) pour donner naissance à une vie nouvelle (l'Archéoptéryx). La stérilité du Père Ubu semble implicite, puisque Mère Ubu a conçu grâce à un autre homme. En cela, Mère Ubu est carnavalesque.

Ainsi, à la lumière des quatre chapitres de ce mémoire, il est possible de réaliser que, malgré le ton satirique et ironique d'*Ubu* qui semble davantage tenir de l'humour moderne que du comique carnavalesque, l'esprit grotesque traverse néanmoins toutes les pièces. Le cycle d'*Ubu* rabaisse la pensée officielle, les vieilles idées pour célébrer le ventre, le bas matériel et corporel. La bouffonnerie permet de détourner la peur, de tourner la brutalité et la violence en grosse farce, de décanter le sérieux de ses éléments figés (par la 'pataphysique, notamment). L'humour de Jarry, loin de n'être que triste et négatif, désacralise la Science, l'Art (comme *Macbeth*) pour les renouveler. *Ubu*, fortement inspiré de l'univers rabelaisien, peut être considéré comme un heureux mélange de satire moderne et de réalisme grotesque.

BIBLIOGRAPHIE

ARRIVÉ, Michel (1972), *Les Langages de Jarry*, Paris, Klincksieck, 382 p.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 471 p. (coll. «Tel»)

BÉHAR, Henri (1988), *Les Cultures de Jarry*, Paris, Presses Universitaires de France, 309 p.

BELLEAU, André (1986), « Carnavalesque pas mort ? », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, p. 193-202.

CARADEC, François (1979), « Éléments d'une contribution d'apparence lexicographique à l'étude de : Rabelais dans l'œuvre de Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, Volume 1-2, p. 17-28.

Collectif, (2000), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2841 p.

DUPRIEZ, Bernard, (1984), *Gradus Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, 541 p.

ESTIENNE, Henri, (1980), *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps [...]*, éd. Pauline M. Smith, Genève, Slatkine, p.143-144.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 467 p. (coll. «Points»)

GOBIN, Pierre B. (1986), « Macbête à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français », *Études littéraires*, vol.19, n°1, printemps-été, p. 67-79.

JARRY, Alfred (1978), *Ubu*, Paris, Gallimard, 533 p. (coll. «Folio»)

JARRY, Alfred (1972), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1317 p. (coll. «Bibliothèque de la Pléiade»)

JOUKOVSKY, Françoise, « La querelle des femmes », *Magazine littéraire*, n° 319, mars 1994, p. 51-52.

NIETZSCHE, Friedrich, (1996), *Généalogie de la morale*, Paris, Garnier-Flammarion, 278 p.

RABELAIS, François (1962), *Œuvres complètes Tome I et II*, Paris, Garnier Frères, 631 p. et 611 p.

SHAKESPEARE, William (1964), *Othello Macbeth Le roi lear*, Paris, Garnier-Flammarion, 318 p.

TRAN-GERVAT, Yen-Mai (2001), « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Narratologie*, n° 4, p. 65-78.