

JARRY JOUÉ

Une évidence pour commencer : *Les Polonais*, pièce pour marionnettes n'est devenue *Ubu Roi*, drame en 5 actes en prose créé au Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896, que parce qu'un nouveau venu achevait de s'imposer dans la profession théâtrale : le metteur en scène. Pour favoriser les options de Lugné-Poe ou pour combattre le naturalisme d'Antoine, cette représentation historique devint le scandale que l'on sait en consacrant le rôle du metteur en scène (même si ce rôle a été partagé avec l'auteur). Dès la création, cette pièce fut montée pour illustrer une esthétique nouvelle (non point symboliste, comme on le croit abusivement) et depuis elle marque les heures du renouvellement scénique, que je vais consigner ici en me servant des documents conservés à la Bibliothèque de l' Arsenal et en laissant s'exprimer les émotions du spectateur que j'étais à Chaillot en 1958, aux Bouffes du Nord en 1977 etc. En l'occurrence, l'exhaustivité importe moins que le fait saillant, l'interprétation la plus originale. Malgré toute l'importance que notre époque confère à Ubu, ce héros des temps modernes, on s'interrogera aussi sur les représentations, bien moins nombreuses, du théâtre mirlitonesque, voulu par Jarry pour équilibrer l'omnipotence du monstre, et sur les adaptations tirées de son œuvre narrative.

* *

Pour Jarry, la première d'*Ubu Roi* devait avoir valeur de manifeste, sinon de manifestation. A Lugné-Poe il suggérait d'engager un adolescent pour interpréter le rôle de Bougrebas afin de réagir contre la tradition du travesti (introduite par le Chérubin de Beaumarchais), mais surtout « pour que tout soit nouveau quand on montera *Ubu* » et faire en sorte que « l'Œuvre monopolise toutes les innovations » (1).

N'étant pas trop sûr que le public comprendrait ses intentions, il avait fait venir de Montparnasse la claque de ses amis, dûment chapitrés : d'une façon ou d'une autre, par le spectacle lui-même ou par les échauffourées dans la salle, il fallait instaurer la surprise.

Obnubilée par un article théorique, « De l'inutilité du théâtre au théâtre » qui défend jusqu'à l'extrême insoutenable l'esthétique du symbole, la critique n'a pas su combien Jarry avait installé un cheval de Troie sur la scène du Théâtre de l'Œuvre, qui allait faire exploser le Symbolisme.

Alors que cette École, magnifiquement illustrée, au théâtre, par la création de *Pelléas et Mélisande* (1893) due à Lugné-Poe, plaçait à l'opposé du Naturalisme, pour l'azur contre la terre, pour la suggestion, les mystères de l'âme, la profondeur du sentiment, Jarry, suivi par un Lugné-Poe plus ironique et finaud qu'on ne croit, posait sur la scène cette chose immonde et inconvenante : Ubu. Manifestation des appétits inférieurs, de l'instinct animal, le personnage imposait une rupture absolue avec toute la tradition dramatique et devait entraîner une révolution scénographique dont les effets sont encore perceptibles. Si l'on veut rapprocher le théâtre de la vie, on n'y parviendra qu'en poussant la convention à l'extrême en se dégageant du souci d'illusion. Tel est le paradoxe que Jarry souffle au décorateur, aux interprètes et au metteur en scène. La toile de scène dressait un décor arbitraire et intemporel, synthèse du temps et de l'espace, sans aucun rapport avec l'action. De même les acteurs jouèrent en tenue de ville, à quelques variantes près comme de retrousser leur pantalon jusqu'aux cuisses, avec des fragments de masques, pour se donner l'air impersonnel. Ils devaient jouer en marionnettes, prenant chacun la voix artificielle qu'ont les poupées de guignol.

Le dépouillement allait jusqu'à supprimer tout élément concret de décor. Un acteur (qu'on crut être le vieux Chronos) muni d'une pancarte chargée de fautes d'orthographe, venait indiquer le lieu de l'action, et les comédiens eux-mêmes figuraient une porte de prison, un moulin à vent. C'est d'ailleurs à ce propos qu'éclata le scandale, au dire de Gémier :

... Pour remplacer la porte de la prison, un acteur se tenait en scène avec le bras gauche tendu. Je mettais la clé dans sa main comme dans une serrure. Je faisais le bruit du pêne, « cric, crac », et je tournais le bras comme si j'ouvrais la porte. A ce moment, le public trouvant sans doute que la plaisanterie avait assez duré se mit à hurler, à tempêter... (2).

De fait, l'assistance s'est fâchée de voir sur scène les procédés utilisés par tous les enfants dans leurs jeux. Seule la faculté de synthèse que Jarry voyait dans l'enfance pouvait fournir de telles propositions scéniques.

Sur le coup, un seul critique s'est rendu compte de l'unité du projet artistique :

Le décor ne changeant pas, il s'agissait d'évoquer au lieu de les représenter directement, les divers lieux où évoluait l'action : pour cela on a eu recours à un certain nombre de signes susceptibles de suggérer ce qu'on ne pouvait montrer : quelques actions en raccourci très expres-

sivement synthétiques — la course, la montée de la colline, la bataille — constituent une sorte de langage théâtral nouveau sur lequel il y aura lieu de revenir (3).

Il avait bien du mérite à dégager une telle leçon, car il lui fallait s'abstraire du tumulte voulu par l'auteur et maintes fois évoqué ailleurs à propos de cette seconde bataille d'Hernani. Au vrai, ce projet artistique rigoureux qui visait à placer l'ensemble des composantes du spectacle au service d'une idée unique, a remis en fait toute l'initiative aux comédiens, seuls maîtres de la scène devant l'agitation du public. La critique ne s'y est pas trompée qui, à l'unanimité, félicita Firmin Gémier et Louise France pour mieux dénoncer l'incongruité du spectacle. Sans la présence d'esprit de Gémier dansant la gigue et jouant de la trompe de tramway, la pièce fût tombée aussitôt.

De sorte que cette mise en scène surveillée par Jarry depuis l'origine se retourna contre lui : le texte n'était pas su, il dut consentir à de nombreuses coupures ; par manque de répétitions, les comédiens n'avaient aucune unité de jeu et, dans les conditions désordonnées du spectacle, ils n'en firent qu'à leur tête.

Tout le monde fut trompé : le public attiré de l'Œuvre, qui au lieu des symboles attendus se trouva confronté à la pure scatologie ; le metteur en scène et les comédiens qui n'en tirèrent qu'une gloire scandaleuse ; l'auteur enfin qui ne vit pas ses imaginations réalisées sur la scène. Seul le théâtre y gagna en s'émancipant des conventions admises, des retenues de langage et en s'ouvrant à l'univers carnavalesque.

Jarry n'eut pas l'occasion de s'en consoler au cours de sa brève existence. Du moins pour ce qui concerna la scène à l'italienne. Car il revint au castelet de son enfance en montant *Ubu Roi*, dans l'atelier de Claude Terrasse, baptisé « Théâtre des Pantins », le 20 janvier 1898. Au témoignage de ses amis Franc-Nohain (auteur de *Vive la France* qui figurait au même programme) et A.F. Hérold (adaptateur de *Paphnutius* de l'abbesse Hroswita) les spectateurs comme les animateurs y prirent un plaisir extrême : Bonnard avait modelé les marionnettes dont Jarry et Franc-Nohain tiraient les ficelles, Terrasse était au piano. Si la pièce fut donnée sans coupures, il faut reconnaître que le public était acquis d'avance, puisqu'il était composé d'amis qui tous se détournèrent des comédiens, dont ils méprisaient le cabotinage, leur préférant des fantoches stylisés. Quant à *Ubu sur la Butte*, créé le 27 novembre 1901 par le Guignol des gueules de bois au Théâtre des Quat'zarts, c'était une réduction en deux actes, établie spécialement pour ces marionnettes, avec quelques couplets libres (4). Une fois de plus, Jarry, déçu du théâtre, revenait aux pantins de son enfance, qui ne pouvaient le tromper. Ce faisant, il renforçait la division

des genres dramatiques au lieu de consolider la révolution dirigée quelques années plus tôt.

* * *

Rares sont les reprises d'*Ubu Roi* avant 1945 : tout se passe comme si les gens de théâtre fuyaient une nauséabonde gloire. L'obstination de Gémier et de Lugné-Poe mérite d'être particulièrement saluée.

Quand Gémier reprit le croc à phynance et le petit bâton qu'on ne peut pas dire sur la scène du Théâtre Antoine en 1908, son initiative fut considérée comme un pieux témoignage envers « un pauvre garçon d'allure excentrique », mais ne souleva guère de passion. La bombe était désamorcée : « Le rideau se lève sur un décor d'une naïveté voulue, extrait d'une de ces boîtes de « bergeries » faites à l'usage des enfants. Au loin, des maisons schématiquement dessinées ; au premier plan, des pelouses géométriques, des arbres de forme pyramidale en copeaux verts frisés... Ceci indique que l'action se déroule dans quelque lieu irréel, dans le domaine de la fantaisie » (5). Si l'on ajoute que Gémier agrémentait ce gracieux décor de facéties de cirque, comme de feindre de ramasser le crotin des chevaux ou bien de faire coucher le Père et la Mère Ubu côte à côte dans la neige « l'un fait Hi, l'autre Han. Cela sonne Hihan » et surtout de clore la représentation par l'endormissement général des personnages « évocateur de tout ce qu'il y a dans l'œuvre de songe bizarre et de fantasmagorie » (6), on comprendra les raisons de cette neutralisation rapide.

Même effet en 1922, lors d'une reprise signée Lugné-Poe sur les lieux de la création initiale. De fait, celui-ci absent de Paris n'avait pas dirigé les répétitions, ayant laissé ce soin à René Fauchois, l'interprète d'Ubu, qui en faisait un personnage un peu léger, d'un comique sommaire. A nouveau on réduisait l'œuvre à ses composantes faciles, afin de plaire au public, en prenant garde de le secouer. L'irruption carnavalesque qu'elle représente dans un domaine figé par la convention était gommée avec soin : Paul Chauveau, le premier biographe de Jarry, s'en est ému à juste titre :

Cette fois encore il y a malentendu au départ. [...] Pourtant, dans l'ensemble, on ne va pas assez loin. On reste à mi-chemin entre la comédie bouffe et le guignol, entre la moquerie et la parodie. Le public ne sait toujours pas à quoi s'en tenir. Il ricane et se méfie. A cette pièce fameuse, il demande ce qu'elle ne contient pas. Il voit mal ce qu'elle contient. Encore un coup, elle n'est pas comprise. Par exemple, on s'extasie de ce qu'une œuvre pareille ait fait scandale en son temps et l'on se trouve malin de ne pas savoir pourquoi [...] (7).

Lors des reprises suivantes, la même question reviendra constamment sous la plume des critiques, comme si l'admiration ne pouvait être qu'historique. En somme, on se

satisfait du texte et l'on ne voit pas de raisons de le représenter. A l'incertain plaisir collectif du théâtre on oppose la jouissance esthétique individuelle. N'est-ce pas attester ainsi qu'on ne sait pas quoi faire d'Ubu, ce dégoûtant personnage, sur une scène ?

Les commentaires accompagnant la réalisation télévisuelle de J.-C. Averty, aussi bien que son minutieux travail, d'une rigueur historique incontestable, témoignent de ce phénomène. S'il convient de s'arrêter à cette représentation, ce n'est pas seulement parce qu'elle a donné à *Ubu Roi* plus de spectateurs en une soirée (quinze millions, dit-on) que durant toute son existence antérieure, mais surtout parce qu'elle marque l'avènement d'un nouveau langage, qui n'est ni théâtral ni cinématographique ni radiophonique et encore moins livresque. Proche de la bande dessinée, du photomontage, tenant du guignol, du cinéma d'animation et de tous les arts du spectacle, cette œuvre originale d'Averty se voulait exploration d'une écriture propre au petit écran, mise au service d'une œuvre scrupuleusement respectée, tant dans le choix des costumes que pour la musique ou la représentation graphique du Père Ubu. Pour une fois, le Collège de Pataphysique, qui n'avait cessé de demander un retour au texte, pouvait se déclarer satisfait. Partant du postulat de Jarry sur l'inutilité du théâtre au théâtre, Averty, transposant à la télévision, jouait des trucages possibles, augmentant le volume d'Ubu à proportion de sa violence, faisant apparaître les personnages au moment de leur réplique, tandis qu'Ubu, omniprésent, assurait la permanence du drame. Aucun décor, les personnages, comme ceux des bandes dessinées, surgissaient blancs sur fond noir, s'éclataient, entouraient Ubu en différents points de l'écran, occupant l'espace à deux dimensions, comme sur la page blanche. Point de liaisons artificielles : la solution de continuité intervenait comme dans le texte, fait d'épisodes plus que de scènes enchaînées ; le texte, en play-back, étant le seul repère continu du montage. Suivant la tradition et les indications de Jarry, les voix avaient été travaillées pour se conformer à la voix du rôle. Mais pourquoi fallait-il que Jean Bouise (Ubu) parlant dans le masque, eût des intonations de Nounours ou du Général de Gaulle ? Cela n'était certes pas dans les intentions du réalisateur qui déclarait :

Toutes allusions sociales et politiques ont été bannies. *Ubu Roi* est une réaction contre l'absurdité du monde, les préjugés, les cuistres, les censeurs de toute idéologie. C'est un plaidoyer et une affirmation déchirante de la liberté et de l'homme [sic] (8).

Remarquable fidélité à l'œuvre originelle, s'accompagnant cependant d'un effet de froideur, de distance, inattendu. Malgré ses prouesses, la technique ne donnait pas la vie aux personnages, qui restaient des êtres de papier. Le senti-

ment qui en demeure est d'ennui : « Sans aucun doute cette émission est un monument. Mais il est des monuments que l'on admire la tête froide, détaché, sans qu'on se sente en communion avec eux » (9).

Le théâtre et la télévision ne sont nullement comparables ; cela ne m'empêchera pas de regretter qu'il n'ait pas été fait plus large écho de la tentative de Victor Garcia, la même année, pour le concours des jeunes compagnies. Quelle présence avait-elle, en dépit de ses maladresses et de l'inexpérience des comédiens !

Revenant au théâtre, je mentionnerai donc la remarquable interprétation, avec acteur (Allan Edwall) et marionnettes de taille humaine, donnée par Michael Meschke au Festival de Nancy en 1968 (puis à Toulouse, après avoir été créée à Stockholm en 1964) : ici la théâtralité s'affirmait en réduisant le cabotinage à néant. Découpées dans du papier mâché, les silhouettes des personnages étaient manipulées à vue, et le réalisateur jouait sur leurs proportions, créant l'effet du mouvement par une simple illusion d'optique. Par ce procédé, les propositions ambiguës de Jarry (qui tantôt parlait de drame pour marionnettes, tantôt de pièce « pour des acteurs jouant en marionnettes ») trouvaient enfin leur concrétisation scénique.

Mais pour moi, la représentation la plus marquante d'*Ubu Roi*, n'en déplaise à la critique, est celle que nous procura Guenolé Azerthiope avec le Phénoménal Théâtre en 1970. Foin des intentions (datées) de Jarry ; il s'agissait ici de rendre la pièce au(x) lieu(x) où elle était née — la cour de récréation du lycée —, et de lui accorder la dynamique gestuelle que le texte suppose, avec la joie de créer en se dépensant physiquement. La scène, installée au milieu des spectateurs, devenait estrade, ring de boxe, relié par des passerelles aux murs du théâtre envahissant l'espace de jeu total. Propulsé sur la scène hors du boyau culier, Ubu était bien l'immonde bonhomme que dit la chronique. Scatologie de patronage, revue estudiantine, canular entre copains a-t-on dit de ce spectacle peu professionnel (10) ; ce sont à mes yeux autant d'éloges, la preuve que le metteur en scène avait donné une interprétation cohérente de cette geste potachique.

Il n'y a pas de vérité ubuesque, donc pas d'interprétation modèle d'*Ubu Roi*. Selon que l'on considère la pièce pour marionnettes, on vantera le travail de Meschke ou de Georges Vitaly (1974) en se référant aux représentations rennaises données par Jarry, dont on ne sait pas grand chose ; mais si, remontant plus avant à l'aide de l'enquête menée par Charles Chassé, on songe à la geste des Hommes Zénormes consignée par les frères Morin, auxquels se joignit Jarry, alors Azerthiope nous en donne l'image la plus exacte. Mais Jarry, avec la complicité de Lugné-Poe, s'étant servi de la pièce comme d'une machine de guerre anti-symboliste pour créer une

nouvelle formule théâtrale, alliance du concret et de l'abstrait, toute entreprise analogue sera dans le droit fil de la création historique : tel est le sens de l'adaptation télévisée avant, pourquoi pas, le cinéma !

A la différence d'*Ubu Roi* dont le nombre de reprises va croissant, les autres pièces du cycle n'ont pas, en elles-mêmes (je mets à part les montages où elles servent de liant) la faveur des gens de théâtre. *Ubu sur la butte*, que Jarry avait créé avec des marionnettes n'a été reprise que deux fois, au festival de Bordeaux en 1969 puis par le Piccolo Teatro de Lugano en 1973. Le guignol étant réservé, dans l'esprit du public, aux enfants, le spectacle souffrait de cette dichotomie. Pourtant, quelle réussite ne serait-ce pas si Jean-Loup Temporal, dont on sait que ses marionnettes s'adressent toujours aux adultes, s'y attaquait ?

De l'*Ubu Cocu*, créé pour la première fois, en 1946 par le futur animateur du Collège de Pataphysique, je dirai seulement qu'il ne pouvait être que fidèle à l'esprit de Jarry, dans sa mise en scène, joué dans un cadre adéquat (le Lycée de Reims). Il ne pouvait avoir, cependant, une très grande audience. La reprise en 1969 par l'Open Theatre de Joseph Chaikin fut certainement plus remarquée, cette troupe américaine ayant impressionné la France, à l'égal du Living Theatre, par ses créations collectives inspirées d'Artaud. La performance des acteurs intéressait plus que le texte.

Je mentionnerai, pour mémoire, le très intéressant spectacle donné par Jean Grécault en 1963, *Ubu et sa conscience*, qui suivait en fait le texte des « Prolégomènes d'Ubu » et soulignait la qualité dramatique de ces fragments potachiques auxquels André Gide accordait, à juste titre, une grande importance.

* * *

On sait que Jarry n'eut pas davantage l'occasion de faire représenter *Ubu enchaîné*, dont la première création eut lieu en 1937, dans le cadre de l'Exposition internationale. J'ai déjà dit, ailleurs, tout ce qu'il fallait penser du travail exemplaire de Sylvain Itkine, l'animateur du Diable écarlate, qui était parvenu à s'adjoindre les talents de Max Ernst, lequel, pour la première et unique fois, brossa des décors de théâtre transposant ses habituels collages. D'un mot, disons que par une conjonction exceptionnelle entre le texte, son metteur en scène et l'attente du public, il s'agissait là du seul spectacle surréaliste véritablement abouti (les réalisations d'Artaud dans le cadre du Théâtre Alfred Jarry comme dans celui du Théâtre de la Cruauté ayant avorté pour des raisons matérielles). Faisant de la pièce « une promesse d'agression », Itkine entendait, à travers elle, crever l'abcès social, annoncer la révolution en attendant qu'elle

se réalise véritablement (on voit là de quels espoirs était porteur le Front populaire qui pourtant s'éloignait à grands pas) et, pour ce faire, révolutionner le théâtre d'abord. D'où l'adoption d'une forme totalement libérée, soulignant les ruptures textuelles, favorisant l'émancipation des acteurs comme des spectateurs appelés à collaborer, intellectuellement du moins, à la création par cette béance qui leur était offerte, sommés de le faire en réagissant contre la violence dont ils étaient l'objet. En somme, le théâtre redevenait ce qu'il était aux origines : chose publique, exorcisme collectif par lequel on tuerait Ubu, le monstre qui se loge en chacun de nous.

A cet appel au meurtre, à cet espoir de délivrance contribuaient tous les éléments du spectacle : transformation à vue des décors, gags scéniques, jeu de lumières, costumes, musique, marquant une dissonance inquiétante, celle qui réveille le spectateur. Pourtant, n'y avait-il pas contradiction ou pour le moins détournement à faire de Jarry un auteur surréaliste ? La plaquette éditée pour l'occasion, à laquelle collaborèrent les poètes et les peintres les plus notoires du mouvement tend à le faire croire. La mise en images télévisées que réalisa Jean-Christophe Averty en 1971 présentait les mêmes qualités de fidélité scrupuleuse que sa précédente adaptation, couleurs en plus, avec l'évocation graphique de l'époque 1900. Malgré une diffusion de « grand public » et une présentation fort intelligente de l'auteur, l'œuvre ne paraît pas avoir remué les spectateurs comme le fit la création d'Itkine. Fatalité du petit écran qui éloigne le spectacle tout en le rapprochant et conforte le spectateur dans son fauteuil !

* * *

Cependant tous les metteurs en scène n'ont pas les scrupules d'Itkine et d'Averty. Pour diverses raisons sur lesquelles nous aurons à nous prononcer, ils s'emparent des divers épisodes du cycle ubuesque, les coupent, en font leur Ubu, qui n'est évidemment pas celui de Jarry. Depuis Jean Vilar en 1958 jusqu'au dernier en date, Philippe Adrien en 1980, ils sont plus nombreux à manipuler les textes qu'à en respecter la lettre, au moins sous la V^e République, (mais cette observation ne se limite pas à la France : les livrets tchèque de Jan Grossman (1965), allemand de Paul Portner (1970), napolitain de 1967 en font autant). Dès le titre s'annonce un déplacement du texte : *Ubu* chez Vilar et Adrien, pour des raisons évidentes de propriété littéraire ; *Ubu aux Bouffes* chez Peter Brook, pour désigner le lieu même de la représentation, qui joue un rôle essentiel dans la mise en scène et, indirectement, rappelle la création initiale, la salle où le théâtre de l'Œuvre présentait ses pièces venues

du Nord (11). Encore qu'on puisse, à la limite, constituer un texte éponyme, reprenant les seuls passages apparaissant dans toutes les représentations baptisées « Ubu », chaque metteur en scène éprouve le besoin de donner sa propre version, faite d'emprunts aux écrits de Jarry, sans aucune adjonction personnelle (le fait est assez constant pour qu'il puisse être noté) : c'est encore le cas pour le spectacle de cabaret « Vive le Père Ubu », créé à la Maison de la Culture de Rennes le 8 novembre 1980, les textes ayant été réunis par Gilles Fournel (12). Jean Vilar et Peter Brook choisissent de jouer d'affilée *Ubu-Roi* et sa contrepartie *Ubu Enchaîné*, sur lesquels ils pratiquent quelques coupures. S'autorisant de l'exemple donné par Jarry, ils substituent les scènes d'*Ubu sur la butte* nécessairement synthétiques, aux scènes correspondantes d'*Ubu Roi*, particulièrement pour la dernière séquence ; mais ils ajoutent la Chanson du décervelage, manifestée dans *Ubu Cocu*, qui semble désormais inhérente au personnage d'Ubu.

La version donnée par le Théâtre universitaire de Marseille (1964) porte essentiellement sur le texte d'*Ubu Roi* auquel sont substitués des fragments d'*Ubu sur la Butte* et adjointes les chansons scandant l'ensemble de la geste. Cas particulier : trois scènes sont constituées d'extraits de *L'Île du diable*, le sketch que Jarry consacrait à l'affaire Dreyfus dans son *Almanach* en remplaçant, dans un scénario ubuesque le sort de l'infortuné Capitaine par celui de Bordure. Celle de Philippe Adrien enchâsse ingénieusement *Ubu cocu* dans *Ubu Roi*, au moment du rêve dans la caverne de Lituanie, et s'achève sur la première scène d'*Ubu Enchaîné*, ce qui donne fort bien l'idée d'une geste sans fin, aux épisodes constamment renouvelés. Déjà, découpant l'ensemble de l'intertexte, le théâtre universitaire de Clermont-Ferrand avait intitulé son spectacle « Les tribulations d'Ubu » (1968).

Tous ces adaptateurs agissent comme les trouvères du Moyen Age : ils puisent dans la geste du Père Ubu dont ils mettent en relief les épisodes les plus mémorables, tenus qu'ils sont, pour satisfaire l'auditoire, d'y faire figurer les scènes connues comme celle de la trappe. Cependant, à la différence de leurs prédécesseurs médiévaux, ils ne doivent pas se contenter de dire à l'assistance, en vers assonancés, les prouesses du héros : c'est ici un texte dramatique qu'ils ont à produire.

Pourquoi donc se permettre à l'égard des pièces publiées par Jarry une liberté ainsi bornée par le respect du texte ? Pour Vilar, il était clair qu'*Ubu Roi* seul faisait un spectacle trop court ; d'où le souci de lui adjoindre l'épisode qui se déroule en France, à quoi s'ajoutait un principe d'efficacité dramatique qui, de deux scènes semblables, faisait choisir la plus brève. Mais, paradoxalement, l'ensemble composé

par Vilar devint trop long et l'on dut couper des répliques à la représentation.

D'après ses déclarations à la presse, Peter Brook a, plus que Vilar, été sensible à la complémentarité d'*Ubu Roi* et d'*Ubu Enchaîné*, à leur symétrie inverse. Il aurait eu, dit-on, l'intention de faire interpréter le premier par un acteur blanc, le second par un noir. Simplification politique pour analphabètes, peu importe : on se trouve devant une réaction identique d'hommes de théâtre qui tient à ceci :

1) *Ubu Roi* est la seule pièce connue du public. Elle joue le rôle d'une locomotive et doit entraîner, sinon supporter, tous les épisodes qu'on lui rattache ;

2) Qui dit geste dit parties d'un même cycle (comme *Les Enfances Guillaume* et *Le Mariage Guillaume*), il est tentant, voire indispensable, de faire connaître les aventures du Père Ubu en Pologne puis en France, sa grandeur et sa décadence. Un tel spectacle s'impose d'autant plus qu'en toutes circonstances Ubu reste égal à lui-même, qu'esclave ou maître, il ne change pas.

3) Or la teneur dramatique d'*Ubu Enchaîné* (et, pour d'autres raisons, celle d'*Ubu Cocu*) est moindre que celle d'*Ubu Roi*. Les effets y sont plus concentrés, mais l'ensemble en paraît plus schématique, moins théâtral. D'où cette couture des textes, où Jarry est plus ou moins refait, comme le constatait le Collège de Pataphysique en 1958. La confusion s'établit entre le texte écrit spécialement pour guignol (*Ubu sur la Butte*) et les pièces écrites pour des comédiens jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose.

Dès lors, ces montages scéniques apparaissent comme le moyen d'illustrer une certaine conception du théâtre, exemplairement défendue par Vilar et Brook. Pour le premier, le théâtre était civilité, éducation civique du peuple. Laisant « la scène libre au gré des fictions », équilibrant la force tranquille de Georges Wilson (*Ubu*), son jeu sérieux comme un clown anglais, par la rouerie de la Mère Ubu (*Rosy Varte*), il nous avait donné une grande leçon de théâtre, accordée aux préoccupations du temps. Venant après la catharsis collective de mai 1968, le second défend la thèse d'un « théâtre brut », sans style, qui ne fait pas le difficile, s'empare de tout ce qu'il trouve sur son chemin, fait flèche de tout bois. On a montré l'extrême efficacité de sa mise en scène (13), jouant de la polysémie de l'objet dramatique, usant du lieu théâtral mis à nu pour lui-même : la noblesse polonaise passe effectivement dans la trappe du théâtre, les tourets de câbles électriques deviennent tour à tour table, trône royal, moulin à vent, au gré des besoins de la fiction. Encore convient-il de remarquer que ce dépouillement, ces brins de paille, ces briques qui semblent se trouver là à propos pour être utilisés par les acteurs, ne peuvent cacher l'artifice

du théâtre puisqu'ils ont été placés là intentionnellement par le régisseur.

* * *

Nombreux sont ceux qui s'efforcent de faire comprendre que Jarry a écrit bien d'autres choses que le cycle ubique. En tant que dramaturge, il s'est autant consacré à la composition des livrets de théâtre mirlitonesque, mais il est surtout l'auteur de romans, de proses d'accès difficile parfois, où l'amateur de théâtre peut trouver quelques scènes qui sont de purs joyaux ciselés pour la scène mentale. Et comme tout ce qui est écrit avec un tant soit peu de rigueur peut faire l'objet d'une énonciation en public, l'ensemble de ses écrits a fourni la matière d'un montage scénique par Jean-Louis Barrault, dont il faut bien évoquer ici le travail.

Destinées à la grande scène plus qu'au guignol, les pièces du théâtre mirlitonesque se caractérisent par leur langage, par le rythme court et volontairement boiteux des vers, par la simplicité des sentiments et le caractère purement nominaliste de leurs personnages. Livret dû à la collaboration de Jarry et d'Eugène Demolder, *Pantagruel* avait été écrit pour le compositeur Claude Terrasse. Ce que je connais de la création à Lyon en 1911 me laisse entendre que la mise en scène du Grand théâtre, avec ses nombreux figurants, ses décors surchargés, était en complète opposition avec l'esthétique défendue par Jarry. Compositeur injustement délaissé ou coût trop élevé d'une telle représentation (qui pourtant devait se satisfaire de moyens allusifs) le fait est que cette opérette-bouffe n'a jamais été reprise.

Transposant en quelque sorte l'atmosphère et les techniques des premières bandes dessinées de Topffer, *L'Objet aimé* fut créé par Sylvain Itkine en 1937, en complément d'*Ubu Enchaîné*. Les décors et les costumes de Jean Effel avaient la simplicité paradisiaque nécessaire à cette pièce emblématique. Une trentaine d'années après, des étudiants l'ont reprise à la Cité Universitaire. Ils s'amusaient beaucoup des gags scéniques imaginés par Jarry, récitant le texte avec allégresse et trouvant le ton juste pour faire sentir, avec des lueurs d'incendie dans le décor, combien les plaisants tics du maire pouvaient devenir l'éthique du mal. L'année suivante Nicole Juy et Jérôme Savary (lequel n'animait pas encore son Grand Magic Circus) reprenaient la pastorale et créaient *Par la taille* non sans une certaine lourdeur qu'à la réflexion ils furent les premiers à regretter, tant la grâce requise par ce genre de pièce fausse est difficile à attraper.

Jouant sur les mots et les notes, Brigitte Girardey a donné, avec *Le Manoir enchanté* (1980) une version acrobatique, mais non moins significative de la première des quatre œuvres

exhumées par Noël Arnaud; la seconde, *Jef* étant, m'a-t-on dit, montée à Bruxelles par nos masochistes voisins.

Les scènes émaillant les proses de Jarry et même ses recueils poétiques n'ont pas échappé à ses lecteurs. Déjà Artaud et Vitrac, en fondant le Théâtre Alfred-Jarry (1926) annonçaient qu'ils monteraient *La Peur chez l'amour* et *Le Vieux de la montagne*. Ils y renoncèrent, mais, s'inspirant de leur déclaration d'intention, Jean-Marie Serreau porta son intérêt sur le volume de *L'Amour en visite* dont il monta deux chapitres : « Chez la petite cousine » et « Chez la fiancée » (1950). L'ensemble du recueil fut adapté pour la scène du *Théâtre des 400 coups* par Yves Carlevaris en mars 1977, mais le spectacle n'était pas suffisamment érotique pour satisfaire le public de cette salle auparavant spécialisée ! Tant il est vrai que pour Jarry la sexualité est *Cosa mentale*. Pourtant l'expérience, tendant à prouver la qualité dramatique d'un ouvrage d'origine alimentaire ne manquait ni d'intérêt ni d'originalité. Concevant l'œuvre comme la rêverie d'un misogyne opiomane, le metteur en scène faisait défiler les stéréotypes féminins auxquels se complait l'imagination d'un jeune bourgeois 1900 en proie, à certains moments, à quelque délire de grandeur.

S'assurant la maîtrise d'un autre langage, l'adaptation télévisée du *Surmâle* par Averty (1980) témoigne à son tour du caractère théâtral de ce « roman moderne » (monté à Lyon en 1976). Les principaux épisodes y sont bien une action spectaculaire dont la réalisation impatiente le spectateur en excitant ses sentiments les plus troubles. La preuve est d'autant plus déterminante que le réalisateur ayant décidé, une fois pour toutes, que la télévision est un art de la vue et non de l'oreille, le texte en était parfaitement inaudible.

Quant à la gageure que représente une mise en scène de *Faustroll*, Brunella Eruli qui a décrit le spectacle italien (14) n'a pas assez dit combien ce fut, pour certains, un envoûtement. Non seulement pour l'utilisation habile des caves de ce palais, mais encore pour la beauté de ce dialogue avec la mort et les figures qu'elle a définitivement transformées.

Faisant suite à l'incontestable réussite qu'était son montage de Rabelais, le travail de Barrault était attendu avec curiosité. N'annonçait-il pas qu'au-delà d'une même formule de collage théâtral, la parenté des deux spectacles tenait aux auteurs

hantés, comme moi, comme nous, par la liberté et la royauté de l'être humain forgeant sa foi, ses lois. Ce sont deux chevaliers libertaires déboulonnant la société et agissant également par la satire démente, le rire agressif, ce rire qui nous distingue de l'animal et que nous devons à la conscience d'être mortel [...] Le mal de Jarry, c'est déjà le mal de notre siècle. Son drame, c'est d'avance le nôtre, celui, surtout, d'une partie de la jeunesse, la désertion par nostalgie d'un certain idéal. D'où son agressivité anarchiste contre les institutions qui nous garrottent, mais aussi sa tendresse. Jarry est l'ami, le frère qui rigole pour ne pas

nous désespérer et qui meurt en pensant à nous, qui meurt et qui revit pour nous (15).

Débarrasser Jarry de « l'horrible bonhomme » qu'il n'était pas parvenu à tuer, l'entreprise était indispensable. En faire un humaniste moderne, à classer entre Sartre et Camus, cela devenait grotesque. Et si le montage pouvait choquer les bien-pensants par quelques tableaux empruntés à *Les Jours et les nuits* ou *Messaline*, si la Passion considérée comme une course de côte faisait bondir Jean-Jacques Gautier, il faut bien convenir que ce *Jarry sur la Butte* était mis sur un piédestal qui ne lui convenait pas. En dépit du contre-sens total qu'était ce spectacle, une leçon s'en dégagait : le fait que la théâtralité avait envahi toute l'œuvre de Jarry, imperceptiblement, puisque Barrault n'avait eu qu'à laisser parler sa mémoire, transposant à peine le texte, comme s'il avait été, dès le départ, écrit pour la scène.

* * *

Si je fais le recensement des spectacles consacrés à l'œuvre de Jarry, je constate qu'elle est loin d'être délaissée par les comédiens. Les plus grands noms de la scène lui sont associés et s'il est permis de rêver d'autres mises en scène, d'autres distributions (quand verra-t-on Michel Bouquet en Ubu ?) on ne peut que constater ceci : le cycle ubu est devenu un classique de notre temps et dans son ensemble l'œuvre de Jarry sert de support aux expériences dramatiques les plus remarquables, les plus inventives. En somme, Jarry est joué, et bien joué. Dans tous les sens du mot. On se sert de lui autant qu'on le sert. De Lugné-Poe à Peter Brook, son texte est utilisé pour mettre en valeur une conception dramatique nouvelle, ou qui du moins rompt avec la norme du moment. Même chez les pieux et les fidèles, comme Averty, l'écriture si concertée de Jarry est prétexte à expérimentation, changement de langage. Et, quoi qu'on fasse, elle résiste. N'est-ce pas la caractéristique de toute œuvre forte, destinée à franchir le temps parce qu'elle a été prévue telle à l'origine ? (16).

Henri BEHAR.

(1) Alfred Jarry, lettres à Lugné-Poe du 29 juillet au 1^{er} août 1896, in : *Ubu*, Folio, Gallimard, 1978, p. 416-417.

(2) Roger Valbelle : interview de Firmin Gémier, *Excelsior*, 5 novembre 1921.

(3) Romain Coolus : *La Revue Blanche*, janvier 1897.

(4) Dans leur édition d'*Ubu*, *op. cit.*, Noël Arnaud et Henri Bordillon indiquent, d'après le dossier soumis à la censure théâtrale, le texte effectivement interprété sur ce théâtre par le guignoliste Anatole.

(5) Adolphe Brisson : « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 24 février 1908.

(6) Valentin Mandelstamm : « Dans la coulisse d'*Ubu Roi* », *Fantasio*, 15 avril 1908.

(7) Paul Chauveau : *Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie et la Mort du Père Ubu*, Mercure de France, 1932, p. 203.

(8) Déclaration reproduite dans divers quotidien dont *Paris-Jour*, 25. 3. 1965. Seul le général de Gaulle ne reconnut pas sa voix dans l'interprétation de Jean Bouise (ou ne la reconnut que trop) et félicita le réalisateur par une lettre manuscrite. Ceux qui retardent la diffusion d'*Ubu Cocu* sous prétexte d'offense à un chef de l'Etat défunt n'ont ni le même humour, ni la même oreille !

(9) Jacques Siclier : *Le Monde*, 23.09.1962.

(10) Voir B. Poirot-Delpech : *Le Monde*, 7.10.1970.

(11) Référence douteuse : si Lugué-Poe monta plusieurs pièces symbolistes au Théâtre des Bouffes du Nord redécouvert par Peter Brook, c'est en réalité au Nouveau Théâtre, rue Blanche, qu'eurent lieu les deux représentations inaugurales d'*Ubu Roi*.

(12) Mais les comédiens, pour se donner courage, y glissent des répliques de leur cru.

(13) Voir *Travail théâtral*, n° 30, janv.-mars 1978.

(14) Voir : Brunella Eruli : « Italie : Jarry au théâtre », *L'Étoile-absinthe*, 5-6^e tournée, 1980, p. 75-78.

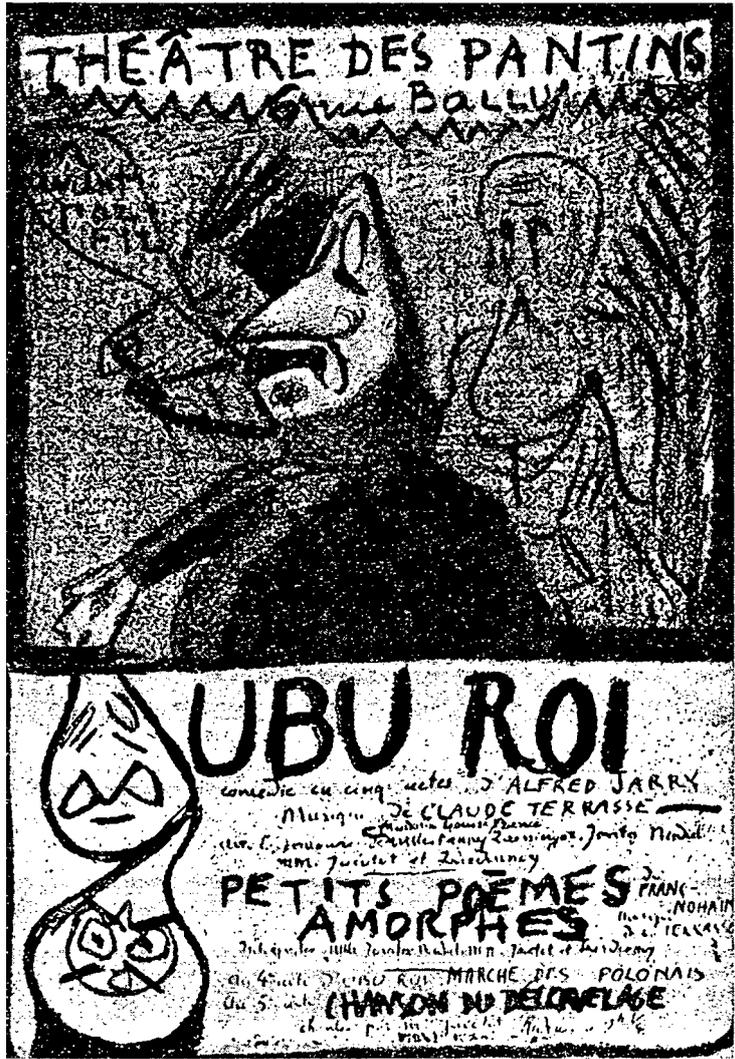
(15) *Le Monde*, 29.10.70, interview par B. Poirot-Delpech.

(16) Afin d'alléger ces notes, je n'ai pas indiqué la distribution des spectacles mentionnés, dont on trouvera le détail dans : Henri Béhar : *Jarry dramaturge*, Nizet, 1980, 310 p.

LE THÉÂTRE DES PANTINS

Lithographie d'Alfred Jarry, programme pour *l'Ubu roi* donné en marionnettes au théâtre des Pantins, en janvier 1898. Le théâtre des Pantins avait été installé par Claude Terrasse dans un vaste local jouxtant son appartement, 6, rue Ballu. Les amis, Bonnard, Vuillard, K.X. Roussel, Ranson, avaient brossé la décoration & Vallotton avait peint une enseigne. Jarry manipulait. Les marionnettes étaient de Bonnard, sauf le Père Ubu, modelé par Jarry. Ce Père Ubu est celui qui a été reproduit en photographie dans le livre de Chauveau, *Alfred Jarry, etc.*, hors-texte face à la p. 100 ; dans le *Jarry* de J.H. Levesque, 4^e planche après la p. 10 ; et sur la couverture du *Jarry dramaturge* d'Henri Béhar. Il a appartenu à Rachilde puis à Sacha Guitry & se trouve actuellement dans les collections de M. Alain Weill. En novembre 1980, il a constitué la plus belle pièce de l'exposition Jarry organisée à la maison de la culture de Rennes. Comme les autres marionnettes de cette série de représentations, il est « sculpté dans une sorte de mastic », selon le compte rendu de la *Revue blanche* du 1^{er} février 1898 ; il porte une robe noire ; c'est une marionnette à fils. Il ne faut pas le confondre, comme fait la légende du livre d'Henri Béhar, avec le Père Ubu marionnette à gaine, en bois & vêtu de bleu qui joua *Ubu roi* (i.e. *Ubu sur la Bulle*) au cabaret des Quat'z-Arts en novembre 1901, appartient par la suite à M^{me} Méry-Picard qui le donna au musée des Arts & Traditions populaires, figura à l'Expojarrysition de 1953, galerie Jean Loize, sous le n° 515, fut décrit alors par Michel Leiris dans la revue *Arts & Traditions populaires* n° 4, oct.-déc. 1953 (article repris dans *Brisées*, 1966), & figure en couleur sur la couverture du volume *Ubu* présenté par Noël Arnaud & Henri Bordillon dans la collection Folio. Tel qu'il est représenté sur la lithographie-programme des Pantins, le P.U. ressemble assez à son modèle immédiat, la marionnette « sculptée en mastic », sauf l'aquilinité du nez, plus prononcée, qui le rapproche du type dessiné. Dans sa conférence sur *Les Marionnettes* ou *Conférence sur les Pantins* prononcée à Bruxelles en 1902, Jarry rappelle comment Franc-Nohain, chargé d'inventer une devise pour le théâtre des Pantins, « n'a pas eu à en trouver de meilleure que la plus naturelle : en avant, par fil ». C'est cette devise qu'on lit ici dans la « bulle », proférée par le Père Ubu.

Th. F.



Lithographie d'Alfred Jarry (voir p. 158)