

«... la merdre n'était pas mauvaise»: *Ubu roi* – a Play for five Senses

Yanna Kor
yannakor@post.tau.ac.il

Ubu roi by Alfred Jarry (1896) is known first and foremost as a revolutionary event in the history of modern theatre. However, before being a scandalous performance, *Ubu roi* is a grotesque puppet play that contains an infinite number of meanings and which appeals simultaneously to all five senses. The aim of this article is to examine *Ubu roi* from the point of view of its sensory evocations, and to demonstrate how this play reverts in a comical way the symbolist search for the correspondences between the senses.

« ... la merdre n'était pas mauvaise » : Ubu roi – une pièce pour cinq sens

di Yanna Kor

yannakor@post.tau.ac.il

Ubu roi of Alfred Jarry (1896) is known first and foremost as a revolutionary event in the history of modern theatre. However, before being a scandalous performance, *Ubu roi* is a grotesque puppet play that contains an infinite number of meanings and which appeals simultaneously to all five senses. The objective of this article is to examine *Ubu roi* from the point of view of its sensory evocations, and to demonstrate how this play reverts comically the symbolist search for correspondence of the senses.

Merdre. Au commencement était le mot et ce mot était *merdre*. L'action de la pièce *Ubu roi* d'Alfred Jarry (publiée en 1896) commence par là et n'est précédée de rien d'autre. Une expulsion des matières fécales au visage du lecteur. Bienvenue dans l'univers ubuesque, l'univers de la *merdre*.

Ce mot est plus que célèbre, il est devenu un mythe, un culte, en partie grâce à la magie du spectacle de 1896 et en partie grâce au scandale ou, plus précisément, à la légende qui s'est créée autour de ce scandale qui aurait été provoqué par ce mot. Mais il est toujours resté le Mot. Répété à de multiples reprises dans la pièce, *merdre* devient son leitmotiv sensoriel, chargé de toute la puissance évocatrice qui lui permet de créer un monde théâtral sensoriel à lui seul.

Créer par la *merdre*

Le texte est généré par la *merdre*. L'acte d'écriture/lecture est mis en parallèle avec l'acte de défécation. Le Père Ubu dit « *merdre* » et un nouveau monde dramatique est créé. Comme je l'ai déjà noté, *merdre* est précédé par le vide. A la différence de la plupart des scènes de la pièce, aucune indication de lieu ne permet de situer l'action de la première scène dans l'espace : Père et Mère Ubu sont seuls comme deux titans dans le chaos primordial.

Comme le monde a été créé par la puissance du verbe divin, le premier lieu de la pièce, la maison du Père Ubu, est donc institué par la *merdre*. Les sept occurrences du mot dans la première scène (quatre fois par Ubu et trois fois par Mère Ubu), sa plus grande concentration dans le texte, produisent assez de *merdre* pour créer tout le reste. Avec la progression de la pièce les lieux sont expulsés au fur et à mesure. Comme l'indique Henri Béhar : « Ubu, dont les agissements et les déplacements ne sont limités par aucune considération d'ordre pratique, entraîne son décor avec lui »¹.

Cet acte de l'écriture sensorielle est aussi une manifestation de l'émergence du corps déformé dans le texte. Jarry utilise trois termes néologiques, *bouzine*, *giborgne* et *gidouille*, « pour signifier la partie inférieure du corps d'Ubu : aussi bien ventre que postérieur »². Père Ubu est un tube digestif dont la fonction principale est double, manger et produire la *merdre*. Mais il est aussi lui-même généré par la *merdre* : « Grosse merdre » l'insulte Mère Ubu³. Cette dernière est le côté féminin d'Ubu, « Madame ma femelle »⁴, créée de la *merdre* produite par Ubu : « Madame de ma merdre »⁵.

Mais avant que son corps entier se manifeste, son orifice apparaît, doté d'un double statut : « Sa bouche défèque l'ordure »⁶, écrit le critique Henry Bauer. Cette « défécation verbale », selon la définition de Roman Coolus⁷, fusionne la bouche et l'anus dans un cycle infini de *merdre*. La première mange ce qui est produit par le deuxième : « merdre, merdre, merdre »⁸. A la fin de la première scène le mot *merdre* contrôle tous les cinq sens du lecteur : il entend *merdre*, il voit la *merdre*, il sent son goût sur sa langue et son odeur dans son nez, il est plongé dans la *merdre*, « M... presque à

¹ H. Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Honoré Champion, Paris 2003, p. 77.

² M. Arrivé, *Les Langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, Klincksieck, Paris 1972, p. 204.

³ A. Jarry, *Ubu roi*, in *Œuvres complètes*, I, Gallimard, Paris 1972, p. 358.

⁴ Ivi, p. 368.

⁵ Ivi, p. 376.

⁶ H. Bauer, *L'Écho de Paris*, 23 novembre 1896 (consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr>).

⁷ R. Coolus, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, tome XII, premier semestre 1897, p. 39 (consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr>).

⁸ A. Jarry, *Ubu roi*, cit., p. 357.

chaque phrase », comme le résumait Edouard Noël et Edmond Stouling dans leur compte-rendu du spectacle⁹.

Jarry utilise la poétique de la répétition pour mieux créer la sensation de la présence matérielle des ordures. La transformation du mot (par l'addition du *r* supplémentaire) dans ce cas joue le rôle essentiel, surchargeant cette présence : l'exagération de la matérialité linguistique du mot établit l'existence sensorielle de l'objet dans l'imagination du lecteur-spectateur (la couleur, l'odeur, la texture de merde, mais aussi les sons qui accompagnent le processus de la défécation et, enfin, son goût), provoquant une expérience synesthésique chez lui.

La synesthésie, la théorie des correspondances et le symbolisme

Dans son essai *La Psychologie du beau et de l'art*, publié en français en 1895, un an avant la première d'*Ubu roi*, Mario Pilo définit la synesthésie comme une suggestion spontanée et mutuelle des sens, par laquelle « nous sentons la couleur ou l'obscurité de telle ou telle voyelle [...] la chaleur ou la froideur des paroles »¹⁰. Venant du grec *syn* (ensemble) et *aisthesis* (perception) le mot peut être traduit littéralement comme une 'conjonction de sensations'. Ainsi, il propose l'idée de la synthèse, de la simultanéité, de l'unité enfin, qui se trouve au centre de la vision mystique de l'univers, « étroitement lié à la conception d'un univers harmonieux et à la théorie des correspondances »¹¹ qui, « depuis le néo-platonisme jusqu'à Swedenborg, invite à ressaisir l'unité du monde à travers des signes chiffrés et mystérieux »¹².

Influencé par E.T.A. Hoffmann et par Swedenborg, Charles Baudelaire fut l'un des premiers à créer une poésie où les sens se mélangent et provoquent la synesthésie : « Les parfums, les couleurs et les sons se

⁹ E. Noël, E. Stouling, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1896, p. 424 (consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr>).

¹⁰ M. Pilo, *La Psychologie du beau et de l'art* (1890), tr. fr. d'Auguste Dietrich, Félix Alcan, Paris 1895, pp. 13-14 (consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr>).

¹¹ R. Lloyd, *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*, Cambridge University Press, New-York 1979, p. 5.

¹² M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Ellug, Grenoble 2010, p. 46.

répondent ». Cette ligne apparaît dans le célèbre *Correspondances* (1857), où le poète propose un système de correspondances à la fois « verticales » (entre La Nature, « une ténébreuse et profonde unité »¹³, et l'homme) et « horizontales », communément appelées « les synesthésies ».

Presque quarante ans après, en 1891, dans une recherche de formes nouvelles, le jeune poète Paul Fort essaie d'appliquer les principes baudelairiens des correspondances au théâtre et formule le projet scénique d'un tableau animé par une musique et des parfums dont le plus remarquable exemple reste la mise en scène du *Cantique des Cantiques*, adapté par Paul-Napoléon Roinard (création au Théâtre d'Art, le 11 décembre 1891). Trois ans plus tard le pamphlet *Dégénérescences* du psychiatre Max Nordau est publié en français¹⁴. Nordau voit dans cet appel aux correspondances sensorielles le symptôme d'une dégénérescence des arts, le signe d'une régression à l'état unicellulaire¹⁵. Considérée en général comme un échec, l'expérience de Paul Fort était, cependant, une tentative révolutionnaire de réaliser l'idée « d'un *art total* qui reproduise l'unité mystique du monde et des sens »¹⁶.

En janvier 1856, Baudelaire écrit à Alfred Toussenel : « l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance »¹⁷. Ajoutons la notion proposée par Mario Pilo du beau sensoriel qui provoque un plaisir par la réunion de tous les sens « dans une seule polyphonie concordante et harmonique »¹⁸. L'écriture comme la lecture deviennent ainsi une expérience esthétique de l'unité suprême, les deux s'inscrivant « dans

¹³ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Briose, Paris 1857, p. 19 (consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr>).

¹⁴ Le texte original avait paru en 1892.

¹⁵ M. Nordau, *Dégénérescences*, I, tr. fr. d'Auguste Dietrich, Félix Alcan, Paris 1894, pp. 312-313 (consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr>).

¹⁶ M. Verna, « Vers un art total. Synesthésie théâtrale et dramaturgie symboliste », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 4, octobre 2005, p. 329.

¹⁷ Ch. Baudelaire, *Correspondances*, I, Gallimard, Paris 1973, p. 336.

¹⁸ M. Pilo, *La Psychologie du beau et de l'art*, cit., p. 15.

un jeu de correspondances où les sens se mobilisent pour rendre visible et sonore la production textuelle »¹⁹.

Chez Jarry, comme on l'a dit, la production textuelle est mise en parallèle avec l'acte de défécation. Ce qu'il propose c'est un reversement comique de la synesthésie et de la théorie des correspondances symbolistes : une seule polyphonie harmonique de sens qui provoque une expérience esthétique de l'unité divine se transforme chez lui dans la cacophonie chaotique des sens confondus par l'imagination, laquelle se trouve ainsi tirée violemment vers les ténèbres fétides.

Le goût pour la langue

Le *re* agressif de *merdre*, leitmotiv de cette cacophonie, viole sadiquement à plusieurs reprises l'espace textuel de la pièce. Ce plaisir, presque érotique, du jeu avec la langue, de l'invention de néologismes, correspond au goût de l'époque pour le mot (particulièrement pour les racines grecques et pour le français rabelaisien), ou, comme Natasha Staller le définit, à la fièvre linguistique²⁰ de la nouvelle Babylone, le Paris de la fin du siècle. A cette époque le français devient un véritable champ de bataille, notamment pour les symbolistes qui attaquent la langue conventionnelle en redéfinissant les mots qui représentent pour eux l'académisme et sa vision matérielle de l'art, comme par exemple : « réalité », « nature », « école ». « Ils ont pris un mot qu'ils haïssaient, ils l'ont élevé comme une barricade et ils l'ont explosé », observe Staller²¹.

Ce goût pour la langue se concentre chez Jarry dans le mot *merdre*, qui oscille toujours entre deux associations, le nom « merde » et le verbe « mordre ». Tout au long du premier acte, Jarry établit une association sensorielle circulaire *merdre-mordre-merdre*. Avec presque 50 occurrences de mots associés avec le sens du goût (manger, dîner, poulet, veau, fruit,

¹⁹ R. Ripoll, « La modernité poétique comme (dé)construction du/des sens et dérèglement du signifiant », in G. Puccini (éd. par), *Eidolon - Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, 109, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac 2014, p. 334.

²⁰ N. Staller, « Babel: Hermetic Languages, Universal Languages, and Anti-Languages in Fin De Siècle Parisian Culture », *The Art Bulletin* 76, 2, June 1994, p. 332 [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/3046025>]. Consulté le 20 avril 2011.

²¹ Ivi, pp. 350-351 [ma traduction].

dessert, etc.), à la fin du premier acte *merdre* fait penser avant tout à la saveur et non pas à l'odeur. Voyons, par exemple, le menu du banquet présenté par Mère Ubu à ses invités dans la troisième scène de l'acte : « Soupe polonaise, côtes de rastron, veau, poulet, pâté de chien, croupion de dinde, charlotte russe [...] Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre »²². Les images visuelles, gustatives et olfactives de deux choses opposées se mélangent, renforçant chez le lecteur l'expérience individuelle d'être plongé dans les ordures.

En même temps, *merdre* s'établit comme une arme. Au début, une arme linguistique : Ubu ne tue pas, il dit « *Merdre* », et c'est le signal pour ses gens de se jeter sur le roi. Et, au troisième acte, une arme matérielle (le sabre, le croc, le ciseau à *merdre*). Comme les symbolistes, Jarry prend un mot, joue avec lui, le transforme en arme pour l'utiliser contre l'écriture théâtrale conventionnelle qu'il condamne, mais, dans son cas, il s'agit de la pénétration d'un mot extérieur au monde de l'art. Pourquoi transformer les termes artistiques si un seul mot peut les rendre immédiatement ridicules ? Voilà vos « réalité », « nature », « vérité », voyez vous qu'ils ont empesté tout l'art ?

Le corps (de texte) oscillant

Le côté sensoriel de la pièce est toujours connecté directement au motif de la cruauté. Ubu menace d'éliminer les organes des sens de ses ennemis : « ...je te vais arracher les yeux » dit-il à Mère Ubu²³ ; «... écoute-moi bien, sinon ces messieurs te couperont les onilles », dit-il au paysan Stanislas Leczinski²⁴. Et, pour les Russes, il prépare « torsion du nez et des dents, extraction de la langue et enfoncement du petit bout de bois dans les onilles »²⁵. Élimination de la perception qui équivaut à la mort, ou peut être

²² A. Jarry, *Ubu roi*, cit., p. 356.

²³ Ivi, p. 355.

²⁴ Ivi, p. 373.

²⁵ Ivi, p. 378.

même à un mode supérieur de la conscience, celle de la marionnette ou du dieu, selon la formule d'Heinrich von Kleist²⁶.

C'est la poétique négative de l'absence qui renforce la présence au niveau corporel-sensoriel. La présence matérielle de *merdre* est surchargée par l'ascétisme de sa description. Dans le texte qui est rempli des mots *manger*, *mordre*, *déchirer*, *aval*er, et de plusieurs occurrences du mot *goût*, le jugement gastronomique est toujours limité aux phrases « il n'est pas mauvais », « c'est mauvais » ou « ce n'est pas bon », comme par exemple dans le passage suivant :

Père Ubu. — Eh bien, capitaine, avez-vous bien dîné ?
Capitaine Bordure. — Fort bien, monsieur, sauf la merdre.
Père Ubu. — Eh ! la merdre n'était pas mauvaise.
Mère Ubu. — Chacun son goût.²⁷

En effet, chacun peut imaginer son propre goût de la *merdre*. Encore une fois l'imagination du lecteur est utilisée contre lui-même : confondant ses sens, le dégoût des ordures est mélangé avec l'appétence d'un bon repas. Le texte oscille entre la présence matérielle et le vide sensoriel, créant des collisions infinies dans l'esprit du lecteur.

Dans ce contexte, les deux scènes intimes entre Père et Mère Ubu au début et à la fin de la pièce me semblent être particulièrement intéressantes. Dans la première, Père Ubu et Mère Ubu attendent les invités, le capitaine Bordure et ses partisans, au banquet. Ubu affamé vole la viande sous le nez de son épouse pendant qu'elle essaie de voir le capitaine par la fenêtre :

Mère Ubu. — Eh ! nos invités sont bien en retard.
Père Ubu. — Oui, de par ma chandelle verte. Je crève de faim. Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. Est-ce parce que nous avons du monde ?
Mère Ubu *haussant les épaules*. — Merdre.
Père Ubu, *saisissant un poulet rôti*. — Tiens, j'ai faim. Je vais mordre dans cet oiseau. C'est un poulet, je crois. Il n'est pas mauvais.
Mère Ubu. — Que fais-tu, malheureux ? Que mangeront nos invités ?

²⁶ « [...] ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu » (H. von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), tr. fr. de Jacques Outin, Editions Mille et une nuits, Paris 1993, p. 20.

²⁷ A. Jarry, *Ubu roi*, cit., p. 357.

Père Ubu. — Ils en auront encore bien assez. Je ne toucherai plus à rien. Mère Ubu, va donc voir à la fenêtre si nos invités arrivent.

Mère Ubu *y allant*. — Je ne vois rien. *Pendant ce temps, le Père Ubu dérobe une rouelle de veau.*

Mère Ubu. — Ah ! voilà le capitaine Bordure et ses partisans qui arrivent. Que manges-tu donc, Père Ubu ?

Père Ubu. — Rien, un peu de veau.

Mère Ubu. — Ah ! le veau ! le veau ! veau ! Il a mangé le veau ! Au secours !

Père Ubu. — De par ma chandelle verte, je te vais arracher les yeux.²⁸

Dans cette scène, trois sens sont mobilisés : le goût, la vue et le toucher. Père Ubu touche le poulet et promet de ne toucher rien d'autre ; Mère Ubu ne voit pas comment il dérobe le veau ; il mange le veau, elle le voit, il la menace de lui arracher les yeux. Comme déjà dans le passage cité plus haut, l'absence de goût est ici renforcée par l'ascétisme de sa description : le poulet « n'est pas mauvais ». L'étroitesse de la vue est également accentuée. La limitation des sens a comme effet de les intensifier. D'autre part, l'absence de contact entre les deux personnages est mise en évidence : Ubu touche le poulet et mange le veau : les deux sens qui nécessitent le contact physique (le toucher et le goût) sont donc dirigés vers la nourriture et non pas vers Mère Ubu. Et pourtant, la série d'actions « toucher – voir – manger » donne au texte une connotation de sexualité presque biblique, qui se fait plus évidente dans la première scène de l'acte V. Père Ubu, qui a échappé à l'armée russe, dort dans une cave obscure, et c'est là que Mère Ubu pénètre. Elle fuit la vengeance de Bougrebas, le jeune fils du roi Venceslas assassiné par les complices d'Ubu. Mère Ubu aperçoit son époux la première et décide de profiter de la situation pour se faire pardonner ses fautes :

Mère Ubu *à part*. — Profitons de la situation et de la nuit, simulons une apparition surnaturelle et faisons-lui promettre de nous pardonner nos larcins.

Père Ubu. — Mais, par saint Antoine ! on parle. Jambedieu ! Je veux être pendu !

Mère Ubu *grossissant sa voix*. — Oui, monsieur Ubu, on parle, en effet, et la trompette de l'archange qui doit tirer les morts de la cendre et de la poussière finale ne parlerait pas autrement ! Ecoutez cette voix sévère. C'est celle de saint Gabriel qui ne peut donner que de bons conseils.

Père Ubu. — Oh ! ça, en effet !

Mère Ubu. — Ne m'interrompez pas ou je me tais et c'en sera fait de votre giborgne !

Père Ubu. — Ah ! ma gidouille ! Je me tais, je ne dis plus mot. Continuez, madame l'Apparition !

²⁸ Ivi, p. 355.

[...]

Mère Ubu *à part*. — Merdre ! *continuant*. Vous êtes marié, monsieur Ubu.

Père Ubu. — Parfaitement, à la dernière des chipies !

Mère Ubu. — Vous voulez dire que c'est une femme charmante.

Père Ubu. — Une horreur. Elle a des griffes partout, on ne sait par où la prendre.

Mère Ubu. — Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu'elle est au moins l'égale de la Vénus de Capoue.

Père Ubu. — Qui dites-vous qui a des poux ?

Mère Ubu. — Vous n'écoutez pas, monsieur Ubu; prêtez-nous une oreille plus attentive. *A part*. Mais hâtons-nous, le jour va se lever. Monsieur Ubu, votre femme est adorable et délicieuse, elle n'a pas un seul défaut.

Père Ubu. — Vous vous trompez, il n'y a pas un défaut qu'elle ne possède.

Mère Ubu. — Silence donc ! Votre femme ne vous fait pas d'infidélités !

Père Ubu. — Je voudrais bien voir qui pourrait être amoureux d'elle. C'est une harpie !

Mère Ubu. — Elle ne boit pas !

Père Ubu. — Depuis que j'ai pris la clef de la cave. Avant, à sept heures du matin elle était ronde et elle se parfumait à l'eau-de-vie. Maintenant qu'elle se parfume à l'héliotrope elle ne sent pas plus mauvais. Ça m'est égal. Mais maintenant il n'y a plus que moi à être rond !²⁹

Les sens mobilisés dans cette scène sont l'ouïe, la vue et l'odorat. Quand la nourriture entre les deux disparaît, seuls les sens qui agissent à distance restent. Mère Ubu change sa voix pour séduire Ubu et se faire pardonner ; Père Ubu ne peut pas la voir et ne veut pas l'écouter ; elle lui promet qu'il verra une femme séduisante s'il change son attitude ; Père Ubu décrit son odeur, qu'il ne sent pourtant pas alors qu'elle est proche de lui. Dans cette scène comme dans la scène précédente, l'absence de contact entre Père et Mère Ubu est accentuée par le vide sensoriel. Si, dans la première scène, Père Ubu promet de ne toucher à rien et Mère Ubu ne voit rien, ici elle le voit, mais ne le touche pas, et c'est lui qui, à son tour, est aveugle. Le vide sensoriel, réel et métaphorique, n'accentue pas l'absence de l'intimité sexuelle entre les Ubu, bien au contraire. Quand la vue revient, l'intimité atteint son point culminant :

Père Ubu. — Oh ! mais tout de même, arrive ici, charogne ! Mets-toi à genoux devant ton maître *il l'empoigne et la jette à genoux*, tu vas subir le dernier supplice.

Mère Ubu. — Ho, ho, monsieur Ubu !

Père Ubu. — Oh ! oh ! oh ! après, as-tu fini ? Moi je commence: torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les ongles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière (si au moins ça pouvait lui ôter

²⁹ Ivi, pp. 391-392.

les épines du caractère), sans oublier l'ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré des saintes Ecritures, tant de l'Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l'ici présent Maître des Finances ! Ça te va-t-il, andouille ? *Il la déchire.*

Mère Ubu. — Grâce, monsieur Ubu !³⁰

Le texte engage donc une représentation oscillant entre absence et présence, entre le visible et l'invisible, tenant le lecteur dans une tension permanente qui s'achève par une conjonction violente dont le résultat est l'abolition des organes des sens. Ce qui provoque chez le lecteur un rire, à cause de l'impossibilité physique de la situation, mais aussi par son intensité corporelle et sensorielle.

Conclusion

La poétique de l'absence, du vide sensoriel, complète la poétique de la présence, exprimée par la répétition obsessionnelle du mot *merdre*. Dans ses trente-trois occurrences ce mot fonctionne comme nom (« Fort bien, monsieur, sauf la merdre. »³¹), comme interjection (« Oh ! merdre ! »³²), comme complément d'un substantif (« Madame de ma merdre »³³), comme un composé néologique désignant une arme (« sabre, croc ou ciseau à merdre ») et plus encore³⁴, soumettant tout le réseau des sensations, fixant peu à peu son existence matérielle, concentrant l'expérience sensorielle du lecteur-spectateur sur lui. La *merdre* devient ainsi le centre polysensoriel de la pièce.

Ubu roi peut être interprétée comme un renversement comique de la théorie des correspondances et du motif de la synesthésie symbolistes. Comme les symbolistes, Jarry aspire lui aussi à l'« œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles »³⁵, à la simplicité qui est harmonie³⁶ et qui « n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé »³⁷. Mais,

³⁰ Ivi, p. 394.

³¹ Ivi, p. 357.

³² Ivi, p. 354.

³³ Ivi, p. 376.

³⁴ M. Arrivé, *Les langages de Jarry*, cit., pp. 218-219.

³⁵ A. Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, cit., p. 172.

³⁶ A. Jarry, *Filiger*, cit., p. 1025.

³⁷ A. Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, cit., p., 172.

chez Jarry, cette harmonie repose sur la notion de l'inanimé, de l'absence de mouvement. L'acte d'imagination ou de création sera toujours un mouvement, qui détruit l'harmonie. La synesthésie poétique de Baudelaire, qui permet au lecteur de retrouver la conscience de sa divinité, se transforme, chez Jarry, en *merdre*, qui est à la fois la stabilité, le vide sensoriel de la marionnette ou du dieu et le dynamisme sensoriel de la vie humaine. La collision entre les deux, inévitablement, provoque la confusion suivie par le rire : « Nous ne savons pas créer du néant, mais le pourrions du chaos »³⁸.

³⁸ A. Jarry, *Les Jours et les Nuits*, cit., p. 770.