

UBU au T.N.P.

Le 5 mars 1958, Jean Vilar créait au Théâtre National Populaire du Palais de Chaillot, à Paris, un spectacle composé d'extraits du cycle ubuesque, intitulé *Ubu* pour satisfaire aux exigences de la Société des Auteurs (1). Ce spectacle allait devenir l'un des plus grands succès populaires de la troisième scène nationale depuis sa prise en main par Vilar. Sans entrer dans le détail de l'aventure artistique du T.N.P. qui ne concerne pas notre propos, il convient de s'interroger sur les conditions d'une représentation qui, a priori et selon Jarry lui-même, pouvait difficilement émouvoir les foules. En exploitant tous les documents légués par le directeur du T.N.P. aux Archives Nationales — comprenant, outre un abondant ensemble de notes de service et lettres administratives, le découpage manuscrit de Vilar sur l'édition Fasquelle, sa conduite de scène, les maquettes des décors, costumes et accessoires — à quoi s'ajoute la documentation habituelle (photographies de scènes, coupures de presse, souvenirs, témoignages, études) ; nous montrerons que cette soudaine rencontre d'*Ubu* avec son public n'était pas due à des causes purement circonstancielles et qu'il y avait, au-delà des apparences, de profondes affinités dramatiques entre Alfred Jarry et Jean Vilar.

CONVERGENCES

Nous devrions développer ici un parallèle entre le fantasque Jarry et le rigoureux Vilar, qui tendrait à démontrer que l'humour du Sétois, pour être plus discret, n'est cependant pas insensible à la logique du pataphysicien. Outre le peu de valeur heuristique de cet exercice pédagogique (2), nous en réfutons le principe même

(1) Archives Nationales, Fonds Vilar 295 A.P., note de l'Administrateur du T.N.P., Jean Rouvet, à Jean Vilar : « Pour d'impérieuses raisons artistiques et administratives, ne plus mentionner *Ubu Roi* ou *Ubu Enchaîné*, mais seulement *Ubu*. Cela est très important », Paris, 24 février 1958.

Nous remercions ici M^{me} Jean Vilar et M. Paul Puaux qui ont bien voulu nous autoriser à consulter ce fonds privé.

(2) Voir à ce sujet notre discussion de l'ouvrage d'Alain Virmaux : *Antonin Artaud*, Seghers 1970, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, 1972, p. 152-162.

qui conduit à placer sur un plan identique, pour les besoins de la démonstration, un auteur qui, aussi intéressé fût-il par les questions scéniques, ne les a abordées que théoriquement, et un animateur dont les préoccupations étaient plus pratiques qu'esthétiques. De plus, la différence d'époques et de contextes fait que les termes-clés employés par l'un et l'autre ne recouvrent pas les mêmes concepts, même s'ils paraissent identiques et ont une seule définition dans les dictionnaires d'usage. Tout semble éloigner l'habitué du Mercure, témoignant, par son comportement et ses écrits, son hautain mépris pour la foule, et l'élève de Dullin animé jusqu'au dernier jour de préoccupations démocratiques. Pourtant tous deux expriment une exigence commune : l'art théâtral n'est pas divertissement, il doit suggérer et non prêcher, il tend à l'universel et l'intemporel.

Au demeurant, le révolutionnaire que fut Vilar avait bien conscience de se rattacher au passé culturel de notre pays et, plus particulièrement sur le plan théâtral, par l'intermédiaire de ses maîtres Dullin et Copeau, à certaines conceptions anti-réalistes élaborées vers 1895. Le titre de son premier recueil d'articles et interventions n'est-il pas : *De la Tradition théâtrale* (3) ?

Pour atteindre leur commun idéal, nos deux hommes adopteront la même démarche dialectique : ils commenceront par déclarer le théâtre inutile et le dépouilleront de ses oripeaux : « L'inutile au théâtre, « l'en-trop », on sait que voilà la bête noire de tout véritable créateur. Un bon spectacle est fait de refus (4). » Puis, dans un deuxième temps, ils vont rethéâtraliser le théâtre, pour employer un néologisme barbare qui a le mérite de signifier que la scène n'est pas cliché, reproduction de la réalité apparente. Le troisième terme de ce mouvement est la réalisation scénique elle-même, fusion et dépassement de l'abstraction et du réalisme.

Assassinat du metteur en scène

Avec un bel esprit d'abnégation, le jeune réalisateur qu'est Jean Vilar en 1945 intitule ainsi ses propos sur la mise en scène (5), non sans évoquer, ce faisant, les articles de Pierre Quillard, Jarry et Lugné-Poe sur l'inutilité absolue de la mise en scène et du théâtre au théâtre. Avignon puis le Palais de Chaillot lui donneront l'occasion de mettre en pratique et de réaliser durablement des principes émis depuis la fin du XIX^e siècle par les symbolistes, partiellement mis en œuvre par E. Gordon Craig et Adolphe Appia. On le sait, Jean Vilar installé dans la cour du Palais des Papes, en Avignon,

(3) Jean Vilar : *De la Tradition théâtrale*, Paris, L'Arche 1955, repris chez Gallimard, coll. Idées, 1966, 192 p.

(4) Morvan Lebesque : « Le T.N.P. », *Le Point* n° 52, mars 1957, p. 26.

(5) Repris in Jean Vilar : *De la Tradition théâtrale*, op. cit., p. 21-36.

n'a pas cherché à y jouer des pièces historiques, tirant parti du cadre naturel. Comme Jarry avec son décor héraldique, il voulait trouver la teinte unique du décor, cette toile tendue sur laquelle pourraient se projeter les rêves des spectateurs. L'obstacle matériel l'amène au dépouillement total : « Les murailles du Palais refusaient de s'affubler d'oripeaux de toile peinte. De sa confrontation avec la pierre nue, l'œuvre sortait grandie. La scène s'ouvrait à tous les souffles du monde. Il s'y édifiait un décor idéal et pourtant sensible, grâce au pouvoir évocateur des mots et des gestes, des costumes et des accessoires, de la lumière et de la musique (6). » On aura reconnu dans ces impressions d'une mémorialiste et spectatrice fidèle les termes mêmes employés par Jarry et ses compagnons. Peut-être seraient-ils inconsciemment soufflés par le vent de l'histoire dramatique s'ils n'étaient confirmés par Jean Vilar à divers moments de sa carrière : « Où que ce soit, notre scène s'offrirait dans sa nudité formelle : nul colifichet, nulle tricherie esthéticienne, nul décor. L'amour et l'honneur de l'homme pareront ce plancher de sapin (7) » et, deux ans après, « Supprimez le décor, vous aurez la force du théâtre » (8).

Ainsi, le plateau du T.N.P. agrémenté d'un dispositif matériel selon les besoins du texte est « la scène libre au gré des fictions » que souhaitait Mallarmé (9).

Dans ce cadre scénique, surgi de l'obscurité et balisé au moment opportun par les projecteurs, le décor abstrait au possible est suggéré par la parole, évoqué au besoin par quelques éléments fonctionnels, symboles de la chose représentée et non objets matériels. Ce faisant, l'espace libéré redonne primauté et toute puissance à l'acteur et au metteur en scène, dont le rôle est d'autant plus important qu'il se veut discret et dépouillé. Mais grâce à une utilisation intelligente de la lumière, des accessoires et des accessoiristes, Vilar parvient à résoudre le dilemme auquel se heurtait Jarry. Chez lui l'absence de décor est aussi refus de l'envers du décor. Sur le vaste plateau de Chaillot l'éviction de la toile de fond et du rideau ne revient pas à montrer le mur du théâtre, sa machinerie, ses coulisses, sa herse et son manteau d'arlequin ; le noir fonde le néant d'où surgit l'œuvre créatrice. Inversement, l'acteur crée physiquement son décor, non par les procédés puérils ou parodiques qu'évoquait Gémier à propos de la forteresse de Thorn, mais avec une grande force de suggestion due à sa seule présence : « Nulle muraille ne clôt la prison où le Prince de Hombourg est pris au piège du réel. Mais les deux gardes, dos tourné, la ferment aussi rigide que la pierre. Ils incarnent dans leur immobilité la rigueur de la loi qui condamne le Prince (10). » Davantage, la lumière

(6) Marie-Thérèse Serrière : *Le T.N.P. et nous*, Corti, 1959, p. 72.

(7) Programme du T.N.P. à Suresnes, 1951, cité par M.-Th. Serrière, *ibid.*, p. 72.

(8) Jean Vilar, in *Témoignage Chrétien*, 27 février 1953, *id.*, *ibid.*, p. 72.

(9) C'est le titre d'un chapitre de M.-Th. Serrière, *ibid.*, p. 67 sq.

(10) *id. ibidem*, p. 152.

peut, seule, servir de prison lorsqu'elle encercle le comédien et le fige sur place, de même que, harmonisée au jeu d'orgue, elle peut faire jaillir un monde entier du néant, univers et personnages. Tandis que Jarry évaluait l'apport de la lumière électrique à partir des possibilités techniques de son époque — et nous avons vu quelle importance il y attachait — Vilar développe son rôle, du fait qu'elle peut être dirigée de n'importe quel point du cube scénique et non plus seulement de la rampe, comme à l'origine. De plus, en éliminant la rampe, on réduit sensiblement la barrière séparant le public de la scène, l'appartement deux pièces dont parlait plaisamment Vilar. En outre, la lumière peut utiliser désormais toute la gamme de l'arc-en-ciel, elle peut même être noire, et l'on se souvient de la lumière blafarde de *Mère Courage* qui donnait à la scène l'impression d'une campagne neigeuse, désolée. Inversement, elle apporte une tonalité joyeuse dans telle scène de l'*Etourdi* ou du *Médecin malgré lui*. De fait, Vilar aurait pu écrire un traité sur la lumière au théâtre, en prolongement des aperçus de Jarry.

De même que ce dernier ne trouvait « pas honorable de construire des pièces historiques » (*T. U.* p. 22) et qu'il se refusait au maintien d'une tradition atrophiant « la pensée qui se transforme dans la durée » (*T. U.*, p. 150), Jean Vilar rejette toute mise en scène conventionnelle, figée par l'usage, et toute tentative de reconstitution des formules théâtrales du passé : « En définitive, reconstitution et théâtre me paraissent frères ennemis » (11), tout comme il exclut l'archéologie décorative d'un Stanislavski et la reproduction photographique à la manière d'Antoine. Seules quelques touches, dans les costumes, les accessoires, la gestuelle ou la musique permettront de situer telle pièce dans son époque et dans sa vérité historique, comme par exemple l'élégant habit bleu de Robespierre, sa marche rapide, à petits pas heurtés et possessifs (*La Mort de Danton*).

Chez Vilar, comme déjà pour Jarry, prédomine un souci de synthèse et d'unité qui ne se limite pas aux différents éléments du décor mais englobe l'ensemble de la représentation théâtrale. C'est pourquoi, lorsqu'il fait équipe avec un peintre comme Léon Gischia et un musicien comme Maurice Jarre, il leur demande de participer à son travail de bout en bout, ses directives visant à une harmonie d'ensemble, aussi éloignée du réel que de l'abstraction pure.

Si, par de telles exigences dramatiques, l'acteur en vient à assumer la part prépondérante du spectacle, il convient que lui aussi se réforme. Certes, il y a loin entre les outrances romantiques d'un Mounet-Sully et les élèves de Dullin, formés à une rigoureuse discipline. Encore faut-il lutter contre le cabotinage et le vedettariat, suscités par les foules en mal d'idoles autant que par les comédiens avides de gloire.

(11) Jean Vilar : *De la Tradition théâtrale*, op. cit., p. 60.

Alors que Jarry proposait le masque comme antidote, et Craig la sur-marionnette, Vilar avait un moyen plus simple, imposé par les dimensions de l'édifice qu'on lui avait confié : la scène de Chaillot était si vaste que le comédien devait jouer de tout son corps pour exprimer ce que les traits de son visage ne pouvaient montrer. « J'ai parfois des querelles avec mes meilleurs camarades, dit Vilar. Ils vont se placer au dernier rang de Chaillot et ils viennent nous trouver après le spectacle et nous disent : « C'est bien ennuyeux ! vos visages, on ne les voit pas ! » (c'est un point de vue de comédien). Eh bien, ce visage du comédien, on ne le verra pas. N'y a-t-il pas eu des grands théâtres où le visage du comédien restait invisible (Commedia dell'arte, théâtre grec, etc.) [...] ce qui exprime le plus un comédien et qui parfois le trahit, c'est *le corps entier* et, si j'ose dire, ce sont aussi les pas, l'accord des pas : c'est ce que l'on a appris chez nous, du moins je l'espère (12). »

Ainsi le rôle du metteur en scène — Vilar préférerait le terme de régisseur — est-il celui d'un magicien vigilant qui met sa technique au service du texte, et pour le reste lutte contre les poncifs, la mécanique conventionnelle : « Le texte est là, riche au moins d'indications scéniques incluses dans les répliques mêmes des personnages (mise en place, réflexes, attitudes, décors, costumes, etc.). Tout ce qui est créé hors de ces indications, est « mise en scène » et doit être de ce fait méprisé, et rejeté » (13).

La théâtralité intériorisée

Sans craindre le paradoxe, Marc Beigbeder décerne à Jean Vilar la couronne de la théâtralité interne, et s'en explique aussitôt : « Mais, à bien regarder, c'est avant tout un mouvement intérieur qu'il a imposé au public, en l'appelant à être autre chose qu'une foule ou un milieu (14). » Et c'est par là en effet que Vilar rejoint Jarry, profondément. Pour lui, le théâtre est une fête civique, avec toutes les caractéristiques de la fête. Mais il ne peut être abrutissement collectif ni divertissement d'une foule qu'on égare en lui donnant le pain et les jeux. Evitant les objections radicales d'un Rousseau, Vilar assigne au théâtre la haute mission d'unir les êtres dans le plaisir actif de la création : « Car enfin, dans ce monde mécanisé, hiérarchisé, divisé, unir des êtres d'origines diverses, de goûts différents, de pensées souvent ennemies est, me semble-t-il, la raison d'être du théâtre (15). » Qui n'a pas personnellement

(12) Jean Vilar « Le lieu théâtral », Juin 1961 ; cité par Nelly Touzoul et Jacques Téphany, *Jean Vilar mot pour mot*, Stock 1972, p. 93.

(13) Jean Vilar, in *Intermède*, n° 1, printemps 1946, *ibid.*, p. 169.

(14) Marc Beigbeder : *Le théâtre en France depuis la Libération*, Bordas 1959, p. 193.

(15) Jean Vilar, in *Théâtre de France* III, p. 27, cité par M.-Th. Serrière p. 183.

ressenti cette électricité communicative dans la cour du Palais des Papes par exemple, ne peut comprendre qu'en des instants privilégiés Vilar a su abolir les barrières sociales et idéologiques et devenir « l'ordonnateur des fêtes ».

Pas plus que Jarry, Vilar n'entend imposer au spectateur une signification unique de l'œuvre interprétée. Sollicitant sa collaboration, il s'efforce de suggérer diverses pistes à l'aide de signes scéniques : « Ce n'est pas l'imagination du régisseur qui doit ici imposer la vue d'un personnage, cela est insupportable ; c'est le personnage qui, suffisamment dépouillé, doit rester « ouvert » à l'imagination du public (16). » Confirmé dans son expérience par plusieurs années de succès, il ne changera pas de vues à ce sujet : « Laisser la porte ouverte, à toutes les intelligences. Aux songes de chacun. Ne pas imposer, dans cette cour, dans cette nuit, un unique sens, celui du maître d'œuvre. Mieux vaut, peut-être, au soir de la première représentation, un peu de désordre, d'anarchie, d'improvisation dans la mise au monde de l'œuvre [...] A la réflexion, après dix ans d'Avignon, je ne puis m'empêcher de penser que toute mise en scène valable résiste à une unique signification. Plus encore : elle la rejette. Un travail trop léché de la part du régisseur et l'œuvre devient sèche, sans prolongement. Non, il ne faut pas que le régisseur donne à son spectacle le dernier trait (17). »

Ainsi, des propos du régisseur comme de ses réalisations accumulées se dégage un faisceau de principes esthétiques qui le situe dans le droit fil de la pensée jarryque. Il n'est pas jusqu'aux propositions de détail, comme la fermeture des portes au début du spectacle ou l'usage des serviteurs de scène opérant des changements d'accessoires à vue, qui ne rappellent et prolongent les initiatives du dramaturge fin-de-siècle. Ajoutons à cette convergence d'ensemble que Vilar avait monté l'*Henri IV* de Shakespeare dont le personnage principal, Sir John Falstaff, est en quelque sorte le jumeau d'Ubu, et l'on comprendra pourquoi son itinéraire dramatique devait le conduire à s'attaquer à la gidouille du monstre.

RAISONS D'UN CHOIX

Jean Vilar s'est d'ailleurs clairement expliqué à plusieurs reprises, devant les journalistes et devant son public (18), sur les raisons qui l'amènèrent à inscrire un spectacle « Ubu » au répertoire du T.N.P. Elles sont de deux ordres : les unes regardent le

(16) Jean Vilar, *Intermède* n° 1, 1946, in Touzoul, *op. cit.*, p. 169.

(17) Jean Vilar, 1956, *id.*, *ibid.*, p. 165.

(18) Voir en particulier : Jean Vilar : « On n'en aura jamais fini avec Ubu », *Bref* (Journal mensuel du T.N.P.) n° 14, mars 1958 ; André Parinaud : « Jean Vilar : l'insolence d'Ubu va permettre de juger de la santé des hommes libres », *Arts*, 12 mars 1958.

citoyen et l'homme de culture, les autres le comédien et le metteur en scène responsable de la plus grande salle parisienne (2 800 places) à qui le cahier des charges du théâtre ne permettait aucune fantaisie ni erreur de jugement sur l'opportunité d'une représentation.

Les raisons culturelles d'abord : Vilar confesse à André Parinaud avoir voulu monter *Ubu Roi*. « Parce que j'aimerais pouvoir inscrire au répertoire de cette scène populaire des œuvres qui soient des œuvres satiriques (et satiriques non pas seulement sur le plan des mœurs lorsque Molière fait la satire de l'avarice). La Satire, c'est-à-dire celle qui prend de plein fouet toutes nos traditions, les institutions dans lesquelles nous vivons (et dont toute société a besoin) et les critiques sans ménagement. Ici, la Satire rejoint la Liberté (19). » Aux lecteurs du T.N.P. il précisera « C'est qu'il est très agréable d'aller de Corneille à Jarry, du courage « civique » à cette autre vertu, la cruauté « civique » (20). C'est dire ici que l'œuvre de Jarry lui paraît d'une grande salubrité publique, et qu'à ses yeux elle semble devoir instaurer une purge morale comme pouvait le faire le théâtre antique : « L'œuvre de Jarry est une œuvre assez rare dans le répertoire dramatique français, même en remontant jusqu'au XVII^e siècle, et loin d'être une comédie française habituelle ; je ne dirai pas que cela rappelle Aristophane, mais la veine, la truculence s'en rapprochent assez (21). »

Ajoutons à cet attrait intellectuel des réactions sentimentales : un raisonnement par analogie qui n'est pas le moins caractéristique de Vilar : « Je dois dire qu'il s'y mêle aussi une sorte de superstition : Firmin Gémier, qui fut le premier Ubu, a été aussi le premier directeur du Théâtre National Populaire. Et la création d'*Ubu Roi* à l'Œuvre a suivi immédiatement celle de *Peer Gynt*. Il m'a semblé que la reprise de *Peer Gynt* que nous venons de faire devait entraîner tout naturellement celle d'Ubu (22). »

L'enthousiasme du comédien pour le type Ubu, si particulier dans le répertoire dramatique, fut sans doute d'un grand poids dans la décision du directeur. Ses notes posthumes révèlent qu'il aurait souhaité s'attribuer le rôle : « A la vérité (écrit-il en 1966), j'ai été comédien d'occasion [...] Et ma seule satisfaction, peut-être, à 54 ans, est de n'avoir joué, servi (tant pis, le mot est écrit), interprété rien d'autre que des rôles de mon choix. J'ai même poussé plus loin cet orgueil, au demeurant assez naturel : je n'ai pas joué des rôles, soit que l'on me proposait et qui m'intriguaient (Lear, Prospéro, Octave dont Gérard n'a jamais su à quel point ce personnage m'était cher, Ubu : mais oui), soit des personnages du marché courant [...] (23). » Est-ce coïncidence ? Le rôle d'Ubu est comme

(19) André Parinaud, *Arts*, art. cité.

(20) Jean Vilar, *Bref*, art. cité.

(21) André Parinaud, *Arts*, art. cité.

(22) M. T. « Les débuts d'Ubu au T.N.P. », *Paris-Journal*, 10 mars 1958.

(23) Jean Vilar. *Memento*, sept. 1966, inédit cité par Touzoul-Tephany, *Jean Vilar mot pour mot*, *op. cit.* p. 234.

le désespoir du peintre : les animateurs de théâtre, Lugné et Vilar, rêvent de l'interpréter, mais chacun doit y renoncer au profit d'un camarade, Gémier ou Wilson. « Et puis Ubu est l'un des personnages les plus extraordinaires que l'on puisse rencontrer au théâtre. Le plus extraordinaire peut-être. Plus qu'à Falstaff, plus qu'à Don Juan, c'est à Don Quichotte qu'il fait penser. A un Don Quichotte hénaurme. Le même « picaresque » se retrouve ici » (24). Les rapprochements ainsi opérés sont peut-être hasardeux, ils ont pour but de souligner le caractère entier du personnage, chacun des exemples cités incarnant en quelque sorte une monomanie. En ce sens, comme Don Juan est l'incrédulité, Don Quichotte l'idéalisme, Ubu est la cruauté. « Oui, parce qu'elle est assurée totalement, sans honte aucune. Ubu n'a pas de cœur, pas d'esprit, mais quelle gidouille ! Et il a le courage de sa gidouille qui n'est pas commode à porter... Une créature qui est totalement ce qu'elle est, cela est loin d'être banal. Ubu est Ubu sans faille. Admirablement (25). »

De même que Sylvain Itkine, ce qui tente le régisseur du T.N.P., c'est l'extrême liberté de l'œuvre, le grand nombre de tableaux exigeant une mise en scène alerte, les décors légers et mobiles, une cadence soutenue : « C'est une œuvre où les péripéties sont d'une grande variété, où le personnage affronte les classes les plus diverses et où la discontinuité de l'action est beaucoup plus « fiévreuse » que dans une œuvre épique (26). » Ce sont donc les ruptures de ton qui séduisent les metteurs en scène modernes, la gageure d'une réalisation périlleuse.

Toutefois ces cinq tentations de Jean Vilar (la satire civique, la tradition théâtrale, un rôle unique, une cruauté radicale, une esthétique de la rupture) ne disent pas pourquoi il a tenu à coudre *Ubu Roi* et *Ubu Enchaîné* à l'aide de quelques scènes d'*Ubu sur la Butte*. Il sent bien la logique de ces deux œuvres, leur unité profonde, mais ne parvient pas à l'énoncer clairement.

Plutôt que de donner un spectacle à épisodes, avec *Ubu Roi* pour la première séance et *Ubu Enchaîné* pour la seconde, Vilar préfère filer les deux textes, à quoi s'ajoute un motif spécieux : inscrivant au répertoire du T.N.P. un spectacle « d'avant-garde » auparavant confiné aux théâtres d'essai « Jarry, notre Swift, ne pouvait avoir accès dans notre théâtre que tout entier (27). » La consécration de Jarry dramaturge devait, selon lui, être entière. Pourtant nous serions plutôt porté à croire qu'outre une intuition initiale (il n'était pas raisonneur a priori), Vilar s'est laissé guider par des nécessités temporelles, *Ubu Roi* étant à lui seul un spectacle trop bref, surtout pour un public habitué à des représentations copieuses, comme au T.N.P.

(24) Jean Vilar : « On n'en aura jamais fini avec Ubu », *Bref*, n° 14, mars 1958, p. 1.

(25) *id. ibid.*

(26) *id., ibid.*

(27) Jean Vilar, *id., ibid.*

Enfin, il y avait, peut-être inconscientes, des raisons d'actualité. Au premier niveau — et c'est ainsi que Vilar l'a compris — *Ubu Enchaîné* a un contenu critique plus apparent qu'*Ubu Roi*, c'est une œuvre plus didactique convenant parfaitement au public qu'il espérait convaincre. Qu'il y ait là un contresens, confirmé matériellement dans *Bref*, cela n'est pas douteux (28). Mais l'aventure théâtrale est, comme l'humaine, pleine de méprises fécondes, témoin le voyage de Colomb.

Rappelant la période héroïque du T.N.P., Guy Leclerc montre qu'il a, par son répertoire, posé les problèmes de notre temps, particulièrement celui du Pouvoir et de la Tyrannie (29). Ainsi, Ubu venait compléter la leçon de *Macbeth*, *Cinna* et *La Mort de Danton*. Par une de ces rencontres dont l'histoire a la manie, il venait illustrer mot pour mot l'actualité vivante : la torture en Algérie, dont François Mauriac fit le sujet d'une de ses chroniques, trouvant Ubu « moins lâche et moins cruel que certains inspireurs de la politique française en 1958 » (30) ; la révocation du Préfet de Police Lahillonne le 14 mars ressemblant à une projection dans la trappe ; des complots noués de toutes parts et qui allaient éclater deux mois plus tard évoquant les serments des conjurés sur le dos de la Mère Ubu ; la manifestation des policiers hostiles au régime parlementaire, le 13 mars, rappelant l'émeute des Hommes Libres.

Cette conjonction des faits réels et imaginaires fit dire à un chroniqueur politique : « Je me doutais bien que le premier (le Père Ubu) avait fait son petit bonhomme de chemin depuis soixante-deux ans ; je savais qu'il avait rendez-vous avec notre époque, mais comment pouvais-je penser que ce rendez-vous portait une date très précise dans le calendrier : celle du 14 mars 1958 ? Jean Vilar, qui doit être un peu sorcier, savait, lui, à quoi s'en tenir (31). »

Ubu, VERSION POUR LA SCÈNE

Le texte représenté au T.N.P. a été publié sous le titre *Ubu* avec la mention : « version pour la scène » (32) sans autre précision. L'étude de cette version révèle que Vilar a, comme il l'annon-

(28) Le n° 13 de *Bref*, fév. 1958, reproduisait en la tronquant une appréciation de J.-H. Sainmont (cf. *supra* p. 148-149) sur laquelle Vilar s'appuyait, dans le numéro suivant : « On a pu dire que la seconde pièce de Jarry, *Ubu Enchaîné*, a un contenu social et politique très apparent, celui d'*Ubu Roi*, 1^{re} pièce étant « légendaire ». C'est bien mon opinion. » Enfin, à la demande du Collège de Pataphysique, *Bref* publiait un rectificatif donnant le complément du texte, dans son n° 15, avril 1958.

(29) Guy Leclerc : *Le T.N.P. et nous*, op. cit. 4^e partie, ch. III, 162 sq.

(30) F. Mauriac, « Bloc Notes », *L'Express*, 20 mars 1958.

(31) Robert Tréno, *Le Canard Enchaîné*, 19 mars 1958, cité par Guy Leclerc p. 176.

(32) Alfred Jarry : *Ubu* version pour la scène. *L'Arche*, 1958, 76 p. coll. du Répertoire du T.N.P.

çait publiquement, utilisé trois textes de l'ensemble ubuesque (délaissant *Ubu Cocu* et *Les paralipomènes d'Ubu*) sans y rien ajouter, se limitant à des coupures ou des substitutions d'un texte à l'autre.

Les substitutions concernent *Ubu Roi* : la scène de la trappe, la campagne d'Ubu, sa fuite et son départ en bateau (acte V, scènes 2, 3, 4) à quoi Vilar préfère les passages correspondants d'*Ubu sur la Butte*, jugés plus efficaces scéniquement car plus nettement politiques et caricaturaux. Ce faisant, on vise à un effet synthétique, dans le prolongement des intentions jarryques. C'est ainsi également que seront écourtées deux scènes d'*Ubu Roi*, celle où Ubu distribue des récompenses à son bon peuple (II, 7) et, dans la caverne de Lithuanie (V, 1) les transformations de la Mère Ubu en Apparition. Enfin, modification minimale, les paroles des Hommes Libres (*Ubu Enchaîné* I, 2) prendront la forme d'une marche.

L'intervention essentielle de Vilar s'est faite à l'aide de ciseaux. Il élimine les mentions ésotériques (côtelettes de rastron, mirliton de Bougrelas, la pêche du Père Ubu) qui, en effet, ne sont pas explicitées par le contexte dramatique. Il saute allègrement ce qui lui paraît action secondaire ou liaison inutile. Ainsi dans *Ubu Roi* les passages suivants : I, 2 (l'attente des invités), II, 1 (craintes de la Reine) II 3, 4, 5 (poursuite des enfants royaux, mort de la Reine), III, 5 (visite d'Ubu à Bordure dans la prison de Thorn), IV, 7 (paroles d'Ubu dormant). *Ubu Enchaîné* subit une réduction analogue : la présentation d'Eleuthère (I, 5), son transfert en fiacre (II, 1) la réunion des dévotes, Frère Tiberge et le Sérail (III, 3, 4, 5, 6, 7), l'invasion de la prison par les Hommes Libres (V, 2), et, dans le détail, élimination des rappels inutiles (II, 2) puisque la première partie de la geste ubique est représentée.

C'est à juste titre qu'il a pu déclarer à André Parinaud : « Quand il y eut coupe, c'est en fonction des nécessités de l'action dramatique. C'étaient des scènes agréables en elles-mêmes, mais qui dispersaient l'action dramatique. Je n'ai rien enlevé de ce qui apportait justement à l'insolence et au pouvoir de narguer (33). » On observera qu'il a supprimé certaines scènes symétriques d'*Ubu Roi* et *Ubu Enchaîné* (visite d'Ubu à Bordure, de Pissedoux à Ubu, chacun en prison ; éviction de la Mère Ubu à Varsovie, prise d'assaut de sa royale prison en France, etc.) mais ses déclarations à la presse ne montrent pas qu'il ait eu conscience de cette symétrie, d'ailleurs atténuée dans la version scénique par les emprunts à *Ubu sur la Butte*. Ainsi on voit Pissedoux soulever les Hommes Libres alors que la scène correspondante d'*Ubu Roi*, où Bougrelas rallie son peuple, n'est pas jouée.

(33) André Parinaud. *Arts*, 12 mars 1958, art. cité.

Au demeurant, la version scénique ainsi établie n'a pu être intégralement représentée. Le cahier de régie que nous avons consulté (34) montre que les scènes 25 à 32 sont remplacées par cette brève formule de liaison : « Cependant, suivant votre exemple et profitant de mon passage dans cette région tempérée, je suis décidé à mener jusqu'au bout l'expérience d'un petit système dont je suis l'inventeur — gendarmes, suivez-moi. » Par ailleurs, certaines répliques, apparues trop pesantes pendant les répétitions, ont été annulées, telles, dans la scène du Tribunal, les interventions désobligeantes d'Ubu sur le nom de ses adversaires, la plaidoirie des deux avocats et, dans celle d'Ubu la référence confuse aux sévices supportés par Pissedoux et Pissebock ; vers la fin, la bataille entre les forçats et les Hommes Libres est considérablement écourtée.

Malgré les contractions énumérées, la longueur de la version obtenue ne cesse d'inquiéter le réalisateur. Il paraît difficile de fondre les deux pièces en une seule, tout en leur conservant leur caractère symétrique et complémentaire. Enfin l'homme de l'art n'a pu éviter la tonalité disparate des passages assemblés, sauf à récrire des scènes, liberté qu'il s'est refusée.

Cette version, qui embarrassa les comédiens, provoqua l'ironique indifférence du Collège de Pataphysique, gardien fidèle du texte au nom du précepte jarryque « seule la lettre est littérature » (35). Son porte-parole, feignant l'étonnement devant un second miracle de Vilar (le premier étant la méprise sur le sens d'*Ubu Enchaîné*) constate : « M. Jean Vilar a ressuscité Jarry pour lui faire faire ce qu'il n'était pas arrivé à faire : c'est-à-dire une synthèse des « Ubu » [...]. Car cette synthèse était nécessaire au T.N.P. Ainsi Viollet le Duc ressuscitait en soi le génie des architectes gothiques, pour refaire leur travail. Dans les deux cas il y a des gens qui sont refaits (36)... »

Au vrai, si elle s'explique par des raisons scéniques, la démarche de Jean Vilar ne se justifie pas d'une façon générale ; sa version, révélatrice du malaise des comédiens face aux déséquilibres ubuesques, ne s'impose pas à nous.

MISE EN SCÈNE

On sait que Vilar refusait d'être désigné comme metteur en scène, préférant le titre de « régisseur ». Ce n'était pas une simple précaution oratoire, ni une marque de modestie extrême, ni un

(34) Archives Nationales, Fonds Vilar, 295 AP- Ubu 29-.

(35) Cf. Archives Nationales, 295 A.P., Lettre à Vilar du 22 du mois de Pédale, An 85 E. P. en la fête de S. Sengle déserteur » (16 mars 1958) accompagnant l'envoi d'un libellé imprimé en 4 pages : « Un miracle du Père Ubu ». Charleville, imp. de l'Ardennais, s. d.

(36) Collège de Pataphysique : *Un miracle du Père Ubu* (p. 3).

emprunt aux usages germaniques ; ce terme connote une notion de service, d'administration et surtout de travail d'équipe. S'il se livrait à une analyse précise des œuvres qu'il montait — analyse dont il publiait l'essentiel dans le journal du T.N.P. — Vilar ne préparait pas la mise en scène par des notes nombreuses. Quelques idées directrices suffisaient et c'est par la discussion avec les collaborateurs que la réalisation s'élevait progressivement. La conduite de scène que nous avons pour Ubu ne fait qu'enregistrer et fixer les mouvements de plateau ; elle est d'ailleurs rédigée par le régisseur de scène, Jean-Jacques de Kerday. Rien de comparable, pour notre étude, avec les indications de Sylvain Itkine. Vilar considérait que son rôle essentiel était de concevoir une réalisation d'ensemble, des principes généraux et de choisir les interprètes convenables. Mais l'accord passé entre le comédien et lui, il le laissait libre de ses gestes : « Vis-à-vis de l'interprète, l'art du réalisateur est un art de suggestion. Il n'impose pas, il suggère. Et, surtout, il ne doit pas être brutal (37)... »

A partir de là, nous en saurons davantage sur le jeu de l'acteur et l'interprétation en nous tournant vers Georges Wilson (Ubu) qui publia ses « Réflexions sur une physiologie extraordinaire ». On y retrouve les expressions, les comparaisons de Vilar, mais aussi des idées neuves auxquelles il souscrivait : « Dans Ubu, il ne faut pas jouer la cruauté, ne pas jouer noir ; parce qu'il est la cruauté. Il faut le jouer, lui, Ubu, tout entier. Etre en somme Dieu le père, et sur la scène... cet immense farceur de Père Ubu... »

Pas une once d'humanisme classique dans tout cela [...] (38). » Wilson avait imaginé de déplacer Ubu au moyen d'une roue de bicyclette dissimulée par son costume ; outre la difficulté de réalisation, il y renonça pour jouer le rôle tel que Jarry l'a transmis, ni comique ni tragique : « jouer Ubu entre les deux : équilibre dangereux pour le rôle : un rien le fera tomber dans la trappe (38)... » Pour lui, Ubu devait monopoliser l'attention, physiquement : « Père Ubu est un personnage debout, Mère Ubu un personnage plié en deux. Grandeur d'Ubu, grandeur sans cervelle, bête et brutale ; la mère, elle, rampe à la hauteur de ses petites et vastes voracités. Ubu est seul, et très entouré : seul avec toutes nos tares monstrueuses, et seul à les avoir toutes : dans sa gidouille, comme vous savez (38). » Vilar traduisait la formule scéniquement en conseillant à ses comédiens de se faire nains devant Ubu.

L'identité de vues entre le metteur en scène et son interprète principal est totale : l'un joue Ubu sérieusement, l'autre dirige ses camarades dans le même sens : « Le ton est ici vif, le ton est

léger, il se rapproche très souvent de celui du cirque, mais il faut être sérieux comme un clown anglais (39). »

Opposer la justesse du jeu de Wilson aux approximations de Vilar, comme le fit Roland Barthes (40), nous paraît une mauvaise querelle. Dans l'esprit de coopération qui animait le T.N.P., le comédien jouait en plein accord avec le régisseur.

La lecture de Vilar est, comme le jeu de Wilson, une recherche d'équilibre dans le sérieux. C'est le sens qu'il faut donner à la formule du rédacteur anonyme de *Bref*. « Ubu est réaliste ou n'est pas (41). » Il s'agit de la réalité physique du type et non du réalisme social.

Le dispositif scénique adopté par le régisseur confirme ce point de vue. Sur un plateau nu, une passerelle, permettant des effets verticaux d'ascension ou de chute (la scène de Chaillot n'ayant pas de trappes) les comédiens évoluent en apportant eux-mêmes les éléments du décor et les accessoires nécessaires. Le décorateur, Jacques Lagrange, est parti des indications de Jarry, des costumes imposés par la tradition, recherchant un effet de synthèse. Ainsi l'armée : « J'ai voulu donner là une sorte d'espéranto de la soldatesque (42). » Les notes destinées à la régie proposent pour les costumes des paysans : « paysans de tous les pays — Éviter le côté trop Polonais (43). » Parfois, l'effet synthétique n'a été obtenu qu'après plusieurs expériences ; une note de service du régisseur-adjoint demande de remplacer les fusils « réalistes affreux et qui attristent la scène des Hommes Libres » par des jouets d'enfants (44). Dans l'ensemble, la décoration est schématique, comme pour les cavaliers, munis de chevaux-jupons. Cependant, certaines scènes devant être localisées (la prison, la cour polonaise, chez le Tzar ou le Sultan), le décorateur l'a fait en stylisant, s'inspirant d'une iconographie légendaire. Seuls les trois Hommes Libres ont été situés socialement, chacun incarnant la terre, le commerce, l'industrie. Mais, à la représentation, ils apparaissent plus comme une escouade de corps-franc que comme les représentants d'un groupe social.

C'est enfin au « régisseur de la musique », Maurice Jarre, et au « régisseur des éclairages », Pierre Saveron, que Vilar a confié le soin d'assurer la continuité d'un spectacle ne comportant pas moins de 34 tableaux, sur un rythme rapide, nécessitant des enchaînements précis.

Renonçant à la partition de Claude Terrasse, Maurice Jarre composa une musique éclatante et synthétique (passant de la po-

(37) Jean Vilar : *De la Tradition théâtrale*, op. cit. p. 34.

(38) Georges Wilson : « Réflexions sur une physiologie extraordinaire », *Bref*, n° 14, mars 1958.

(39) Jean Vilar, cité par André Parinaud, *Arts*, 12 mars 1958.

(40) Voir ci-dessous.

(41) « Mise en scène d'Ubu », *Bref* n° 13, février 1958, p. 6.

(42) Jacques Lagrange : « Un style fauve », *Bref* n° 14, mars 1958.

(43) Archives Nationales, 295 A.P. Ubu 29 ».

(44) *Ibid.*

lonaise à la valse et au cha cha cha pour la scène du tribunal) faisant appel à la « bande militaire » que voulait Jarry.

L'ACCUEIL DU PUBLIC

La version de Jean Vilar fut présentée quarante et une fois au public (vingt en 1958, dix l'année suivante, onze en 1960 dont trois en concurrence avec la Comédie-Française (*Le Bourgeois gentilhomme*) et le Théâtre de France (*Hamlet*) à l'occasion du Festival populaire de Paris, au Palais des Sports : réunissant au total 83 251 spectateurs (45), confirmant ainsi l'intuition que ce pouvait être un spectacle « populaire ». La direction du T.N.P. affirme que c'était l'un des plus grands succès de public depuis 1951. Pour compléter le point de vue particulier de la vingtaine de critiques dramatiques professionnels, elle prit l'initiative de donner la parole aux spectateurs en leur distribuant un questionnaire concernant aussi bien l'œuvre que les conditions de la représentation et l'organisation du spectacle) et en publiant les réponses significatives dans *Bref* (46). Au reste, l'opinion des uns et des autres concorde dans l'ensemble. Certains fidèles du Théâtre Populaire lui reprochent d'avoir choisi une œuvre vulgaire, d'un comique facile, d'un anarchisme dépassé, puérile en somme et manquant à la « mission du T.N.P. qui serait de donner au peuple une éducation artistique et théâtrale (46). » Cependant, les esprits les plus critiques louent la qualité de l'interprétation, comme fit l'exigeant chroniqueur du *Figaro*. ... « Par sa masse et l'épaisseur de sa présence, M. Wilson était tout désigné pour cet emploi difficile. Mais il a su se composer une diction mécanique et artificielle où la densité de sa voix fait merveille. Il a rendu avec une désinvolture impressionnante l'immensité de la bêtise et la brutalité de son héros. Sa bouffonnerie mate nous fait oublier le malaise que créerait facilement le génie du mal qui anime cette « force qui va ». A côté de lui, M^{lle} Rosy Varte a déployé un dynamisme diabolique [...]. Elle m'a étonné par ce mélange d'acharnement, de fausseté furieuse, de néfaste complicité, de rage femelle (47). »

Les partisans du spectacle, tels les critiques du *Monde*, de *l'Aurore*, de *Combat* (48), rejoignent le sentiment de cette spec-

(45) Chiffre fourni par Guy Leclerc, *Le T.N.P. et nous*, p. 79. On trouvera le détail pour chaque représentation dans les Archives du T.N.P.

(46) Voir « Ubu, la pluie et le beau temps », *Bref* n° 15, avril 1958 (p. 2).

(47) Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 17 mars 1958.

(48) Cf. Marcelle Capron : ... « La mise en scène de Jean Vilar donne toute son intensité, toute son acuité visuelle à la satire épique et à la poésie vengeresse de l'œuvre. Elle a sa verve et son éclat. Elle a son irrésistible mouvement. C'est un poème somptueusement bouffon. *Combat*, 18 mars 1958 ; Robert Kemp : « Il y a une vertu théâtrale dans *Ubu* et qui ne vieillit pas ni ne s'atténue » *Le Monde*, 18 mars 1958 ; Gustave Joly « Grâce à Vilar, le Père Ubu s'évade du cadre étriqué dans

tratrice : ... « Jamais la pièce ne tourne à la farce, l'humour y est toujours cruel, et c'est là l'essentiel [...] *Ubu* est une pièce destructrice, mais salutairement (49)... » Tous reconnaissent l'opportunité du choix, l'adéquation de la mise en scène et du texte. Toutefois, ils trouvent souvent la représentation trop longue, soulignant les faiblesses de la seconde partie, qu'ils imputent à l'auteur exclusivement.

Cependant, quelques notes discordantes apparaissent avec Pierre Marcabru titrant « Jean Vilar n'a laissé d'*Ubu* que la baudruche » (50) et Robert Kanters trouvant le spectacle divertissant mais ne supportant pas le « mauvais canular géant » de Jarry (51).

Ces réserves ne contredisent pas l'audience du spectacle et, tout bien pesé, tiennent pour acquise l'entrée d'*Ubu* au répertoire du théâtre contemporain. En revanche, Vilar subira l'attaque la plus radicale sur sa gauche, par un tenant du théâtre populaire. Roland Barthes usant « d'un syllogisme ouvertement terroriste (52) » lui reproche de se compromettre avec le goût bourgeois. Résumons :

- 1 — Vilar déclare qu'*Ubu* est une œuvre cruelle ;
- 2 — Or l'académicien Robert Kemp et « la bonne critique » ont trouvé le spectacle divertissant ;
- 3 — Donc la mise en scène de Vilar est un échec.

Sous sa forme outrée, le propos souligne le dilemme qui se posait à Vilar : populariser *Ubu* en risquant d'en faire une image d'Épinal ou bien vouloir la subversion absolue par une réalisation telle qu'Artaud aurait pu l'imaginer, broyant le spectateur et le rejetant pantois vers la sortie. La critique de Barthes n'est pas brechtienne, elle se fait au nom du théâtre de la Cruauté et évoque très précisément la « promesse d'agression à brève échéance » formulée par Sylvain Itkine.

Elargissant le débat, Barthes met en cause une tendance du T.N.P. à recouvrir les œuvres d'un « vernis policé » d'une glaciale solennité : ... « Il y a maintenant un sens Vilar, au sens complet du terme : un ensemble de normes esthétiques et idéologiques (j'emploie à dessein ce mot pour indiquer qu'en dépit des apparences il ne s'agit pas seulement d'une unité de goût, mais d'un accord désormais constant, légal avec un public attiré) dont la cohésion étouffe toute action personnelle de l'acteur (52)... »

Répondant, deux ans plus tard, à la critique d'esthètes »

lequel il fut toujours enfermé [...] la farce épique d'Alfred Jarry gagne encore en vertu percutante, et ce qui fut à l'origine un canular de potaches prend, sur la vaste scène de Chaillot, l'aspect d'une épopée dont le burlesque grinçant et l'humour provocateur ont, maintenant, d'éclatantes résonances » *L'Aurore*, 17 mars 1958.

(49) *Bref*, n° 15, art. cité.

(50) *Arts*, 18 mars 1958.

(51) *L'Express*, 10 mars 1958.

(52) Roland Barthes : « Chronique » — *Théâtre populaire*, n° 30, mai 1958, p. 80-83.

qu'à son avis les collaborateurs de *Théâtre Populaire* lui faisaient, Vilar fit état de difficultés suscitées par l'instrument scénique dont il disposait : « La cruauté, mon bon, est aussi une question de distance. Particulièrement au théâtre (53). » En d'autres termes, toute action qui porterait sur le spectateur salle des Noctambules est vouée à l'échec à Chaillot. C'est peut-être un phénomène du même ordre qui expliquerait le résultat décevant des *Cenci* montés par Artaud aux Folies-Wagram. Mais, en ce qui concerne Vilar, rappeler le cadre historique déterminé de l'action théâtrale n'était pas seulement donner une leçon de marxisme aux théâtrologues, c'était convenir implicitement que la cruauté recherchée n'avait pas été atteinte.

Si elle ne pêche pas par un excès d'invention ni par des prouesses techniques, la réalisation de Jean Vilar se caractérise par sa rigueur, son dépouillement, la précision de ses effets, sa cohésion d'ensemble. Ubu est bien le personnage-un, l'humaine marionnette, entourée de comparses, que rêvait l'auteur. En somme, le régisseur a fait accepter *Ubu* par un vaste public sans le tirer vers le réalisme, sans répéter non plus une réalisation initiale qui, nous l'avons noté, était fort partielle et ne satisfaisait pas Jarry.

Reclassement des valeurs, hommage rendu à un précurseur du théâtre et de la pensée contemporaine, l'opération de Vilar sur l'intertexte ubuesque avait l'avantage de le rendre présent. Pour en faire un objet de consommation culturelle, il fallait le polir, en effacer les inégalités et l'inachèvement. D'où cette version scénique, si peu satisfaisante, fidèle à la lettre cependant. Inversement, respecter l'esprit de la pièce, en faire une œuvre qui dérange, brutalise, inquiète perpétuellement eût nécessité l'invention de formules dramatiques de rupture, une prise à partie du public qui n'était guère dans la civilité de Jean Vilar.

D'autres interprétations ont pu, par la suite, approcher davantage la version potachique initiale, en faire ressortir la scatologie et l'aspect agressif ou, au contraire, exalter le drame pour marionnettes ; mais jamais nous n'avons eu l'impression qu'*Ubu* était parmi nous comme il y a dix-neuf ans sur la scène de Chaillot.

HENRI BÉHAR.

(53) Jean Vilar : « Memorandum », *Théâtre populaire* n° 40, 1960, cité par Guy Leclerc, *Le T.N.P. et nous*, p. 229.