

# Ubu roi (ou presque)

Alfred Jarry



Cahier  
du TNP

---

17

# Ubu roi (ou presque)

de Alfred Jarry  
fatrasie collective

répertoire

Sous la direction de  
**Christian Schiaretti**

avec  
**Annick Bergeron** Mère Ubu

**Stéphane Bernard** Père Ubu;  
Jean Sigismond

**Julien Gauthier** Bordure; L'ours;  
Un partisan de Bougrelas

**Damien Gouy** Le palotin Pile;  
L'ombre de Mathias; Second coureur;  
Le czar; Un partisan de Bougrelas

**Margaux Le Mignan**  
Un partisan de Bordure; Bougrelas;  
Le peuple; Les nobles; Les magistrats;  
Les financiers; Un paysan;  
Un soldat russe; Rensky; Un palotin

**Clémence Longy** Un partisan de Bordure;  
La reine Rosemonde; Le peuple;  
Un palotin; Un partisan de Bougrelas;  
Un soldat russe

**Clément Morinière**  
Un partisan de Bordure; Le roi Venceslas;  
Michel Fédérovitch; Un palotin;  
Un messenger; Le cheval à phynances;  
Un partisan de Bougrelas;  
Le commandant

**Maxime Pambet** Le palotin Giron;  
Les nobles; Les magistrats;  
Les financiers; Un paysan;  
Un partisan de Bougrelas

**Julien Tiphaine** Le palotin Cotice;  
Un messenger; Un soldat; Les nobles;  
Les magistrats; Les financiers;  
Un paysan; Le général Lascy

**Marc Delhaye** musicien

**Pauline Noblecourt** dramaturgie et  
adaptation

**Guillaume Carron** conseils littéraires  
**Marc Delhaye** composition musicale,  
improvisations

**Fanny Gamet** scénographie et costumes  
**Émily Cauwet-Lafont** assistante aux  
costumes

**Julia Grand** lumières

**Dimitri Mager** travail corporel

**Louise Vignaud** assistante à la mise en  
scène

**Hugo Roux** stagiaire à la mise en scène

musique enregistrée

**Jérôme Tubiana** clarinette

**Yohan Rochetta** violon

remerciements à **Sébastien Zietarski**

décors et costumes réalisés dans les  
Ateliers du TNP

Production Théâtre National Populaire

Ubu roi (ou presque)

Création au Théâtre National Populaire  
5 avril 2016

Reprise au Théâtre National Populaire  
11 — 28 octobre 2017

Participent à la représentation

Régisseur général **Vincent Boute**  
régisseur plateau **Thomas Gondouin**  
accessoiriste **Guylaine Naizot**  
machiniste-cintriér **Ariel Dupuis**  
régisseur lumière **Laurent Delval**  
électricien **Jean-Christophe Guigue**  
régisseurs son **Nicolas Gerlier**, **Éric Jury**  
régisseuse habillage **Claire Blanchard**  
habilleuse **Laura Garnier**  
chef habilleuse **Sophie Bouilleaux-Rynne**,  
habilleuses d'entretiens **Marlène Hemont**,  
**Audrey Chaminade**, **Manon Naudet**

Ont aussi participé à la création

Chef machiniste **Marc Tripard**  
régisseur plateau **Fabrice Cazan**  
machinistes **Thierry Guichert**, **Stéphane Larroque**,  
**Sébastien Treut**, **Sébastien Wachowiak**, **Emmanuelle Joly**,  
**Georges Tumay**, **Davog Rynne**, **Julien Froissart**  
régisseur principal lumière **Rémy Sabatier**  
électriciens **Clément Lavenne**, **Francis Maître**  
régisseur principal son **Laurent Dureux**  
réalisation costumes **Séverine Alain**, **Arthur Haie**,  
**Pauline Wicker**  
patine costumes et réalisation des masques  
**Émily Cauwet-Lafont**

réalisation du décor dans les ateliers du TNP

chef d'atelier **Laurent Mallevat**  
chef constructeur **Yannick Galvan**  
chef menuisier **Yves Rozier**  
menuisiers **Michel Caroline**, **Jean-Luc Chevassus**,  
**Gillevan Rancon**, **Stéphane Laroque**  
constructeur **Pascal Hernandez**  
chef serrurière **Isabelle Cagnard**  
serruriers **Alain Bouziane**, **Facy Maroc**  
chef décorateur **Mohammed El Khomssi**  
peintres décoratrices **Claire Gringore**, **Christelle Crouzet**



arte

un événement  
Télérama

SOCIÉTÉ  
DES LECTEURS  
DU TROISÈME

RCF  
RADIO  
LA JOIE DE PARTAGER

SYTRAL

# Ubu roi (ou presque)

---

- 3 **Qui est Alfred Jarry ?** par Rachilde  

---
- 5 **« Hebubu »** par Henri Hertz  

---
- 8 **La 'Pataphysique :  
les exceptions, le particulier, l'imaginaire** par Alfred Jarry  

---
- 10 **La bibliothèque imaginaire de Alfred Jarry**  
François Rabelais, William Shakespeare, Stéphane Mallarmé,  
Valère Novarina, Pierre Guillois  

---
- 17 **Jarry devient Ubu** par Patrick Besnier  

---
- 19 **Lettre de Alfred Jarry à Lugné-Poe, janvier 1896**  

---
- 21 **Les petits êtres de bois** par Alfred Jarry  

---
- 23 **Que veut dire « potachique » ?** par Barbara Pascarel  

---
- 27 **Jarry prophète** par Antoine Vitez  

---
- 28 **10 décembre 1896 : la création d'Ubu roi**  
Discours prononcé par Alfred Jarry  

---
- 30 **Mer...dRe ! quelle pagaille !** par Rachilde  

---
- 32 **Firmin Gémier, Ubu 1<sup>er</sup>** par Paul Gsell  

---
- 33 **Par ici la sortie !** par Firmin Gémier  

---
- 35 **Le nez de Cyrano et le ventre d'Ubu** par Jean-Marie Apostolidès  

---
- 41 **La machine emballée** par Pauline Noblecourt



Alfred Jarry quittant sa maison de Corbeil pour se rendre à Paris en bicyclette, 1898  
© Collection Harlingue / Roger-Viollet

## Qui est Alfred Jarry ?

---

La première fois que je vis cet étrange personnage, qui se jouait à lui-même la comédie d'une existence littéraire poussée jusqu'à l'absurde, ce fut dans le salon du Mercure de France de la rue de L'Échaudé-Saint-Germain, un grand salon d'une obscurité rouge, et une petite rue étroitement sombre où sont passées, pourtant, toutes les lumières de la littérature de notre époque. Ce mardi-là, de bonne heure, avant que les chandelles fussent allumées, j'avais posé, sur les poignets d'un très jeune poète de province, un écheveau de soie que je dévidais, car je brodais souvent, durant les discussions âprement techniques, sur un autre canevas que celui des controverses de ces Messieurs du Symbole. Un nouveau venu entra avec l'allure d'un fauve qui redoute l'exercice qu'on va lui faire faire en public. J'eus toute juste le temps d'entendre mon mari me dire : « Alfred Jarry » et de répondre par une salutation plus ou moins banale que Alfred Jarry, d'un geste violent, arrachait l'écheveau de soie des poignets du jeune poète et le jetait par terre en grondant, d'un bizarre accent martelant les syllabes comme les dents d'un engrenage rouillé : « Idiot ! Pourquoi pas filer au rouet ? »

Je prends, dans un article du docteur Saltas<sup>1</sup>, un portrait de Alfred Jarry : « C'était un jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, bien musclé, sanglé dans une tenue de bicycliste, qui racontait avec une verve étonnante des histoires merveilleuses et invraisemblables dont il avait le secret. D'ailleurs, pas toujours si invraisemblables. Je me rappelle, en effet, qu'il en raconta une qui avait pour sujet une ville où c'étaient les trottoirs qui marchaient au lieu que ce fussent les hommes et où les maisons avaient leur entrée au dernier étage, alors qu'il n'était nullement question de trottoirs roulants ni d'aéroplanes. » Alfred Jarry, vêtu, en effet, comme un coureur cycliste ayant roulé dans la poussière, petit ou trapu, ramassé sur lui-même, tout en muscles, me parut un animal dangereux. Il ne racontait pas encore d'histoires merveilleuses, mais il montrait un masque pâle, à nez court, à bouche durement dessinée, ombrée d'une moustache couleur de suie, aux yeux noirs lui trouant largement la face, des yeux d'une singulière phosphorescence, regards d'oiseau de nuit à la fois fixes et lumineux.

Je ramassai la soie qui traînait sur le tapis, et me souvenant, à propos, de l'épithète dont le nouveau venu avait gratifié notre innocent travail, je lui posai cet écheveau sur les bras en lui disant, le plus naturellement du monde : « À votre tour, cher Monsieur ! »

**Rachilde** Alfred Jarry. *Le Surmâle de lettres*, Arléa, 2007

<sup>1</sup>Revue *Les Marges*, numéro de janvier 1922

**Alfred Jarry s'affichait cycliste. Apollinaire l'a décrit chaussé de chaussures cyclistes et André Salmon portant une culotte cycliste. Jarry n'était pas seulement cycliste par les oripeaux, il était bicyclette ! « Il ne faisait aucune différence entre sa machine et lui », assure Rachilde, et Jarry, dans son compte-rendu du Cyclo-Guide Miran illustré, écrit que la bicyclette est « un squelette extérieur à lui-même », précisant : « Les Rosny ont appelé le cycle un nouvel organe ; c'est surtout un prolongement minéral de notre système osseux et presque indéfiniment perfectible, étant né de la géométrie. »**

Collège de 'Pataphysique **Jarry** en images Le Promeneur, 2011

## « Hebutu »

Quand nous approchions du bachot, vers 1890, une fête se préparait dont la rumeur descendait des hautes classes vers les petites, une fête féroce, une curée. C'était comme une légende : le cours de Monsieur H...

Ancien couvent du XVII<sup>e</sup> siècle, le lycée se reconstruisait lentement. Le cours de physique avait lieu encore dans les vieux bâtiments. Les lambris tombaient en ruine ; les tables pour les expériences allaient de guingois ; il y avait de sales recoins ; de plain-pied, les bancs faisaient de la classe un troupeau confus que le professeur ne dominait point, sauf par son autorité.

Monsieur H... n'en avait pas. Dès l'entrée, le troupeau était à ses chausses. Debout, près de la porte, il le regardait rouler ses ricanements, victime non pas humble, mais cérémonieuse. Oint de bonté, bardé de solennité, il attendait avec un rictus lâche comme on en voit dans l'Évangile. De ce rictus j'ai eu souvent le cœur serré, au milieu de ma cruauté.

C'était un énorme ventre planté sur des jambes courtes qu'étaient de larges pieds plats. Au-dessus, une tête blafarde, une tête encombrée de chair, couleur de mouton, que gardaient mal des yeux maigres. Des mains cotonneuses jouaient avec une impériale en fil de lin. Une moustache jaunie s'arrondissait en râtelier sur les deux lèvres. Sa jaquette couvrait son vaste dos de vieilles élytres.

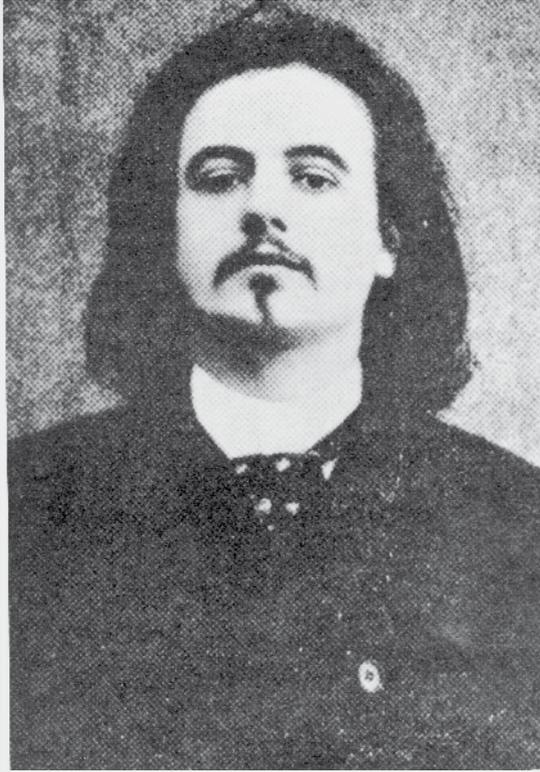
Accroché au tableau noir comme une mouche sur une vitre, monstrueux insecte.

Il fallait le faire souffrir. Depuis dix générations scolaires durait son supplice. Non contents des projectiles que nous avions sous la main, des cris que nous avions dans la gorge, nous en apportions du dehors. Un jour, du plomb de chasse crépita sur les traînées de craie qu'il laissait au tableau ; une crécelle grinça ; un petit chat vagit ; une grenouille se mit à chanter.

Nous ne lui passions aucune discordance. Si bien qu'à bout de ressources, épuisé, il finissait par tomber un jabot de tyran, en crachant des menaces enrouées. Puis il tirait de son gousset une mallette d'argent et s'emplissait le nez de tabac.

Alors intervenait Alfred Jarry.

Il ne procédait comme aucun autre. On renforçait la barricade de silence. C'était sérieux. Il ne riait pas. Les dents serrées, il taquinait, il embarrassait, il pressait le bonhomme. Il se livrait sur lui à une « maïeutique » satanique.



—  
Alfred Jarry photographié par Nadar, 1896  
© Nadar / TopFoto / Roger-Viollet

Il le préparait avec ses larges yeux qui allaient plus vite et cherchaient ailleurs que ne font ceux des collégiens, d'ordinaire, avec son front de roc, taillé comme une pierre de baliste, avec sa voix qui cisailait en tous sens, avec la démarche de ses jambes arquées rappelant celle des gros oiseaux, à terre. Il le préparait avec ses boutades, son travail décousu, ses emportements orgueilleux, ses paresseuses, ses lectures bizarres, ses paradoxes. Il le préparait avec ses mœurs prématurées.

À quel avenir inavouable se destinait-il ? On se le demandait.

Et c'est pour cet avenir, pour ce mystère qu'il se mettait obstinément face à face avec Monsieur H..., duel impitoyable qui déjouait notre turbulence.

Il le scrutait, il le palpait. Il maniait la boule de son ventre, son museau, sa majesté, ses colères obséquieuses, ses larmes. Il l'attifait, le démontait, le gonflait, au gré d'une inspiration clandestine, hanté déjà, devant lui, par un fantôme, par un mirage. À cette époque, Jarry s'amusa à écrire une espèce de sketch sur Monsieur H... et il l'orna de dessins.

Nous surnommions Monsieur H...le père Heb...Heb...Ubu: et plus tard, j'ai reconnu les dessins.

Si, comme l'a très judicieusement noté André Salmon, Alfred Jarry s'identifia de plus en plus, par la suite, avec le père Ubu, au point d'employer tous ses tics, il n'y eut rien là de surprenant. Leur intimité remontait loin.

Jarry est mort « possédé » du père Ubu. Ce fut, par-delà les années, la revanche du père Heb...

**Henri Hertz** *Alfred Jarry, collégien et la naissance d'Ubu roi*,  
L'Étoile-Absinthe, numéro 51-52, 1992

# La 'Pataphysique : les exceptions, le particulier, l'imaginaire

---

*L'origine de la 'Pataphysique est double : elle doit d'abord son avènement à l'œuvre de Jarry. Imaginée par les élèves du lycée de Rennes, elle est précisée et développée par Jarry dans les années 1890. Son « roman néo-scientifique », Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, publié en 1911 à titre posthume, et qui met en scène les pérégrinations dans Paris du docteur Faustroll et de son domestique, donne les grands principes et définitions de cette science. Fonctionnant comme un revers de la physique et de la métaphysique, un au-delà, elle propose de considérer ce que physique et métaphysique tiennent pour négligeable : les exceptions, le particulier, l'imaginaire. Le dernier livre s'achève par une démonstration arithmétique, « De la surface de Dieu », qui conclut que « Dieu est le point tangent de zéro et de l'infini. » À la suite des travaux précurseurs de Jarry, est fondé en 1948 le Collège de 'Pataphysique, « une société de recherches savantes et inutiles » dont les travaux se poursuivent. Parmi les membres du Collège de 'Pataphysique, on compte notamment : Raymond Queneau, Boris Vian, Eugène Ionesco, Max Ernst, Marcel Duchamp... Pour Jarry, il s'agit de chercher à « savoir comment et en quoi il y a de l'imaginaire — ou du jeu — dans les diverses solutions que propose la pensée humaine, et par suite, la possibilité de créer de telles solutions. »<sup>1</sup>*

La pataphysique, dont l'étymologie doit s'écrire ἑπι (μετὰ τὰ φυσικά) et l'orthographe réelle 'pataphysique, précédée d'une apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. L'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on

doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité.

La science actuelle se fonde sur le principe de l'induction: la plupart des hommes ont vu le plus souvent tel phénomène précéder ou suivre tel autre, et en concluent qu'il en sera toujours ainsi. D'abord ceci n'est exact que le plus souvent, dépend d'un point de vue, et est codifié selon la commodité, et encore! Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unité de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrète de densité positive eau?

Car ce corps même est un postulat et un point de vue des sens de la foule, et, pour que sinon sa nature au moins ses qualités ne varient pas trop, il est nécessaire de postuler que la taille des hommes restera toujours sensiblement constante et mutuellement égale. Le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible. Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde, ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil une figure rectangulaire étroite, elliptique de trois quarts, et pourquoi diable n'a-t-on noté sa forme qu'au moment où l'on regarde l'heure?

**Alfred Jarry** Œuvres complètes, tome I. Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Livre II, éléments de pataphysique, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972

---

<sup>1</sup>Ruy Launoir, *Clefs pour la 'Pataphysique*, Seghers, 1969

# Le paradoxe essentiel de Jarry est là : la littérature chez lui n'est pas réductible aux livres : elle les dépasse, les détruit même, et se confond avec la vie, toutes bibliothèques oubliées.

Patrick Besnier *Alfred Jarry*, Fayard, 2005

## François Rabelais

---

Si c'est toute l'œuvre de Rabelais qui a nourri Jarry, ce chapitre du *Quart Livre*, mettant en scène Messere Gaster, c'est-à-dire le ventre, a largement contribué à la naissance de la gidouille du Père Ubu.

Ce jour-là, Pantagruel débarqua dans une île admirable entre toutes autres, tant par sa situation que par son gouverneur.

À ce roi chevalier, il nous fallut faire révérence, jurer obéissance et porter honneur. Car il est impérieux, rigoureux, rond, dur, difficile, inflexible. On ne peut rien lui faire croire, rien lui démontrer, rien lui suggérer: il n'entend point; et, comme les Égyptiens disaient qu'Harpocras, Dieu du silence nommé Sigalion en grec, était astomé, c'est-à-dire sans bouche, de même Gaster est né sans oreilles tout comme, en Crète, la statue de Jupiter était sans oreilles. Il ne parle que par signes. Mais à ses signes, tout le monde obéit plus vite qu'aux édits des préteurs, et qu'aux ordres des rois. En ses sommations, il n'admet aucun délai ni aucun retard. Vous dites qu'au rugissement du lion toutes bêtes tremblent à l'entour, aussi loin (c'est un fait reconnu) que porte sa voix. C'est écrit. C'est vrai. Je l'ai vu. Je vous certifie qu'aux ordres de Messere Gaster, le ciel tout entier tremble, la terre entière frissonne. Sa volonté est notifiée: il faut la faire sans délai, ou mourir.

Pour le servir, tout le monde s'affaire, tout le monde travaille. Aussi, en retour, accorde-t-il au monde ce bienfait: il lui invente tous les arts, toutes les machines, tous les métiers, tous les appareils et procédés. Même aux bêtes brutes il apprend les arts que Nature ne leur donne pas. Il rend poètes les corbeaux, les geais, les papegais, les étourneaux. Les pies, il les fait poétesses, et leur apprend à proférer, parler, chanter le langage humain. Et tout pour la tripe!

Pour faire court, il est si monstrueux que dans sa rage il mange tout, bêtes et gens, comme on vit chez les Vascons, lorsque Metellus les assiégeait lors des guerres sertoriennes, chez les Sagontins assiégés par Hannibal, chez les Juifs assiégés par les Romains, et six cents autres cas. Et tout pour la tripe!

**François Rabelais** *Le Quart Livre*, « Comment Pantagruel descendit au manoir de Messere Gaster, premier maître ès arts du monde », chapitre 57, Seuil, 1995

# William Shakespeare

---

L'emprunt le plus important de Jarry est celui à la dramaturgie de Shakespeare, et spécifiquement à *Macbeth* dont *Ubu roi* reprend, pour l'essentiel, la trame.

— Dunsinane. Une salle du château —

**Macbeth** Qu'ils s'enfuient tous ! Ne m'en dites plus les nouvelles !  
Tant que le bois de Birnam ne vient pas jusqu'à Dunsinane  
La peur ne m'infectera pas. Qu'est-ce que Malcolm, ce gamin ?  
N'est-il pas né d'une femme ? Les démons, qui connaissent bien  
Tous les enchaînements terrestres, m'en assurent :  
« Sois sans crainte, Macbeth : aucun homme né d'une femme  
Ne peut te faire tort. » Enfuyez-vous donc, mes barons perfides,  
Courez frayer avec les épicuriens d'Angleterre !  
L'esprit qui me conduit ne fléchira pas sous le doute,  
Le cœur qui est en moi ne tremblera pas.

— *entre un serviteur* —

Le diable te noircisse, face de crème !  
Où as-tu pris cette couleur d'oie ?

**Serviteur** Il y a dix mille...

**Macbeth** Petites oies, coquin ?

**Serviteur** Soldats, messire.

**Macbeth** Va te griffer la figure pour couvrir de rouge ta peur,  
Morpion au foie livide comme le lys !  
Quels sont ces soldats, dis-moi, petit clown ?  
Mort de mon âme ! D'être blanches comme le linge,  
Tes joues répandent la peur. Quels, quels soldats,  
Face de lait caillé ?

**Serviteur** L'armée d'Angleterre, ne vous déplaie.

**Macbeth** Sors-moi ta face d'ici.

**William Shakespeare** *Macbeth* (acte V, scène 3),  
texte français Yves Bonnefoy, Gallimard, 2010

# Stéphane Mallarmé

---

C'est au *Mercury de France*, revue symboliste par excellence, que Alfred Jarry rencontre les grands noms de la littérature de l'époque : Jules Renard, Paul Verlaine, André Gide, Oscar Wilde, Henri Bataille, Catulle Mendès... et Stéphane Mallarmé. En octobre 1894, de retour à Paris pour ses deux premières publications — *Les Minutes de sable mémorial* et *L'Ymagier* —, Jarry fréquente le salon de Mallarmé, rue de Rome.

Parce que de la viande était à point rôtie,  
Parce que le journal détaillait un viol,  
Parce que sur sa gorge ignoble et mal bâtie  
La servante oublia de boutonner son col,

Parce que d'un lit, grand comme une sacristie,  
Il voit, sur la pendule, un couple antique et fol,  
Ou qu'il n'a pas sommeil, et que, sans modestie,  
Sa jambe sous les draps frôle une jambe au vol,

Un niais met sous lui sa femme froide et sèche,  
Contre ce bonnet blanc frotte son casque-à-mèche  
Et travaille en soufflant inexorablement :

Et de ce qu'une nuit, sans rage et sans tempête,  
Ces deux êtres se sont accouplés en dormant,  
Ô Shakespeare, et toi, Dante, il peut naître un poète !

**Stéphane Mallarmé** *Poésies*, Gallimard, 1992

# Valère Novarina

---

## Et si Jarry avait lu nos contemporains ?

À l'instar de la pataphysique, science des solutions imaginaires, laissons-nous rêver à ces auteurs contemporains que Jarry aurait pu chérir. Le goût de Jarry pour l'argot, le théâtre populaire, et les néologismes cocasses nous rappelle la langue virtuose de Valère Novarina, aussi truculente que celle de Jarry, et également le style loufoque du théâtre effarant de Pierre Guillois.

Silence, Adraméon, Ablaméliion, Ablamélech, tais-toi ou monte, mais parle plus! Marne à ma pioche et glose à mes talons! Mille sommes en bas, une seule poignée occupe les lieux. Y sont dans leur séjour. Leurs yeux ne nous voient pas mais nous nous les voyons, mais leurs yeux nous voient pas et eux ne nous voient là. Silence, Albert Billoux, grimpe en silence, redresse la tête et donne du cul! Adramélusse. Veille à ta gueule, vieux répliqueur, elle va bondir d'ma tête brandie, la locutrice, surgir d'mon hanche, sortir d'la tombe, t'mordre aux oreilles! Le nombre de nos enfants est mort d'éparpillon, nos gigantesques provisions sont volatilisées, nous-mêmes sous peu allons au déguillegangladon.

Tranche, allez, hoche, parle, travers la bouche, lance-nous d'un mot fièrement lapé, un bon sifflet qu'il nous ébranle; de ton hochet vas-tu languer et percer l'air, réponds ou siffle, satané chant, vibre! Qu'est-ce que tu veux que je réponde? Veux plus répondre quand on m'appelle. Silence, votre voix empêche d'avancer les travaux! Silence, vos travaux empêchent d'avancer le vol vocasson de mes voxes! Silence, Ablibalech, ton babillage m'empêche de te compter les pas! C'est le globe entier qui sombre à toute allure! Épargne à nos oreilles tes jets stupides! Qu'est-ce qu'il marmonne çui-ci-là, qu'est-ce qu'il bronche? Rien. Rouspète, gueule agitée. Je ne rouspète pas mais je lance ma clameur géante du trou du bord. Hmmm, hmmm, croyez-pas qu'il va mordre?

**Valère Novarina** *Le Monologue d'Adramélech*, P.O.L, 2009

# Pierre Guillois

---

**Tante Chose** Regardez-le.

**Tante Schmurtz** Je n'ai plus envie.

**Tante Chose** Regardez-le.

**Tante Schmurtz** Il me dégoute.

**Tante Chose** Ah! vous voyez!

**Tante Schmurtz** Ouoi?

**Tante Chose** C'est un bébé qui dégoute. Vous trouvez ça normal, vous, un bébé qui dégoute?

**Tante Schmurtz** C'est peut-être un génie, aussi.

**Tante Chose** Un mutant.

**Tante Schmurtz** J'ai vu un film comme ça.

**Tante Chose** Il nous juge, c'est ça son truc, il nous juge. Il nous trouve connes.

**Tante Schmurtz** Pas besoin d'être un génie pour ça.

**Tante Chose** Il devine nos failles, il a une entrée directe sur nos failles.

**Tante Schmurtz** Nuancez, ma chère! Nuancez!

**Tante Chose** Il me parle. Je sens qu'il me parle.

**Tante Schmurtz** Il vous dit quoi?

**Tante Chose** C'est pas précis mais pas flatteur.

**Tante Schmurtz** Il a pas intérêt à nous traiter de gosses vaches...

**Tante Chose** Non, non. (Au bébé.) Regarde ailleurs, morveux, ou tu chopes une torgnole.

**Pierre Guillois** *Le Gros, la Vache et le Mainate*, L'avant-scène théâtre, n° 1326, juillet 2012



Véritable portrait de Monsieur Ubu,  
dessin d'Alfred Jarry  
© Roger-Viollet

## Jarry devient Ubu

Après le scandale de la création de *Ubu roi* par Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre en 1896, le personnage colle plus que jamais à la peau de son auteur. Dans les albums photos de ses amis, on le désigne sous le nom d'Ubu, et il adopte le phrasé de son alter ego comique.

Dans le milieu littéraire, le bruit fait autour d'*Ubu roi* donne à Jarry un statut singulier. Beaucoup, comme Gide, ne le verront plus qu'en «gugusse de cirque, désireux de paraître clown», certains que «c'est lui qui faisait sa caricature et qui voulait la faire»<sup>1</sup>. Se pose désormais à son propos la question du sérieux. Dans *Les Minutes de sable mémorial* et *César-Antéchrist*, la juxtaposition d'Ubu et de pages très hermétiques créait déjà une tension, mais qui lisait ces petits volumes, qui réfléchissait sur eux ? Reprenant le cri de Courteline, la réaction de Jules Renard au lendemain de la création de la pièce, donne la mesure du problème vu par un homme de lettres prudent : «Si Jarry n'écrit pas demain qu'il s'est moqué de nous, il ne s'en relèvera pas.»<sup>2</sup> Loin de se renier, Jarry commence à faire corps avec son héros, à devenir Ubu, prolongeant ainsi les lectures faites naguère à des publics choisis. Il parle comme Ubu, signe *Père Ubu*, utilise ton et langage conformes au personnage. Cette attitude a des effets paradoxaux. D'abord, la violence d'Ubu affichée masque Jarry, le protège, l'enfonce en une sorte d'incognito ; la foule et même les «amis» ne voient plus que le monstre, et Jarry ainsi protégé peut développer parallèlement une œuvre autobiographique, au ton extraordinairement intime, qui s'ouvre dès 1897 avec *Les Jours et les Nuits* et se poursuit jusqu'à sa mort, jusqu'à l'entreprise de *La Dragonne*. Délivré du souci de sérieux et de respectabilité par l'excès d'Ubu, Jarry gagne une liberté unique : le rôle d'Ubu remplace les rôles de «poète» ou d'«homme de lettres». L'identification avec Ubu a un autre effet majeur : elle assure à Jarry une place dans le monde, une fonction publique, elle l'aide à lutter contre la désincarnation du poète et de l'œuvre littéraire. Grâce à Ubu, Jarry échappe aux déserts mallarméens, à la frilosité de tant de ses contemporains, écrivains excellents. Ubu donne à Jarry écrivain un corps visible.

Patrick Besnier *Alfred Jarry*, Fayard, 2005

<sup>1</sup>André Gide, entretiens avec Jean Amrouche, 1949, *L'Étoile-Absinthe*, n°35-36

<sup>2</sup>Jules Renard, *Journal*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade

**MerdRe !**  
**« Trivialité raffinée de lapsus, de fantaisie et de poème, une lettre a suffi à donner à la jaculation la plus vulgaire en français, la valeur joculatoire, allant au sublime de la place qu'elle occupe dans l'épopée d'Ubu : celle du mot avant le commencement. »**

Jacques Lacan *Écrits*, Seuil, 1966

## Lettre de Alfred Jarry à Lugné-Poe, janvier 1896

---

Cher Monsieur,

Je vous écris d'avance pour vous demander de réfléchir à un projet que je vous sou mets et qui serait peut-être intéressant. Puisque *Ubu roi* vous a plu et forme un tout, si cela vous convenait, je pourrais le simplifier un peu, et nous aurions une chose qui serait d'un effet comique sûr, puisque, à une lecture non prévenue, elle vous avait paru telle.

Il serait curieux, je crois, de pouvoir monter cette chose (sans aucun frais du reste) dans le goût suivant :

---

Masque pour le personnage principal, Ubu, lequel masque je pourrais vous procurer au besoin. Et puis je crois que vous vous êtes occupé vous-même de la question masques.

---

Une tête de cheval en carton qu'il se pendrait au cou, comme dans l'ancien théâtre anglais, pour les deux seules scènes équestres, tous détails qui étaient dans l'esprit de la pièce, puisque j'ai voulu faire un « guignol ».

---

Adoption d'un seul décor, ou mieux, d'un fond uni, supprimant les levers et baissers de rideau pendant l'acte unique. Un personnage correctement vêtu viendrait, comme dans les guignols, accrocher une pancarte signifiant le lieu de scène. (Notez que je suis certain de la supériorité « suggestive » de la pancarte écrite sur le décor. Un décor, ni une figuration, ne rendraient « l'armée polonaise en marche à travers l'Ukraine ». )

---

Suppression des foules, lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênent l'intelligence. Ainsi, un seul soldat dans la scène de la revue, un seul dans la bousculade où Ubu dit : « Quel tas de gens, quelle fuite... ».

---

Adoption d'un « accent » ou mieux, d'une « voix » spéciale pour le personnage principal.

Costumes aussi peu couleur locale ou chronologiques que possible (ce qui rend mieux l'idée d'une chose éternelle), modernes de préférence, puisque la satire est moderne ; et sordides, parce que le drame en paraît plus misérable et horrible.

Il n'y a que trois personnages importants ou qui parlent beaucoup, Ubu, Mère Ubu et Bordure. Vous avez un acteur extraordinaire pour la silhouette de Bordure contrastant avec l'épaisseur d'Ubu : le grand qui clamait : « C'est mon droit. »

Et enfin, je n'oublie pas que ceci n'est qu'un projet à votre bon plaisir, et je ne vous ai parlé d'*Ubu roi* que parce qu'il a l'avantage d'être accessible à la majorité du public.

Alfred Jarry *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972

## Les petits êtres de bois

Les marionnettes sont un petit peuple tout à fait à part chez qui j'ai eu l'occasion de faire plusieurs voyages. Ce furent là des expéditions peu périlleuses qui ne nécessitent point le casque d'explorateur ni une nombreuse escorte militaire. Les petits êtres de bois habitaient à Paris, chez mon ami Claude Terrasse, le musicien bien connu, et semblaient prendre grand plaisir à sa musique. Terrasse et moi-même avons été, pendant un an ou deux, les Gullivers de ces lilliputiens. Nous les gouvernions, comme il convient, au moyen de fils, et Franc-Nohain, chargé d'inventer la devise pour le Théâtre des Pantins, n'a pas eu à en trouver de meilleure que la plus naturelle : en avant, par fil.

Le Père Ubu désirant munifier le roi de Pologne Venceslas, lequel vient de le faire comte de Sandomir, ne sait rien trouver de mieux que cette généreuse formule : *Sire, acceptez, de grâce, un petit mirliton.*

Le mirliton — cette *pratique* de Polichinelle prolongée en tuyau d'orgue — nous semble l'organe vocal congruent au théâtre de marionnettes. Les héros d'Eschyle, comme on sait, déclamaient dans des porte-voix. Et étaient-ils autre chose que des marionnettes exhaussées sur cothurnes ? Le mirliton a le son d'un phonographe qui ressuscite l'enregistrement d'un passé — sans doute rien de plus que les joyeux et profonds souvenirs d'enfance alors qu'on nous conduisait à Guignol.

Nous ne savons pas pourquoi, nous nous sommes toujours ennuyés à ce qu'on appelle le Théâtre. Serait-ce que nous avons conscience que l'acteur, si génial soit-il, trahit — et d'autant plus qu'il est génial — ou personnel — davantage la pensée du poète ? Les marionnettes seules dont on est maître, souverain et Créateur, car il nous paraît indispensable de les avoir fabriquées soi-même, traduisent, passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l'exactitude, nos pensées.

Alfred Jarry *Œuvres complètes*, tome I. *Conférence sur les pantins*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972



Marionnette exécutée par  
Alfred Jarry pour *Ubu roi*  
© Albert Harlingue / Roger-Viollet

## Que veut dire « potachique » ?

Qui considère *Ubu roi* comme un chef-d'œuvre peine naturellement à accepter qu'il puisse avoir surgi de ce « Nulle Part » ironiquement désigné par Jarry à la fin de sa conférence introductive à la pièce. La genèse de la geste a montré comment, à partir d'un professeur ridicule, les lycéens avaient su créer un personnage qu'ils ont pris plaisir à malmenier au fil des aventures burlesques. Il faut s'imaginer les conditions de l'élaboration de cette épopée, griffonnée à l'abri du regard professoral derrière un épais dictionnaire, ou improvisée au castelet du grenier dans la rigolade. Elle s'étoffait de tous les matériaux tombés à portée d'imagination : anecdotes de la vie courante, lectures obligatoires ou extrascolaires...

Cette « culture propre aux élèves » est qualifiée de « potachique » par Henri Béhar, qui procure ainsi un utile adjectif dérivé du vieux mot « potache ». Elle se caractérise par le mélange hétéroclite de tous les apports culturels que reçoit l'enfant, étourdi par la nouveauté d'un savoir polymorphe : ses lectures vont de la littérature sérieuse, qui décrit un monde dont il n'a pas l'expérience, à des œuvres légères, écrites pour lui (albums de Töpffer, pièces de Guignol...). Il passe sans transition des tragédies de Corneille à la trivialité de la vie réelle ou à la féerie de la littérature enfantine... à tel point qu'il semble y avoir une continuité entre ces univers. Il n'a pas encore intégré le principe de hiérarchisation qui devient une seconde nature chez l'adulte. Mais il le découvre, en rit et le transforme en jeu : c'est le détournement parodique qui est le moteur de la création potachique. Ce personnage qui s'agite sur l'estrade de la classe est-il si différent des clowns et des pantins inventés pour le divertissement d'un jeune public ? Le potache a tôt fait de le caricaturer, de lui trouver un sobriquet, de reproduire ses tics. Il lui prête des aventures fabuleuses, attribuant les particularités de tel ou tel enseignant aux personnages qu'il invente : la physionomie d'Hébert à Ubu, l'élocution de l'un de ses collègues à Achras (dans *Ubu cocu*)...

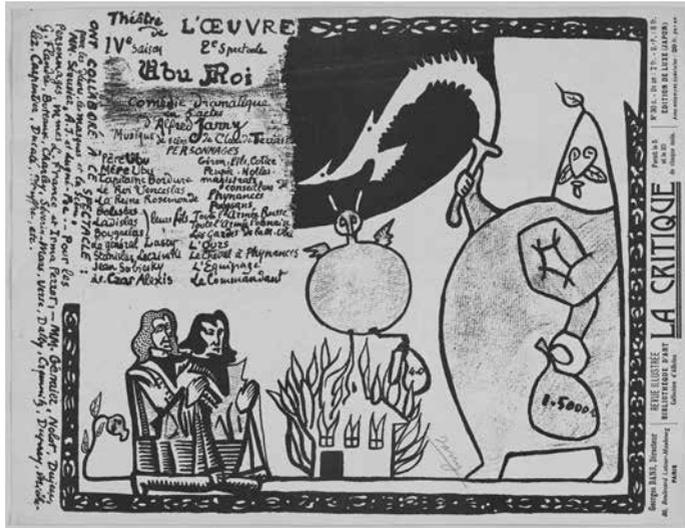
**Je vous ai entendue,  
mère Ubu ! Ici les murs  
ont des oneilles ! Car ma  
Gidouille est la plus noble  
partie de mon corps, la tête  
de mon corps a des oneilles,  
donc ma Gidouille, dont les  
parois sont les murs de ce  
séjour, a des oneilles.  
Et comme Platon distingue  
trois âmes, ce qui n'est pas  
trop pour notre volume, je  
suis l'âme de la Gidouille !**

Alfred Jarry *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, (acte I, scène 5)

Le contenu des cours alimente ses créations: pièces classiques, manuels d'histoire, livres de chimie offrent un beau mélange de matières, recyclées dans le désordre. Les mots nouveaux, toponymes ou patronymes aux étranges assonances suscitent des approximations loufoques — le «combat des voraces et des coriaces» (acte V, scène 1). On s'approprie le langage en déformant la graphie du vocabulaire courant (phynance, pôche), pour restituer une prononciation spéciale («Par conséquent de quoye») ou en lui donnant éventuellement une apparence archaisante qui a pu être imitée de Rabelais, comme on l'a vu dans la genèse de la geste. Les allusions sexuelles et scatologiques ne sont pas sans rappeler l'auteur de *Pantagruel*, mais elles renvoient aussi aux rites enfantins des cours de récréation.

Le discours professoral, caricaturé avec délectation, produit les sentences pédantes et absurdes du Père Ubu qui, dans *Ubu cocu*, prennent une dimension supérieure avec l'introduction de la pataphysique. Tout est prétexte à imitation et caricature dans le bouillonnement de l'inspiration potachique, y compris les bons auteurs, qui s'avèrent les plus amusants à parodier.

Barbara Pascarel *Ubu roi – Ubu cocu – Ubu enchaîné – Ubu sur la Butte d'Alfred Jarry*, Gallimard, foliothèque, 2008



Programme de *Ubu roi*, création au  
Théâtre de l'Œuvre, 10 décembre 1896  
© RMN-Grand Palais / Benoît Touchard

## Jarry prophète

Depuis quatre-vingt-neuf ans, le Père Ubu est un objet de comparaison, et comme les tyrans sanguinaires n'ont pas manqué, même sous la forme du couple maudit renouvelée de *Macbeth*, Jarry fait figure de prophète. Son aventure posthume est semblable à celle de Kafka, devenu depuis sa mort l'inventeur d'un système dont on ne concevait pas, de son vivant, l'existence.

Et pourtant c'est bien au lycée que la lecture attentive d'Alfred Jarry nous ramène. Chaque jour, au cours des répétitions du drame (la lecture la plus attentive qui soit), la liturgie de l'enseignement secondaire se dévoile un peu plus.

Ce n'est pas à dire que ce dévoilement réduise l'œuvre à une plaisanterie sans conséquence. Curieusement, c'est son enracinement dans le microcosme du lycée et de l'adolescence qui fonde sa grandeur. Là est le pouvoir, la cruauté, *the insolence of office and the spurns that patient merit from th'unworthy takes*, dit Hamlet, et c'est bien cela, n'est-ce pas, qu'on éprouve à l'école, *l'insolence des gens en place et les dédains que le patient mérite souffre des indignes*, et le désir d'en finir. Tout est connu d'avance, il suffit de se souvenir — fermer les yeux, dit Céline —, on a tout vu, tout éprouvé. Jarry n'avait pas besoin de connaître le sous-sol de la rue Bouboulinas à Athènes pour imaginer les tortures que le pauvre M. Hébert — modèle innocent du despote — eut été bien en peine de commettre. Et pourtant, à la fin, entendant la Chanson du décerveau, on ne peut s'empêcher de penser à cette sombre époque vingt-cinq ans après l'écrasement de la Commune, au sursaut désespéré du terrorisme anarchiste, au goût de mort qu'en avaient les jeunes gens de ce temps-là. Jarry avait vingt-trois ans.

**Antoine Vitez** programme du spectacle, 1985. *Écrits sur le théâtre 4*, La Scène, P.O.L., 1997

# 10 décembre 1896: la création d'*Ubu roi*

---

Mesdames, Messieurs,

Il serait superflu — outre le quelque ridicule que l'auteur parle de sa propre pièce — que je vienne ici précéder de peu de mots la réalisation d'*Ubu roi* après que de plus notoires en ont bien voulu parler, dont je remercie, et avec eux tous les autres, Messieurs Silvestre, Mendès, Scholl, Lorrain et Bauër, si je ne croyais que leur bienveillance a vu le ventre d'*Ubu* gros de plus de satiriques symboles qu'on ne l'en a pu gonfler pour ce soir.

Le swedenborgien docteur Misès a excellemment comparé les œuvres rudimentaires aux plus parfaites et les êtres embryonnaires aux plus complets, en ce qu'aux premiers manquent tous les accidents, protubérances et qualités, ce qui leur laisse la forme sphérique ou presque, comme est l'ovule et M. Ubu, et aux seconds s'ajoutent tant de détails qui les font personnels qu'ils ont pareillement forme de sphère, en vertu de cet axiome, que le corps le plus poli est celui qui présente le plus grand nombre d'aspérités. C'est pourquoi vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche, la déformation par un potache d'un de ses professeurs qui représentait pour lui tout le grotesque qui fût au monde.

C'est cet aspect que vous donnera aujourd'hui le Théâtre de l'Œuvre. Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnels et de jouer enfermés dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir. La pièce ayant été montée hâtivement et surtout avec un peu de bonne volonté, Ubu n'a pas eu le temps d'avoir son masque véritable, d'ailleurs très inconmode à porter, et ses comparses seront comme lui décorés plutôt d'approximations. Il était très important que nous eussions, pour être tout à fait marionnettes, une musique de foire, et l'orchestration était distribuée à des cuivres, gongs et trompettes marines, que le temps a manqué pour réunir. N'en voulons pas trop au Théâtre de l'Œuvre: nous tenions surtout à incarner Ubu dans la souplesse du talent de M. Gémier, et c'est aujourd'hui et demain les deux

seuls soirs où M. Ginisty — et l'interprétation de Villiers de L'Isle-Adam — aient la liberté de le nous prêter. Nous allons passer avec trois actes qui sont sus et deux qui sont sus aussi grâce à quelques coupures. J'ai fait toutes les coupures qui ont été agréables aux acteurs (même de plusieurs passages indispensables au sens de la pièce) et j'ai maintenu pour eux des scènes que j'aurais volontiers coupées. Car, si marionnettes que nous voulions être, nous n'avons pas suspendu chaque personnage à un fil, ce qui eût été sinon absurde, du moins pour bien compliqué, et par suite nous n'étions pas sûr de l'ensemble de nos foules, alors qu'à Guignol un faisceau de guindes et de fils commande toute une armée. Attendons-nous à voir des personnages notables, comme M. Ubu et le Tsar, forcés de caracoler en tête-à-tête sur des chevaux de carton (que nous avons passé la nuit à peindre) afin de remplir la scène. — Les trois premiers actes du moins et les dernières scènes seront joués intégralement tels qu'ils ont été écrits.

Nous aurons d'ailleurs un décor parfaitement exact, car de même qu'il est un procédé facile pour situer une pièce dans l'Éternité, à savoir de faire par exemple tirer en l'an mille et tant des coups de revolver, vous verrez des portes s'ouvrir sur des plaines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fendre afin de servir de portes, et des palmiers verdier au pied des lits, pour que les broutent de petits éléphants perchés sur des étagères.

Discours prononcé par [Alfred Jarry](#) *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972

# Mer...dRe! quelle pagaille!

La vie d'Alfred Jarry connut son apogée lors de la fameuse représentation d'*Ubu roi*. Il ne s'en aperçut point. Toujours pauvre, toujours indifférent, toujours ivre d'un mauvais alcool ou d'un trop beau rêve, épris d'un absolu à la fois mathématique et romanesque, il se laissa porter par cette furieuse vague de fond qui remuait la foule sans arriver à l'émouvoir lui-même et retomba de toute sa hauteur sans daigner se plaindre de la fatalité qui le sacrifiait bouffon royal et ne lui permettait même pas d'exploiter sa chance. La première apparition, sur la scène, de cette curieuse pièce eut lieu au Théâtre de l'Œuvre, sous la direction de Lugné-Poe, le 10 décembre 1896, et ce fut Gémier<sup>1</sup> qui tint le rôle particulièrement lourd du roi Ubu, lequel rôle avait d'abord été destiné à une marionnette, sorte de Karagheuz gaulois que la décence moderne ne permettait pas à un acteur de chair et d'os d'interpréter facilement. Ici, j'emprunterai à un article de Laurent Tailhade une pittoresque vision de la salle : « Le soir de cette première, les couloirs trépidaient, l'assistance était houleuse comme aux plus beaux jours du romantisme. C'était, toute proportion gardée, une bataille d'*Hemani* entre les jeunes écoles, décadentes, symbolistes, et la critique bourgeoise incarnée avec une lourdeur satisfaite dans la graisse du vieux Sarcey. Poètes chevelus, esthètes crasseux et grandiloquents, le ban et l'arrière-ban de la littérature nouvelle discutaient, gesticulaient, échangeaient des médisances et des commérages de portier. » Avant le lever du rideau, un petit homme noir, en habit trop grand, les cheveux plaqués à la Bonaparte, le visage pâle et les yeux sombres, des yeux d'encre ou de mare profonde, surgit de derrière une table de conférencier pour pressentir le public au sujet de la pièce. Et le petit homme noir, vêtu de son habit trop grand, c'est-à-dire Alfred Jarry, salua d'un mouvement assez pareil au geste d'un pantin qui se casse, et disparut derrière le rideau.

On était venu en foule, parce qu'en ce temps-là les théâtres dits théâtres d'avant-garde n'étaient pas aussi nombreux qu'aujourd'hui et ne divisaient pas le courant de l'opinion en multiples cascades.

Devant *Ubu roi*, simple satire de toutes les bonnes mœurs et surtout de la guerre, de la grande guerre qui devait venir, ils sifflèrent implacablement. Ce fut un charivari impressionnant. Gémier, orné d'un masque effroyable et du fond d'un nez en trompe d'éléphant, leur lança le mot, le fameux mot par lequel débute la pièce, mot du « langage français », dit Laurent Tailhade, auquel Jarry

avait ajouté une lettre qui lui donnait un accent neuf et la plus affirmative des sonorités : Mer...dre!

Un tel tumulte s'ensuivit que Gémier dut rester muet pendant un quart d'heure, et c'est long, un quart d'heure, à la scène!... Cela s'appelle : *un trou*. C'était même un vrai précipice! Les gens de lettres riaient, mais les profanes, surtout les dames, n'en revenaient pas. On s'interpellait d'une loge à l'autre, on s'invectivait, si bien que Willy, agitant son fameux chapeau à bord plat, de légendaire mémoire, finit par crier au public : « Enchaînons! » comme estimant la scène à faire surtout dans la salle. Chaque fois, du reste, que le mot fut dit, au courant de la pièce, et il y est très souvent, il reçut le même accueil : cris de colère, d'indignation ou fou rire. Gémier, le père Ubu, cette excellente Mme France, la mère Ubu, en prirent leur parti et se montrèrent vraiment merveilleux de courage et de talent.

Rachilde Alfred Jarry. *Le Surmôle de lettres*, Arléa, 2007

1 —

**Firmin Gémier** (1869-1933)

Immense comédien, immense vedette. Metteur en scène en un temps où les spectacles se répètent au mieux une quinzaine de jours. Travailleur boulimique, directeur de plusieurs salles dont le premier Théâtre National Populaire, qu'il inaugure le 11 novembre 1920 au palais du Trocadéro avec une grande fête célébrant le cinquantenaire de la III<sup>e</sup> République.

Célèbre depuis qu'il a créé *Ubu*, Gémier a joué et monté des centaines de pièces. Défini comme « triomphal touche-à-tout » par son biographe, Paul Blanchart, il est cependant obsédé par une idée, une grande idée : le théâtre populaire.

En 1911, il lance sur les routes et vers le peuple son Théâtre national ambulant. Un immense chapiteau, une machine trop lourde, bientôt mise en liquidation judiciaire.

Il fonde la Société Shakespeare en 1917 et cherche à renouveler la mise en scène : investissement de la salle comme élément de la scène, effets de foule, suppression de la rampe, l'intégration de la musique...

Parce que le Trocadéro, avec sa salle de 5000 places qu'il investit en 1920, reste un « garage », Gémier dirigera également l'Odéon et, un temps, la Comédie Montaigne. En 1927, il fonde la Société universelle du théâtre, destinée à rapprocher les professionnels de tous les pays, et qui tient son premier congrès à Paris. Malade, il abandonne l'Odéon en 1930 et partage, jusqu'à sa mort, la direction du TNP avec Albert Fourtier.

D'après **Colette Godard** Chaillot, *histoire d'un théâtre populaire*, Seuil 2000

# Firmin Gémier, Ubu 1<sup>er</sup>

---

En 1892, une enthousiaste génération de jeunes auteurs était partie à la conquête du royaume dramatique. Elle avait juré de déloger, de haute lutte, les partisans de l'art conventionnel, les fanatiques de la déclamation et du clinquant.

Cette phalange d'écrivains novateurs s'inspirait volontiers des idées que Zola avait émises sur le théâtre et qu'Antoine entreprit de mettre en pratique.

Gémier s'était fait rapidement sa place dans ce milieu. Il disait quelle joie il avait ressentie à interpréter pour la première fois des pièces de Albert Guinon, de François de Curel, de Courteline, de Descaves, de Gerhart Hauptman, de Bjornstjerne Bjornson, d'Ibsen.

Il se remémorait les soirées tumultueuses du Théâtre Libre et de l'Œuvre, celle où il avait joué *Ubu roi* de Jarry et où il avait dansé en scène pendant cinq minutes une gigue frénétique pour donner au charivari le temps de s'apaiser.

Et il concluait: *Voyez-vous, il faut toujours se ranger du parti des nouveaux écrivains encore méprisés, chez qui l'on reconnaît de la sincérité et du courage. Il faut aller vers les révolutionnaires en art, vers ceux qui luttent contre les écoles vieillissantes, contre la routine, contre les notions désuètes et nuisibles, vers ceux qui apportent des idées neuves, hardies, profitables à la société.*

*Et surtout, ne soyez pas cabotins. Un cabotin, vous le savez, c'est l'acteur qui n'accepte que les rôles où il apparaît sous un beau jour, avec tous ses avantages physiques. C'est lui qui ne songe qu'à recueillir des applaudissements pour lui-même, qui tire toute la couverture à lui, qui déséquilibre les efforts de ses camarades et qui assassine les pièces, au lieu de les jouer. Le cabotin, c'est l'ennemi de notre art.*

*On ne doit viser qu'à servir les belles œuvres et les généreuses pensées qu'elles contiennent. Il faut donc laisser docilement à son plan exact le rôle dont on est chargé. Il faut, par dévouement aux idées, accepter les rôles secondaires et ingrats, les pannes. Rappelez-vous bien: vous avez une très haute mission, c'est de guider vos contemporains en faisant rayonner devant eux les chefs-d'œuvre de tous les siècles.*

*Pareille tâche est malaisée, et, pour la bien remplir, il faut avoir la foi.*

Alors un adolescent plein d'ardeur déclara gentiment au nom de ses camarades: *Monsieur Gémier, nous avons la foi!*

**Paul Gsell** *Le Théâtre*, entretiens avec Firmin Gémier, Grasset, 1925

# Par ici la sortie!

---

*Vous vous souvenez que le père Ubu, qui est roi depuis cinq jours, va voir le capitaine Bordure qu'il retient prisonnier. Pour remplacer la porte de la prison, un acteur se tenait en scène avec le bras gauche tendu. Je mettais la clé dans la main comme dans une serrure. Je faisais le bruit du pêne «cric-crac», et je tournais le bras comme si j'ouvrais une porte. À ce moment le public, trouvant sans doute que la plaisanterie avait assez duré, s'est mis à hurler, à tempêter: je n'avais jamais rien entendu de comparable.*

*J'étais sous le masque lourd dessiné par Jarry, affublé d'un ventre que Footit m'avait prêté<sup>1</sup>; emprisonné dans cette carcasse, j'avais chaud, je fumais, j'étais terriblement furieux. Jusque-là j'avais toujours eu raison du public: le sentiment d'impuissance sous ce masque me donnait la fièvre. Alors je me mis à danser la gigue pour réagir et pour me dépenser. La salle, qui criait et sifflait, se mit à rire, à applaudir, et nous pûmes continuer. À toute occasion, d'ailleurs, renaissaient des vellétés d'«emboîtages». Je m'étais assis, un moment, sur le bord de la scène, les pieds dans la salle. (Ce n'est pas d'hier que je préconise de passer la rampe.) Au premier rang, il y avait Alphonse Frank<sup>2</sup> qui me criait «Par ici la sortie!» Ah! les lazzi ne nous furent pas ménagés!*

*Après cette générale, nous nous attendions à voir pour la première une salle disposée à tout. Je m'étais armé d'une trompe de tramway, et je me disais: «Si ça chauffe, je soufflerai là-dedans comme Roland à Roncevaux.» Je n'eus à m'en servir que deux petites fois. Le public de la première, comme toujours, était moins passionné que celui de la générale.*

*Je repris Ubu au Théâtre Antoine en 1908, pour une fête de carnaval. Le rôle de la Mère Ubu était tenu par un homme, Max Dalleu. Harry Baur tenait celui du roi de Pologne d'une façon admirable et Yvonne Debray celui de Boleslas, fils du roi.*

**Roger Valbelle** Interview avec Firmin Gémier, *Excelsior*, 4 novembre 1921, extraite de *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*, l'Entretiens, 2008

**Firmin Gémier** ↗ page 31

---

<sup>1</sup> Clown célèbre pour son duo avec Chocolat

<sup>2</sup> Directeur du Théâtre du Gymnase, Paris

---

Je fus pendant longtemps ouvrier ébéniste,  
 Dans la ru' du Champ d'Mars, d'la paroiss' de Toussaints.  
 Mon épouse exerçait la profession d'modiste,  
 Et nous n'avions jamais manqué de rien.  
 Quand le dimanch' s'annonçait sans nuage,  
 Nous exhibions nos beaux accoutrements  
 Et nous allions voir le décervelage  
 Ru' d'L'Échaudé, passer un bon moment.

*Voyez, voyez la machin' tourner,  
 Voyez, voyez la cervell' sauter,  
 Voyez, voyez les Rentiers trembler;  
 Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu!*

Bientôt ma femme et moi nous somm's tout blancs d'cervelle,  
 Les marmots en boulott'nt et tous nous trépignons  
 En voyant l'Palotin qui brandit sa lumelle,  
 Et les blessur's et les numéros d' plomb.  
 Soudain j'perçois dans l'coin, près d'la machine,  
 La gueul' d'un bonz' qui n' m'revient qu'à moitié.  
 Mon vieux, que j' dis, je r'connais ta bobine,  
 Tu m'as volé, c'est pas moi qui t' plaindrai.

*Voyez, voyez la machin' tourner,  
 Voyez, voyez la cervell' sauter,  
 Voyez, voyez les Rentiers trembler;  
 Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu!*

**Alfred Jarry** *Ubu roi*, « La Chanson du décervelage » (extrait)

## Le nez de Cyrano et le ventre d'Ubu

---

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la vie théâtrale française est riche de manifestations diverses. Bien que les questions théoriques et pratiques soulevées par ces manifestations débordent largement le cadre hexagonal, je restreindrai ma présentation au rappel de deux événements mémorables, d'une part l'apparition brève et scandaleuse d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896, d'autre part le triomphe de *Cyrano de Bergerac* au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 28 décembre 1897. Le rapprochement de ces deux créations, presque contemporaines par le temps et si éloignées par la conception du théâtre qu'elles impliquent, permet de poser la question de l'ordre et du désordre. La créature d'Alfred Jarry peut être comprise comme l'incarnation même du désordre, tant sur le plan des valeurs proclamées que sur celui de l'esthétique. À l'inverse, bien qu'il soit frondeur et peu conformiste, le personnage de Cyrano peut se lire comme une incarnation de l'ordre, en ce sens qu'il se tient dans la tradition de l'héroïsme.

Alors que Cyrano trouve dans le nez l'emblème qui le définit le mieux comme individu héroïque, le Père Ubu se présente à nous comme un ventre mou. Il désigne ce dernier de différentes façons, la gidouille, la bouzine, la giborgne ou la boudouille. À partir de là, il développe des composés qu'il utilise comme jurons, entre autres le fameux « cornegidouille » dont il se sert à profusion. De même que le blair dépasse sa fonction biologique pour devenir le principe organisateur de l'univers de Cyrano, de même la gidouille constitue à la fois le centre de l'intérêt du Père Ubu et le principe qui organise son monde. Dès son apparition sur scène, marionnette grotesque affublée d'une monumentale bedaine, Ubu ne songe qu'à se remplir la panse. La Mère Ubu, qui possède son homme sur le bout des doigts, ne trouve pas de meilleur argument pour l'inciter à tuer le roi Venceslas : « Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues. » Lorsque, dans la scène suivante, une table splendide est dressée chez lui, afin d'y recevoir dignement ses invités, il est incapable de résister à la tentation : « Je

crève de faim », déclare-t-il *ex abrupto*. Et joignant le geste à la parole, il s'empare d'un poulet rôti, qu'il dévore à belles dents, devant une Mère Ubu inquiète de ce que mangeront le capitaine Bordure et ses hommes.

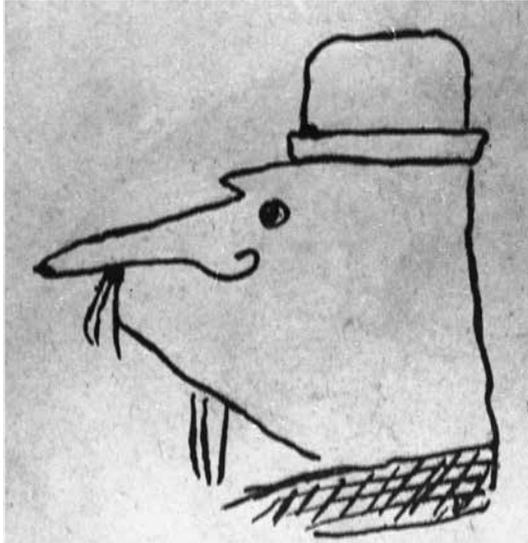
Dans *Ubu*, la nourriture tient une place aussi importante que dans *Cyrano*, même si, loin de s'offrir avec l'apparat de la tradition culinaire bourgeoise, elle se présente comme un élément carnavalesque. Comme chez Rostand, on rencontre chez Jarry des descriptions de plats, des étalages de menus, caractéristiques de la gastronomie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à ceci près que les mets de Cyprien Ragueneau visent à faire saliver le spectateur, tandis que la tambouille de la Mère Ubu donne la nausée : « Soupe polonaise, côtes de rastron, veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe. Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre. » L'impression de dégoût naît de la transgression par le couple de monstres de toutes les règles de la saine cuisine. Les plats sont trop nombreux ; le menu ne respecte pas l'ordre traditionnel dans lequel ils doivent être présentés ; le festin mêle des nourritures inconnues, comme des côtes de rastron, à des viandes interdites comme le pâté de chien ; des mets populaires (bouilli, topinambours) accompagnent des desserts sophistiqués (bombe) ; le service se termine par une allusion fécale qui parachève le caractère dégoûtant de l'ensemble. Bref, alors que le code culinaire de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle est très strict, les manières de table du couple Ubu créent une impression de chaos et d'absence de règles. Cet état d'anarchie autorise l'hôte à quitter la table au milieu du repas pour se rendre aux toilettes. Il en revient, brandissant « le balai innommable », tout en prévenant ses invités : « Vous allez bientôt crier Vive le Père Ubu. » Et joignant le geste à la parole, il lance le balai sur un festin déjà passablement répugnant, obligeant ses convives à se délecter d'excréments : « Goûtez un peu. » Plusieurs hommes du capitaine Bordure s'exécutent et tombent empoisonnés. Si, dans *Cyrano*, la nourriture donne la vie, dans *Ubu roi* elle engendre la mort.

Ces scènes de manducation donnent une idée de la conduite particulière du Père Ubu et de sa digne épouse. Ils engendrent une inversion des fonctions, produisant un court-circuit entre l'orifice noble (la bouche) et l'orifice ignoble (l'anus). Manducation et défécation se confondent, comme le grand style se mêle dans leur bouche aux propos orduriers. Incapables de suivre une autre loi que celle de leur voracité, ils détruisent un ordre social, moins pour en instaurer un autre que pour engendrer le chaos. Confronté à l'anarchie totale du couple Ubu, le spectateur se trouve une fois de plus en face de la mort.

Monté par Aurélien Lugné-Poe, interprété par Firmin Gémier, le texte de Jarry est immédiatement attaqué par les gens en place, comme le sont à l'époque les peintures d'Edvard Munch. Mais il trouve aussi des défenseurs, Henry Bauër par exemple, l'influent critique de *L'Écho de Paris*. Le public présent à la séance du 10 décembre réagit violemment à ce qu'il perçoit comme une mystification. À l'opposé, la générale de *Cyrano de Bergerac* apparaît comme une manifestation d'unanimité. Les spectateurs ont le sentiment d'assister à un événement exceptionnel, qui se traduit par des applaudissements pendant quarante minutes après le baisser du rideau.

Par le contraste qu'offrent ces deux représentations, tumultueuses l'une et l'autre, mais à des titres différents, on saisit qu'*Ubu roi* inaugure par ses audaces l'esthétique théâtrale du XX<sup>e</sup> siècle, non seulement celle d'Antonin Artaud mais aussi tout ce mouvement auquel Martin Esslin donnera plus tard le nom de « Théâtre de l'Absurde », tandis que *Cyrano* met un terme au mouvement romantique en le réalisant dans toutes ses potentialités. La scène jouant le rôle d'un catalyseur, nous percevons mieux ce qui différencie ces deux auteurs. Aux intentions à la fois populaires et patriotiques de Rostand s'opposent les conceptions aristocratiques et iconoclastes de Jarry. Comme son collègue, Jarry admet bien volontiers que la représentation théâtrale constitue « une fête civique », mais c'est pour distinguer deux publics : l'élite intelligente, d'une part, et le grand nombre, bête et peu informé, de l'autre. Pour ce dernier, le théâtre n'est que divertissement, donc *représentation*. Si l'on essaie de lui offrir autre chose, il s'ennuie et le rejette. À l'opposé, le théâtre de l'élite se présente comme une *action*, car il met en scène les principes de la vie. Loin de s'arrêter aux solutions réalistes, ce théâtre recherche l'abstraction qui permet de représenter le mouvement même de l'existence : « Le théâtre, qui anime des masques impersonnels, n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie : un conflit de passions plus subtil que les connus ou un personnage qui soit un nouvel être. » (Jarry)

Une telle conception est aux antipodes de celle de Rostand. Pour ce dernier, le théâtre doit rappeler une situation immédiatement perceptible par le spectateur — d'où le choix du réalisme du décor transfiguré par la poésie du texte. Pour Rostand, la fonction de l'auteur dramatique — il s'en explique dans son discours de remerciement à l'Académie française — consiste à recréer l'unité nationale devant le danger extérieur. Pour Jarry, proche du mouvement anarchiste, l'auteur doit au contraire attiser les tensions, de façon à produire une



—  
Caricature d'Alfred Jarry  
de son professeur nommé  
Ibert au collège de Rennes  
qui fut sans doute à l'origine  
du personnage d'Ubu  
© Roger-Viollet

catastrophe, c'est-à-dire une révolution. Ils promeuvent un type de spectacle que j'aimerais nommer spectacle de réconciliation pour Rostand, et spectacle de rupture pour Jarry.

Héros réconciliatoire, Cyrano l'est à plus d'un titre. L'analyse en a été faite par d'autres commentateurs; quelles que soient ses opinions politiques ou religieuses, chaque Français peut se retrouver dans la figure de Cyrano.

À l'inverse de Cyrano, auquel tout le monde est invité à s'identifier, Ubu est un personnage que l'on rejette unanimement. Personne ne veut lui ressembler. Dans le subconscient du public, il se trouve associé au mauvais goût, à la violence, à la saleté, à la merde. Plus que le bourgeois bête, sale et méchant, il incarne l'inconscient, tel que Freud le définit dans sa seconde topique. Il est ce que la conscience ne veut pas savoir. Le rapport avec le public n'est plus un rapport d'identification, mais de rejet, d'expulsion. En l'éloignant de soi, chaque spectateur vise à évacuer la part négative qui l'associe à Ubu. Par tous les moyens, le texte provoque, gêne, soulève l'écœurement et la désapprobation. Il outrage le public comme l'ont fait auparavant d'autres textes de théâtre. Pour ceux qui l'utiliseront comme une arme, il permet d'augmenter les blessures existant dans le tissu social. Il produit même une catastrophe symbolique, présentant sur scène l'image de l'apocalypse.

**Jean-Marie Apostolidès** « Ubu et Cyrano » (extraits), *L'annuaire théâtral*, revue québécoise d'études théâtrales, n° 43-44, 2008



Stéphane Bernard © Michel Cavalca

## Ubu au TNP

## La machine emballée

De Christian Schiaretti, on retient souvent la « ligne claire » que cet admirateur d'Hergé imprime à ses mises en scène : des spectacles où priment la langue, le plaisir d'une dramaturgie limpide, et l'intelligence qu'il noue au fil des répétitions entre les comédiens et le texte. S'il fallait définir un « style » de Christian Schiaretti, ce serait probablement dans cette limpidité du verbe, dans l'économie du geste et l'exigeante sobriété qu'il a su atteindre, du *Laboureur de Bohême*, 1990, à *Bettencourt Boulevard*, 2015, qu'on irait le chercher.

Tout autre, pourtant, était le projet d'*Ubu roi* (ou presque).

Car *Ubu* s'inscrit dans une seconde lignée de mises en scènes, peut-être moins connues, en tout cas moins fréquentes : celle des pièces foisonnantes, qui se régalaient de la machine théâtrale et se laissent déborder par ce qui, dans les autres spectacles, est habituellement tenu soigneusement à distance. On songe, ici, à la magie des objets de la *Jeanne de Delteil*, 1995, ou aux fantaisies sonores de *Don Quichotte*, 2010 : deux œuvres qui convoquent sur le plateau la joie de la ficelle, du truc, et rappellent aux spectateurs que le théâtre réside aussi dans le plaisir tout matériel de ces symboles qu'on s'échange, de ces artifices auxquels on accepte de croire.

Et *Ubu*, la farce potache, qui fait son affaire du désordre, de la profusion, ne pouvait appartenir évidemment qu'à cette seconde lignée.

D'emblée, la mise en scène fut conçue comme une accumulation : accumulation des objets, des idées, des références, des improvisations, que l'œil du metteur en scène se chargeait de faire dialoguer. Le texte, d'abord, fit l'objet d'une relecture sur le principe du foisonnement : c'est non seulement *Ubu roi* qui fut convoqué, mais aussi *Ubu sur la Butte* (l'adaptation qu'en fit Jarry pour marionnettes) et *Ubu cocu*. Il s'agissait de laisser entrevoir, derrière la forme première d'*Ubu roi*, les fantaisies et les audaces ultérieures de l'inventeur de la pataphysique. Ce sont notamment les chansons — mises en musique par Marc Delhaye — qui viennent nourrir l'imaginaire : ainsi de la *Chanson des palotins*, composée pour



*Ubu cocu*, et qui laisse entr'apercevoir le nihilisme de ces personnages, meurtriers chargés de « tuder des rentiers ». Au-delà, c'est la langue qui se prête aux fantaisies de la mise en scène : ainsi les inventions verbales de Jarry sont-elles redoublées par un combat d'assonances (acte V, scène 2) ; ainsi, aussi, les paysans polonais de l'acte III s'expriment-ils soudain... en polonais. C'est donc la langue même qui devient le premier terrain de jeu des comédiens : la langue dans ce qu'elle a de sonore, comme Jarry savait si bien la manier ; dans ce qu'elle a de proprement ludique, depuis le « merdre » initial jusqu'aux excès allitératifs de la *Chanson russe*, composée pour le spectacle.

Mais, au-delà de Jarry, la force universelle d'une pièce comme *Ubu* est de nous renvoyer à des hantises sans cesse renouvelées : que faire quand on a en face de soit un personnage mythique, devenu nom commun ? Monter *Ubu*, pour Christian Schiaretti, c'était également identifier les *Ubus* qui peuplent nos mythologies contemporaines. Ils furent nombreux : ce fut tantôt la démesure sanguinaire du Père Ubu qui suscita des échos (le dictateur Amin Dada, par exemple) ; tantôt son caractère presque puéril (ainsi Donald Trump, qui commençait tout juste sa carrière politique, fut mentionné) ; tantôt enfin sa gidouille (Obélix) ou ses excès (Depardieu). De même le couple principal se trouva-t-il des doubles chez Bonnie and Clyde (et leur cavale meurtrière), ou chez Nicolae et Elena Ceaușescu (après leur chute brutale). Quant au capitaine Bordure, nourri par les réflexions de Jean-Marc Apostolidès (que l'on trouvera dans ce volume), il devint un Cyrano face au Père Ubu, un nez (fort allongé) face au ventre triomphant. Les exemples sont trop nombreux pour qu'on les cite tous : ils témoignent en tout cas d'une volonté de débarrasser Ubu de la vision presque folklorique qu'on peut avoir de lui, pour revenir à la cruauté et à la démesure d'un personnage qui, à lui seul, semble rassembler tant d'archétypes.

Ainsi le texte, l'interprétation des personnages, orientaient-ils d'emblée le spectacle vers une quête ubuesque de l'accumulation, jamais assouvie ; tel le père Ubu se gavant d'or et de pouvoir, la mise en scène cherchait le point de saturation, où le *beaucoup* devient presque *trop*, où le comédien demeure traversé par les figures qu'il a — figurativement — dévorées.

Mais si la dramaturgie fut la première pierre de l'échafaudage, c'est la scène, sa machine, que le metteur en scène a surtout cherché à affoler : la prolifération visuelle, l'impression d'un mécanisme qui tourne de façon de plus en plus effrénée, faisaient d'*Ubu roi* (ou presque) l'emballage non plus seulement d'un personnage, mais de tout un système. L'emblématique scène de la machine à décerveler le révèle : ce que Jarry décrit, ce n'est pas le tyran universel, c'est le despote meurtrier de l'aire industrielle, qui fait de la mise à mort même un processus de production. La machine de mort est au cœur de la mise en scène de cette séquence : c'est presque une bureaucratie génocidaire qu'incarnent ici les palotins. Mais, au-delà, l'idée d'une machine qui s'emballage traverse tout le projet scénique. C'est, d'abord, la scénographie de Fanny Gamet, véritable dispositif à jouer dans l'horreur des étrons, avec ses portes cachées, ses escaliers, son toboggan. L'espace induit d'emblée une logique de jeu où les corps sont conditionnés par leur rapport à la machine, coincés, pliés, frappés, tordus, saignés : la structure scénique même devient l'adjuvant du Père Ubu. Plus encore, c'est tout l'imaginaire visuel du spectacle qui se présente comme une machine lancée dans une course folle. Ainsi le texte, pris au premier degré, paraît-il contaminer l'image. Qu'*Ubu* parle des rats (les animaux) qui « dansent ici une assez belle sarabande », et le voilà qui revêt un tutu pour sortir en musique : l'illustration naïve, ici, fonctionne comme le révélateur d'un univers qui se nourrit de ses propres potacherries pour bâtir une machine cruelle et meurtrière.

Et c'est peut-être justement cet emballage qui permet de sauver la machine ubuesque : car lorsque le signifiant est contaminé par la folie, qu'il se met délirer, peut-être est-ce là que le théâtre respire vraiment et affirme sa force. Une poétique presque élisabéthaine saisit les objets en scène (n'oublions pas qu'*Ubu* est inspiré de *Macbeth*) : ce n'est plus l'illusion qui importe, c'est le symbole en lui-même qui fait force d'image et de récit. Ainsi de cette fenêtre (un cadre de bois) par laquelle Ubu observe son royaume, et qu'il finit par jeter à terre. Ou de cette neige en boîte que le palotin Pile déverse sur son camarade, soulignant à la fois le froid et le lyrisme (supposé) de la situation. Dans ces images, la machine théâtrale, emballée, semble s'être affranchie de toute responsabilité, sauf vis-à-vis d'elle-même. Seul le plaisir poétique compte. Et c'est bien ce que vient souligner l'irruption, sur le plateau, d'une



séquence tout droit issue de *La Classe Morte* de Kantor (la valse du soldat): si tous s'inclinent devant une machine qui les dépasse, le théâtre, *in fine*, ne s'incline que devant lui-même.

*Ubu roi (ou presque)* fait presque figure d'exception dans l'œuvre de Christian Schiaretti; sa folie proprement scénique, son goût de la démesure ou du trop-plein en font le revers de ses œuvres les plus connues. À la « ligne claire » succède le collage surréaliste; l'économie du geste est remplacée par l'éloge de la dépense. Pour autant, ces deux visages du théâtre, en apparence si différents, dissimulent probablement une foi commune: dans le pouvoir des planches, et de la langue, redessiner les lignes de nos imaginaires.

**Pauline Noblecourt**

**« On passe,  
et on entend :  
pan ! pan ! pan !  
C'est Jarry qui,  
à coups de revolver,  
tue les araignées ;  
mais il garde les toiles :  
ça orne. »**

Jules Renard *Journal*, 18 janvier 1906

Ce cahier a été réalisé avec  
le concours précieux de  
**Mathilde Bellin**