

LE CAS JARRY

L'enfant comme personnage autonome envahit la littérature française à la fin du XIXe siècle. Ou plutôt il passe au premier plan, doté d'un statut spécifique, qui n'est plus celui de l'adulte en devenir. Alphonse Daudet, Anatole France, Jules Vallès et plus encore Jules Renard qui aura recours au théâtre, contribuent à lui donner la parole, avec un bonheur plus ou moins certain à nos yeux, dans la mesure où l'écrivain professionnel récrit et recrée l'enfance. Sa vision adulte, les contraintes du genre littéraire qu'il cultive, viennent s'interposer entre la fraîche et naïve perception vécue et le portrait littéraire qu'il en trace. Aussi ce personnage nouveau, en passe de devenir un type, est-il abondamment étudié de nos jours.(1)

Ce que l'on a plus de difficulté à se représenter, bien qu'il ait été l'objet de nombreuses études (2), c'est le concept de "culture scolaire", élaboré à l'époque de référence. Il est, en général, abordé par les pédagogues et les historiens dans leurs vastes reconstitutions du "système éducatif" français. Adoptant une position explicitement idéologique, Renée Balibar (3) montre la part de cette culture factice - et, par là, le rôle de l'école comme relai du pouvoir étatique - dans l'élaboration du style des grands écrivains, Flaubert, Péguy, Camus, constituant à leur tour ce qu'elle nomme un "français fictif", compromis entre une langue nationale unifiée et un usage discriminatoire maintenant la barrière dressée entre le prolétariat et la bourgeoisie. Sans nécessairement figer leurs études dans un cadre aussi strict, d'autres chercheurs, reconstituant la formation scolaire exacte, les lectures de jeunesse d'un auteur, ont essayé de montrer comment s'élaborait une oeuvre originale, par un système complexe de reproduction et d'opposition, de déformation ou de parodie (4). On voit déjà le parti que l'on pourrait tirer d'un tel travail à propos de Jarry dont l'oeuvre s'est constituée, en majeure partie, dans le système scolaire, que ce soit avec lui ou contre lui!

Mais là n'est pas exactement mon propos. Si je parle de "culture potachique" et non de culture scolaire, c'est que je postule l'existence d'une forme particulière de culture, propre à un groupe social donné et même à une classe d'âge (qui ne coïncide pas nécessairement avec les classes d'âge que connaît l'ethnologie, en général fondées sur les cycles physiques), avec ses rites, ses mythes, ses fêtes, ses lois, son langage, ses pompes et ses oeuvres, si j'ose ici amorcer un thème que Jarry déploiera majestueusement. Il va de soi que cette culture, constituée dans un lieu de transition - et à vrai dire dans les lieux, car là est son épiscentre - qu'est le lycée, entretient des relations étroites avec la culture scolaire d'une part, la noble ou bourgeoise de l'autre. Malheureusement, sur cette culture propre aux élèves des lycées et collèges entre dix et dix-huit ans, nous n'avons que peu de lumières pour l'époque actuelle, encore moins pour les temps révolus (5).

L'histoire du terme "potache" est à cet égard fort instructive. Exclu du *Littré* et de l'innéparable *Dictionnaire de l'Académie* en ses diverses éditions, mais figurant dans le *Robert*, le *Bescherelle*, et le *Grand Larousse de la langue française*, il est défini à peu près de la même façon, servant à désigner un lycéen ou un collégien, voire un jeune étudiant, et il est considéré comme appartenant à la langue familière. Curieusement, François Caradec, qui pourtant l'emploie souvent, ne le fait pas entrer dans son *Dictionnaire du français populaire et argotique* (Larousse, 1977). Son étymologie est controversée et comme tout ce qui a trait à l'argot d'un milieu particulier des plus fantaisistes. Gaston Esnault, qui lui con-

sacre une notice importante, en fait une abréviation de "potachien", nom masculin désignant soit un "élève issu d'un lycée ou d'un collège de province", soit un collégien, soit un "haut chapeau rond des pensionnaires", lui-même dérivé de "potagiste", terme qui désignait un demi-pensionnaire dans les collèges du XVI^e siècle et resuffixé d'après collégien. Je ne vois pas comment, au cours de cette évolution, le son () a pu s'assourdir et se palataliser en () ni comment la soupe octroyée à l'élève a pu désigner son chapeau de soie, mais peu importe. Je constate que ce terme se répand à partir de 1850 et qu'il a quelque chose à voir avec la nourriture, laquelle joue un rôle important dans la culture considérée; qu'il a d'abord désigné le pensionnaire ou demi-pensionnaire avant d'être conféré à tout élève de l'enseignement secondaire et, pour finir, à tout homme ayant un comportement de collégien, sur le plan sexuel s'entend (ex : "Mais Monsieur Dieu n'est encore qu'un potache", *L'Amour absolu*, Pl., p. 939). Mais ce mot n'emporte aucune nuance péjorative ni laudative. Quant à l'adjectif "potachique", il s'appliquera, de la même façon, à tout ce qui caractérise l'univers spécial, particulier, à nul autre pareil, du potache.

Cette culture potachique, telle qu'elle s'exhibe publiquement à la fin du XIX^e siècle, je vais essayer d'en dégager les traits essentiels à travers l'oeuvre de Jarry, c'est à dire au moyen d'un matériau purement textuel, ce qui, bien entendu, va nous priver de toute la dimension orale et gestuelle d'un phénomène qui, par définition, se déploie dans l'oralité. C'est qu'en fait nous ne pouvons en déterminer les formes et le contenu que grâce à l'écrit, grâce à la caution que, bon gré mal gré, lui a apportée le Symbolisme.

Je voudrais cependant nuancer le caractère polémique contenu dans le titre de cet article. Il est généralement admis, par les meilleurs esprits du Collège de Pataphysique en tout cas, que Jarry chauffe à blanc le Symbolisme, pour le transformer et le dépasser et le transformer, de la même façon qu'une barre de métal devient, sur l'enclume, fer forgé. Mais je ne prétends pas qu'il y ait eu complot, encore moins lutte ouverte, ni que ce processus se soit déroulé de manière concertée, ni que Jarry ait délibérément renversé le Symbolisme. D'abord parce qu'il n'avait pas une conscience très nette de ce qui allait le remplacer, ensuite parce que le Symbolisme a lui-même favorisé, de tous ses moyens, la manifestation d'une culture nouvelle, sa reconnaissance et sa prise en charge par les Belles Lettres ou, si l'on veut, l'institution littéraire, du moins la fraction où s'élaborent les codes, l'esthétique. Il s'agit ici de comprendre, par conséquent de reconstruire, et non pas à ma guise, mais de façon à rendre compte du phénomène dans son ensemble, y compris dans ses aspects contradictoires.

Lorsqu'il arrive à Paris, Jarry est à même de constater que la pointe extrême de l'institution littéraire, là où se concentrent les innovations, est occupée par le Symbolisme. Il l'investit en faveur des valeurs nouvelles dont il est porteur, et qui sont simplement le produit de l'école des notables où s'est déroulée sa formation, et dont il est lui-même un fleuron honorable, ne l'oublions pas, s'étant vu décerner un premier accessit de version latine au Concours général des lycées et collèges en 1889. Or ces valeurs que la prétendue grande littérature refuse, constituent l'essentiel d'une culture minoritaire qui demande moins à occuper le devant de la scène qu'à être reconnue et acceptée, ce que Jarry a obtenu, au regard de l'histoire.

Si le raisonnement que je viens d'exposer est cohérent, la première démarche de Jarry, en sa qualité de porteur d'une culture non reconnue, sera d'investir le secteur du champ culturel qui lui semble le plus à même de reconnaître les nouvelles valeurs, et de s'y installer à son aise de façon à l'orienter et, qui sait, le régenter. Or, lorsqu'il regagne Paris, où s'édicte les modes artistiques, Jarry se trouve devant un Naturalisme triomphant dans le genre romanesque, mais qui ne constitue plus un groupement de jeunes écrivains, et face à un Symbolisme qui représente incontestablement l'avant-garde, cristallisant toutes les aspirations de la jeunesse, constituant, par de multiples relais institutionnels, un réseau accueillant dont Mallarmé est le maître vénéré. Il faut naturellement exclure du tableau qui se présente aux yeux du futur littérateur le courant classique qui, par définition, ne pourrait l'agréer (6). Jarry se voulant poète, il l'écrit en termes précis au directeur du *Mercur de France* (et la syntaxe n'est pas sans importance) : "Quel est pourtant le poète jeune qui ne rêve d'écrire un jour au *Mercur*?" (7), son choix est tôt fait.

En réalité, se préparant à la carrière honorable de professeur, récemment revalorisée, transformée qualitativement, ouverte à un recrutement élargi et promise aux hardiesses de la pédagogie, science toute neuve, Jarry qui se présente trois fois au concours d'entrée de l'Ecole Normale Supérieure, manquant de peu l'admission, et qui échoue aux deux sessions de l'examen de licence es-lettres en 1894, n'a pas une stratégie préalable. Il entre en littérature, comme on dit dans les manuels, par une voie peu banale, celle des concours journalistiques. Entre février et août 1893 quatre de ses oeuvres sont primées et publiées par l'*Echo de Paris littéraire illustré*, en son supplément hebdomadaire. Il y gagne l'amitié de Marcel Schwob et les encouragements de Remy de Gourmont, l'éminence grise du *Mercur de France*, toujours à l'affût de talents ignorés (8). Dès lors, il lui est possible d'investir les lieux stratégiques du Symbolisme, ceux qui assurent une réputation. Dans le même temps, il fréquente les cénacles de Rachilde au *Mercur* et surtout de Mallarmé; il se lie d'amitié avec des peintres comme Filiger et Gauguin; il publie des articles, moyennant contribution, dans une petite revue, *L'Art littéraire*; *Les essais d'Art libre* accueillent ses *Minutes d'art* et Vallette le consacre au *Mercur de France*, tout en lui vendant quatre actions de la revue, et dans moins de deux ans Félix Fénéon lui demandera un texte "qui pourtant ne serait pas trop abstrus (la première fois)"... pour la *Revue blanche*. Avec Remy de Gourmont il fonde l'*Ymagier*, collaborant aux cinq premiers numéros, avant de lancer, pour son propre compte, une luxueuse revue d'art, *Perhindérion*, qui n'en aura que deux. D'autre part, les éditions du *Mercur de France* publient en 1894 ses *Minutes de Sable mémorial* et, l'année suivante, *César Antéchrist* qui seront l'objet de comptes rendus compréhensifs. Il ne lui reste plus, pour obtenir une reconnaissance publique, qu'à se faire jouer par le plus célèbre des théâtres "à côté", *L'Oeuvre*, qui représente le Symbolisme au théâtre, où il a noué des relations suivies avec Lugné-Poë, rendant compte de ses spectacles, avant de devenir lui-même le secrétaire - factotum de l'entrepreneur animateur, jusqu'à ce qu'il fasse jouer *Ubu Roi*. Au lendemain de la première, Jules Renard aura beau écrire dans son *Journal* : "Si Jarry n'écrit pas demain qu'il s'est moqué de nous, il ne s'en relèvera pas..." (9) le fait est que Jarry a entraîné l'ensemble du Symbolisme au point exact qu'il avait souhaité, en l'amenant à prendre la défense de l'oeuvre potachique (10). Car Jarry apparaît bien, à ce moment-là, comme un Symboliste authentique. Les gages de son appartenance au Mouvement sont nombreux et variés. Sans entrer dans le détail, il suffit d'évoquer le culte de l'Idée, du mot et du mythe.

Sur les pas du "dissociateur d'idées" que se voulait Gourmont, Jarry commence, dans *Etre et vivre*, par placer la Pensée hors du temps,

puis, par un syllogisme hardi, il démontre, en vertu du principe d'identité des contraires, que "Vivre = cesser d'Exister" moyennant quoi il peut porter un jugement définitif sur l'anarchie, auquel tous les symbolistes pourraient souscrire en bloc, eux qui veulent bien soutenir "la claire tour qui sur les flots domine" (L. Tailhade) à condition que ce soit par le Verbe : "L'anarchie Est; mais l'idée déchoit qui se résoud en acte; il faudrait l'Acte imminent, asymptote presque" (Pl., p. 343). C'est la même sacralisation de l'idée qui domine ses réflexions artistiques, lorsqu'il affirme, en guise de programme, dans la première de ses critiques dramatiques : "Toute connaissance étant comme forme d'une matière, l'unité d'une multiplicité, je ne vois pourtant en sa matière qu'une quantité évanouissante, conséquemment nulle s'il me plaît, et cela seul et véritablement *réel* qu'on oppose au vulgairement dénommé réel (à quoi je laisse ce sens antiphrastique), la Forme ou Idée en son existence indépendantes" (*Ames solitaires*, Pl., p. 1003). Ainsi, ce qui prévaut, ce n'est pas la substance mais la forme, autrement dit le style, l'allure.

Cette poétique, d'essence symboliste, se résume en une formule quasi-mallarméenne, inscrite au linteau des *Minutes de Sable mémorial* : "Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots" (Pl., p. 171) et le titre du recueil en est une application immédiate, télescopant les diverses acceptions des mots : gouttes tombées du sablier de la mémoire - notes d'encre noire indélébile, suivie de ce précepte qui, bien pesé, vaudrait pour toute écriture d'essence symboliste : "Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles, sans demander pourquoi telle ou telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus" (Pl., p. 173)

Cet élevage de mots à multiples facettes, Jarry le porte à la puissance dix en jouant avec les mythes qu'il fait se rencontrer sur un plan inhabituel et auxquels il impulse des sens multiples, inépuisables. Il est inutile, je pense, de gloser à mon tour, après tant d'autres, sur *César Antéchrist* où, bien sûr, se trouve le mythe gnostique du prédécesseur et adversaire du Christ, mais aussi bien des traits empruntés à diverses traditions religieuses et surtout une réinterprétation personnelle sur laquelle je reviendrai. De la même façon *L'Autre Alceste* déporte la mythologie grecque dans le champ sémitique de la Bible et du Coran, contant en une suite de récits rétrospectifs la tentative de substitution de l'âme de Balkis à celle de Salomon pour permettre l'achèvement du Temple. Portant son imagination vers un orient extrême, Jarry brode à sa façon la légende du *Vieux de la Montagne* (qui, chacun le sait, est le chef respecté des Haschischins) en faisant intervenir Marco-Polo, le Prêtre Jean et Gengis Khan, y mêlant des échos de Salomé. Jeux sur le double du double, sur le masque du personnage - autrement dit *un* masque -, la réalité de l'hallucination, du rêve et du désir, ces ouvrages ainsi que ceux qui paraîtront après *Ubu* - aussi bien *Les Jours et les nuits* que *L'Amour absolu* et même *Le Surmâle* ou *Messaline* -, explorent les mythes et sont créateurs de mythes, illustrant, mieux qu'aucun autre, le roman symboliste, considéré comme un genre impossible.

En outre Jarry ne s'est pas contenté de ces actes multipliés d'allégeance envers le Symbolisme, il a fait mieux, lui rendant le plus bel hommage en érigeant dans *Les Gestes et opinions* un univers imaginaire dont chaque station synthétise les créations picturales, verbales ou musicales de ceux qui représentent le Symbolisme, dressant une double liste des livres pairs et des élus où l'on chercherait vainement le moindre irrespect.

Mais, dira-t-on, si Jarry a, mieux que Doublemain, mené sa barque dans les milieux symbolistes, c'est pour son propre compte qu'il l'a fait, et il n'y a, dans ce périple, aucun indice d'une action en faveur de cette culture occultée, formée dans les lycées rénovés (si peu!) de la IIIe République! C'est que l'on n'aura prêté attention qu'à l'une des facettes des polyèdres évoqués, sans voir très exactement la matière dont ils sont assemblés. Car Jarry, en parfait émule de Rabelais et de Lautréamont, use habilement de tous les moyens que lui offre la "farcissure" en tant que technique littéraire de subversion.

Le premier écrit, publié dans l'*Echo de Paris littéraire illustré* du 23 avril 1893 est un parfait exemple de travesti : "Guignol" présente des fragments d'*Ubu Cocu*, pièce écrite au Lycée de Rennes, dans une enveloppe passablement symboliste. La première partie débute par un lever de rideau angoissant, annonçant en termes hyperboliques la sanglante tragédie de l'*Autoclète* où le Père Ubu s'invitant soi-même chez Achras, collectionneur de polyèdres, après avoir consulté sa conscience et s'être assuré qu'il ne risque rien, empale son hôte comme une bille de bilboquet. Une scène muette relate l'avènement de la "trinité hirsute des Palotins" jaillie "en un élan phallique". Il est probable que leurs inventeurs, qui après tout n'étaient plus des enfants, mais des adolescents travaillés par la sexualité, avaient pensé aux représentations érotiques qu'impliquaient les personnages et les objets qu'ils manipulent, mais ils ne l'avaient pas fait avec l'application de Jarry qui croise les significations symboliques et les surcharge à plaisir (voir le témoignage d'Henri Morin, *Ubu*, coll. Folio, p. 442) à tel point que le rideau se précipite pour recouvrir une scène aussi horrifique et que le phonographe, décrit en une somptueuse prose poétique, calme les nerfs des spectateurs. La troisième partie oppose l'Art et la Science, c'est à dire la méthode artisanale du vidangeur Barbapoux aux inventions scientifiques d'Ubu, "les grands Serpents d'Airain... avaleurs de l'Immonde". Un hymne de grand style célèbre la perfection de la sphère et la dignité de la matière : "Et, par notre art sans parèdre, l'Immonde est glorifié". Madame Ubu suit son amant Barbapoux "en ces lieux où sur les murs se graves de brunis pentagrammes". On connaît la suite : Ubu survenant, éclairé par ses palotins Herdanpo, Mousched-Gogh, Quatrezoneilles qu'en sa majesté il compare aux chérubins célestes - Barbapoux se réfugie dans le tonneau qu'on ne saurait dire etc. L'ensemble de ce "Guignol", reparaissant dans les *Minutes de Sable mémorial*, les contamine irrévocablement. De la même façon, les *Visions actuelles et futures*, déjà citées, renvoient dos à dos l'anarchie et la justice bourgeoise en récusant aussi bien la bombe que la guillotine ou la potence, au profit de la Machine à déceler, de potachique origine! Que dire aussi du plus symboliste des poèmes recueillis dans les *Minutes*, les *Cinq Sens* associés à l'histoire d'un foetus dans un bocal d'alcool que le narrateur s'en va disposer sur une étagère, où se trouve une image comme celle-ci, propre à ravir l'auteur du *Livre des Masques* : "Je vais remplir ma mission dans l'Ombre, avec un remords réel, comme qui va jeter de la berge aux profonds remous, le pante qui passe" (Pl., p. 208) Le thème foetal, s'il est accentué par le jeune Jarry, et témoigne de son obsession particulière de la mort, est néanmoins d'origine scolaire. On ne mentionnera que pour mémoire l'extraordinaire travestissement que constitue *Haldernablou* nous montrant, en ses prolégomènes, vue depuis l'étoile d'Algol, la colère de Dieu devant les outrances de Sodome et Gomorre, son phallus sacré s'en allant ramper "à travers un temple croulant", ainsi qu'un mage découvrant son sexe "beau comme un hibou pendu par les griffes". En effet, un tel procès de dégradation, s'il est répandu dans la culture potachique, et à plus forte raison dans toutes les contre-cultures, échappe au cadre de cette étude puisqu'il relève de la "littérature maldoror" mise au jour par Remy de Gourmont et devenue, dès lors, exercice littéraire (II).

Je ne m'attarderai pas sur le système d'enchâssement - nettement mis en relief par Michel Arrivé tant dans ses notices de l'édition de la Pléiade

que dans sa thèse (12) - par lequel *Ubu*, qui relève de la création potachique, rabaisse *César Antéchrist* et toutes les oeuvres où il apparaît, telle *L'Amour en visites*, à la dérision voulue par la jeunesse scolaire, et, inversement, se trouve exhaussé au niveau de la littérature de pointe, si l'on peut se permettre cette métaphore à propos d'un être d'une telle rondeur!

Outre le travestissement et la concaténation, il est un mode de farcissure très subtil, maintes fois utilisé par Jarry : c'est la contamination, par laquelle la pataphysique répand son influence corrosive dans la littérature. Noël Arnaud en a fort bien analysé l'effet-boomerang : "Sous le couvert d'accoter le symbolisme à la 'pataphysique et ainsi de le renforcer (et en effet il le renforce, mais pour son personnel usage) Jarry instille la "'Pataphysique dans le Symbolisme" (13). L'article *Etre et vivre*, déjà cité, qui se présente comme une haute spéculation sur l'anarchie, est précédé par une citation de "Guignol" se référant explicitement à *Ubu* et à la science dont il est l'inventeur, la pataphysique, et renvoie, sur la fin, aux instruments de cette science : "Mes engins ne sont pas construits; mais avant que l'Etre disparaisse j'en veux noter les symboles..." (Pl., p. 343) Ayant déjà relevé naguère (14) toutes les occurrences de la 'pataphysique en dehors des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, il me semble inutile d'y revenir, sinon pour noter qu'*Ubu* lui-même y est donné pour l'auteur de *César Antéchrist* (voir Pl., p. 730) et que des *Eléments de 'pataphysique*, qui seront dans *Faustroll*, sont annoncés en préparation dès les *Minutes de sable mémorial*. Ce qui revient à dire que la 'pataphysique est consubstancielle à *Ubu* et à l'oeuvre symboliste de Jarry. Née, au lycée, d'un calembour anonyme, (ce pourquoi Jarry interpose une apostrophe entre l'article et le nom, afin d'éviter sa répétition), cette science des solutions imaginaires qui, bien entendu, "canulait" les cours de physique et de métaphysique, prend chez Jarry des proportions considérables, puisqu'il l'investit de ses obsédantes métaphores; mais j'ai cru pouvoir montrer que, par delà ses apparences bouffonnes ou, à l'inverse, gravement raisonneuses, et justement à cause de cette ambivalence, la 'pataphysique exprimait l'esprit d'enfance. Non pas l'innocence chrétienne que lui confère Bernanos, mais, au contraire, une curiosité pour toutes choses, et particulièrement ce qui est interdit ou caché, une inquiétude radicale devant la mort tournée en dérision, une soif inextinguible d'absolu.

Et c'est bien parce qu'ils y percevaient les prémices d'une salutaire révolution que les Marcel Schwob, les Remy de Gourmont et autres lecteurs ou auditeurs de Jarry facilitèrent l'impression de ses écrits. Qui pouvait être dupe en lisant "Guignol" dont l'essentiel de l'action se passe aux cabinets? Certainement pas Schwob. Quant aux spectateurs d'*Ubu Roi*, ils avaient été dûment avertis par la *Revue blanche* : Cette pièce ayant été écrite par un enfant, il convient de signaler, si quelques-uns y prêtent attention, le principe de synthèse que trouve l'enfant créateur en ses professeurs". (*Les paralipomènes d'Ubu*, Pl., p. 467). A déceler les multiples voix du poète, son biographe (15) feint de se demander à combien d'individus il a affaire, sachant très bien que la "simplicité n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé" (cf. *'Pataphysique*, Pl., p. 172). En somme, le vivant est nécessairement divers, contradictoire, ambivalent. Au vrai, de quelque façon qu'il la présente, Jarry ne fait que témoigner pour la littérature potachique, l'esprit qui l'anime et la culture sur quoi elle se fonde.

Grâce aux textes rapportés par Jarry, à ceux qu'il a eu la préscience de conserver - je pense particulièrement au manuscrit d'*Ontogénie* découvert par Maurice SAILLET - il est possible de dégager les traits essentiels de cette culture potachique. Evidemment, on ne saurait, dans l'ensemble de ces documents, faire le partage exact entre ce qui est propre à l'individu Jarry, ce qui provient de ses camarades de classe connus et repérés par ses biographes, et ce qui appartient à l'ensemble de la catégorie "potache français des années 1880-90". Il n'est pas question de recommencer ici la querelle des médiévistes sur le caractère collectif et populaire de la chanson de geste : la geste ubiquie (qui n'était alors qu'hébertique) fut conçue, à l'origine, par au moins une classe de lycéens, mais elle a bel et bien été transcrite par les frères Morin et trois ou quatre condisciples, et finalement composée par Alfred Jarry qui en est l'inventeur, au sens légal du terme, si je puis dire : c'est lui qui a cousu les épisodes entre eux, qui les a transposés dans le genre théâtral, qui a rédigé les dialogues, fait éditer et jouer le texte. Ceci démontrant d'ailleurs aux chercheurs épris de théorie qu'il n'y a de culture "en soi", celle-ci étant nécessairement le produit de groupes sociaux donnés, de même qu'il n'y a pas de langue qui ne soit réalisée dans une parole : sous prétexte de clarifier la connaissance, les concepts abstraits nous ont bien souvent fourvoyés dans des débats sans issue parce qu'erronés à la base. Je ne prendrai donc en compte ici, que ce qu'indiquent les textes transmis par Jarry, en supposant qu'ils expriment fidèlement la voix potachique, comme le laisse supposer la formule qualifiant *Ubu Roi* "restitué en son intégrité..."

Prise globalement, cette culture se caractérise par un langage imitatif et parodique; par la création d'un monde, de personnages opposés au monde officiel et aux images modèles; par une thématique triviale et scatologique.

L'expression de l'enfant se forme à partir de modèles établis qu'on lui conseille d'imiter à la lettre. Mais celui-ci, rebelle à l'autorité, reproduit l'exemple avec un léger gauchissement, allant du burlesque à la parodie. Ainsi *L'Enfer* (Pl., p. 28-29) rapporte en alexandrins réguliers la visite dantesque aux mondes souterrains où brûlent ensemble l'élève et le pion ! Ce qui frappe, dans tous les poèmes écrits par Jarry entre douze et quinze ans, c'est la maîtrise dont ils témoignent dans l'ordre de la versification, classique mais aussi romantique, voire parnassienne. Le jeune poète connaît, au printemps 1888, une période de romantisme macabre à laquelle Victor Hugo, le *Faust* de Goethe, *Child Harold* de Byron et surtout les *Caprichos* de Goya ne sont pas étrangers. Ce qui témoigne qu'une certaine littérature, excédant le cadre rigide du programme scolaire, franchit les portes du lycée, d'autant plus facilement que les externes en font la contrebande. Alexis Lemaître qui fit ses classes sous le second Empire, évoque avec délices et frémissement *L'Ane mort et la femme guillotinée* de Jules Janin qui pénètre ainsi jusque dans l'étude commune aux pensionnaires et aux externes. Notons, au passage, la prépondérance de l'étude dans la formation de l'interne à cette époque : on a calculé qu'il y passait, en 1876, 7h 30 par jour, contre seulement 4 h de classe. Jarry, externe et bénéficiant de la réforme de 1880, devait bien y passer cinq heures quotidiennement, ce qui explique les nombreuses occurrences des "maîtres d'études" comme on disait nouvellement, dans les oeuvres potachiques. Ce qui laissait tout loisir aux élèves pour composer des pièces de théâtre qu'ils représentaient devant le cercle familial. Ici la tradition des collèges jésuites rejoint les habitudes sociales de l'époque, octroyant aux enfants un guignol, une lanterne magique ou un théâtre d'ombres. Et Jarry multiplie les saynettes inspirées de Molière, du guignol lyonnais, d'Hanswurst ou encore d'un dramaturge allemand, Benedix, s'aventurant aussi dans le vaudeville (pris, à l'origine, comme une comédie comportant des morceaux chantés) et dans l'opérette (ceci ayant pour conséquence le théâtre mirlitonnesque auquel Jarry s'est adonné jusqu'à la fin de sa vie). Ici les lectures extrascolaires de Töpffer, de Christophe, du Colonel Ramollot, croisent les

programmes officiels et nourrissent *Le futur malgré lui* (Pl., p. 138 sq) ou, plus tard, *L'objet aimé* tandis que le *Gil Blas* de Lesage, *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost inspirent quelques scènes d'*Ubu enchaîné*. Mais ce sont les intrigues de Corneille qui apparaissent les plus productives dans les scénarios des *Antliaclastes* (Pl., p. 88 sq) et d'*Ubu Roi* imitant, de loin, la conjuration de Cinna. Au chapitre des exercices scolaires, il faut retenir la *Lettre d'un humaniste parisien à un aristotélicien d'Italie* (Pl., p. 164) qui dénote une influence de Rabelais laquelle se retrouvera fréquemment chez Jarry, outre la scène initiale d'*Ubu Cocu* qui se déroule dans le ventre d'Ubu et fut rédigée, dit-on, par son camarade Lemaux - et ce curieux *Mémoire explicatif du terrible accident du 30 février 1891* (Pl., p. 161) imitant la fatrasie médiévale ou, si l'on veut, perpétuant la tradition du laïus nonsensique de la khâgne où se trouve Jarry à ce moment-là. Ici se révèle un aspect particulier du langage scolaire, variété, en quelque sorte, du langage professionnel.

Mais si les élèves ont leur langage spécifique, ils s'attachent particulièrement à parodier celui des adultes, et de leurs maîtres notamment : *Un cours de Bidasse* (Pl., p. 51), *Les Alcoolisés* (Pl., p. 145) et surtout *Ubu Cocu* nous montrent, sur le mode dérisoire, plusieurs professeurs en action. Ainsi, la conscience "Monsieur, et ainsi de suite, veuillez prendre quelques notes", adopte, nous dit-on, les tics verbaux d'un professeur de philosophie, B. Bourdon, dont, par ailleurs, je trouve la thèse sur *l'Expression des émotions et des tendances dans le langage* remarquable. On pourrait s'amuser à montrer quelles caricatures du professeur de physique (Hébert), de mathématiques (Périer), de sciences naturelles (Legris) se retrouvent ici et là, de *Sicca Professeur*, dont le parler anglo-français se prolonge dans *Ubu enchaîné*, à *Onésime ou les tribulations de Priou*. Mais Noël Arnaud l'a déjà fait, je n'y reviens pas, sauf pour signaler que si les types scolaires sont à l'origine de certaines pièces, l'imagination enfantine leur attribue, par la suite, des caractères tels qu'ils acquièrent dans le cycle d'Ubu une totale autonomie à l'égard du modèle. Ce qui ne veut pas dire que la parodie en soit absente, bien au contraire, mais elle s'exerce davantage sur des textes : *Oraisons funèbres* de Bossuet, répliques de *Macbeth* et, d'une façon générale, toutes les scènes conventionnelles recensées dans les chrestomaties et autres morceaux choisis : départ du chevalier pour la croisade, songes prémonitoires, adieux éplorés de la Reine, discours du trône ou des Etats-généraux, messages des ancêtres... Sans oublier des phrases toutes faites, représentatives de la sagesse des nations, les mots historiques qui se trouvent dévalués par le contexte : "O les braves gens" s'écrie Ubu à la bataille, comme Guillaume à Reichoffen.

Les potaches travestissent les leçons du monde adulte, transformant le personnel éducatif en héros de leur littérature mais, par une logique du dénigrement, de l'irrespect, ils en font des héros à l'envers, dotés de propriétés absolument négatives. Bakhtine a énoncé le phénomène pour la culture populaire du Moyen âge : "logique des choses à l'envers, du contraire, des permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons" (16); cela vaut, en tous points pour la culture potachique, et Jarry n'aura qu'à le confirmer, doctoralement, au moyen du Bâton-à-Physique, "Axiome et principe des contraires identiques". Ubu n'est pas seulement un roi de Carnaval, il réunit en lui les caractéristiques du fripon, du bouffon et du sot, figures populaires dont la tradition s'est déportée des fêtes collectives vers la cour de récréation.

Remarquons ceci : selon ses origines légendaires, le P. H. est d'abord un monstre, l'ogre qui terrorise et fascine les petits enfants, comme le masque qu'ils portent au carnaval. le récit reconstitué par Charles Morin ne laisse aucun doute à ce sujet, de même que l'hymne "Craignez et redoutez le Maître des Phynances" (Pl., p. 517) comme l'a fait observer

François Caradec (18). Ce n'est qu'à la suite de sa transformation en petit poisson et sa surrrection à Paris, "au XIVE siècle, sous le règne du roi Charles V", qu'il prend l'allure grotesque. Au demeurant, l'ogre et le bouffon sont deux types permanents de la culture du potache, mais apparaissant à un âge sensiblement différent, me semble-t-il. Du monstre, Ubu a conservé le besoin de satisfaire sans délai ses instincts. C'est un ventre qui absorbe tout ce qui se trouve à sa portée, au propre comme au figuré, l'or aussi bien que la merde, l'un étant le substitut de l'autre, comme l'enseigne Freud. Fripon, il l'est quand il s'empare du veau destiné à ses invités, mais davantage encore lorsqu'il s'empare du trône de son bienfaiteur et le massacre, lui et sa famille. Mais les horreurs qu'il accomplit, nous le savons bien, sont "pour rire", car ce n'est qu'un bouffon, inversant les notions nobles de justice, de sagesse et de commandement, à preuve les séances du Conseil qu'il préside en tuant tout le monde avant de s'en aller. Mais Jarry a bien insisté sur ce point dans *Questions de théâtre* : on ne saurait lui prêter aucune consistance, Ubu n'est qu'un sot, il ne pouvait dire de mots d'esprit, d'où ses formules absurdes "J'ai des oneilles pour parler et vous une bouche pour m'entendre" (III, 7) "monter sur un rocher fort haut pour que nos prières aient moins loin à arriver au ciel" (IV, 6) et ses déclarations péremptoires "il faut qu'une trappe soit ouverte ou fermée" (*Ubu Cocu*, Pl., p. 503)

Le fait qu'Ubu constitue un univers particulier, avec ses objets et son langage propre, régi par des lois différentes des principes universels, n'est pas pour nous étonner. Bakhtine l'a relevé pour les personnages analysés dans le roman occidental : "Le fripon et le bouffon et le sot créent autour d'eux des micromondes et des chronotopes spéciaux (...) Ces personnages apportent à la littérature, premièrement, un lien très important avec les tréteaux des théâtres et les spectacles de masques en plein air; ils sont relatés à un aspect singulier mais essentiel de la vie sur la place publique; deuxièmement (ce qui, évidemment, découle de ce qui précède) leur existence même a une signification non point *littérale* mais *figurée*; leur apparence elle-même, leurs gestes, leurs paroles, ne sont pas directs mais figurés, parfois inversés, on ne peut les comprendre littéralement, car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être. Enfin, troisièmement (rattaché à ce qui précède) leur existence semble n'être que le reflet d'une autre, reflet indirect de surcroît. Ils sont les baladins de la vie. Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui, ils n'existent pas" (19).

On peut en conclure que le personnage ubuesque n'a pas d'autre signification que d'exhiber dans la cour de récréation, et par la suite sur la place publique, ce que les bienséances isolent et refoulent ou, pour parler Ubu : "Et comme Platon distingue trois âmes, ce qui n'est pas trop pour notre volume, je suis l'âme de la gidouille" (Pl., p. 495), cette gidouille représentant la puissance des appétits inférieurs. Cependant, pour rétablir l'équilibre entre ces trois âmes, le rire vengeur des potaches ne se manifeste pas sans solution de continuité dans leurs élaborations littéraires. Leurs cibles constituent des réseaux discontinus, des séries, anastomosées de manière aléatoire. Pour aller à l'essentiel, j'en énumérerai seulement trois parmi plusieurs autres.

La première est la série scolaire : sobriquets, charades, calembours, traductions sauvages : "Ego sum Petrus = les gosses ont pété", distinguent les élèves, les pions, les professeurs saisis dans leurs activités professionnelles quotidiennes ou exceptionnelles, telle la visite de l'inspecteur (Pl., p. 26). Les chahuts et autres divertissements scolaires n'y sont pas dissimulés, comme le lancer de bourdons trempés dans l'encre (Pl., p. 57). Le chroniqueur des potaches, A. Lemaistre, évoque avec tendresse leur activité : "La ménagerie était l'objet des soins les plus tendres; pour ses hannetons, le collégien cueillait les feuilles délicates du lilas; il se procurait à grand peine celle du mûrier pour nourrir les vers à soie qui

venaient d'éclore; il rapportait de chez lui des provisions de farine et de lard destinées à engraisser ses souris et gardait aussi pour elles le fromage de son déjeuner ou les croûtes qu'il obtenait de ses voisins..." (20). Mais le séquestre, depuis disparu, n'épargnait pas les coupables (Pl., p. 22). C'est au crédit de cette série scolaire qu'il faut porter certaines inventions verbales, telles la 'pataphysique, la merdre et les graphies "spéciales, personnelles" d'Ubu, qui sont des marques d'appartenance, au même titre que l'élève appose son nom sur ses livres et cahiers ajoutant un distique :

*Si vous voulez savoir mon nom
Regardez dans ce petit rond.*

ou encore, à l'intention de l'emprunteur indélicat, accompagnant un dessin de pendu :

*Aspice Pierrot pendu
Qui hunc librum n'a pas rendu;
Pierrot pendu non fuisset
Librum si reddidisset. (21)*

La seconde est la série triviale : on dort, on baffre, on se livre à des orgies dans les oeuvres potachiques, on y célèbre même le "sacrement de cocuage" (*Ubu Cocu*, Pl., p. 499). Il s'agit de scènes étendues à plaisir, tout simplement parce qu'elles sont prohibées dans la "bonne littérature" et singulièrement dans les extraits soumis aux élèves.

La troisième, certainement la plus caractéristique, et commune à toutes les générations scolaires, est la série obscène et scatologique. L'étude de Cl. Gaignebet sur le folklore contemporain des enfants est à cet égard très significative. Mais leurs prédécesseurs ne leur étaient en rien inférieurs, si nous en croyons l'importance du thème fécal dans l'oeuvre de Jarry, depuis Saint-Brieux-des-choux, en passant par les combats autour de la pompe à vidange, pour en venir au cycle ubuesque, parsemé de jurons et de bruits imitant les pets. Cette insistance sur les excréments, les manifestations naturelles du corps, dans un contexte d'hyperarchaïsme ou de grande noblesse, ne tend à rien moins qu'à réagir contre une culture étouffante, un dressage savant abstrait du réel, à réduire la part de l'esprit au profit de la matière.

Cette unité voulue du bas et du sublime - ou plus exactement leur égale prise en considération - rapproche la culture potachique de la culture populaire, en fait pratiquement un secteur indépendant. Soit directement par la figure centrale du héros grotesque, carnavalesqué, et par les traces explicites de folklore régional dans les textes de Jarry; soit, indirectement, par l'intermédiaire de références rabelaisiennes (22) telles les moines ivrognes d'*Onésime* et les réponses monosyllabiques dans la même pièce, la scène dans le ventre d'*Ubu Cocu*, les séries paronomastiques d'*Ubu Roi* etc, et l'on sait combien l'oeuvre de Rabelais est nourrie d'éléments populaires. Que la culture potachique devienne l'une des formes de la culture populaire, on ne s'en étonnera pas puisque par leur mode de vie (ils constituent un groupe cohérent, fortement uni et solidaire, chargé de traditions) et leurs liens, au moins durant les vacances, avec les milieux populaires, les enfants assurent un trait d'union entre la tradition et l'éducation.

La confrontation des cultures savante et populaire ne va d'ailleurs pas sans conflits dans le milieu scolaire et même chez Jarry dont l'oeuvre est loin de se présenter comme unitaire, constituée qu'elle est de strates, de séries hétérogènes sinon antagonistes. Mais Jarry semble être un interprète conscient de la culture refoulée : il suffit de comparer son attitude à celle des frères Morin qui, sitôt entrés à l'Ecole Polytechnique abandonnent

leurs productions de jeunesse, "une couillonnade pareille", tandis que leur camarade littéraire retranscrit, conserve, organise des lectures privées et des représentations publiques de l'oeuvre collective. Il y a d'ailleurs un travail incontestable de Jarry en faveur des cultures minoritaires. Ne nous attendons pas à le voir mener par les rênes le cheval d'orgueil: il n'est pas breton bretonnant, et l'époque ne se prête guère à l'exaltation des langues régionales, mais il écrit "La Menée de Hennequin" poème consacré à l'orage fantastique chargé d'êtres invisibles et dont le nom appartient au parler de l'ouest; il transcrit quelques formules bretonnes dans *L'Amour Absolu*, et intitule une revue d'art *Pezhinderion*, c'est-à-dire "Pardon au sens de pèlerinage" (Pl.-995) en breton. Il fait plus, il réédite les images d'Epinal, élément de base de la bibliothèque populaire, dans *l'Ymagier* et parsème ses écrits d'allusions, de références au patrimoine traditionnel, dont toutes n'ont pas été glosées, ainsi que cette ronde d'*Halderablou*

"La rôde, la rôde
qui n'a ni pieds ni piaudes,
qui n'a qu'une dent

Et qui mange tous les petits enfants" (Pl.-223). Jusqu'à ce qu'un ethnographe nous en instruisse, je tiendrai ce mystérieux poème pour un chant populaire évoquant une sorcière, de même que le prologue et l'épilogue de cette pièce réfèrent aux moeurs des korrigans, ces puissances de la nuit des légendes celtiques (23).

Une question reste à résoudre: pourquoi la culture potachique à la fin du XIXe siècle est-elle passée par la voie du symbolisme pour s'exprimer, s'assurer une audience, et non par le Réalisme et le Naturalisme dont la thématique est, à priori, plus proche et qui auraient pu reprendre à leur compte les initiatives, il est vrai voulues inédites, de Flaubert à dix ans donnant "La belle explication de la fameuse constipation":

"La constipation est un resserrement du trou merdarum, et quand le passage est stérile, c'est-à-dire quand le débouché est rétréci, on appelle cela constipation. Il ressemble à la mer qui ne produit plus d'écume et à la femme qui n'a pas d'enfant. On appelle ce qui sort du trou merdarena, gros et menu. Voilà la production du trou fameux". (24)

Outre la situation particulière de Jarry, il faut penser que la culture potachique est le fait d'une minorité d'élèves (les hôtes des lycées et collèges ne représentent, au grand maximum qu'un quart du public scolarisé) qui sont en fait des privilégiés. Ceux qui parlent au nom des défavorisés -et très peu avec eux- n'ont aucune raison de prendre en charge leur expression spécifique. Par ailleurs, les jeunes bourgeois, une fois passé le baccalauréat, abandonnent ce qu'ils considèrent comme un folklore -au sens péjoratif du terme- au profit de la haute culture, qui n'est en réalité que le prolongement des travaux scolaires. La voix du maître prend le dessus, anéantit toute forme de parodie, considérée comme faiblesse d'esprit, indigence, dépravation et impose un modèle que de rares interventions viennent troubler, celles de Lautréamont et Jarry en particulier.

Si l'on s'accorde avec Bakhtine pour considérer que les récréations scolaires et universitaires -je préfère dire les expressions de la culture potachique- ont pour but de s'affranchir des catégories enseignées et de transposer le plan matériel et corporel dans un registre comique (25), je ne puis souscrire à son schéma évolutif selon lequel une renaissance grotesque, au XXe siècle s'est organisée sur deux axes:

- l'un, moderniste avec Jarry, l'expressionnisme, le Surréalisme, reprenant la tradition du grotesque romantique,
- l'autre, réaliste, avec Thomas Mann, Brecht, Neruda, continuant le réalisme grotesque populaire (26).

Il me semble, au contraire, que la culture potachique, propulsée par Jar-

ry au niveau de la meilleure littérature, est composée d'éléments parodiant les Humanités au moyen de traits populaires et juvéniles qui ne doivent pas grand chose à la thématique romantique. La raison d'une telle dichotomie est facile à percevoir: Jarry appartient au mouvement symboliste qui, comme le Surréalisme, est pour Bakhtine d'origine bourgeoise: on ne peut croire que, situé de la sorte, il puisse articuler les éléments disparates d'une culture qui est à la fois savante par ses origines sociales, et populaire par ses formes et son contenu. Faut-il croire cette littérature potachique tellement hétérogène qu'elle ne puisse être comprise ni par ceux qui s'intéressent à la culture populaire, ni par les organes de l'institution littéraire? Elle serait alors définitivement condamnée, et n'entrerait dans le cadre scolaire, qui est pourtant son lieu d'origine, qu'à titre d'alibi, de sorte que Jacques Dubois serait dans le vrai: "... dans son état actuel, la grille littéraire-scolaire n'intègre *Les Chants de Maldoror*, *Ubu Roi* ou certains textes surréalistes qu'en réduisant et en rabotant l'hétérodoxie de leur forme, de leur statut textuel. Implicitement, elle les maintient dans l'état de littérature censurée". (27)

Il en sera ainsi tant que l'on persistera à ne voir dans la contribution de Jarry qu'une fantaisie d'écrivain trop doué, tant que l'on ignorera la partie immergée de l'iceberg qu'est cette vaste culture potachique dont je n'ai fait qu'entrevoir les contours externes, tant qu'on n'aura pas fait sa place au rire, principe vital équilibrant toute création.

Henri BEHAR

1. Outre les récits et romans des auteurs cités, je me réfère à
CALVET : *L'Enfant dans la littérature française*, 2 vol. Lanore, 1930
TOURSCH : *L'Enfant français à la fin du XIXe siècle d'après ses principaux romanciers*, Thèse D. U. Paris, 1939
PRIMAUT : *Terres de l'enfance*, P. U. F., 1961
M. J. CHOMBART de LAUWE : *Un monde autre : l'enfance dans ses représentations et son mythe*, Payot, 1971 est un essai de sociologie élaboré à partir d'un matériau exclusivement littéraire
BETHLENFAVY (Marina) : *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle*. Esquisse d'une typologie, Genève, Droz, 1979.
Outre un classement simple et judicieux, cet ouvrage comporte une abondante bibliographie critique qui me dispense d'autres références.
2. Le manuel d'Antoine PROST : *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, A. Colin, 1969, coll. U est un tableau sûr et précis, présentant de nombreux documents et fournissant une bibliographie utile.

Je me suis reporté à :

- GERBOD (Paul) : *La Condition universitaire en France au XIXe*, PUF, 1965
- Idem - : *La vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIXe siècle*, Hachette, 1968
FALCUCCI (Clément) : *L'Humanisme dans l'enseignement secondaire en France au XIXe siècle*, Toulouse, Privat, 1939
ISAMBERT-JAMATI (Viviane) : *Crises de la société, crises de l'enseignement. Sociologie de l'enseignement secondaire français*, P. U. F. 1970.

Le numéro spécial de la *Revue des Sciences Humaines*, n° 174, 1979, 2, présenté par Roger Fayolle: "La littérature dans l'école, l'école dans la littérature" ouvre des pistes très suggestives.

3. Voir :
BALIBAR (Renée) : *Les Français fictifs*. Le rapport des styles littéraires au français national. Hachette-Littérature, 1974.

On rajoutera l'article de Gérard GENETTE : "Enseignement et rhétorique au XXe siècle" dans *Figures*, Le Seuil mené d'un point de vue très différent, mais non moins convaincant.

4. Voir :

BRUNEAU (Jean) : *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845*, A. Colin, 1962

LABUDA (Aleksander) : "La langue et l'empereur", *Littérature* n° 10, repris dans *Lecture de Lautréamont*, Wroclaw, 1977

5. Se rapportant précisément à ce sujet, je n'ai trouvé que :

GAIGNEBET (Claude) : *Le Folklore obscène des enfants*, Maisonneuve et Larose, 1974. Encore faut-il préciser que l'enquête porte sur des enfants de l'école communale, non des lycéens. Pour ces derniers, j'ai consulté avec de grandes espérances :

LEMAISTRE (Alexis) : *Potaches et bachots*. Firmin Didot 1893. Si la date de publication de l'ouvrage correspond à nos besoins, il faut convenir que son contenu marque les temps forts d'une existence potachique, sans dégager pour autant les traits de ce qui serait une culture particulière. Pour l'auteur, l'enfant se prépare à sa future carrière.

6. L'ensemble de ce raisonnement s'inspire de l'analyse sociologico-littéraire exposée par :

Jacques DUBOIS : *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978, coll. dossiers Media et se réfère particulièrement à l'article de

PONTON (Rémy) : "Programme esthétique et capital symbolique" *Revue française de sociologie*, n° XIV, 2, p. 202-220, mais je ne puis songer à en discuter les aspects mécanicistes dans le cadre restreint ici accordé.

7. Lettre de Jarry à Alfred Vallette, 4 mars 1894, in Jarry, *O.C.* Pl., 1972, p. 1036.

Nos références à cet ouvrage apparaîtront désormais dans le corps de l'article sous le signe Pl. suivi de la pagination.

8. Pour toutes ces informations d'ordre biographique, je me réfère à l'indispensable demi-somme (on attend toujours le second tome) de :

Noël ARNAUD : *Alfred Jarry, d'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, La table ronde, 1974.

9. Jules RENARD : *Journal* (1887-1919), Gallimard, Pléiade, p. 363.

10. La manoeuvre de Jarry a été magistralement démontrée par

P. LIE : "Comment Jarry et Lugné-Poe magnifièrent Ubu à l'Oeuvre", *Cahiers du Collège de Pataphysique* n° 3-4, p. 37-51; pour ma part, je pense que l'enjeu dépassait le niveau interpersonnel, c'est la notion de culture potachique qui était en cause.

11. Voir :

Rémy de Gourmont : "La littérature Maldoror", *Mercure de France* (891)
et, pour ce qui concerne son exploitation par Jarry:

H. A. GRUBBS, L'influence d'I. Ducasse sur les débuts littéraires
d'A. Jarry, *Revue d'Histoire littéraire de la France*,
juillet-septembre 1935, p. 437-440.

ainsi que :

Maurice SAILLET, *Sur la route de Narcisse*, *Mercure de France*, 1958,
p. 11-58

Noël ARNAUD, *op. cit.* p. 108-10,

et notre *Jarry dramaturge*, Nizet, 1979.

12. Michel ARRIVE: *Les Langages de Jarry*, Klincksieck, 1972,
p. 151-58, 319-324 et

Id. : *Lire Jarry*, Bruxelles, ed. Complexe, 1976, p. 100-
102.

Précisons toutefois: si *Ubu Roi* contamine nécessairement *César-Antéchrist* dont il constitue l'acte terrestre, la réciproque n'est pas obligatoire pour *Ubu Roi* qui se présente indépendamment, surtout au théâtre. Les relations d'intertextualité à double sens ne se conçoivent que dans un système de lecture qui postule la rémanence de tous les écrits.

13. Noël ARNAUD, *op. cit.*, p. 127

14. Henri BEHAR : *Jarry, le monstre et la marionnette*, Larousse, 1973,
chap. 7, repris dans *Jarry dramaturge*, Nizet, 1979

15. Noël ARNAUD : *op. cit.*, p. 86

16. Michel BAKHTINE : *L'Oeuvre de Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970,
p. 19

17. Il est rapporté par

Charles CHASSE : *Sous le masque d'Alfred Jarry*, Floury, 1921; (ouvrage repris et augmenté en 1947) et reproduit in extenso dans l'édition d'*Ubu* procurée par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, *Folio*, p. 446 sq.

18. Voir : François CARADEC : *A La Recherche de Alfred Jarry*, Seghers, 1973. D'une manière générale, cet auteur est, parmi les commentateurs de Jarry, le plus sensible aux diverses sources culturelles de son oeuvre, et spécialement à la tradition celtique.
19. Mikhaïl BAKHTINE : *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1979, p. 305-306. Le chronotope est l'espace-temps romanesque, que nous n'avons pas à considérer ici puisque l'Ubu se manifeste au théâtre, auquel il impose d'ailleurs sa propre conception de l'espace et du temps, otopique et achronique (voir notre *Jarry dramaturge*, *op. cit.*)
20. Alexis LEMAISTRE : *Potaches et bachots*, *op. cit.*, p. 22
21. *Id.*, *ibidem*, p. 29
22. Elles ont été répertoriées, sur le plan lexical et sous forme de dictionnaire par François Caradec : *Rabelais dans l'Oeuvre de Jarry*, "Cahiers du Collège de 'Pataphysique," n°15, pp. 45-47. (repris dans *l'Etoile-Absinthe* n°1)
23. Voir, sur ce point, l'excellente analyse de F. Caradec, *op. cit.*, pp. 44-47, s'aidant de Zacharie Le Rouzic.
24. Flaubert, cité par Jean Bruneau, *op. cit.*, p.41
25. M. BAKHTINE : *L'Oeuvre de Rabelais...*, *op. cit.*, pp. 91-92
26. *Id.*, *ibidem*, p. 55
27. Jean Dubois : *op. cit.*, p. 133