

Henri Behar

ALFRED JARRY ET LE THÉÂTRE FRANÇAIS À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Plus que pour toute autre rétrospective historique, parler du théâtre français il y a cent ans, c'est vous inviter à un *Voyage au pays de la quatrième dimension*, pour reprendre le titre d'un ouvrage d'un ami de Jarry, Gaston de Pawlovski, que le premier aurait fort goûté, tant il aimait se mouvoir dans ces univers imaginaires, s'il n'était mort avant sa publication, en 1912.

En effet, aux trois dimensions de l'espace auxquelles nous sommes habitués, il faut en ajouter une autre, la temporelle, qui, elle-même, se décompose en plusieurs séquences:

— Il y a la chronologie (apparemment) toute simple de l'histoire littéraire, fondée sur les principaux faits et les dates de publication des ouvrages, dont on ne retiendra que ceux qui sont en relation avec le théâtre.

— Puis, il y a le temps de la représentation, celui des reprises permanentes d'œuvres à succès, et celui des créations, parfois pour une ou deux soirées seulement, des 'théâtres à côté', comme on disait alors, à quoi Adolphe Aderer consacrait quelques articles, tandis que Francisque Sarcey occupait, avec son important feuillet, le rez de chaussée du journal *Le Temps*.¹ Il ne faut pas oublier que la pièce de Musset, *Lorenzaccio*, que nous considérons aujourd'hui comme le principal drame romantique, ne fut montée sur la scène de la Renaissance, avec Sarah Bernhardt dans le rôle titre, qu'en décembre 1896!

— Ces deux durées, quoique d'essence différente, sont encore facilement conciliables. Mais il faut y ajouter la question du point de vue: doit-on, se plaçant délibérément à l'époque de référence, considérer les spectacles en fonction de leur succès, de l'événement public qu'ils ont alors constitué, ou bien, usant du filtre de l'histoire, ne retenir que ce qui, à nos yeux de lecteurs et surtout de spectateurs d'aujourd'hui compte encore? Si je me réfère à un ouvrage sur le théâtre contemporain publié 'à chaud', en 1898, voici les tendances et les auteurs auxquels il consacre un chapitre: Dumas fils, Emile Augier, Edouard Pailleron, Henry Becque; le Théâtre-Libre; la Comédie nouvelle: Jules Lemaître, Eugène Brieux, Henri Lavedan, Paul Hervieu, Maurice Donnay; Renaissance du vers dramatique: Jean Richepin, Edmond Rostand.² Vous m'accorderez que ce n'est pas exactement le palmarès retenu aujourd'hui!

On le voit, ces problèmes de temporalité et de sélection ne peuvent être résolus d'un trait de plume. Comme notre planète, j'aurais tendance à dire que l'histoire du théâtre, il y a cent ans, est faite de creux et de bosses.

Pour évoquer l'année théâtrale 1894, il est donc nécessaire de se reporter quelques années en arrière, à l'époque où André Antoine fonde le Théâtre libre, et peut-être antérieurement, quand la Comédie-Française recevait (fort mal) *Les Corbeaux* de Becque, en élargissant l'éventail au moins jusqu'à la représentation d'*Ubu roi*, par Lugné-Poe à l'Oeuvre.

Pour fixer les idées, j'établirai une brève chronologie, tenant compte des divers paramètres auxquels je viens de faire référence, m'en tenant, pour l'essentiel, aux oeuvres dramatiques et aux faits littéraires s'y rapportant d'une certaine manière.

- 1881 — Zola: *Le Naturalisme au théâtre*.
- 1882 — Becque: *Les Corbeaux* (Comédie Française, même année).
- 1885 — Jean Moréas: 'Manifeste du symbolisme', *Figaro*, 18 sept. Becque: *La Parisienne*.
- 1887-1897 — Antoine anime le Théâtre libre.
- 1887 — Maupassant, Rosny, Guiches, Bonnetain, P. Marguerite se rebellent contre *La Terre* de Zola et publient leur 'Manifeste des cinq'.
- 1889 — création de *La Revue blanche*. Maeterlinck: *La Princesse Maleine* (Théâtre d'Art, 1890).
- 1890-1892 — Paul Fort anime le Théâtre d'Art.
- 1890 — Fondation du *Mercur de France*. Villiers de l'Isle-Adam: *Axel* (Théâtre de la rive gauche, février 1894). Claudel: *Tête d'or* (première version).
- 1891 — Enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire. 'Naturalisme pas mort', câble Paul Alexis. Jamais à court d'invention, Jean Moréas lance l'École romane. Immense succès d'*Amoureuse* de Porto-Riche (publié en 1894).
- 1892 — Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* (Théâtre de l'Oeuvre, 1893).
- 1893 — Lugné-Poe fonde le Théâtre de l'Oeuvre.
- 1894 — Le capitaine Dreyfus est condamné. Verlaine est élu Prince des poètes. Feydeau: *Un fil à la patte* (Palais-Royal). Renard: *Poil de carotte* (Théâtre Antoine, 1900).
- 1895 — à Bussang, Maurice Pottecher fonde le Théâtre du peuple. Tristan Bernard: *Les Pieds nickelés* (Théâtre de l'Oeuvre).
- 1896 — Mallarmé est à son tour élu Prince des poètes. Jules Renard: *La Demande*. Jarry: *Ubu roi* (Théâtre de l'Oeuvre). Feydeau: *Monsieur chasse; Le Dindon*.
- 1897 — Saint-Georges Bouhélier fonde le Naturisme. Péguy: *Jeanne d'Arc*. Renard: *Le Plaisir de rompre*.
- 1898 — Zola entre dans la mêlée de l'Affaire Dreyfus avec son pamphlet 'J'accuse', publié par *L'Aurore*. L'épilogue en sera la réhabilitation du capitaine en 1906. Rostand: *Cyrano de Bergerac*.
- 1899 — Saint-Pol Roux: *La Dame à la faux*. Feydeau: *La dame de chez Maxim*.
- 1900 — Courteline: *Le Commissaire est bon enfant*. Rostand: *L'Aiglon* (Théâtre Sara-Bernhardt).
- 1901 — Le premier prix Nobel de littérature est attribué à Sully Prudhomme.

Sur le plan de l'histoire du théâtre, cette période a été abondamment explorée, tant pour ce qui concerne le texte que pour la scénographie. Par souci pédagogique, pour des raisons de clarté aussi, les manuels ont coutume de consacrer un chapitre au Théâtre Libre d'Antoine, considéré comme le père-fondateur de la mise en scène, puis un autre à l'Oeuvre de Lugné-Poe,

présenté comme son principal opposant; Paul Fort, avec son Théâtre d'Art, étant tenu pour l'amateur préfigurant ce qu'on a appelé, un peu schématiquement, *La Réaction idéaliste au théâtre*.³ Plutôt que de me référer à des essais anciens, dont les vues sont toujours excitantes pour l'esprit, tels ceux d'Albert Thibaudet ou d'Henri Clouard, ou mieux encore à des histoires du spectacle et du théâtre en France, élaborées par des érudits austères, j'en prendrai pour témoin le dernier ouvrage en date, une fort originale *Histoire du théâtre dessinée*, publiée en 1992 par un amateur passionné, André Degaine.⁴ Dans la section intitulée 'Le temps des metteurs en scène', se succèdent les chapitres consacrés à Antoine et à Lugné-Poe. En dépit de sa nécessaire brièveté et d'un souci de vulgarisation contraignant à l'essentiel, l'information en est très sûre. Tout en vous invitant à vous y reporter, ne serait-ce que pour l'illustration, irremplaçable, je me permettrai d'en citer plusieurs extraits, qui situent bien notre problème.

Techniques du Théâtre Libre:

- on joue comme s'il n'y avait pas de spectateurs. Parfois **de dos**. Très nouveau à une époque où les bas de pantalons étaient roussis par les becs de gaz de la rampe, à force de jeu 'au public'.
 - on soigne le mouvement des scènes **d'ensemble**. Antoine va voir, en Belgique, les mises en scène des 'Meinigen' qu'il admire.
 - on préconise, pour le travail du comédien, l'observation, l'étude **directe** de la nature. Antoine s'en réfère à Molière: 'jouer comme l'on parle'. Il raille le ton 'théâtral' des acteurs hors scène.
 - le rideau de scène devient le '**4ème mur**' qui se lève sur tel intérieur minutieusement reconstitué. Le spectateur assiste, par effraction, à une '**tranche de vie**'. Rejet de la 'pièce bien faite' avec des scènes 'à faire', intrigue bien ficelée, personnage du 'raisonneur', idylle amoureuse obligée. Goût du 'spectacle coupé' (suite de courtes pièces) expérimental.
 - par pauvreté, à ses débuts, Antoine utilise des **meubles véritables** (prêtés par les parents et les amis) et même des **quartiers de viande** (empruntés au boucher voisin) pour *Les Bouchers* (1888). Leur odeur incommode même certains spectateurs.
 - les costumes viennent du **fripier**, non du loueur.
 - on tâche de **convertir** au théâtre les grands écrivains, d'abolir la "funeste dissociation (...) entre le théâtre et la littérature". (Edmond Sée)
- 'La reproduction de la réalité par les moyens mêmes de la réalité' s'impose, sur le moment, comme une évidence. La critique et les amateurs de théâtre saluent Antoine comme un novateur incontournable. L'Europe entière suit!⁵

Il serait bien difficile de dégager les principes esthétiques du Théâtre d'art, animé par le trop jeune Paul Fort de 1890 à 1892, celui-ci se caractérisant par son éclectisme, sa volonté de redonner la parole aux poètes. Notons toutefois:

Innovation: l'obscurité dans la salle.

Décoration: "La parole crée le décor comme le reste" dit Paul Fort qui, avec ses amis peintres du groupe des Nabis (Vuillard, Paul Sérusier, Bonnard, Maurice Denis ...), affectionne les toiles peintes de style 'tapisserie'. Il mobilise parfois toute sa famille pour découper dans du papier doré, des blasons que l'on épinglera sur des rideaux de couleur unie.

Quant au répertoire symboliste, il est si maigre que le Théâtre d'Art doit monter le Victor Hugo du 'Théâtre en Liberté' ou les Parnassiens (Banville, Catulle Mendès) et multiplier les soirées poétiques avec, au programme, Shelley, Laforgue, Rimbaud, Jean Moréas...

On met en scène le biblique *Cantique des cantiques* dans une 'orchestration' verbale, musicale, colorée et... olfactive. Du parfum est vaporisé dans la salle, ce qui provoque fou rire et étternuements affectés...⁶

Quant à La Maison de l'Oeuvre (1893-1929), c'est à l'initiative personnelle de Lugné-Poe demandant à Maeterlinck de lui confier *Pelléas et Mélisande* pour une représentation unique (17 mai 1893) qu'elle doit sa naissance. Le ton poétique, les silences, l'inquiétude suggérée sont nouveaux au théâtre. S'il est vrai qu'on ne joue plus guère cette pièce, au profit de la composition de Debussy, il faut convenir qu'elle a lancé Lugné-Poe et que l'ensemble du théâtre de Maeterlinck relève d'une dramaturgie fort intéressante, avec sa théorie du "personnage sublime", celui qu'on ne voit pas mais dont on sent la présence obsédante.

Recommandant à ses comédiens la lenteur, l'immobilité, une sorte d'atonie, celui qu'on a surnommé "le clergyman somnambule" est moins un patron, un théoricien du théâtre, un dramaturge ou un metteur en scène génial qu'un animateur infatigable, toujours en quête d'oeuvres et d'idées nouvelles. Et son plus grand titre de gloire sera d'avoir, sinon découvert, du moins monté Maeterlinck, Claudel et surtout Jarry. A quel prix nous l'allons voir tout à l'heure.

Pourtant, cette successivité des esthétiques naturaliste et symboliste au théâtre ne laisse pas d'être trompeuse, en faussant la perspective historique. Il suffit de confronter les programmes du Théâtre Libre et de l'Oeuvre pour constater qu'aucun des deux ne s'est voué à une école en particulier, et qu'ils se sont partagé le mérite de monter les grands auteurs étrangers, qu'on serait bien en peine de qualifier. Il faudrait donc parler de simultanéité plutôt que de succession.

On pourrait se livrer à un petit jeu fort divertissant, sorte de *quid* ou de *trivial pursuit*. Qui a donné *La Nuit bergamasque*, trois actes en vers d'Emile Bergerat? *L'Evasion* de Villiers de l'Isle Adam? *Le Pain du péché*, quatre actes en vers de Paul Arène? *Le Cor fleuri* d'Ephraïm Mikael? *Le Baiser* de Banville? Antoine, en 1887-1888.

De même pour les étrangers. Qui a créé *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï? *Les Revenants* et *Le Canard sauvage* d'Ibsen? *Les Tisserands* de Gerhart Hauptmann? *Le Pain d'autrui* de Tchekhov? *Mademoiselle Julie* de Strindberg?

Antoine, bien sûr. Mais à qui revient le mérite d'avoir monté *Un ennemi du peuple*, *Peer Gynt*, *Rosmersholm*, du même Ibsen? Et *Au delà des forces humaines* de Bjoernsterne Bjoernson? *Créanciers*, *Père* de Strindberg? Lugné-Poe, évidemment. De là des confusions auxquelles les historiens du théâtre ont bien du mal à échapper. C'est précisément le Théâtre Libre d'Antoine qui donnera aux symbolistes l'idée exacte du théâtre qu'ils rêvaient, mais qu'ils se refusaient de confier à la scène, si l'on en croit le jeune critique du *Mercur de France*, G.-A. Aurier. Rendant compte du *Canard sauvage* d'Ibsen, monté en 1891 par Antoine, il déclare que cette pièce inspirera "les jeunes dramaturges qui ont conscience de la nécessité d'une rénovation théâtrale. Il leur éclairera la voie de l'art synthétiste et idéaliste; il leur apprendra que l'observation réaliste n'a de valeur que comme auxiliaire de l'idée à exprimer. Et qu'aujourd'hui, ainsi que toujours, faire oeuvre d'art ce n'est pas pasticher la vie, mais créer des mythes viables."⁷

On ne saurait mieux souligner les lacunes du naturalisme et montrer le paradoxe fondamental sur lequel il se fonde au théâtre en dégagant de nouvelles perspectives. Si le naturalisme lasse, en effet, ce n'est pas tant par ses clichés abusifs, 'la tranche de vie', le morceau de boucherie et le foin sur la scène, c'est parce qu'il ne donne sur rien d'autre que le réel quotidien, se présentant comme un banal miroir, inutile reduplication de l'univers présent. De son côté, Mallarmé rêvait d'un 'spectacle futur', allusion à l'ensemble de l'univers, rejoignant le livre parfait, identifiant le livre et la scène. "Théâtre, en tant que *Mystère* par une opération appelée *Poésie*, cela à la faveur du *Livre*." Par là, il soulève une nouvelle ambiguïté du spectacle qui doit évoquer, suggérer, par des moyens propres à la représentation. Pourquoi, dès lors, ne pas lui préférer le livre, ce théâtre idéal qu'est le spectacle dans un fauteuil? Parce que seul le théâtre est susceptible de créer la communion du public dont rêve un véritable dramaturge. "Pièce-Office" notait Mallarmé dans les fragments manuscrits pour *Le Livre*.⁸

Depuis qu'il est entré en littérature, par la voie d'un concours littéraire de *L'Echo de Paris*, en 1893, où Ubu apparaît pour la première fois, sous le titre 'Guignol' (28 avril 1893), Jarry fréquente les 'mardis' de Rachilde au *Mercur de France*, et ceux de Mallarmé. Il suit, autant que faire se peut, la première saison de l'Oeuvre (dont, certainement, *Un ennemi du peuple* d'Ibsen, le 10 novembre), et rend compte de deux pièces montées par Lugné-Poe.

La première, *Ames solitaires*, drame en cinq actes de Gerhart Hauptmann, traduit par Alexandre Cohen, a d'abord été interdite par le ministre. Jarry se joint à Henri Baüer, Léon-Paul Fargue, Stuart Merrill, Paul Sérusier etc. pour protester contre l'arbitraire gouvernemental "qui n'est justifié ni par les tendances de la pièce, ni par les intentions injustement prêtées au public qui devait y assister, public littéraire et d'invités".⁹ La mesure fut rapportée et la répétition générale put avoir lieu le 13 décembre au théâtre des Bouffes du Nord. Un rapport de police, que je reproduis pour la première fois, indique à ce propos:

(...) Environ 1000 personnes parmi lesquelles 200 femmes sont entrées. On a reconnu les anarchistes Rouanard, ancien directeur de *L'En dehors* et directeur de *L'Idée libre*, Jean Carrère, Alexandre Godichon dit Mercier (ce dernier se dit employé à la préfecture de la Seine).

(...) Après cet exposé, Georges Vanor a continué sa conférence et cherché à démontrer que la première représentation de cette oeuvre en Allemagne a été la fondation du théâtre terroriste.

Il a prouvé que Hauptmann n'avait pas été le porte parole de l'anarchisme dans son pays, mais au contraire celui du socialisme. En terminant il a fait connaître que l'auteur était Gerhart Hauptmann et le traducteur Alexandre Cohen qui vient, a-t-il dit, d'être arrêté pour avoir chez lui un revolver chargé de 6 balles. Quel est donc celui parmi nous qui ne pourrait pas être arrêté pour un pareil fait.

La pièce a été ensuite interprétée très artistiquement et la fin de chaque tableau a été saluée par de nombreux applaudissements. Plusieurs fois les artistes ont été bissés.

La sortie s'est effectuée sans incidents: les spectateurs commentaient la pièce et beaucoup trouvaient qu'elle n'avait rien d'anarchiste mais qu'au contraire une bonne idée de morale et de religion s'en dégageait.¹⁰

Pour sa part, Jarry commente:

(...) Encore que j'aime plus au théâtre le déroulement du rêve en banderoles mauves ou fils de Vierge que la marche échiquière de thèses dont nulle n'est ni ne peut être neuve, chacune est trop asymptote à sa réalisation pour que Gerhart Hauptmann ne nous ait pas donné, au lieu de la tabletterie redoutée, une pièce de très haut Idéalisme, touchant plus même que *L'Ennemi du peuple*, parce que plus près de nous. Ceux qui vont les yeux baissés vers la terre dénombrent les lessives, tartines beurrées, pour eux réminiscences zoliques, inexplorées que l'Idéalisme s'exhausse plus aisément sur le marchepied du Réel qu'il ne se suspend à la Cardan en un nimbe; et que platonicien-nement il fut défini d'un mode très large la Vie des Idées...¹¹

Il n'est pas possible de suivre dans tous les détails son argumentation, particulièrement contorsionnée, visant à exalter l'idéalisme de la pièce, par opposition au réalisme d'Antoine. L'auteur l'a suffisamment marqué pour qu'il brosse de lui un portrait où, à nouveau, il le dresse face aux auteurs naturalistes:

(...) il pioche et déterre le vrai par-delà l'écorce de fer des contraires, au centre de Zola et d'Ibsen — quoique pourquoi restreindre à eux, moins modèles que pairs de vision innée, sa complexité? — l'amande joyau de l'Idéalisme et de l'Anarchie.¹²

La répétition générale de *Solness le constructeur*, d'Ibsen, eut lieu aux Bouffes du nord le 2 avril 1894. Le policier de service informe le Préfet que 400 personnes y ont assisté.

Ce public était en grande partie composé d'artistes, de journalistes et d'hommes de lettres. M. Camille Mauclair a fait avant la représentation une conférence sur la pièce d'Ibsen. (...) Solness était un architecte non pour satisfaire les riches qui le faisaient travailler mais bien pour propager l'art de même que l'acteur joue non pour la satisfaction de quelques riches flâneurs qui viennent digérer sur un fauteuil respectable mais bien plutôt pour propager les leçons de morale qui se dégagent des pièces de théâtre. Applaudissements.

En résumé [dit-il], c'est une pièce empreinte tout au long de ce socialisme mystique que l'on trouve dans *L'Ennemi du peuple* mais d'un socialisme plus voilé et laissant moins percer cette haine du riche que l'on trouve dans *L'Ennemi du peuple*...¹⁵

Dans son compte-rendu, Jarry approuve la conférence de Mauclair, loue le jeu de Lugné-Poe qui "incarne l'âme de faiblesse et de force tressées de Maître Solness" et le félicite pour l'intelligence de sa mise en scène, qui fait l'ellipse du mannequin de Solness précipité par la foule.¹⁴

S'il n'a pu rendre compte de tous les spectacles donnés par l'Oeuvre, nous savons que Jarry les a suivis avec attention. Le 30 octobre 1894, il entre en contact avec son directeur, pour lui demander des places en échange du service de *L'Ymagier*, la revue d'art qu'il dirige avec Rémy de Gourmont. Deux ans après, il est devenu suffisamment familier avec lui pour lui proposer de monter *Ubu roi*, oeuvre pour laquelle il trace la mise en scène, les décors et les costumes. Devenu le secrétaire-factotum de Lugné, il n'aura de cesse de faire jouer sa pièce, tout en contribuant aux activités de l'Oeuvre, en particulier lors de la représentation de *Peer Gynt*, pièce d'Ibsen dans laquelle il figure un des trolls. Depuis trois ans, il a pu affiner sa conception de la mise en scène, ce pourquoi il propose de monter *Peer Gynt* "d'une façon simple et même sordide."¹⁵ De fait, il s'est, peu à peu, constitué un corps de doctrine.

En 1891, il a pu lire l'article de Pierre Quillard, "De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte", où celui-ci démontrait l'inanité du naturalisme au théâtre, déclarant:

*La parole crée le décor comme le reste (...) Le décor doit être une simple fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleurs et de lignes avec le drame. Le plus souvent, il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu. Le spectateur (...) s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et y verra, selon son âme, des figures terribles et charmantes et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera: le théâtre sera ce qu'il doit être: un prétexte au rêve.*¹⁶

Jarry n'aura pas une grande distance à parcourir pour dénoncer, en septembre 1896, l'inutilité absolue du théâtre au théâtre! Ce qui, en bonne logique, devait le conduire à préférer la vie à la représentation (ce dont témoignera sa chronique 'Gestes' à la *Revue blanche* en 1901). En vérité, ses conceptions dramatiques, où les paradoxes abondent, se sont affirmées à propos de la geste d'*Ubu*, composée et représentée en marionnettes et en ombres, au lycée de Rennes en 1888 (*Ubu intime*), remise en forme avec les frères Morin en 1894, parachevée pour la représentation d'*Ubu roi* à l'Oeuvre. Elles aboutissent à une esthétique de l'abstrait, préfigurant notre théâtre contemporain.

Tout d'abord, le théâtre n'a que faire des consignes et des principes établis. Il doit s'affirmer comme théâtre et ne pas donner l'illusion du réel.

Il n'existe que par le public à qui il donne "le plaisir actif de créer aussi un peu à mesure et de prévoir".¹⁷ C'est dire que, comme Pierre Quillard, il exclut la reproduction du réel, 'la pièce bien faite', dont on connaît les péripéties à l'avance, et le théâtre de Boulevard, fait pour digérer.

Seul peut écrire pour la scène celui qui a eu la vision d'un personnage n'ayant aucun précédent ni dans les livres, ni dans la vie. Ainsi, dira-t-il (en reprenant un argument de Quillard), Hamlet "est plus vivant qu'un homme qui passe, car il est plus compliqué avec plus de synthèse, et même seul vivant, car il est une abstraction qui marche" (p. 412).

Ce personnage doit être unique, synthèse complexe de différents caractères, supérieur en cela à l'individu vivant, suscitant les comparses et le décor autour de sa personne. "Que chaque héros traîne après soi son décor (...) cela prouve sans plus que l'auteur a retourné ses créatures et mis leur âme en dehors; l'âme est un tic." (II: 416)

S'il n'est pas naturel (c'est-à-dire si la pièce ne se déroule pas en plein air), le décor ne doit pas chercher à reproduire la nature mais, au contraire, tendre à l'éternel et à l'intemporel, pour laisser libre jeu à l'imagination du spectateur. De la même façon, les objets, qui sont partie intégrante du décor, seront aussi artificiels que possible. Après avoir envisagé un décor héraldique pour *César Antéchrist* (sur quoi je reviendrai), Jarry vante les mérites, autrement plus faciles à obtenir, du décor naïf, par "celui qui ne sait pas peindre", et finalement lance le concept de "décor abstrait", ce qui ne signifie pas absence de décor mais synthèse de tous les possibles.

Aussitôt, avec une belle abnégation quant à sa fonction de metteur en scène, Lugné-Poe reprend la proposition au bond:

Pas de décor ou peu, prismique ou autre, et que le mot de mise en scène soit rayé à jamais de la liste des personnages! Le plus fort des metteurs en scène ne peut pas être un artiste, puisque sa besogne est celle d'un ajusteur panoramique, qui recréera au mieux sa compréhension de Munckazy ou de Meissonier pour une vision commune, uniforme cependant, c'est-à-dire pour une théorie de regards différemment placés et artistes.¹⁸

De fait, Jarry pense explicitement au choix opéré avec ses amis Sérusier, Ranson, Vuillard, Bonnard, Toulouse-Lautrec, qui ont tous mis la main à l'unique toile de scène d'*Ubu roi*, malheureusement introuvable aujourd'hui, mais dont nous connaissons la fonction et la description par Jarry lui-même dans son discours préliminaire à la première représentation :

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. (p. 400)

L'acteur doit se faire le plus impersonnel possible, de manière à ne pas imposer sa présence, sa propre interprétation. Aussi Jarry conseille-t-il l'usage du masque, et de prendre la voix du rôle. Là encore, Lugné-Poe, ravi de l'aubaine puisqu'elle va dans le sens de son propre jeu, reprend l'idée à son compte: "Pour le comédien, la leçon est plus simple, plus difficile aussi. Il doit oublier qu'il est comédien, se souvenir des premières fois où, enfant, il assistait au théâtre en pieux spectateur, et, rejetant en bloc toutes les mauvaises éducations, devenir brusquement UN — un quelconque! bras ballants, geste immobile." (*ibidem*)

Mais il ne faudrait pas déduire de tels principes que Jarry, s'adressant à une élite de spectateurs, ne tienne pas compte des progrès de la réalisation scénique contemporaine. Au contraire, il prend note des effets de la lumière électrique, récemment introduite au théâtre, pour en déduire qu'elle peut, à elle seule, servir de décor, ou, en tout cas, produire des effets divers sur les masques, donnant relief au personnage, créant des ombres gigantesques, aplanissant des surfaces.

Dans sa correspondance avec Lugné-Poe, Jarry tente de lui faire accepter toutes les innovations possibles (parfois dans un but intéressé) pour concrétiser cette troisième voie synthétique, qui dépasse l'opposition du naturalisme et du symbolisme, pour tendre vers le théâtre de l'avenir.

Après avoir examiné les théories dramaturgiques de Jarry, il est bon de jeter un oeil sur ses réalisations concrètes.

Sa première pièce, publiée par le *Mercure de France* en juillet 1894, *Haldernablou*, semble relever, par la forme et le ton, du symbolisme le plus exalté, particulièrement dans les paroles du choeur. Pièce germinative, d'une importance capitale, quoique peu estimée et jamais représentée (à ma connaissance), puisqu'on y trouve, à l'état embryonnaire, tous les éléments que Jarry développera dans son oeuvre future. Mais, déjà, la thématique symboliste de l'adelphisme épuré par l'ascèse, c'est-à-dire, en termes vulgaires, d'une homosexualité passive; le décor, l'atmosphère noble et tragiques; sont pervertis par des éléments trivialement modernes, comme le décor de la gare

Saint-Lazare, le tramway, ou la dame des W.C. Mélange du bas et du sublime, caractéristique du grotesque, accentué par l'écho, extraordinaire à cette date, des images de Lautréamont, telles: "l'araignée des préjugés", "le hibou aux paupières de soie" etc.

Dès sa première publication, l'humour de Jarry pointe l'oreille. Il pervertit le symbolisme, et l'on sent bien qu'il ne s'en tiendra pas là. C'est, effectivement, ce qui se produit avec son second drame, *César Antéchrist*, publié, par fragments, en revue, en 1894, et repris en volume l'année suivante, puisqu'il contient, en guise d'acte central, une version très abrégée d'*Ubu roi*. C'est dire, d'emblée, que la thématique la plus exagérément symboliste, ayant trait à la figure de l'Apocalypse, se trouve incarnée par le personnage, ô combien trivial, du Père Ubu!

C'est à l'acte II, dit "acte héraldique" ou encore intitulé "orle", terme du blason désignant la bordure étroite de l'écu, que Jarry imagine un décor entièrement emprunté au langage codé des armoiries. On a conservé trois dessins de Jarry lui-même, permettant d'imaginer ce qu'était, pour lui, ce décor en blason.¹⁹ Chaque scène se déroule sur une toile de fond aux couleurs d'un blason. Ainsi la première est "de sable à un Roi d'or", c'est-à-dire qu'un personnage royal vêtu de couleurs dorées se détache sur une toile de fond noire. A la scène suivante, c'est une licorne d'argent, représentée dans l'attitude de la marche, qui paraît. Pour la scène quatre, la toile de fond change. Elle est désormais de vair, garnie de fourrures en forme de clochetons, disposées tête-bêche sur des lignes horizontales. Les figurants et les personnages sont eux-mêmes des écus, disposés de différentes manières sur la scène. On imagine la lourdeur d'un tel dispositif scénique, qui, de plus, demande une connaissance minimale de la langue du blason pour être compris convenablement. Une telle tentative pour renouveler le décor de théâtre dans un sens symboliste ne manque pas d'intérêt. "Nous avons essayé des décors *héraldiques*, c'est-à-dire désignant d'une teinte unie et uniforme toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniques sur ce champ de blason" déclare Jarry dans son article 'De l'inutilité du théâtre au théâtre' (407). Outre que ces imaginations n'ont jamais été transposées à la scène, à distance, Jarry juge ce dispositif puéril, parce qu'il limite le nombre de formes et de couleurs, alors qu'une simple toile grise, neutre pour le metteur en scène, autorise toutes les projections du spectateur, en fonction du texte dramatique.

De fait, seule la présentation d'*Ubu roi* par le Théâtre de l'Oeuvre traduit concrètement les idées de Jarry sur le théâtre. Les représentations antérieures, en marionnettes, si elles ont pu influencer la mise en scène de Lugné-Poe, n'entrent pas dans notre propos, puisque l'auteur se pliait, alors, aux codes du castelet.

Observons, tout d'abord, que cette première n'allait pas de soi, et qu'elle n'était pas conçue comme une révolution dramatique mais plutôt comme une plaisanterie bruyante. Malgré tous les efforts déployés par Jarry, Lugné-Poe renâclait. Pour lui, la pièce était inclassable, et il craignait un échec pré-

judiciable à sa jeune entreprise. En témoigne la lettre que Rachilde lui adressa le 15 novembre 1896:

Voyons! Si vous ne sentiez pas un succès quand vous avez accepté cette pièce, pourquoi, vous, directeur de théâtre, sachant de quoi se forme le succès, qui est, quelquefois, simplement un grand tapage, l'avez-vous prise?

Moi, je ne suis jamais bien au courant de ce qui se passe parce que je vis très peu et pas, surtout, dans vos sacrés milieux journalistiques mais, cependant, j'entends dire et redire chez moi que toute la jeune génération, y compris quelques bons vieux aimant la blague, est dans l'attente de cette représentation (...)²⁰

Elle poursuit en conseillant de pousser la mise en scène vers le guignol, en faisant relier les acteurs aux frises du théâtre par des guindes. Ce que Jarry parviendra à éviter, comme il l'indique dans sa conférence préliminaire, car il s'agissait, pour lui, de transposer l'oeuvre des lycéens en un théâtre pour adultes, non l'inverse. Selon Rachilde, il n'était question que d'une belle occasion de rire, peu importait la manière.

A la réflexion, plusieurs années après, de tout le répertoire nouveau monté par Lugné-Poe, c'est finalement *Ubu roi* qui ressortira comme l'oeuvre la plus marquante. Tel est le sentiment d'un Henri Ghéon, qu'on ne peut soupçonner de partialité, lors d'une conférence au public du Vieux-Colombier, en 1923:

Savez-vous quel est, à mon sens, le titre principal de l'Oeuvre à la reconnaissance des amis de l'art dramatique? La représentation d'*Ubu roi*. (...) Qu'on lui attribue le sens qu'on voudra, *Ubu roi* de Jarry, c'est du théâtre pur, synthétique, poussant jusqu'au scandale l'usage avoué de la convention, créant, en marge du réel, une réalité avec des signes.²¹

En somme, poussant à leur comble les voies réaliste et symboliste, les mêlant en une salade étourdissante, Jarry a retrouvé les principes du théâtre, son autonomie irréductible.

Au moment où s'affrontaient les pièces bien faites, à thèse ou à idées, il présente la geste épique inventée par des enfants, d'une telle indigence qu'elle subsume tout le théâtre épique. La grande force d'*Ubu roi* réside dans la pureté absolue d'un schéma dramatique réduit à la conquête du pouvoir, au règne terrifique, et à la fuite de l'usurpateur poursuivi par l'héritier légitime, dont rien ne vient entraver le déroulement. Aucune référence historique, aucune motivation psychologique, aucune explication politique ou idéologique. *Ubu roi* est, littéralement, irrécupérable.

Contrairement à la tradition, la parodie n'a aucune fonction critique. Elle se sert de scènes dont l'effet est assuré, inspirées du théâtre classique ou populaire, du vaudeville ou de guignol, pour le seul plaisir du spectateur.

Et d'insister sur ce qui a toujours été proscrit au théâtre, la matérialité de la vie: déjeuner, orgie, cauchemar d'indigestion etc.

Inversement, Jarry montre les vertus du théâtre pris pour lui-même, comme une succession de gestes et d'actions, de signes appartenant au seul univers dramatique: scène de la trappe, combats, revue des troupes, course au trésor etc.

Si les acteurs ont le jeu épuré et stylisé de la marionnette, incarnant les archétypes du théâtre shakespearien, ils construisent un personnage qui se dissout aussitôt, réduit à une simple silhouette. Quant à Ubu, le personnage unique, autour duquel gravitent les comparses, il est le contraire même d'un héros, par sa totale négativité, pour ne pas dire nullité. En fait, guidé par ses seuls instincts, il se réduit aux fonctions primitives, manger, boire et dormir. Par quoi il donne prise au mythe, étant l'autre honni, l'hétérogène que chacun nourrit en soi et repousse par bienséance.

Enfin le langage illustre la synthèse et le dépassement des tendances mimétiques et idéalistes alors aux prises. On se souvient d'une des scènes les plus provocantes. Gémier (l'interprète d'Ubu), voulant entrer dans la forteresse de Thorn, mettait une clé imaginaire dans la main d'un garde, figurant la porte. Il la faisait tourner, cric, crac, le figurant pivotait, Ubu entraînait dans la prison. Ainsi le jeu naturel des enfants venait résoudre les antinomies de la mise en scène. Il n'en va pas autrement sur le plan verbal, avec le langage d'Ubu, dont je ne donnerai qu'un exemple, le fameux mot, répété trente-trois fois. Il n'est pas réaliste, puisqu'il est doté d'une épenthèse en R. Mais il n'est pas davantage symbolique, puisqu'il est chargé, si je puis dire, du poids de la matière fécale. C'est donc bien l'alliance des contraires, et quelque chose de plus, que manifeste cette invention verbale.

Il n'est donc pas exagéré de dire qu'en portant à la scène, sans y rien changer, la création de quelques adolescents, Jarry a indiqué la voie qui rénovera la dramaturgie française pour de longues années.

Notes

1. Voir Aderer, *Le Théâtre à côté*, préface de F. Sarcey, Librairies imprimeries réunies, 1894.
2. Voir Augustin Filon, *De Dumas à Rostand. Esquisse du mouvement dramatique contemporain*. A. Colin, 1898.
3. Voir Dorothy Knowles, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Genève: Droz, 1934.
4. Voir Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (Stock, 1936), quatrième partie, 'La génération de 1885, le théâtre', pp. 493-514; Henri Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, t. I: 'De 1885 à 1914', nouvelle éd. corrigée, 1947, pp. 126-136, 271-290; *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur (Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965), pp. 1079-1102 par Georges Lerminier; Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France*, t. II (Armand Colin, 1989), pp. 192-214: 'Reconstruire le réel et suggérer l'indicible' par Jean-Pierre Sarrazac; André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée* (Nizet, 1972).

5. André Degaine, *op. cit.* pp. 290-291.
6. *Ibidem*, pp. 306-307.
7. Dans *Mercure de France*, 1891.
8. Jacques Schérer: *Le 'Livre' de Mallarmé*, premières recherches sur des documents inédits, préface d'Henri Mondor (Gallimard, 1957).
9. Protestation publiée par *Le Journal* du 14 décembre 1893, reproduite dans: Alfred Jarry, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade (1987), t. II, p. 577.
10. Archives du Musée de la police, 1, bis rue des Carmes à Paris, dossier Lugné-Poe, Da 168.
11. Alfred Jarry, 'Ames solitaires', *L'Art littéraire*, n. s. n° 1 et 2, janvier-février 1894, pp. 21-25. Reproduit dans les *Oeuvres complètes*, Pléiade, t. I (1972), p. 1003.
12. Alfred Jarry: 'Gerhart Hauptmann', *Portraits du prochain siècle* (Edmond Girard, 1894), pp. 88-89, repris dans les *O.C.*, Pléiade, t. II, pp. 577-578.
13. Archives du Musée de la police, dossier Lugné-Poe, Da 168.
14. Alfred Jarry: 'Théâtre de l'Oeuvre. — Solness le constructeur', *L'Art littéraire*, n. s. n° 5-6 (mai-juin 1894), pp. 93-94, repris dans *O.C.* Pléiade, t. I, pp. 1008-1009.
15. Alfred Jarry, lettre à Lugné-Poe d'août 1896, *O.C.* t. I p. 1052.
16. Pierre Quillard: 'De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte', dans: *Revue d'art dramatique*, 1er mai 1891.
17. Alfred Jarry: 'De l'inutilité du théâtre au théâtre', dans: *Mercure de France*, septembre 1896, repris dans *O.C.* Pléiade, t. I, p. 406. Pour tout ce qui concerne ces questions de dramaturgie, nous citons d'après cette édition, en indiquant la pagination entre parenthèses dans le corps de l'article.
18. A. Lugné-Poe: 'A propos de l'inutilité du théâtre au théâtre', dans: *Mercure de France*, octobre 1896, pp. 96-97.
19. Voir Michel Arrivé, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry* (Paris, Collège de Pataphysique et Cercle français du livre, 1968), et notre commentaire dans: Henri Behar: *Jarry dramaturge* (Paris: Nizet, 1980), pp. 33-34.
20. Lettre de Rachilde à Lugné-Poe, publiée en fac-similé par Henri Bordillon dans *L'Etoile-absinthe*, 4e tournée, décembre 1979. Lugné-Poe la cite, partiellement, dans *Acrobaties* (Gallimard, 1932).
21. Henri Ghéon, *Dramaturgie d'hier et de demain* (Lyon: Vitte, 1963), pp. 109-110. Cité par Henri Behar, *op. cit.* p. 74.