

## 213. « Quelques énigmes du destin scénique d'Ubu roi », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 5, 2009, pp. 91-95.

Postérité de Jarry.

pantin, comme Jarry le préconisait), l'un de ses partenaires en recevait une baffe. Il avait un faux nez gigantesque qui ne tenait pas bien, si bien qu'à un moment, excédé, il l'arrachait pour le jeter rageusement dans l'assistance. La mère Ubu était jouée par un homme, et l'ours par notre prof de maths dont la réputation de sévérité était légendaire mais à qui – pour notre plus grand bonheur – le second degré ne faisait pas peur.

Ces représentations m'ont permis de découvrir Jarry et surtout, de me mettre à le traduire, car les traductions existantes ne me satisfaisaient pas du tout (même celle de 1968 avait mal vieilli). *Ubu Roi* est passionnant à traduire à cause du double registre : classique, avec les hémistiches perdus dans les tirades ou les dialogues, les citations puisées chez Racine ou d'autres, et le potachique – qui puise dans le populaire. Or les traductions existantes s'étaient concentrées sur le vulgaire. Je voulais donc moi aussi cacher des vers dans mes traductions, et intégrer des citations (ou leurs équivalents anglais : Chaucer à la place de Rabelais, etc.). J'ai travaillé et retravaillé pendant dix ans ma traduction d'*Ubu Roi*, jusqu'à pouvoir l'utiliser dans un projet de « théâtre d'Épinal » (*théâtre miniature fait de figurines découpées qu'on déplace latéralement sur des rails à l'aide de tiges de fer, ndlr*). C'est ainsi que j'ai monté *César Antéchrist*, à Portsmouth notamment. J'avais construit moi-même mes personnages, à partir de marionnettes en meccano. J'ai également monté, sous cette forme, en Angleterre, un *Ubu in Space*, pour lequel j'avais enregistré la voix de certains membres de l'Outrapo

(ouvrir de tragi-comédie potentielle), une sous-commission du Collège de 'Pataphysique comptant nombre d'excellents acteurs. Je leur avais demandé d'exagérer leur accent français ; l'effet somptueux qui en résultait permettait en partie de résister aux 3 heures et demie du spectacle... La représentation commençait avec un Ubu qui, pour son célèbre « merdre », se lançait dans une déclinaison infinie du mot « shit » : *shit, sbit, sbitam, sbitae, sbitarse*, etc. J'ai depuis longtemps le projet de mettre en scène *Ubu Roi* dans les rues de Paris ; une foule jouerait la pièce et chaque décor devrait être un endroit de la capitale ayant trait à la pièce... qui commencerait, bien sûr, à la station de métro « Cambronne », se poursuivrait rue du Rendez-Vous, passage de la Trône, boulevard Henri IV (jarnicotonbleu !), etc. J'ai aussi tenté une adaptation d'*Ubu* en langage rabelaisien ; cette version là n'est faite que de listes (notamment de victuailles). *Ubu* est par excellence la pièce qui permet de tout réinventer, à l'instar de son geste inaugural. C'est cela qui est bien avec Jarry : il incite à être iconoclaste... Pourquoi ne pas monter *Ubu Roi* à la Comédie-Française en recouvrant les sièges de la Salle Richelieu... je ne sais pas... *d'herbe*, par exemple ? On peut, il faut tout faire avec Ubu...

Paul Edwards

Propos recueillis par Laurent Muhleisen

### 3.5 Quelques énigmes du destin scénique d'*Ubu roi*

par Henri Béhar

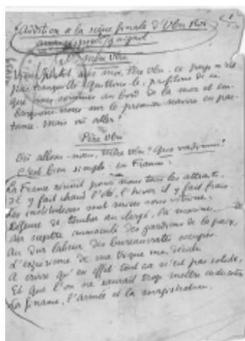


Branger, Gémier dans le rôle du Père Ubu, 1908 © BnF, département des Arts du spectacle, fonds Rondel

C'est à dessein que je reprends ici, à propos d'*Ubu roi*, le titre d'un article consacré à *Lorenzaccio* dans les présents *Nouveaux Cahiers* par Frédérique Plain, tant les deux pièces, créées à une semaine d'in-

tervalle, me semblent avoir eu le même destin scénique. Réputées injouables, elles ont rarement été montées dans leur version intégrale.

« Restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du théâtre des Phynances en 1888 » : cette mention sur la page de titre d'*Ubu roi ou les Polonais* indique d'emblée l'origine juvénile et collective d'une œuvre élaborée par les lycéens de Rennes, dont Jarry s'est voulu le fidèle transcritteur et adaptateur, en passant du théâtre d'enfants à la scène adulte. Se coulant dans la forme de la tragédie shakespearienne tout en la parodiant, la pièce montre, schématiquement, comment Ubu, commandant au passé autrefois glorieux, poussé par une femme ambitieuse, élimine le roi de Pologne Venceslas et s'empare de son trône. Il conspire avec le capitaine Bordure, qu'il renie une fois son forfait accompli. Toute la famille royale est massacrée. Seul en réchappe le fils du roi, le jeune Bougrellas, qui, finalement, vengera ses aïeux. Ubu gouverne avec la seule ambition de manger de l'andouille et de s'enrichir : « je tuerai tout le monde, puis je m'en irai ». Il extermine les nobles, les magistrats, les financiers qui lui résistaient. Le Czar de Russie lui déclare



Alfred Jarry, *Ubu Roi* arrangé pour guignol, addition à la scène finale, manuscrit autographe, 1901. © coll. Bibliothèque municipale de LaVal

la guerre. Il part en campagne et confie la régence à la Mère Ubu. Celle-ci, chassée par le peuple révolté, se réfugie dans une caverne où, par une étrange coïncidence, elle retrouve Ubu vaincu. Les époux réconciliés s'embarquent sur la Baltique et voguent vers de nouvelles aventures. Ubu regrette son pays : « S'il n'y avait pas de Pologne, il n'y aurait pas de Polonais » dit-il pour finir, faisant allusion au titre primitif de la pièce, mais aussi au fait que le pays était rayé de la carte depuis le Congrès de Vienne.

*Ubu roi* fut donc créée par Aurélien Lugné-Poe au théâtre de l'Œuvre, plus précisément salle du Nouveau Théâtre (aujourd'hui Théâtre de Paris), le 10 décembre 1896, avec Firmin Gémier dans le rôle

principal. La générale ayant eu lieu la veille, comme il se doit, il n'y eut jamais que deux représentations pour ce qui allait être considéré comme une bataille historique. Jarry explique lui-même, dans la brochure-programme, que le spectacle devait parvenir à l'abstraction, sur tous les plans (décor visuel et sonore, jeu de l'acteur, représentation du temps et de l'espace). Quant au Père Ubu, il est une synthèse, tant des trois éléments composant l'individu (la physique, la phynance et la merdre) que de l'humanité tout entière. Le soir de la générale, quasiment inaudible, Jarry, devant le rideau, met en garde contre ceux qui ont investi le Père Ubu de trop de satiriques symboles. Mais surtout, il relève tout ce à quoi il a dû consentir pour que la représentation ait lieu, en dépit de tous les obstacles : Gémier disponible deux soirs seulement, des acteurs ne sachant pas leur texte, demandant des coupures (qu'il a dû accepter) en dépit du bon sens. C'est dire combien la mise en scène de Lugné-Poe était loin d'être fidèle au texte et même à l'esprit de l'œuvre ! Seul le décor (peint par Sérusier et Bonnard, assistés de Vuillard, Ranson et Toulouse-Lautrec) le satisfait en ce qu'il condense des espaces opposés, et suggère bien une abstraction. Quant à l'orchestre, il se réduit à des timbales et deux pianos.

La reprise par Firmin Gémier comme metteur en scène et principal interprète au Théâtre Antoine, en 1908, ne fut pas respectueuse de l'œuvre, puisqu'elle s'annonçait comme une « Pièce en deux actes et 10 tableaux » et faisait paraître les Hommes Libres, qui sont d'*Ubu enchainé*. Et Lugné-



S comme *Schwob Marcel*, le dédicataire de la pièce, « Ce livre est dédié à Marcel Schwob »

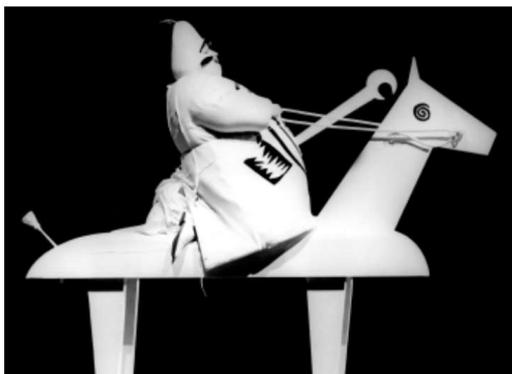
S comme *Shakespeare*, « hoscha la poire », « shakes the pear », secouer la poire, cette expression en exergue rappelle Rabelais, et en même temps sa traduction anglaise place la pièce sous le signe de Shakespeare.

Poe lui-même, reprenant sa création initiale en 1922 ne s'attacha pas davantage au texte intégral, de telle sorte que celui-ci tomba dans l'oubli pendant un certain nombre d'années, laissant s'établir l'idée qu'il était injouable.

*L'Ubu* monté par Jean Vilar en 1958 puis pour quelques représentations exceptionnelles en 1960 fut un succès populaire, une véritable consécration. Il en ressortait un extraordinaire convergence entre le « régisseur », comme aimait à se nommer Vilar, et les conceptions d'Alfred Jarry, notamment sur le plan de la synthèse et de l'abstraction. Il considérait comme une gageure la succession de tableaux divers, en des lieux éloignés : « 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 » disait-il, et les ruptures de ton n'étaient pas pour l'effrayer. Est-ce uniquement pour une raison de durée qu'il éprouva le besoin de procéder à un montage d'*Ubu roi* et d'*Ubu enchainé* entrelardés de scènes d'*Ubu sur la Butte* ou pour donner une plus grande portée à cette œuvre ? Le fait est qu'il signa une

note de service enjoignant à la troupe de bien mentionner son titre, *Ubu* « version pour la scène », et non *Ubu roi*. Certes, les attaques du Collège de Pataphysique, au nom du respect de l'œuvre, paraissent secondaires au regard de la consécration qu'il lui offrait. Fait curieux, Vilar, comme Lugné-Poe, rêvait secrètement d'interpréter lui-même le rôle du Père Ubu. Comme son prédécesseur, il dut le confier à un autre, Georges Wilson, qui se voulant « sérieux comme un clown anglais » avait su donner une interprétation personnelle du personnage. Restent, inoubliables, ses déplacements à petits pas ronds, sa voix tranchante comme un couperet, sa courtoisie, vivement appréciée du public et de la critique. Si bien que, pendant des années, Wilson fut Ubu, comme Gérard Philippe le Cid. Est-ce une intervention des dieux de la scène ou une simple coïncidence ? cette création anticipait de deux mois l'arrivée de de Gaulle au pouvoir !

Bien des années après, une autre création marqua la scène parisienne. Ce fut en 1977 celle de Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord, sous le titre significatif *Ubu aux Bouffes*. Et là encore le metteur en scène



Adaptation télévisée d'*Ubu roi* par Jean-Christophe Averty, avec Jean Bouise dans le rôle de Père Ubu, en 1965. © Buis des Archives/Tal

réalisa un montage à partir d'*Ubu roi* et d'*Ubu enchainé*. On pourrait croire qu'il voulait mettre en relief le principe d'identité des contraires et surtout jouer sur la notion de « contrepartie » que Jarry affectait à *Ubu enchainé*, d'autant plus qu'un comédien blanc s'affrontait à une comédienne noire. Il n'en était rien. Alors, pourquoi souder les deux pièces antithétiques si ce n'était dans le but de faire mieux comprendre les thèses de Jarry ? En dépit du dépouillement de la scène et d'un remarquable jeu des acteurs, on ne comprend pas pourquoi cette manipulation textuelle. À croire que le praticien ressent une frustration à la seule lecture d'*Ubu roi*, qu'il prétend combler avec la

seconde pièce, ce qui, bien évidemment, ne fait que reporter le problème.

En revanche, s'il est un montage à partir d'*Ubu roi*, *Ubu sur la Butte* et *Ubu enchainé* qui se justifiait, c'est bien celui réalisé, en 1990, par Guilhem Pellegrin en Avignon. L'adaptation pour deux comédiens, quelques fruits et beaucoup de légumes était si intelligente, dynamique et plaisante qu'elle tourne encore. On ne saurait dire par quelle alchimie les végétaux semblaient prendre leur revanche sur les humains et donner un sens, unique, à l'ensemble. Néanmoins, l'interrogation persiste, lancinante : la démonstration ne serait-elle pas aussi convaincante avec le seul *Ubu roi* ?



Georges Wilson et Rosy Varte dans la mise en scène de Jean Vilar au TNP en 1958. © Studio Lipnitzki / Roger-Viollet

Dans mon souvenir de spectateur, je ne relève qu'une seule mise en scène fidèle au texte et, on ne peut plus, à l'esprit potachique de l'œuvre. Ce fut, en 1970, celle de Guénolé Azerthiope à la tête du Phénoménal Théâtre au Théâtre de Plaisance. Pas de rideau, mais un ring de boxe. Les comédiens tombaient d'un boyau, comme évacués par Pantagruel lui-même. Interpellé et même pris à partie, le spectateur était bien dans la cour du lycée, tout au fond, dans les lieux, si je puis dire. Étrangement, la critique a fait comme si elle n'avait rien vu.

Toutefois, on ne saurait conclure ce relevé des énigmes sans mentionner l'unique interprétation suivant le texte d'*Ubu roi* à la let-

re, ponctuation comprise : celle que Jean-Christophe Averty donna à la télévision en 1965, avec la musique de Claude Terrasse, Jean Bouise dans le rôle de Père Ubu, Rosy Varte dans celui de la Mère Ubu. Tout y est d'une fidélité, d'un respect absolu envers l'œuvre et son auteur. Mais peut-on encore parler de théâtre face à cette débauche de trucages ? Média différent, pour ne pas dire opposé au théâtre, le spectacle télévisé requiert une attitude différente de la part du regardeur.

Je conclurai avec les propres termes de Frédérique Plain : si *Ubu roi* a été rarement joué en son intégralité, et si son personnage central, devenu mythique, a été longtemps réduit à l'état de fantôme, c'est que la pièce dérangeait et dérange toujours, par son extrême liberté formelle, la portée de ses thématiques et la violence communicative de sa langue. Si, en dehors des grandes mises en scène de l'institution théâtrale, nombre de compagnies choisissent de travailler sur ce texte, dans tous les sens et dans toutes les formes, c'est que le théâtre n'a tout simplement pas fini de résoudre cette énigme qu'une jeune femme de 23 ans lui a posée, il y a plus d'un siècle.

Henri Béhar

C'est à dessein que je reprends ici, à propos d'*Ubu roi*, le titre d'un article consacré à *Lorenzaccio* dans les présents *Nouveaux Cahiers* par Frédérique Plan, tant les deux pièces, créées à une semaine d'intervalle, me semblent avoir eu le même destin scénique. Réputées injouables, elles ont rarement été montées dans leur version intégrale.

« Restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du théâtre des Phynances en 1888 » : cette mention sur la page de titre d'*Ubu roi ou Les Polonais* indique d'emblée l'origine juvénile et collective d'une œuvre élaborée par les lycéens de Rennes, dont Jarry s'est voulu le fidèle transcritteur et adaptateur, en passant du théâtre d'enfants à la scène adulte. Se coulant dans la forme de la tragédie shakespearienne tout en la parodiant, la pièce montre, schématiquement, comment Ubu, commandant au passé autrefois glorieux, poussé par une femme ambitieuse, élimine le roi de Pologne Venceslas et s'empare de son trône. Il conspire avec le capitaine Bordure, qu'il renie une fois son forfait accompli. Toute la famille royale est massacrée. Seul en réchappe le fils du roi, le jeune Bougrelas, qui, finalement, vengera ses aïeux. Ubu gouverne avec la seule ambition de manger de l'andouille et de s'enrichir : « je tuerai tout le monde, puis je m'en irai ». Il extermine les nobles, les magistrats, les financiers qui lui résistaient. Le Czar de Russie lui déclare la guerre. Il part en campagne et confie la régence à la Mère Ubu. Celle-ci, chassée par le peuple révolté, se réfugie dans une caverne où, par une étrange coïncidence, elle retrouve Ubu vaincu. Les époux réconciliés s'embarquent sur la Baltique et voguent vers de nouvelles aventures. Ubu regrette son pays : « S'il n'y avait pas de Pologne, il n'y aurait pas de Polonais » dit-il pour finir, faisant allusion au titre primitif de la pièce, mais aussi au fait que le pays était rayé de la carte depuis le Congrès de Vienne.

*Ubu roi* fut donc créée par Aurélien Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre, plus précisément salle du Nouveau Théâtre (aujourd'hui Théâtre de Paris), le 10 décembre 1896, avec Firmin Gémier dans le rôle principal. La générale ayant eu lieu la veille, comme il se doit, il n'y eut jamais que deux représentations pour ce qui allait être considéré comme une bataille historique. Jarry explique lui-même, dans la brochure-programme, que le spectacle devait parvenir à l'**abstraction**, sur tous les plans (décor visuel et sonore, jeu de l'acteur, représentation du temps et de l'espace). Quant au Père Ubu, il est une **synthèse**, tant des trois éléments composant l'individu (la physique, la phynance et la merdre) que de l'humanité tout entière. Le soir de la générale, quasiment inaudible, Jarry, devant le rideau, met en garde contre ceux qui ont investi le Père Ubu de trop de satiriques symboles. Mais surtout, il relève tout ce à quoi il a dû consentir pour que la représentation ait lieu, en dépit de tous les obstacles : Gémier disponible deux soirs seulement, des acteurs ne sachant pas leur texte, demandant des coupures (qu'il a dû accepter) en dépit du bon sens. C'est dire combien la mise en scène de Lugné-Poe était loin d'être fidèle au texte et même à l'esprit de l'œuvre ! Seul le décor (peint par Sérusier et Bonnard, assistés de Vuillard, Ranson et Toulouse-Lautrec) le satisfait en ce qu'il condense des espaces opposés, et suggère bien une abstraction. Quant à l'orchestre, il se réduit à des timbales et deux pianos.

La reprise par Firmin Gémier comme metteur en scène et principal interprète au Théâtre Antoine, en 1908, ne fut pas plus respectueuse de l'œuvre, puisqu'elle s'annonçait comme une « Pièce en deux actes et 10 tableaux » et faisait paraître les Hommes Libres, qui sont d'*Ubu enchainé*. Et Lugné-Poe lui-même, reprenant sa création initiale en 1922 ne s'attacha pas davantage au texte intégral, de telle sorte que celui-ci tomba dans l'oubli pendant un certain nombre d'années, laissant s'établir l'idée qu'il était injouable.

L'*Ubu* monté par Jean Vilar en 1958 puis pour quelques représentations exceptionnelles en 1960 fut un succès populaire, une véritable consécration. Il en ressortait une extraordinaire convergence entre le « régisseur », comme aimait à se nommer Vilar, et les conceptions d'Alfred Jarry, notamment sur le plan de la synthèse et de l'abstraction. Il considérait comme une gageure la succession de tableaux divers, en des lieux éloignés : « 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 » disait-il, et les ruptures de ton n'étaient pas pour l'effrayer. Est-ce uniquement pour une raison de durée qu'il éprouva le besoin de procéder à un montage d'*Ubu roi* et d'*Ubu enchaîné* entrelardés de scènes d'*Ubu sur la Butte* ou pour donner une plus grande portée à cette œuvre ? Le fait est qu'il signa une note de service enjoignant à la troupe de bien mentionner son titre, *Ubu* « version pour la scène », et non *Ubu roi*. Certes, les attaques du Collège de Pataphysique, au nom du respect de l'œuvre, paraissent secondaires au regard de la consécration qu'il lui offrait. Fait curieux, Vilar, comme Lugné-Poe, rêvait secrètement d'interpréter lui-même le rôle du Père Ubu. Comme son prédécesseur, il dut le confier à un autre, Georges Wilson, qui se voulant « sérieux comme un clown anglais » avait su donner une interprétation personnelle du personnage. Restent, inoubliables, ses déplacements à petits pas ronds, sa voix tranchante comme un couperet, sa couardise, vivement appréciée du public et de la critique. Si bien que, pendant des années, Wilson fut Ubu, comme Gérard Philippe le Cid. Est-ce une intervention des dieux de la scène ou une simple coïncidence ? cette création anticipait de deux mois l'arrivée de De Gaulle au pouvoir !

Bien des années après, une autre création marqua la scène parisienne. Ce fut en 1977 celle de Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord, sous le titre significatif *Ubu aux Bouffes*. Et là encore le metteur en scène réalisa un montage à partir d'*Ubu roi* et d'*Ubu enchaîné*. On pourrait croire qu'il voulait mettre en relief le principe d'identité des contraires et surtout jouer sur la notion de « contrepartie » que Jarry affectait à *Ubu enchaîné*, d'autant plus qu'un comédien blanc s'affrontait à une comédienne noire. Il n'en était rien. Alors, pourquoi souder les deux pièces antithétiques si ce n'était dans le but de faire mieux comprendre les thèses de Jarry ? En dépit du dépouillement de la scène et d'un remarquable jeu des acteurs, on ne comprend pas pourquoi cette manipulation textuelle. À croire que le praticien ressent une frustration à la seule lecture d'*Ubu roi*, qu'il prétend combler avec la seconde pièce, ce qui, bien évidemment, ne fait que reporter le problème.

En revanche, s'il est un montage à partir d'*Ubu roi*, *Ubu sur la butte* et *Ubu enchaîné* qui se justifiait, c'est bien celui réalisé, en 1990, par Guilhem Pellegrin en Avignon. L'adaptation pour deux comédiens, quelques fruits et beaucoup de légumes était si intelligente, dynamique et plaisante qu'elle tourne encore. On ne saurait dire par quelle alchimie les végétaux semblaient prendre leur revanche sur les humains et donner un sens, unique, à l'ensemble. Néanmoins, l'interrogation persiste, lancinante : la démonstration ne serait-elle pas aussi convaincante avec le seul *Ubu roi* ?

Dans mon souvenir de spectateur, je ne relève qu'une seule mise en scène fidèle au texte et, on ne peut plus, à l'esprit potachique de l'œuvre. Ce fut, en 1970, celle de Guénolé Azerthiope à la tête du Phénoménal Théâtre au Théâtre de Plaisance. Pas de rideau, mais un ring de boxe. Les comédiens tombaient d'un boyau, comme évacués par Pantagruel lui-même. Interpellé et même pris à partie, le spectateur était bien dans la cour du lycée, tout au fond, dans les lieux, si je puis dire. Étrangement, la critique a fait comme si elle n'avait rien vu.

Toutefois, on ne saurait conclure ce relevé des énigmes sans mentionner l'unique interprétation suivant le texte d'*Ubu roi* à la lettre, ponctuation comprise : celle que Jean-Christophe Averty donna à la télévision en 1965, avec la musique de Claude Terrasse, Jean Bouise dans le rôle du Père Ubu, Rosy Varte dans celui de la Mère Ubu. Tout y est d'une fidélité, d'un respect absolu envers l'œuvre et son auteur. Mais peut-on encore parler de théâtre face à cette débauche de trucages ? Média différent, pour ne pas dire opposé au théâtre, le spectacle télévisé requiert une attitude différente de la part du regardeur.

Je conclurai avec les propres termes de Frédérique Plain : si *Ubu roi* a été rarement joué en son intégralité, et si son personnage central, devenu mythique, a été longtemps réduit à l'état de fantôme, c'est que la pièce dérangeait et dérange toujours, par son extrême liberté

formelle, la portée de ses thématiques et la violence communicative de sa langue. Si, en dehors des grandes mises en scène de l'institution théâtrale, nombre de compagnies choisissent de travailler sur ce texte, dans tous les sens et dans toutes les formes, c'est que le théâtre n'a tout simplement pas fini de résoudre cette énigme qu'un jeune homme de 23 ans lui a posée, il y a plus d'un siècle.