

CLASSIQUES LAROUSSE

Collection fondée en 1933 par FÉLIX GUIRAND

continué par

LÉON LEJEALLE (1949 à 1968) et JEAN-POL CAPUT (1969 à 1972)

Agrégés des Lettres

ALFRED JARRY

UBU ROI

avec une Notice biographique, une Notice historique et littéraire,
des Notes explicatives, une Documentation thématique,
et pédagogique

par

HENRI BÉHAR

Professeur à la Sorbonne-Nouvelle - Paris III

LIBRAIRIE LAROUSSE

17, rue du Montparnasse, 75298 PARIS

RÉSUMÉ CHRONOLOGIQUE DE LA VIE DE JARRY 1873-1907

- 1873** — **Naissance à Laval**, le 8 septembre, d'Alfred-Henry, fils d'Anselme Jarry, négociant en tissus, et de Caroline Quernest. Famille de bourgeoisie moyenne, possédant plusieurs maisons de rapport.
- mai 1878-juillet 1879 — Classe des minimes au petit lycée de Laval.
- 1879 — Le père, ayant échoué dans ses entreprises commerciales, devient employé. Sa femme s'installe avec ses deux enfants (Charlotte et Alfred) chez son père, juge de paix en retraite, à Saint-Brieuc. Les époux cessent toute relation.
- octobre 1879-juillet 1888** — Élève au **lycée de Saint-Brieuc**, Jarry y poursuit ses études de la onzième à la seconde. Bon élève, il se distingue en composition française, latin, grec, anglais, allemand, mathématiques et physique.
- 1885-1888** — Il écrit ses premiers textes, dont plusieurs comédies en vers ou prose, qu'adulte il réunira sous le titre *Ontogénie*.
- octobre 1888-juillet 1891** — Élève au **lycée de Rennes**, où sa mère a pris logement pour favoriser les études de ses enfants. Jarry entre en rhétorique (première) où le professeur de physique, **M. Hébert**, est particulièrement chahuté. Il est, sous divers noms (P. H., Père Heb. Eb, Ebé, Ebon, Ebance, Ebouille), le protagoniste d'une geste épique et satirique que se transmettent des générations d'élèves. Un condisciple de Jarry, Henri Morin, lui communique une pièce écrite avec son frère Charles, *les Polonais*. Elle est représentée sous diverses formes (acteurs, marionnettes du théâtre des Phynances, théâtre d'ombres) chez leurs parents respectifs.
- 1889 — Jarry obtient la première partie du baccalauréat et le premier accessit de version latine au concours général. En octobre, il entre en classe de philosophie où le professeur **B. Bourdon explique Nietzsche**, non traduit en France, et figure parmi les personnages d'*Ubu cocu*.
- 1890 — Bachelier ès lettres (mention bien), Jarry entre en rhétorique supérieure pour préparer le concours d'entrée à l'École normale supérieure, qu'il passe à Paris en juin 1891, sans succès.
- octobre 1891-juillet 1893** — Jarry est élève de rhétorique supérieure au lycée Henri-IV, à Paris. Il **suit les cours de Bergson**. Sa mère, qui s'est installée à Paris, 84, bd de Port-Royal, y meurt le 10 mai 1893, après l'avoir soigné d'une grave typhoïde.
- 1892 — Jarry se lie d'amitié avec Léon-Paul Fargue. En juin, nouvel échec à l'École normale. En octobre, il s'inscrit à nouveau à Henri-IV.
- 1893 — Primé au concours littéraire de *l'Écho de Paris*, son poème *la Régularité de la chasse* est imprimé dans ce journal le 19 mars, bientôt suivi de *Guignol* où paraît le *Père Ubu*. Jarry visite assidûment les galeries d'art, se lie avec Marcel Schwob et collabore à *l'Art littéraire*, revue que dirige Louis Lormel.
- 1894** — En mars, Jarry est éliminé à la licence ès lettres. Il fréquente les « mardis » de Rachilde au *Mercure de France*, où **il donne lecture d'Ubu roi**. Il assiste de même à certains « mardis » de Mallarmé, se lie avec Remy de Gourmont et Paul Fort. En juillet, publication d'*Haldernablou* dans le *Mercure de France*, de l'acte unique de *César Antéchrist* dans *l'Art littéraire*. Son premier recueil de poésie, *les Minutes de sable mémorial*, paraît aux éditions du *Mercure de France* en octobre. Avec Gourmont, il dirige les cinq premiers numéros d'une luxueuse revue d'art, *l'Ymagier*. Il entre en relations avec Lugné-Poe, directeur du théâtre de l'Œuvre. Il accomplit ses obligations militaires à Laval du 13 novembre 1894 au 14 décembre 1895, date à laquelle il est réformé définitif pour lithiase biliaire.

- 1895 — Le 18 août, mort d'Anselme Jarry à Laval. Le partage de ses biens rapporte plus de 15 000 francs-or à son fils qui crée une revue d'estampes, *Perhinderion*, et fait fondre des caractères d'imprimerie qui serviront à imprimer le second et ultime numéro de cette revue, ainsi que l'édition originale d'*Ubu roi*.
- 1896 — Jarry expose en janvier ses conceptions scéniques à Lugné-Poe et lui propose de monter les *Polyèdres* (qui deviendra *Ubu cocu* et paraîtra en 1944). En avril et mai, *le Livre d'art*, revue de Paul Fort, publie *Ubu roi*. Jarry collabore à *la Revue blanche*. À partir de juin, il assure les fonctions de **secrétaire du théâtre de l'Œuvre**, aidant à la mise en scène de *Peer Gynt*, d'Ibsen, 11 juin : *Ubu roi* est édité au Mercure de France. Septembre : « De l'inutilité du théâtre au théâtre », important article publié au *Mercure de France* où Jarry définit sa dramaturgie. En décembre, « les Paralipomènes d'Ubu » (*la Revue blanche*) révèle l'existence ancienne d'Ubu. 9 et 10 décembre : **création d'Ubu roi** au théâtre de l'Œuvre, 15, rue Blanche. Représentations tumultueuses qui auront un large écho dans la presse.
- 1897 — *Le Mercure de France* (1^{er} janvier) reproduit la conférence de Jarry à la création d'*Ubu roi* et *la Revue blanche* publie ses « Questions de théâtre », plaidoyer *pro domo*. 2 mars : banquet littéraire au cours duquel Jarry feint de tirer sur Christian Beck : la scène sera contée par Gide (*les Faux Monnayeurs*). Publication de *les Jours et les Nuits, roman d'un déserteur*. Jarry, qui a dilapidé sa fortune, est expulsé de son logement, il est **hébergé par le Douanier Rousseau**. En novembre, il loue un petit logement, 7, rue Cassette. Fin décembre, ouverture du théâtre des Pantins chez le compositeur Claude Terrasse. Jarry actionne les marionnettes qui jouent *Ubu roi* (20 janvier 1898).
- 1898 — Les Compagnons du Mercure de France louent une villa à Corbeil que Jarry dénomme **le Phalanstère**, où il rédige les *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, Par la taille* (pièce qui paraîtra en 1906), et publie *l'Amour en visites*. Le 11 septembre, il assiste aux funérailles de Mallarmé à Valvins. Décembre : publication de *l'Almanach du Père Ubu illustré* avec des dessins de Pierre Bonnard.
- 1899 — Publication de *l'Amour absolu*, fac-similé autographe, tiré à 50 exemplaires. En mai, location d'une villa à La Frette avec les amis du Phalanstère où Jarry achève *Ubu enchaîné*.
- 1900 — Publication aux éditions de la Revue blanche d'*Ubu enchaîné précédé d'Ubu roi*. Fin décembre, paraît *l'Almanach illustré du Père Ubu* (xx^e s.), dessins de Bonnard, musique de Claude Terrasse.
- 1901 — Jarry collabore à *la Revue blanche* avec ses *Spéculations* qui seront suivies de *Gestes* et publie *Messaline*. Au Salon des Indépendants (mai) il donne une conférence sur « le Temps dans l'art ». Fin novembre, représentation d'*Ubu sur la Butte* par le guignol des Gueules de bois au *Cabaret des Quat'z-arts*.
- 1902 — Publication du *Surmâle, roman moderne* aux éditions de la Revue Blanche.
- 1903 — En janvier, Jarry, qui a cessé sa chronique régulière des *Gestes* à *la Revue blanche*, ouvre une série « Périple de la littérature et de l'art » dans *la Plume*. Il collabore régulièrement au *Canard sauvage* et fréquente Apollinaire. En novembre, il séjourne chez Claude Terrasse au Grand Lemps (Isère) pour achever une opérette, *Pantagruel* (qui paraîtra en 1910).
- 1904 — Fin de la collaboration à *la Plume*. En juillet, début de collaboration au *Figaro* (un seul article).
- 1905 — Jarry fait construire une barque, **le Tripode**, au bord de la Seine, au Coudray, Malade, sans ressources, il passe un mauvais hiver, il est aidé par le D^r Salas, avec qui il traduit *la Papesse Jeanne* d'Emmanuel Rhodès (publiée en 1908).

- 1906** — Début d'une série du **Théâtre mirlitonnesque** aux éditions Sansot ; seuls paraissent *Par la taille* et *Ubu sur la Butte*. Jarry se retire à Laval où il subit une grave crise cérébrale. Il dicte ses dernières volontés, le plan d'un roman, *la Dragonne*, reçoit les derniers sacrements et envoie à Rachilde une lettre émouvante. Une rémission lui permet de corriger *le Moutardier du pape*, publié en souscription à l'initiative de Vallette et de Fénéon, dont le bénéfice lui permet de revenir à Paris, une courte période, avant de séjourner à Laval.
- 1907** — Il peut rentrer à Paris en octobre, grâce aux subsides des frères Natanson (directeurs de la défunte *Revue blanche*) ; le 20, il est découvert paralysé dans son logement de la rue Cassette. Il **meurt le 1^{er} novembre** à l'hôpital de la Charité, d'une méningite tuberculeuse.

Publications posthumes : *la Papesse Jeanne* (traduction, 1908), *le Docteur Faustroll* (1911), *la Dragonne* (1943), *Ubu cocu* (1944), *la Chandelle verte* (1969), *le Manoir enchanté* (1974), *Léda* (1981).

Jarry avait le même âge que Péguy, Colette et Barbusse, cinq ans de moins que Claudel, deux ans de moins que Proust et Valéry. Il avait trois ans de plus que P. Albert-Birot et L.-P. Fargue, sept de plus qu'Apollinaire, neuf de plus que Giraudoux, quatorze de plus que Saint-John Perse, Cendrars, Jouve.

ALFRED JARRY ET SON TEMPS

	vie et œuvre de Jarry	le mouvement intellectuel et artistique	les événements historiques
1873	Naissance à Laval (8 septembre).	Corbière : <i>les Amours jaunes</i> . Rimbaud : <i>Une saison en enfer</i> . J. Verne : <i>le Tour du monde en quatre-vingts jours</i> . E. Renan : <i>l'Antéchrist</i> .	Les troupes allemandes évacuent la France. Mac-Mahon président de la République.
1878	Élève à Laval.		Edison invente le phonographe.
1879	Élève à Saint-Brieuc.	Ibsen : <i>Maison de poupée</i> .	Crookes : rayons cathodiques.
1885	Premières œuvres.	Mort de Victor Hugo.	Construction de la nouvelle Sorbonne.
1888	<i>Les Polonais</i> . Élève à Rennes.	Barrès : <i>Sous l'œil des Barbares</i> .	Tour Eiffel.
1889	Premier accessit de version latine au concours général.	Exposition universelle.	Scandale de Panamá.
1890	Baccalauréat. Rhétorique supérieure.	Fondation du <i>Mercur</i> de France.	Première manifestation du 1 ^{er} Mai.
1891	Élève au lycée Henri-IV.	Mort de Rimbaud.	Massacre de Fourmies. Alliance franco-russe.
1893	Premiers textes publiés.	Lugné-Poe fonde le théâtre de l'Œuvre. Création de <i>Pelléas et Mélisande</i> (Maeterlinck). Exposition Gauguin.	Attentats anarchistes (Vaillant).
1894	<i>Les Minutes de sable mémorial</i>	J. Renard : <i>Poils de Carotte</i> .	Exécution de l'anarchiste Émile Henry. Le président Sadi Carnot poignardé. Roentgen découvre les rayons X.
1895	Réformé militaire.	Première séance du cinéma Lumière. H. G. Wells : <i>la Machine à explorer le temps</i> .	Dégradation du capitaine Dreyfus. Félix Faure président.

1896	Création d' <i>Ubu roi</i> au théâtre de l'Œuvre.	Mort de Verlaine, Valéry : <i>Soirée avec M. Teste</i> , Sarah Bernhardt crée <i>Lorenzaccio</i> (Musset), Le Douanier Rousseau : <i>la Bohémienne endormie</i> .	Le tsar Nicolas II à Paris. Madagascar colonie française.
1898	<i>L'Amour en visites</i> , Jarry achève <i>Faustroll</i> .	Mort de Mallarmé.	Zola : <i>J'accuse</i> , Affaire de Fachoda.
1899	<i>L'Amour absolu</i> .	Moréas : <i>Stances</i> .	Dreyfus à nouveau condamné par le conseil de guerre de Rennes.
1900	<i>Ubu enchaîné</i>	Bergson : <i>le Rire</i> , Freud : <i>l'Interprétation des rêves</i> , Mort de Nietzsche.	Exposition universelle.
1901	<i>Messaline</i> , <i>Ubu sur la Butte</i> , « <i>Spéculations</i> » dans <i>la Revue blanche</i> .		Loi sur les congrégations.
1902	<i>Le Surmâle</i> , « <i>Gestes</i> » dans <i>la Revue blanche</i> .	Mort de Zola, Debussy : <i>Pelléas et Mélisande</i> , Gide : <i>l'Immoraliste</i> .	Ministère Combes, Éruption de la montagne Pelée (Martinique).
1905	Construit <i>le Tripode</i> .	Mort d'Alphonse Allais, Alain : <i>Propos</i> , Einstein : relativité restreinte.	Guerre russo-japonaise.
1906	<i>Par la taille</i> , <i>Ubu sur la Butte</i> (Théâtre militonnesque). Grave crise cérébrale.	Claudel : <i>Partage de Midi</i> , Naissance du fauvisme (Matisse).	Dreyfus acquitté et réhabilité. Charte d'Amiens posant l'indépendance du syndicalisme à l'égard des partis politiques.
1907	Albert Samain, <i>souvenirs</i> . <i>Le Moutardier du pape</i> , Mort à Paris le 1 ^{er} novembre.	Picasso : <i>les Demoiselles d'Avignon</i> , Naissance du cubisme.	Triple-Entente (France, Angleterre, Russie).

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

I. ÉDITIONS

Ubu roi, Éd. du Mercure de France, 1896, 172 p. (Dans les variantes, nous signalons cette édition par le sigle E. O. [édition originale].)

Ubu roi, avec la musique de Claude Terrasse, édition reproduisant le fac-similé du manuscrit autographe, Éd. du Mercure de France, 1897, 176 p.

Ubu enchaîné, précédé d'Ubu roi, Éd. de la Revue blanche, 1900, 248 p. (Cette édition étant la dernière revue par l'auteur, c'est le texte que nous donnons ici.)

La Chandelle verte, texte ordonné par Maurice Saillet, le Livre de Poche, 1969.

Œuvres complètes, t. I, textes établis et présentés par Michel Arrivé, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1972. (Nos citations des autres œuvres de Jarry renvoient à cet ouvrage par le sigle Pl.)

Ubu, publié sur les textes définitifs établis et présentés par Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, coll. Folio, 1978.

II. ÉTUDES

- | | |
|------------------|---|
| Charles Chassé | <i>Dans les coulisses de la gloire : d'Ubu roi au Douanier Rousseau</i> (Nouvelle Revue critique, 1947). |
| Michel Arrivé | <i>les Langages de Jarry</i> (Klincksieck, 1972). |
| Noël Arnaud | <i>Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll</i> (la Table ronde, 1974). |
| François Caradec | <i>À la recherche d'Alfred Jarry</i> (Seghers, 1974). |
| Judith Cooper | <i>Ubu roi; an Analytical Study</i> (Tulane Studies, n° 6, 1974). |
| Henri Béhar | <i>Jarry dramaturge</i> (Nizet, 1980) [incluant <i>Jarry, le monstre et la marionnette</i> , Larousse, 1973]. |
| Europe | numéro spécial Alfred Jarry, mars-avril 1981. |

UBU ROI

1896

NOTICE

UNE CRÉATION COLLECTIVE : LA GESTE DU P. H.

Jarry ne s'en est jamais caché : il n'est pas l'auteur d'*Ubu roi* (du moins le *seul* auteur) mais bien son *inventeur* au sens juridique du terme, celui qui trouve un trésor et qui a la bonne idée de le mettre en valeur. En l'occurrence, *les Polonais*, premier titre de la pièce, existaient avant lui, mais il a su faire d'une pochade lycéenne une œuvre théâtrale prise en considération par tous les lettrés et désormais représentée sur toutes les scènes du monde.

À l'origine il y a la geste, ensemble de textes épiques relatant les exploits d'un même héros, le P. H., Père Héb, Eb, Ebé..., transmise par les générations d'élèves du lycée de Rennes. Ceux-ci ont pris pour modèle, et victime, un professeur de physique particulièrement caricatural, Félix Hébert (1832-1918). Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de physique, docteur ès sciences avec une thèse, soutenue en 1882, sur « les Lois des grands mouvements de l'atmosphère et sur la formation et la translation des tourbillons aériens », il est nommé à Rennes en octobre 1881. Sans doute précédé par sa réputation, tels les dieux de la mythologie, il est aussitôt l'objet de mémorables chahuts. On ne s'étendra pas ici sur la psychologie du professeur chahuté, victime par trop consentante, et sur ses rapports avec la classe, ensemble d'individus dont le comportement n'a rien à voir avec celui de chacun de ses composants. Hébert fut chahuté jusqu'à épuisement, mais il faut se défier des portraits qu'on nous en a faits, tous postérieurs à *Ubu roi*, empreints du vocabulaire, du trait jarryque. De même le scénario de ces chahuts, conté à plusieurs reprises par l'un de ses élèves, Henri Hertz, remanié et amplifié, est déjà un objet de littérature !

En vertu du principe de synthèse que Jarry, contre tous les psychologues, observe chez le jeune enfant, la caricature de ce maître déconsidéré devient le P. H., héros de multiples aventures, dérisoires et grandioses. Sur le modèle de Gargantua et des géants des légendes populaires, il parcourt le monde en quête de méfaits. Les récits circulent, copiés sur cahier d'écolier à l'étude ou pendant la classe, au risque de se faire surprendre. On en connaît les auteurs : Charles

Morin, Henri Morin, son cadet de quatre ans, Ange Lemaux, etc. Mais notre propos n'est pas de trancher ici le débat des médiévistes sur l'origine populaire et collective des chansons de gestes ou leur création par un seul auteur savant. Le fait est qu'ici la classe travaille sur canevas, on se repasse des récits qu'on améliore sans cesse, en fonction des lectures récentes ou des incidents de la vie quotidienne.

Interrogés par Charles Chassé qui pensait mettre en cause tout le symbolisme en dénonçant la prétendue supercherie de Jarry, les frères Morin ont énuméré certains titres : *le Miserere*, *les Héritiers*, *la Bastringue*, *la Prise d'Ismaïl*, *le Voyage en Espagne*, *les Andouilles du P. H.*, *les Polonais...* Pour sa part, Jarry avait cité *les Cornes du P. U.*, *les Polyèdres*, *Profaiseur de pfoisic...* dont il fera la matière de diverses publications, jusqu'à envisager un cycle complet : *Ubu roi*, *Ubu cocu*, *Ubu enchaîné*.

Lorsqu'il entre au lycée de Rennes, en octobre 1888, Jarry trouve donc cet ensemble de récits, oraux ou écrits, auxquels il ne tarde pas à mettre la main, avec son condisciple Henri Morin. Car il ne vient pas sans bagages : il a lui-même, à Saint-Brieuc, composé bon nombre d'œuvres (elles seront rassemblées dans *Ontogénie*) caractéristiques de la culture potachique : pions et potaches en sont les protagonistes, évoluant autour d'un thème (ou objet) central : la pompe à merde.

Son apport essentiel consiste à transformer le récit en dialogue théâtral. La pièce *les Polonais* est jouée chez les parents Morin en décembre 1888 : « À Rennes — le théâtre à Phynances commença dans un vieux paravent... La jeune Alice, blond d'or, fille aînée de M. Hébert, professeur de physique, était merveilleuse en soie bleue l'ours en peluche et la sorcière aussi » (Charlotte Jarry). L'année suivante ce sera dans le grenier des Jarry, sous forme de marionnettes puis en théâtre d'ombres, pour la commodité des manipulateurs. Le spectacle est donné aux adultes, au nombre desquels Hébert, qui ne s'y reconnaît pas !

Là encore, il serait vain de chercher à marquer précisément l'apport de chacun des collaborateurs, puisque la vertu de cette œuvre est d'être une création collective. Jarry en donne une idée sur la page de titre d'*Ubu roi* qui réfère au théâtre des Phynances de 1888 et donc aux origines potachiques — pour ceux qui savent.

LE GÉNIE DE JARRY : COMMENT « IL POUSSE LE PION UBU »

Il y a une grande différence entre une pièce pour marionnettes et une pièce pour un théâtre d'acteurs. Or, l'expérience précédente a montré à Jarry qu'on pouvait passer de l'une à l'autre, en produisant des effets contrastés. Ne serait-ce que pour cette découverte, il méritait de passer à la postérité. Il n'aura de cesse qu'il n'ait monté *les Polonais*, devenus entre-temps *Ubu roi* par son seul pouvoir de dénomination, sur un grand théâtre.

Outre cette prescience dramaturgique, Jarry a saisi d'emblée le caractère explosif et durable qu'aurait une telle œuvre produite par des enfants lorsqu'elle serait hissée au sein de la grande littérature. Pensons à Molière quand il fait passer la farce dans la « grande comédie », et à ce qui en est résulté pour notre théâtre. C'est un phénomène du même ordre qui se produit lorsque Jarry parvient à faire prendre en charge par la littérature d'avant-garde cette œuvre parodique, issue de la cour de récréation, réunissant tout un faisceau de cultures méprisées.

Dès son arrivée à Paris, Jarry donne des lectures d'*Ubu* à ses nouveaux camarades de la khâgne du lycée Henri-IV, qui s'en réjouissent fort et doivent y apporter leurs propres suggestions. L'École normale supérieure, de même que les classes y préparant, sont réputées pour leur goût de la mystification, leur rituel du bizutage reposant principalement sur des exercices verbaux (le *laïus*). D'après ses condisciples, Jarry est un maître du genre, et il n'est pas impossible qu'*Ubu* en porte traces.

Transporté du lycée de Rennes au lycée parisien, interprété devant les familles des élèves ou les jeunes khâgneux, *Ubu* reste dans la sphère scolaire. Pour lui, Jarry a d'autres ambitions. C'est par une voie curieuse, celle des concours littéraires, qu'il accède à une notoriété initiale. Le 28 avril 1893, *l'Écho de Paris mensuel illustré* publie « Guignol », qui a obtenu le prix de prose au concours mensuel du journal. C'est la première apparition d'*Ubu*, des palotins et de la pataphysique dans la presse. Elle est favorisée par Marcel Schwob, directeur de ce supplément mensuel, qui deviendra l'ami de Jarry et le fera pénétrer dans l'institution littéraire, par le biais des cénacles (les « mardis » de Rachilde ou de Mallarmé) au point que celui-ci abandonnera la préparation au concours d'entrée à l'E. N. S. (sans doute découragé par trois échecs successifs) et donc une carrière de fonctionnaire, pour la carrière des lettres, beaucoup plus incertaine. Jarry, disposant de quelques revenus, participe à la fondation d'une petite revue, *l'Art littéraire*; il achète des actions du *Mercury de France* qui allait devenir le lieu de rassemblement de la littérature nouvelle, particulièrement du symbolisme. *Ubu* est favorablement accueilli par le groupe du *Mercury*, Vallette son directeur et Rachilde son épouse. Tout le monde en rit et exalte le Père *Ubu*, qui reparaît dans *les Minutes de sable mémorial*, aux éditions du *Mercury* (sept. 1894), puis dans la revue elle-même sous les espèces de l'acte terrestre de *César Antéchrist* (*Mercury de France*, sept. 1895) qui est une contraction d'*Ubu roi*. Jarry se laisse arracher le texte définitif d'*Ubu roi* par son ami Paul Fort, qui le publie en deux livraisons (avril-mai 1898) dans la revue, *le Livre d'art*. Le mois suivant, le drame est publié en volume par *le Mercury de France* (où il sera l'objet d'une réédition — en 1897 — en *fac-similé* autographique).

C'est dire qu'*Ubu roi* a entrepris sa conquête de la littérature ! Déjà des critiques de renom commencent à le glorifier. Mais ce n'est pas assez pour Jarry qui sait combien, à l'époque, la consécration

s'acquiert au théâtre, par le théâtre. Inutile de lui prêter des vues machiavéliques. Le fait est qu'il se dévoue corps et âmes (et certainement à ses frais) pour faire avancer le pion *Ubu*, comme dit Lugné-Poe dans ses Mémoires. Par goût autant que par une analyse lucide de la situation théâtrale, il a jeté son dévolu sur le théâtre de l'Œuvre, récemment fondé par Lugné-Poe (en 1893), un metteur en scène qui a fait ses classes au Théâtre-Libre d'Antoine et l'a quitté pour défendre une littérature d'idées, en ayant assez de la « tranche de vie », et surtout un théâtre de symboles. Il monte *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck — c'est son coup d'éclat initial — les drames du Nord d'Ibsen, de Strindberg. Il est soutenu par le groupe du Mercure, dont il représente les pièces (*M^{me} la Mort* de Rachilde), n'hésitant pas à rechercher le scandale, avec la *Salomé* d'Oscar Wilde (11 février 1896). C'est le moment que Jarry choisit pour offrir ses services de « secrétaire-régisseur » de l'Œuvre. Une fois dans la place, il veille à la réalisation d'*Ubu roi* que Lugné-Poe s'est engagé à monter, non sans hésitations, finalement levées par le couple directorial du Mercure. Le mérite de Jarry est bien de s'être obstiné afin d'obtenir une représentation théâtrale qui, seule, pouvait provoquer l'émoi des pharisiens, parce qu'il avait pensé son œuvre dans la forme dramatique, et qu'il était sûr de renverser, par ce moyen, les fausses gloires littéraires, les principes esthétiques les plus arbitraires, emportant par là même les excès du symbolisme.

Le public ne pouvait crier à la surprise : il avait été suffisamment prévenu à l'avance par les diverses publications où apparaissait *Ubu*. Il savait de quelle matière était fait le personnage, il connaissait le premier mot du premier acte et savait quelles théories dramatiques Jarry entendait défendre et illustrer. Or, ni le discours préalable de Jarry, ni la présentation de l'œuvre dans le programme, qui contenait pourtant le mot incriminé en italiques, n'avaient provoqué le moindre début de réaction malveillante. Puissance du mot proféré à haute voix dans une salle de théâtre ! À lui seul, il symbolisait l'agression à laquelle s'était consciencieusement livré l'auteur, sachant que le théâtre n'est rien sans la confrontation scénique.

« UBU ROI », ANALYSE ET SIGNIFICATION

La fable d'*Ubu roi* est particulièrement schématique : *Ubu*, capitaine au passé autrefois glorieux, poussé par l'ambition de sa femme, se décide à tuer le roi de Pologne, Venceslas, pour s'emparer de son trône. Il conspire avec le capitaine Bordure, à qui il promet le duché de Lithuanie en récompense de son aide. La famille royale est massacrée ; seul en réchappe le jeune Bougrebas, qui vengera ses aïeux. *Ubu* installé sur le trône gouverne en dépit du bon sens. Pour accroître ses richesses, il extermine les nobles, les magistrats et les financiers qui lui résistaient. Puis il se charge de collecter lui-même les impôts établis de sa propre autorité. Bordure, n'ayant pas reçu le salaire de sa collaboration, rejoint le Czar qui déclare la guerre

à l'usurpateur. Ubu part en campagne, confiant la régence du royaume à la Mère Ubu. Celle-ci est chassée par Bougrelas qui a pris la tête du peuple polonais mécontent. Par une merveilleuse coïncidence, elle rejoint son époux, lui-même défait par l'armée russe, dans une caverne d'où, poursuivis par Bougrelas, ils s'échappent vers de nouvelles contrées. Ils s'embarquent sur la mer Baltique, essuient une tempête, en direction de l'Espagne ou de la France, où Ubu pense installer sa gidouille.

La grande force d'*Ubu roi* réside dans la pureté absolue de ce schéma, dont rien ne vient entraver le déroulement : aucune interférence historique, aucune motivation psychologique. *Ubu roi* résume tous les grands drames, ce qui explique qu'on puisse, tour à tour, évoquer Shakespeare, Corneille, Hugo... Les sources seraient sans doute nombreuses. On ne gagne rien à les identifier, dans la mesure où la pièce est la synthèse absolue de tout drame historique.

Synthèse parodique, cependant, puisque sur la fable se greffent des scènes traditionnelles ou bouffonnes, inspirées du théâtre populaire, du vaudeville, du répertoire pour marionnettes. Songe prémonitoire de la reine, conjuration, apparition des spectres des aïeux ou de la Mère Ubu en ange Gabriel ; autant de scènes à effet, attendues par l'auditoire, ici perverties d'une manière ou d'une autre.

Subversion du théâtre classique aussi par le fait qu'on y bouscule les conventions les mieux établies. On s'attarde ici à montrer sur la scène ce que proscrivent les bienséances : manger et dormir. Le déjeuner (I, III) s'étire à loisir, scatologique à souhait. L'orgie se prolonge toute la nuit (II, VII) et le Père Ubu a des cauchemars à la suite d'une indigestion (IV, VII-V, I). Jarry lui-même a fait remarquer que la pièce aurait pu être adaptée au goût du jour, c'est-à-dire aux mœurs présentées par le théâtre de boulevard, alors que le scénario en est particulièrement chaste. S'il n'y a pas de coucher de petite vertu, ce n'est pas faute de hardiesse ou d'imagination, c'est tout simplement que les auteurs de quinze ans n'en éprouvaient pas le besoin.

En revanche, ils usaient de toutes les possibilités qu'offre la théâtralité, c'est-à-dire le théâtre pris pour lui-même, en tant que succession de gestes et d'actions, de signes appartenant au seul univers dramatique. La scène de la trappe (III, II), la revue des troupes, les combats et massacres proviennent sans doute de la cour de récréation et témoignent du plaisir enfantin qu'il y a à éprouver ses muscles ; mais ce sont aussi des scènes fréquentes à Guignol, facilement réalisables par le montreur de marionnettes, d'un effet assuré auprès du public juvénile.

Les *personnages* sont tout aussi schématiques que l'intrigue. C'est de là qu'ils tirent leur puissance théâtrale. Le soldat est fait pour combattre, la reine pour pleurer, Ubu pour tuer tout le monde et s'en aller. On n'en sortira pas : simples comparses, tous gravitent autour du héros, pour le mettre en valeur, exalter ses qualités négatives, son inconsistance psychologique, sa bassesse de caractère. Au fond, il

n'obéit qu'à son instinct. Ses désirs sont sommaires : il lui suffit de manger fort souvent de l'andouille, posséder une grande capeline, rouler carrosse par les rues. Mais ils n'ont point de limites. C'est un ventre, une outre, un avaleur de mondes. Il engloutit tout ce qui passe à sa portée, et n'écoute aucun conseil de modération. Bête et méchant, il répand la terreur sans aucun scrupule. Mais il est affreusement peureux, ce qui est pour lui une règle de vie. Se croit-il soupçonné par le roi ? il est prêt à dénoncer la conspiration. Un rien l'effraie, et il a surtout peur de recevoir des coups.

À côté de lui, la Mère Ubu paraît un raffinement de psychologie. Elle est calculatrice et intéressée. C'est elle qui tire les ficelles de l'intrigue, mais elle ne peut rien devant la puissance des appétits inférieurs du gros bonhomme et finalement se retrouvera dans la même situation que lui, formant avec lui un couple inséparable et complémentaire.

L'idée de les faire accompagner des Palotins provient sans doute du théâtre classique : chaque protagoniste a son confident. Mais, ici, ils apparaissent davantage comme un décor mobile, les enseignes d'Ubu.

Dès avant la première représentation, les critiques se sont interrogés sur la signification d'Ubu. Caricature du bourgeois pour les uns, de l'anarchiste pour les autres, il est devenu, selon les époques, le symbole du capitalisme, du nazisme, du stalinisme. Il n'y a pas de raison pour cesser le petit jeu des identifications. Et il faut reconnaître que Jarry est le premier coupable qui, pour sa défense, indiquait qu'il avait voulu nous montrer notre « double ignoble ».

De fait, Ubu est constitué de telle sorte qu'il est apte à recevoir, comme Guignol, toutes les projections du public. C'est ce qui fait que le type Ubu existe, car, à chaque représentation, réinvesti par les spectateurs. Davantage, le nom *Ubu*, comme l'adjectif *ubuesque* s'appliquent désormais à toutes sortes de situations qui n'ont strictement rien à voir avec le modèle dramatique. Rançon de la notoriété !

Une telle notoriété n'aurait pu être atteinte sans la vertu d'un nom-écrivain, inventé par Jarry, sans la force d'un langage dramatique riche de possibilités. Abandonnant le débat d'idées, le raffinement psychologique, on redonne la suprématie au geste et à la parole.

Le langage d'*Ubu roi* mêle tous les registres de la langue écrite et parlée, d'aujourd'hui comme du passé. Mêlant style noble et populaire, scatologies et images fleuries, elle devient l'une des plus expressives du théâtre moderne. L'équivalence établie par Ubu entre la merdre, la phynance et la physique, son parler spécifique, particulièrement productif, conduisent l'auditeur à l'imiter. Et il n'est pas un spectateur qui ne se surprenne à « parler Ubu » après une représentation.

Ainsi le mot initial, le maître mot, fait-il plus qu'introduire une révolution théâtrale, le moment où le langage parlé envahit le dernier bastion des conventions, il indique, par l'R supplémentaire, la voie d'une création continuée.

MISES EN SCÈNE ET INTERPRÉTATIONS SUCCESSIVES

Ubu roi fut représenté pour la première fois le 10 décembre 1896 par le théâtre de l'Œuvre (générale, le 9 décembre) sur la scène du Nouveau Théâtre, 15, rue Blanche, à Paris (actuellement Comédie de Paris), dans une mise en scène de Lugné-Poe, décors et masque de Pierre Bonnard, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Ranson et Jarry ; musique de Claude Terrasse.

Cette année-là : Paul Verlaine meurt le 8 janvier. Christophe publie *le Sapeur Camember*, Jules Renard, *Histoires naturelles*, Valéry, *la Soirée avec M. Teste*, le théâtre de l'Œuvre monte *Salomé* d'Oscar Wilde, *les Soutiens de la société* d'Ibsen, ainsi que *Peer Gynt* dont Jarry a remanié la scène des Trolls, et où il figure le Vieux de Dovre. Sarah Bernhardt crée *Lorenzaccio* de Musset. Méliès tourne son premier film : *Une partie de cartes*. Une pétition circule pour la révision du procès du capitaine Dreyfus. Le tsar Nicolas II vient, en octobre, en visite officielle à Paris.

Pour Jarry, la première d'*Ubu roi* devait avoir valeur de manifeste, sinon de manifestation, voulant faire en sorte que « l'Œuvre monopolise toutes les innovations ». Persuadé que le public resterait abasourdi, la première fois, devant la nouveauté, il crut nécessaire d'installer dans la salle la claque de ses amis. Le tumulte fut à la hauteur de ses espérances (voir *Doc.*, p. 159). Obnubilée par ses théories dramatiques, qui poussent jusqu'à l'extrême l'esthétique du symbole — il est même le premier à parler de théâtre ABSTRAIT (voir *Doc.*, p. 150) —, la critique, à de rares exceptions près, n'a pas vu qu'il avait installé sur la scène un cheval de Troie qui allait anéantir le symbolisme.

Alors que cette école sondait les mystères de l'âme, la profondeur de l'azur, les pouvoirs de la suggestion, Jarry, suivi par Lugné-Poe, posait sur la scène cette chose immonde et inconvenante, Ubu. Du contraste entre la théorie et l'objet dramatique allait naître une révolution scénographique dont les effets sont encore perceptibles : pour rapprocher le théâtre de la vie, il faut pousser la convention à la limite, jouer comme des marionnettes, en se dégageant du souci d'illusion. Tel est le paradoxe que Jarry souffle au décorateur, aux interprètes et au metteur en scène. D'où cette voix mécanique affectée à Ubu, ces accents étrangers ou provinciaux caractérisant chaque rôle. Les acteurs jouèrent en tenue de ville, à quelque variante près comme de retrousser leur pantalon jusqu'aux cuisses, avec des fragments de masques pour se donner l'air impersonnel ; Germier avait emprunté un ventre au clown Footit. Le dépouillement allait jusqu'à supprimer tout élément concret du décor. Un cheval-jupon figurait toute la cavalerie. Seul luxe : quarante mannequins d'osier pour la scène de la trappe. Tout le reste est suggéré par la parole et le geste. C'est d'ailleurs à ce propos qu'éclata le scandale : le public n'aime pas qu'on touche à ses habitudes, à ce qu'on pourrait nommer l'illusion comique.

Dans ce dialogue nouveau instauré entre la scène et la salle, l'initiative revenait aux comédiens. De sorte que la mise en scène, surveillée par Jarry depuis le début, se retourna contre lui : le texte n'était pas su, il avait fallu consentir à toutes les coupures ; par manque de répétitions, les comédiens n'avaient aucune unité de jeu et, dans les conditions désordonnées du spectacle, ils n'en firent qu'à leur tête.

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

Le théâtre des Pantins a repris *Ubu roi* le 20 janvier 1898, dans l'atelier de Claude Terrasse. Les marionnettes de Bonnard étaient animées par Jarry et Franc-Nohain, Terrasse étant au piano.

Une version raccourcie, agrémentée de couplets d'actualité, *Ubu sur la Butte*, a été créée le 27 novembre 1901 par le guignol des Gueules de bois au cabaret des Quat'z-arts. Anatole (le montreur de marionnettes des Champs-Élysées) était au castelet. Jarry, déçu du théâtre, revenait aux pantins de son enfance, qui ne pouvaient le tromper.

Après sa mort, les reprises furent rares et décevantes. En 1908, Gémier monte *Ubu roi* au Théâtre-Antoine dans un décor naïf, l'agrémentant de jeux de scène pénibles.

En 1922, Lugné-Poe signe une reprise de la création. En fait, il laisse l'initiative à son interprète principal, René Fauchois, qui atténue les incongruités et rajoute des jeux de scène de son cru au point que le public se demande en quoi la pièce a pu faire scandale 25 ans auparavant.

Diverses représentations après guerre n'ont pas laissé davantage de traces. C'est la télévision française qui, le 21 septembre 1965, par les soins de Jean-Christophe Averty, nous donne la représentation la plus complète, la plus exacte, la plus conforme aux intentions de l'auteur, dans une écriture propre au petit écran. Cette remarquable fidélité à l'œuvre originelle s'accompagne hélas ! d'un effet de froideur inattendu : le sens de la vie s'était échappé.

En 1968, Michael Meschke monte *Ubu roi* au festival de Nancy, mêlant, dans une remarquable réalisation, marionnettes et auteurs.

Deux ans après, Guenolé Azerthiope et le Phénoménal Théâtre rendent la pièce à son lieu d'origine, la cour de récréation.

Curieusement, chaque grand metteur en scène s'attaquant à *Ubu* éprouve le besoin d'en donner un montage à sa manière, joignant *Ubu roi* et *Ubu enchaîné*, interpolant des scènes, mêlant des extraits d'*Ubu cocu*.

S'agit-il bien de la même pièce ? On peut se le demander. Mentionnons, pour mémoire, l'*Ubu* de Jean Vilar au T. N. P. (1958) *Ubu aux Bouffes* de Peter Brook (1977), *Ubu* adapté par Philippe

Adrien (Reims, 1980), par Antoine Vitez au T. N. P. (1985), dont les réalisations marqueront l'histoire du théâtre. Mais Ubu y apparaît comme un prétexte à l'illustration de théories et de pratiques dramatiques nouvelles.

En somme, l'œuvre est devenue classique, objet de transformations, d'adaptations, de transpositions, avant d'entrer dans la collection des « Nouveaux Classiques Larousse ». N'est-ce pas son destin naturel ? Issue du lycée, elle doit y revenir, se replonger à la source pour conserver son éternelle jeunesse, sa vertu d'insolence.

UBU ROI

1896

NOTICE

UNE CRÉATION COLLECTIVE : LA GESTE DU P. H.

Jarry ne s'en est jamais caché : il n'est pas l'auteur d'*Ubu roi* (du moins le *seul* auteur) mais bien son *inventeur* au sens juridique du terme, celui qui trouve un trésor et qui a la bonne idée de le mettre en valeur. En l'occurrence, *les Polonais*, premier titre de la pièce, existaient avant lui, mais il a su faire d'une pochade lycéenne une œuvre théâtrale prise en considération par tous les lettrés et désormais représentée sur toutes les scènes du monde.

À l'origine il y a la geste, ensemble de textes épiques relatant les exploits d'un même héros, le P. H., Père Héb, Eb, Ebé... transmise par les générations d'élèves du lycée de Rennes. Ceux-ci ont pris pour modèle, et victime, un professeur de physique particulièrement caricatural, Félix Hébert (1832-1918). Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de physique, docteur ès sciences avec une thèse, soutenue en 1882, sur « les Lois des grands mouvements de l'atmosphère et sur la formation et la translation des tourbillons aériens », il est nommé à Rennes en octobre 1881. Sans doute précédé par sa réputation, tels les dieux de la mythologie, il est aussitôt l'objet de mémorables chahuts. On ne s'étendra pas ici sur la psychologie du professeur chahuté, victime par trop consentante, et sur ses rapports avec la classe, ensemble d'individus dont le comportement n'a rien à voir avec celui de chacun de ses composants. Hébert fut chahuté jusqu'à épuisement, mais il faut se défier des portraits qu'on nous en a faits, tous postérieurs à *Ubu roi*, empreints du vocabulaire, du trait jarryque. De même le scénario de ces chahuts, conté à plusieurs reprises par l'un de ses élèves, Henri Hertz, remanié et amplifié, est déjà un objet de littérature !

En vertu du principe de synthèse que Jarry, contre tous les psychologues, observe chez le jeune enfant, la caricature de ce maître déconsidéré devient le P. H., héros de multiples aventures, dérisoires et grandioses. Sur le modèle de Gargantua et des géants des légendes populaires, il parcourt le monde en quête de méfaits. Les récits circulent, copiés sur cahier d'écolier à l'étude ou pendant la classe, au risque de se faire surprendre. On en connaît les auteurs : Charles

CE DRAME EST DÉDIÉ³

À

MARCEL SCHWOB⁴

A donc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies par escript. (3)

3. E. O. : Ce livre /est dédié/ ; 4. Marcel Schwob (1867-1905), auteur d'ouvrages érudits sur Villon, d'une traduction d'*Hamlet* de Shakespeare, du très poétique *Livre de Monelle* (1894) et de *Vies imaginaires* (1896). Il dirigeait le supplément littéraire de l'*Écho de Paris* où les textes de Jarry furent primés et, à ce titre, publia, le premier, « Guignol » où M. Ubu se fait connaître par la presse.

QUESTIONS

3. Que penser de cette dédicace où le style archaïque se mêle au calembour ? Est-elle adaptée au destinataire et à l'œuvre elle-même ? Peut-on en conclure que, l'existence de Shakespeare étant, à l'époque, controversée, le Père Ubu est l'auteur véritable des tragédies shakespeariennes dont *Ubu roi* serait le modèle ?

PERSONNAGES

PÈRE UBU⁵.

MÈRE UBU.

CAPITAINE BORDURE⁶.

LE ROI VENCESLAS⁷ (4)

LA REINE ROSEMONDE⁸.

BOLESLAS... }

LADISLAS... }

BOUGRELAS }

*leurs fils*⁹

LES OMBRES DES ANCÊTRES¹⁰.

MICHEL FÉDÉROVITCH.

NOBLES.

MAGISTRATS.

CONSEILLERS.

FINANCIERS.

LARBINS DE PHYNCANCES¹⁶.

PAYSANS.

TOUTE L'ARMÉE RUSSE¹⁷.

TOUTE L'ARMÉE POLO-
NAISE.

5. Père Ubu est le dernier état d'une série de transformations verbales à partir du nom du professeur de physique du lycée de Rennes, Hébert, devenant tour à tour Hébé, Ebé, Ebance, P. H. et, pour la rime interne dans *la Chanson du décervelage* (v. p. 114), Ubu, nom-écrivain trouvé par Jarry seul ; 6. D'abord nommé Rolando dans la geste primitive, le capitaine doit son nom au vocabulaire du blason, que Jarry a étudié lorsqu'il songeait à une mise en scène originale de *César Antéchrist*. La bordure est une pièce en forme de ceinture bouclant l'écu ; 7. Venceslas est le nom de divers rois de Bohême, dont deux régnèrent en Pologne (1300-1306). Jarry remplace ainsi le Vladimir de la geste originale et donne une explication pseudo-historique dans le *Programme d'Ubu roi* (v. *Doc.*, p. 131) ; 8. Il n'y a pas de reine polonaise de ce nom, mais la maîtresse d'Henri II d'Angleterre, au destin tragique, peut justifier ce choix ; 9. Si Boleslas et Ladislas sont bien des prénoms polonais, Bougrelas est de l'invention de Jarry ; 10. Ces ombres ne sont pas mentionnées dans la distribution originale.

QUESTIONS

4. Dans le *Programme d'Ubu roi*, Jarry affirme : « Fort tard après la pièce écrite, on s'est aperçu qu'il y avait eu en des temps anciens au pays où fut premier roi Pyast, homme rustique, un certain Rogatka ou Henry au gros ventre, qui succéda à un roi Venceslas, et aux trois fils du dit, Boleslas et Ladislas, le troisième n'étant pas Bougrelas ; et que ce Venceslas, ou un autre, fut dit l'Ivrogne. Nous ne trouvons pas honorable de construire des pièces historiques. » Comment l'entendez-vous ?

LE GÉNÉRAL LASCY ¹¹ .	LES GARDES DE LA MÈRE
STANISLAS LECZINSKI ¹² .	UBU.
JEAN SOBIESKI ¹³ .	UN CAPITAINE.
NICOLAS RENSKY.	L'OURS.
L'EMPEREUR ALEXIS ¹⁴ .	LE CHEVAL À PHYNANCES.
GIRON.	LA MACHINE À DÉCERVE-
PILE... } <i>Palotins</i> ¹⁵ .	LER ¹⁸ .
COTICE. }	L'ÉQUIPAGE.
CONJURÉS ET SOLDATS.	LE COMMANDANT. (5)
PEUPLE.	

11. Lascy, personnage historique (1678-1751), mit son épée au service de la Pologne ; 12. Roi de Pologne (1677-1766) et duc de Lorraine, il devint le beau-père de Louis XV ; 13. Roi de Pologne (1624-1969), Jean Sobieski délivra Vienne des Turcs ; 14. Tout aussi historique, Alexis régna sur la Russie de 1645 à 1676 ; 15. Les Palotins (ce terme, créé par Jarry, évoque un ordre ecclésiastique d'origine polonaise qui existe encore de nos jours, aussi bien que le pal des supplices) portent des noms empruntés au vocabulaire héraldique. Le *giron* est un triangle dont le sommet part du centre de l'écu, la *pile* est, de même, un triangle isocèle dont la pointe est tournée vers le bas de l'écu ; la *cotice* est une bande étroite traversant l'écu en diagonale. Dans la symbolique complexe de l'auteur, ces personnages ont une valeur phallique, étant tous des diminutifs du pal ; 16. Si les Financiers supportent une graphie traditionnelle, les *Larbins de phynances* ont la marque spéciale d'appartenance à Ubu ; 17. Dans le théâtre de marionnettes, une telle totalité est systématiquement représentée par une seule poupée. C'est le même parti qui sera adopté sur la scène de l'Œuvre ; 18. Le cheval à phynances et la machine à décerveler ne sont pas des personnages, au sens habituel du théâtre. Mais, dans un castelet, ils seront animés de la même façon qu'un acteur.

QUESTIONS

5. Que faut-il penser d'une telle liste mêlant patronymes historiques, êtres fictifs, collectivités, objets et animaux ? Peut-on distinguer ce qui constitue l'univers particulier d'Ubu ?

ACTE PREMIER

SCÈNE PREMIÈRE. — PÈRE UBU, MÈRE UBU.

PÈRE UBU

Merdre¹⁹.

MÈRE UBU

Oh ! voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou²⁰.

PÈRE UBU

Que ne vous assom'je, Mère Ubu²¹ !

MÈRE UBU

Ce n'est pas moi, Père Ubu, c'est un autre qu'il faudrait
5 assassiner.

PÈRE UBU

De par ma chandelle verte²², je ne comprends pas.

MÈRE UBU

Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort ?

PÈRE UBU

De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je
suis content. On le serait à moins : capitaine de dragons, officier

19. Cet r supplémentaire, d'origine rennais, aurait une fonction euphémisante selon Charles Morin. On se demande en quoi l'air atténuerait la chose ! Souci d'expressivité, écho d'un toponyme voisin (Merdrignac), marque spécifique d'Ubu, en relation avec *phynance* et *physique*, c'est son signe de ralliement (I, VII) et, avant tout, la première explosion, de manière déguisée, d'un vocable banni de la scène, qui revient 33 fois dans la pièce ; 20. La graphie archaïsante *estes* s'entend au théâtre, d'autant plus qu'elle est associée à un terme trivial en une tournure classique (*fort* comme intensif) ; 21. Forme savante, d'allure médiévale d'autant plus dérisoire dans le contexte d'une querelle de ménage ; 22. Juron anodin pour Ubu, qui se réfère à l'un des éléments de son univers spécifique propre à éclairer son jugement. Cette expression apparaît 14 fois dans *Ubu roi*. On sait que les chandelles de suif verdissaient en vieillissant. J. H. Sainmont signale qu'une telle chandelle intervenait dans les rites de l'Inquisition en Espagne. Jarry a souhaité réunir ses articles critiques sous le titre : *la Chandelle verte, lumières sur les choses de ce temps* (publié par le Livre de poche, 1969).

10 de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne²³ et ancien roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux²⁴ ?

MÈRE UBU

Comment ! après avoir été roi d'Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers armés de
15 coupe-choux, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiole la couronne de Pologne à celle d'Aragon²⁵ ?

PÈRE UBU

Ah ! Mère Ubu, je ne comprends rien de ce que tu dis²⁶.

MÈRE UBU

Tu es si bête !

PÈRE UBU

De par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien
20 vivant²⁷ ; et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants ?

MÈRE UBU

Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place ?

PÈRE UBU

Ah ! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer
25 tout à l'heure par la casserole.

MÈRE UBU

Eh ! pauvre malheureux, si je passais par la casserole, qui te raccommoderait tes fonds de culotte ?

PÈRE UBU

Eh vraiment ! et puis après ? N'ai-je pas un cul comme les autres²⁸ ?

23. L'Aigle rouge est une décoration prussienne ; en revanche, l'Aigle blanc de Pologne, ordre fondé en 1705, s'est trouvé réuni aux ordres impériaux de Russie quand la Pologne a été démembrée ; 24. Charles Morin a reconstitué, de mémoire, les origines du P. H. (devenu Ubu chez Jarry) : « Puis ce fut le voyage en Espagne, l'usurpation du royaume d'Aragon, le départ en Pologne comme capitaine de dragons, etc. » Selon le même témoin ses aventures étaient fortement inspirées du *Gil Blas de Santillane* de Lesage (v. *Doc.*, p. 122) ; 25. *Estafiers* : laquais armés ; le mot est généralement péjoratif. *Fiole* : depuis 1848, ce terme désigne le visage, la tête, par métaphore populaire, comme cafetière ; 26. Noter le passage au débonnaire tutoiement après ce noble début ! ; 27. Cf. Shakespeare : « Le thane de Cawdor est vivant, seigneur prospère... » (*Macbeth*, I, III) ; 28. Cf. Montaigne : « Au plus élevé trône du monde, si ne sommes-nous assis que sur notre cul » (*Essais*, III, XIII).

MÈRE UBU

30 À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.

PÈRE UBU

Si j'étais roi je me ferais construire une grande capeline comme celle que j'avais en Aragon et que ces gredins
35 d'Espagnols m'ont impudemment volée²⁹.

MÈRE UBU

Tu pourrais aussi te procurer un parapluie et un grand caban qui te tomberait sur les talons.

PÈRE UBU

Ah ! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera
40 un mauvais quart d'heure.

MÈRE UBU

Ah ! bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme.

PÈRE UBU

Oh non ! moi, capitaine de dragons, massacrer le roi de Pologne ! plutôt mourir !

MÈRE UBU, *à part.*

Oh ! merdre ! (*Haut.*) Ainsi tu vas rester gueux comme un
45 rat, Père Ubu.

PÈRE UBU

Ventrebleu, de par ma chandelle verte, j'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gras chat.

MÈRE UBU

Et la capeline ? et le parapluie ? et le grand caban ?

PÈRE UBU

50 Eh bien, après, Mère Ubu ? (*Il s'en va en claquant la porte.*)

29. Allusion aux épisodes antérieurs de la geste, suffisamment expliquée par le fait qu'Ubu est ancien roi d'Aragon. Construire une capeline, le verbe est ambitieux !

MÈRE UBU, *seule.*

Vrout, merdre, il a été dur à la détente, mais vrout, merdre, je crois pourtant l'avoir ébranlé. Grâce à Dieu et à moi-même, peut-être dans huit jours serai-je reine de Pologne. (6)

SCÈNE II. — *La scène représente une chambre de la maison du Père Ubu où une table splendide est dressée*³⁰. (7)

PÈRE UBU, MÈRE UBU.

MÈRE UBU

55 Eh ! nos invités sont bien en retard.

PÈRE UBU

Oui, de par ma chandelle verte. Je crève de faim. (8) Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. Est-ce parce que nous avons du monde³¹ ? (9)

30. *Chambre* : archaïsme pour salle. La didascalie parodie les indications de la comédie classique ; 31. Noter la parodie et l'inversion des formules rituelles. Cette formule est désormais classique.

 QUESTIONS

6. SUR LA SCÈNE 1^{re} DE L'ACTE 1^{er}. — Le dialogue du Père Ubu et de la Mère Ubu débute *in medias res*. Pourquoi ? Quel est l'effet recherché sur le spectateur ? Relisez les premières répliques des pièces classiques ; quelle est l'originalité de Jarry ? Pourquoi le mot initial a-t-il déclenché un scandale à la première représentation le 10 décembre 1896 ? À qui est-il destiné ? À la Mère Ubu ou au spectateur ? À quels précédents peut-on se référer sur la scène française ?

Relevez les jurons des protagonistes. Sont-ils courants ? À quel registre de langue appartiennent-ils ? Que pensez-vous du mélange des archaïsmes et des tournures populaires ?

Quel portrait peut-on se faire du Père Ubu ? Est-il bête comme le déclare sa femme, simplement brave et borné dans ses ambitions (lesquelles) ? Notez l'importance de la nourriture à ses yeux.

Sur la structure de la scène : quel est l'objet à conquérir ? Qui doit le faire ? Qui en décide ? Relevez le sentiment de satisfaction de la Mère Ubu.

7. Quelle liaison y a-t-il avec la scène précédente ? L'absence de justification entre les 2 scènes est-elle explicable au théâtre ? Où doit se passer la première, si la seconde doit présenter un tel décor ? Comparer avec le montage cinématographique.

8. Quel est l'objet de cette scène ? Ubu n'est-il pas comme Gargantua : « tout pour la tripe » ? La Mère Ubu n'a-t-elle pas eu raison de lui faire miroiter l'andouille qu'il mangerait très souvent s'il était roi ?

9. Que pensez-vous de l'astuce du Père Ubu ? N'est-ce pas révélateur de la jeunesse des auteurs de la scène ?

MÈRE UBU, *haussant les épaules.*

Merdre.

PÈRE UBU, *saisissant un poulet rôti.*

60 Tiens, j'ai faim. Je vais mordre dans cet oiseau. C'est un poulet, je crois. Il n'est pas mauvais.

MÈRE UBU

Que fais-tu malheureux ? Que mangeront nos invités ?

PÈRE UBU

Ils en auront encore bien assez. Je ne toucherai plus à rien. Mère Ubu, va donc voir à la fenêtre si nos invités arrivent³².

MÈRE UBU, *y allant.*

65 Je ne vois rien. (*Pendant ce temps le Père Ubu dérobe une rouelle de veau.*)

MÈRE UBU

Ah ! voilà le capitaine Bordure et ses partisans qui arrivent. Que manges-tu donc, Père Ubu ?

PÈRE UBU

Rien, un peu de veau.

MÈRE UBU

70 Ah ! le veau ! le veau ! veau ! Il a mangé le veau ! Au secours !

PÈRE UBU

De par ma chandelle verte, je te vais arracher les yeux³³.

La porte s'ouvre.

SCÈNE III. — PÈRE UBU, MÈRE UBU,
CAPITAINE BORDURE *et ses partisans.*

MÈRE UBU

Bonjour, messieurs, nous vous attendons avec impatience. Asseyez-vous.

32. Pourquoi cet ordre ? Le Père Ubu est-il aussi simple et inconvenant qu'il le prétend ? ; 33. *Je te vais* : inversion archaïsante.

CAPITAINE BORDURE

Bonjour, madame. Mais où est donc le Père Ubu³⁴ ?

PÈRE UBU

75 Me voilà ! me voilà ! Sapristi, de par ma chandelle verte, je suis pourtant assez gros.

CAPITAINE BORDURE

Bonjour, Père Ubu. Asseyez-vous, mes hommes. (*Ils s'asseyent tous.*)

PÈRE UBU

Ouf, un peu plus, j'enfonçais ma chaise.

CAPITAINE BORDURE

80 Eh ! Mère Ubu ! que nous donnez-vous de bon aujourd'hui ?

MÈRE UBU

Voici le menu.

PÈRE UBU

Oh ! ceci m'intéresse.

MÈRE UBU

Soupe polonaise, côtes de rastron³⁵, veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe...

PÈRE UBU

85 Eh ! en voilà assez, je suppose. Y en a-t-il encore ?

MÈRE UBU, *continuant.*

Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre³⁶. (10)

34. Comment s'expliquer, scéniquement, la disparition du Père Ubu ? ; 35. *Côtes de rastron* : selon les frères Morin, Rastron était le surnom d'un de leurs condisciples ; mais on ne s'explique pas ce que viendraient faire ici les côtes de cet individu. En revanche, dans *l'Amour absolu*, le jeune Emmanuel Dieu fabrique des jouets : *Rakirs*, *Rastrons* et *Ratatrompes* qui, à l'exception du rat-à-trompe (rongeur auquel un savant du temps était parvenu à greffer un fragment de queue sur le museau) sont des animaux de l'arche de Jarry enfant ; 36. *Choux-fleurs à la merdre* : il faut d'abondants engrais naturels pour faire pousser ce légume. « St. Brieuc des choux », poème écrit par Jarry en 1886, fait état du fumier, de la pompe à purin et de l'odeur supportée par les habitants.

QUESTIONS

10. Voir p. 29.

PÈRE UBU

Eh ! me crois-tu empereur d'Orient pour faire de telles dépenses ?

MÈRE UBU

90 Ne l'écoutez pas, il est imbécile.

PÈRE UBU

Ah ! je vais aiguïser mes dents contre vos mollets.

MÈRE UBU

Dîne plutôt, Père Ubu. Voilà de la polonaise³⁷.

PÈRE UBU

Bougre, que c'est mauvais.

37. *De la polonaise* : gâteau meringué garni de fruits confits ou soupe polonaise, comme indiqué au menu de la Mère Ubu ? Le partitif fait opter pour cette dernière hypothèse.

QUESTIONS

10. Le thème alimentaire : étudiez la composition du menu de la Mère Ubu, son désordre, ses variations « ubuesques ». Comparez avec un menu de l'époque. Une telle scène est-elle concevable dans le théâtre classique ? Voici deux menus de déjeuner de cérémonie à la fin du XIX^e siècle :

Turbot
Filet de bœuf aux truffes
Chaufroid de volailles
Jambon d'York, purée d'épinards
Sorbet
Pintades rôties
Cèpes à la bordelaise
Asperges en branches
Mayonnaise de homard
Terrine de foie gras
Plombière glacée
Dessert.

Ou encore :

Pieds truffés
Dinde aux champignons
Filet de sole à la Chambord
Cannetons de Rouen aux olives
Cardons au jus
Faisan truffé
Bars
Écrevisses
Terrine de foie gras
Compote de mirabelles
Caisse de Vassy.

CAPITAINE BORDURE

Ce n'est pas bon, en effet.

MÈRE UBU

95 Tas d'Arabes, que vous faut-il ?

PÈRE UBU, *se frappant le front.*Oh ! j'ai une idée. Je vais revenir tout à l'heure³⁸. (*Il s'en va.*)

MÈRE UBU

Messieurs, nous allons goûter du veau.

CAPITAINE BORDURE

Il est très bon, j'ai fini.

MÈRE UBU

100 Aux croupions, maintenant.

CAPITAINE BORDURE

Exquis, exquis ! Vive la Mère Ubu.

TOUS

Vive la Mère Ubu.

PÈRE UBU, *rentrant.*Et vous allez bientôt crier vive le Père Ubu. (*Il tient un balai innommable³⁹ à la main et le lance sur le festin.*)

MÈRE UBU

105 Misérable, que fais-tu ?

PÈRE UBU

Goûtez un peu. (*Plusieurs goûtent et tombent empoisonnés.*)

PÈRE UBU

Mère Ubu, passe-moi les côtelettes de rastron, que je serve.

MÈRE UBU

Les voici.

PÈRE UBU

À la porte tout le monde ! Capitaine Bordure, j'ai à vous parler.

38. *Tout à l'heure* : immédiatement ; 39. *Un balai innommable* : l'édition autographe reproduit ce petit balai de paille de riz dit « balai des cabinets » dans *les Polonais*, dont l'usage n'est point absolument perdu.

LES AUTRES

110 Eh ! nous n'avons pas dîné.

PÈRE UBU

Comment, vous n'avez pas dîné ! À la porte tout le monde !
Restez, Bordure. (*Personne ne bouge.*)

PÈRE UBU

115 Vous n'êtes pas partis ? De par ma chandelle verte, je vais
vous assommer de côtes de rastron. (*Il commence à en
jeter.*) (11)

TOUS

Oh ! Aïe ! Au secours ! Défendons-nous ! malheur ! je suis
mort !

PÈRE UBU

Merdre, merdre, merdre. À la porte ! je fais mon effet.

TOUS

Sauve qui peut ! Misérable Père Ubu ! traître et gueux voyou !

PÈRE UBU

120 Ah ! les voilà partis. Je respire, mais j'ai fort mal dîné. Venez,
Bordure. (*Il sortent avec la Mère Ubu.*) (12)SCÈNE IV. — PÈRE UBU, MÈRE UBU,
CAPITAINE BORDURE.

PÈRE UBU

Eh bien, capitaine, avez-vous bien dîné ?

CAPITAINE BORDURE

Fort bien, monsieur, sauf la merdre.

————— QUESTIONS —————

11. Le dîner prié : qui convient-il de séduire ? Comment expliquer la rivalité des époux Ubu ? Pourquoi Ubu brusque-t-il la scène et renvoie-t-il les partisans de Bordure ? Quel est l'effet scénique de cette bataille de côtelettes ? Qu'augure-t-elle pour la suite ?

12. Pourquoi Ubu sort-il avec Bordure et la Mère Ubu à la fin de la scène, alors que les partisans se sauvent ? Que pensez-vous de la construction dramatique ? Jarry est-il négligent ou ne fait-il que relier des scènes écrites indépendamment l'une de l'autre ?

PÈRE UBU

Eh ! la merdre n'était pas mauvaise.

MÈRE UBU

125 Chacun son goût. (13)

PÈRE UBU

Capitaine Bordure, je suis décidé à vous faire duc de Lithuanie⁴⁰.

CAPITAINE BORDURE

Comment, je vous croyais fort gueux⁴¹, Père Ubu.

PÈRE UBU

Dans quelques jours, si vous voulez, je règne en Pologne.

CAPITAINE BORDURE

130 Vous allez tuer Venceslas ?

PÈRE UBU

Il n'est pas bête, ce bougre, il a deviné.

CAPITAINE BORDURE

S'il s'agit de tuer Venceslas, j'en suis. Je suis son mortel ennemi et je réponds de mes hommes.

PÈRE UBU,

se jetant sur lui pour l'embrasser.

Oh ! Oh ! je vous aime beaucoup, Bordure.

CAPITAINE BORDURE

135 Eh ! vous empestez, Père Ubu. Vous ne vous lavez donc jamais ?

PÈRE UBU

Rarement.

MÈRE UBU

Jamais !

40. *Lithuanie* : grand-duché indépendant, ensuite uni à la Pologne, partagé entre la Prusse et la Russie au temps de Jarry ; c'est, depuis 1945, l'une des républiques de l'U.R.S.S. ; 41. *Gueux* : adj., indigent, qui est réduit à demander l'aumône ou n'a pas de quoi vivre selon son état.

QUESTIONS

13. Commentez les appréciations diverses du dîner. .

PÈRE UBU

Je vais te marcher sur les pieds.

MÈRE UBU

140 Grosse merdre !

PÈRE UBU

Allez, Bordure, j'en ai fini avec vous. Mais par ma chandelle verte, je jure sur la Mère Ubu de vous faire duc de Lithuanie.

MÈRE UBU

Mais...⁴²

PÈRE UBU

Tais-toi, ma douce enfant. (14)

Ils sortent.

SCÈNE V. — PÈRE UBU, MÈRE UBU, UN MESSAGER.

PÈRE UBU

145 Monsieur, que voulez-vous ? fichez le camp, vous me fatiguez.

LE MESSAGER

Monsieur, vous êtes appelé de par le roi⁴³.*Il sort. (15)*

PÈRE UBU

Oh ! merdre, jarnicotonbleu⁴⁴, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité ! hélas ! hélas !!

42. *Mais* : pourquoi cette réserve de la Mère Ubu ? La récompense était-elle convenue d'avance ? ; 43. *De par le roi* : tournure archaïque, évoquant les mandements royaux ; 44. *Jarnicotonbleu* : le confesseur d'Henri IV, l'abbé Coton, le suppliait de ne pas jurer sur le nom de Dieu et de renier, au besoin, Coton ou bleu. (Jarnicoton, jarnibleu.) Ici Jarry forme un juron surcomposé.

QUESTIONS

14. Le pacte d'Ubu avec le capitaine Bordure est-il nécessaire ? Pourquoi ? Qu'est-ce qui les unit ? La promesse d'Ubu sera-t-elle tenue (voir III, 1) ? Pourquoi s'adresse-t-il gentiment à sa femme ?

15. Que vient annoncer le messager ? Ubu lui laisse-t-il le temps de s'exprimer ? Que craint-il ? Si le roi a découvert ses intentions, comment compte-t-il s'en tirer ? Qu'est-ce que cela nous révèle de son caractère ?

MÈRE UBU

150 Quel homme mou ! et le temps presse.

PÈRE UBU

Oh ! j'ai une idée : je dirai que c'est la Mère Ubu et Bordure.

MÈRE UBU

Ah ! gros P. U., si tu fais ça...

PÈRE UBU

Eh ! j'y vais de ce pas.

*Il sort.*MÈRE UBU, *courant après lui.*

Oh ! Père Ubu, Père Ubu, je te donnerai de l'andouille.

*Elle sort.*PÈRE UBU, *dans la coulisse.*155 Oh ! merdre ! tu en es une fière, d'andouille⁴⁵.

SCÈNE VI. — *Le palais du roi*⁴⁶. LE ROI VENCESLAS,
entouré de ses officiers ; BORDURE ; les fils du roi,
 BOLESLAS, LADISLAS et BOUGRELAS.
 Puis LE PÈRE UBU.

PÈRE UBU, *entrant.*Oh ! vous savez, ce n'est pas moi, c'est la Mère Ubu et Bordure⁴⁷.

LE ROI

Qu'as-tu, Père Ubu ?

BORDURE

Il a trop bu⁴⁸.

45. *Andouille* : l'un des jeux de mots d'Ubu, qui selon Jarry n'a pas d'esprit (v. *Questions de théâtre*, p. 137). Il est d'autant mieux amené que la Mère Ubu lui a fait miroiter la possibilité de « manger fort souvent de l'andouille » (I, 1) pour le décider à se rebeller ; 46. Noter le changement de lieu immédiat. Le Père Ubu passe de chez lui au palais royal comme s'il allait d'une salle à l'autre ; 47. Cette réplique est-elle justifiée dans la situation présente ? Ne fait-elle pas suite à l'intention émise dans la scène précédente ? ; 48. Bordure détourne l'attention royale par une explication logique, cf. « Laisse là cet ivrogne ; ne vois-tu pas qu'il est si saoul qu'il ne sait ce qu'il dit » (Molière).

LE ROI

160 Comme moi ce matin⁴⁹.

PÈRE UBU

Oui, je suis saoul, c'est parce que j'ai bu trop de vin de France.

LE ROI

Père Ubu, je tiens à récompenser tes nombreux services comme capitaine de dragons, et je te fais aujourd'hui comte de Sandomir⁵⁰.

PÈRE UBU

Ô monsieur⁵¹ Venceslas, je ne sais comment vous remercier.

LE ROI

Ne me remercie pas, Père Ubu, et trouve-toi demain matin à la grande revue.

PÈRE UBU

J'y serai, mais acceptez, de grâce ce petit mirliton⁵².

Il présente au roi un mirliton.

LE ROI

170 Que veux-tu à mon âge que je fasse d'un mirliton ? Je le donnerai à Bougrelas.

LE JEUNE BOUGRELAS

Est-il bête, ce Père Ubu.

PÈRE UBU

Et maintenant, je vais foutre le camp. (*Il tombe en se retournant.*) Oh ! aïe ! au secours ! De par ma chandelle verte, je me suis rompu l'intestin et crevé la bouzine⁵³ !

49. Ne pas oublier que Venceslas est roi de Pologne, à ce titre toujours « saoul comme un Polonais » ; 50. *Sandomir* : ville de Pologne, au confluent du San et de la Vistule. Siège d'un évêché ; 51. *Monsieur Venceslas* : l'appellation est curieusement bourgeoise ! ; 52. *Mirliton* : instrument de musique enfantin, utilisé par les marionnettistes : « 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 » (A. Jarry, « Les marionnettes », v. *Doc.*, p. 156). Voir un don semblable dans *Ontogénie*, Pl. p. 19. Michel Arrivé y voit un symbole phallique et la menace d'un acte sadique ; 53. *Bouzine* : cornemuse chez Rabelais ; avec *boudouille* et *gidouille* ce terme désigne le ventre d'Ubu. Noter le vulgarisme de la phrase.

LE ROI, *le relevant*⁵⁴.

Père Ubu, vous estes-vous fait mal ?

PÈRE UBU

Oui certes, et je vais sûrement crever. Que deviendra la Mère Ubu ?

LE ROI

Nous pourrions à son entretien.

PÈRE UBU

180 Vous avez bien de la bonté de reste. (*Il sort.*) Oui, mais, roi Venceslas, tu n'en seras pas moins massacré. (16)SCÈNE VII — *La maison du Père Ubu.* GIRON, PILE, COTICE, PÈRE UBU, MÈRE UBU, *conjurés et soldats*, CAPITAINE BORDURE.

PÈRE UBU

Eh ! mes bons amis, il est grand temps d'arrêter le plan de la conspiration. Que chacun donne son avis. Je vais d'abord donner le mien, si vous le permettez.

CAPITAINE BORDURE

185 Parlez, Père Ubu.

PÈRE UBU

Eh bien, mes amis, je suis d'avis d'empoisonner simplement le roi en lui fourrant de l'arsenic dans son déjeuner. Quand il voudra le brouter⁵⁵ il tombera mort, et ainsi je serai roi.

54. *Le relevant* : aux origines de la geste, le P. H. a « les pieds dans le prolongement l'un de l'autre, de sorte que quand il vient à tomber, il ne peut se ramasser tout seul et reste à gueuler sur place jusqu'à ce qu'on vienne le ramasser » (v. *Doc.*, p. 120) ;
55. *Brouter* : appréciez ce verbe, appliqué au roi.

QUESTIONS

16. SUR LA SCÈNE VI DE L'ACTE I^{er}. — Étudier la composition de la scène. Comment est-elle liée à la précédente et aux suivantes ? Quel est son intérêt pour l'action ?

Définir le caractère du roi Venceslas, de Bordure, d'Ubu. Le sentiment de ce dernier envers sa femme est-il sincère ?

Relever ce qui, dans cette scène, rappelle les origines scolaires de la pièce, ses rapports avec le guignol.

TOUS

Fi, le sagouin !

PÈRE UBU

190 Eh quoi, cela ne vous plaît pas ? Alors que Bordure donne son avis.

CAPITAINE BORDURE

Moi, je suis d'avis de lui ficher un grand coup d'épée qui le fendra de la tête à la ceinture⁵⁶.

TOUS

Oui ! voilà qui est noble et vaillant.

PÈRE UBU

195 Et s'il vous donne des coups de pied ? Je me rappelle maintenant qu'il a pour les revues des souliers de fer qui font très mal. Si je savais, je filerais vous dénoncer pour me tirer de cette sale affaire, et je pense qu'il me donnerait aussi de la monnaie.

MÈRE UBU

200 Oh ! le traître, le lâche, le vilain et plat ladre.

TOUS

Conspuez le Père Ubu !

PÈRE UBU

Hé, messieurs, tenez-vous tranquilles si vous ne voulez visiter mes poches⁵⁷. Enfin je consens à m'exposer pour vous. De la sorte, Bordure, tu te charges de pourfendre le roi.

CAPITAINE BORDURE

205 Ne vaudrait-il pas mieux nous jeter tous à la fois sur lui en braillant et gueulant ? Nous aurions chance ainsi d'entraîner les troupes.

PÈRE UBU

Alors, voilà. Je tâcherai de lui marcher sur les pieds, il regimbera, alors je lui dirai : MERDRE, et à ce signal vous
210 vous jetterez sur lui.

56. Cf. Shakespeare : « Il ne prend congé de lui qu'après l'avoir fendu depuis la tête jusqu'au nombril » (*Macbeth*, I, II) ; 57. *Mes poches* : à l'origine, le Père Hébert « emportait sa nourriture dans une énorme poche qu'il traînait derrière lui au moyen d'une bretelle » (v. *Doc.*, p. 121). Ubu menace de jeter ses opposants dans un tel sac.

MÈRE UBU

Oui, et dès qu'il sera mort tu prendras son sceptre et sa couronne.

CAPITAINE BORDURE

Et je courrai avec mes hommes à la poursuite de la famille royale.

PÈRE UBU

215 Oui, et je te recommande spécialement le jeune Bougreas⁵⁸.

Ils sortent.

PÈRE UBU, *courant après et les faisant revenir.*

Messieurs, nous avons oublié une cérémonie indispensable, il faut jurer de nous escrimer vaillamment.

CAPITAINE BORDURE

Et comment faire ? Nous n'avons pas de prêtre.

58. Cf. la scène précédente, Bougreas : « Est-il bête, ce père Ubu ».

QUESTIONS

17. SUR LA SCÈNE VII DE L'ACTE I^{er}. — *La conspiration* : comment est-elle préparée à la scène IV ? Quelles en sont les phases ? Tout cela vous paraît-il bien organisé ? Les conjurés, à commencer par Ubu, sont-ils fiables ? *La parodie du théâtre classique* : comparer, par exemple, avec Corneille, *Cinna*, I, III. Marquez les ressemblances, les déformations ironiques, les différences.

Ubu n'est-il pas l'anti-héros par excellence ? Montrez en quoi il se définit négativement, sur tous les plans.

Le langage composite emprunte à plusieurs registres. Lesquels ? Il aboutit à un style délibérément artificiel. Pourquoi ? Justifiez-le en vous référant aux propos de Jarry (cf. *Doc.*).

18. SUR L'ENSEMBLE DE L'ACTE PREMIER. — Étudiez la *structure dramaturgique* : un acte d'exposition. Qu'apprend-on ? Où se passe la scène ? Justifier les propos de Jarry dans son « Discours » : « Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part » (cf. *Doc.*, p. 135). L'action est-elle importante ? Comment imaginez-vous le décor ? Le changement de lieu, à chaque scène, n'impose-t-il pas une solution abstraite ? Jarry choisit un décor hybride « ni naturel, ni artificiel » : « le rideau dévoile un décor qui voudrait représenter Nulle Part, avec des arbres au pied des lits, de la neige blanche dans un ciel bien bleu... » (cf. *Doc.*, p. 131). Les personnages : caractérisez-les. Remarquez la présence d'Ubu dans toutes les scènes, celle de la Mère Ubu. Ne peut-on percevoir les prémisses d'un conflit entre les deux ? Pourquoi veulent-ils tuer le roi Venceslas ? Ne sont-ils

PÈRE UBU

La Mère Ubu va en tenir lieu.

TOUS

220 Eh bien, soit.

PÈRE UBU

Ainsi vous jurez de bien tuer le roi⁵⁹ ?

TOUS

Oui, nous le jurons. Vive le Père Ubu ! (17)

FIN DU PREMIER ACTE (18)

59. Cf. Molière « Ne l'ai-je pas bien tué » (*Don Juan*, I, II).

QUESTIONS

pas liés à Bordure ? Tentez d'analyser le rythme de chaque scène, leur succession dans l'acte.

Le *mélange des genres* : en quoi cette pièce tient-elle du drame historique, de la tragédie classique, de la comédie et de la bonne grosse farce ? Donnez des exemples dans chaque cas, en montrant la part de parodie introduite par l'auteur. Relevez les procédés comiques. Le but de cet acte est-il de faire rire ?

Le *langage* : dressez un répertoire des injures ; faites de même pour les archaïsmes. Que pensez-vous de ce langage, empruntant à divers registres ? Notez les gestes individuels et collectifs les plus caractéristiques. Que remarquez-vous au sujet des coups ? Ne sommes-nous pas dans la cour de récréation du lycée, ou à guignol ?

À quel *univers culturel* tous ces éléments appartiennent-ils ? Ne s'agit-il pas d'ensembles hétérogènes (culture populaire, culture classique...) difficilement unifiables ? Relevez les traces de l'œuvre composée par les générations de lycéens. Quelle différence voyez-vous entre une geste (pseudo) historique et ce drame. L'acte premier est-il conforme aux conceptions dramatiques exposées par Jarry (cf. *Doc.*, p. 140) ?

ACTE II

SCÈNE PREMIÈRE. — *Le palais du roi.* VENCESLAS,
LA REINE ROSEMONDE, BOLESLAS,
LADISLAS et BOUGRELAS

LE ROI

Monsieur Bougrelas, vous avez été ce matin⁶⁰ fort impertinent avec Monsieur Ubu, chevalier de mes ordres et comte de Sandomir. C'est pourquoi je vous défends de paraître à ma revue. (19)

LA REINE

5 Cependant, Venceslas, vous n'auriez pas trop de toute votre famille pour vous défendre.

LE ROI

Madame, je ne reviens jamais sur ce que j'ai dit. Vous me fatiguez avec vos sornettes.

LE JEUNE BOUGRELAS

Je me sou mets, monsieur mon père.

LA REINE

10 Enfin, sire, êtes-vous toujours décidé à aller à cette revue ?

LE ROI

Pourquoi non, madame ?

LA REINE

Mais, encore une fois, ne l'ai-je pas vu en songe vous frappant de sa masse d'armes et vous jetant dans la Vistule, et un aigle

60. *Ce matin* : d'après I, vi, ce serait plutôt la veille. Nouvelle négligence du rédacteur définitif.

QUESTIONS

19. Quel est l'intérêt, pour la suite de l'action, d'écartier le jeune Bougrelas de la revue ?

On n'est pas très fixé par les indications scéniques sur la manière dont doit se dérouler cette revue. Est-ce à cheval ou à pied ? Pour quelle solution optez-vous ? Relevez les indices étayant votre choix.

comme celui qui figure dans les armes de Pologne lui plaçant
15 la couronne sur la tête⁶¹ ? (20)

LE ROI

À qui ?

LA REINE

Au Père Ubu.

LE ROI

Quelle folie. Monsieur de Ubu⁶² est fort bon gentilhomme,
qui se ferait tirer à quatre chevaux⁶³ pour mon service.

LA REINE ET BOUGRELAS

20 Quelle erreur.

LE ROI

Taisez-vous, jeune sagouin⁶⁴. Et vous, madame, pour vous
prouver combien je crains peu Monsieur Ubu, je vais aller à
la revue comme je suis, sans arme et sans épée.

LA REINE

Fatale imprudence, je ne vous reverrai pas vivant.

LE ROI

25 Venez, Ladislas, venez, Boleslas.

*(Ils sortent. La Reine et Bougrelas vont à la
fenêtre.)*

LA REINE ET BOUGRELAS

Que Dieu et le grand saint Nicolas⁶⁵ vous gardent.

LA REINE

Bougrelas, venez dans la chapelle avec moi prier pour votre
père et vos frères.

61. Les armoiries de la Pologne portent effectivement un aigle. Le palais royal, à Varsovie, domine la Vistule ; 62. La particule nobiliaire attribuée ici pour la première fois au Père Ubu s'explique par l'élévation dont il a été l'objet la veille ; 63. *Se faire tirer à quatre chevaux* : se faire écarteler, supplice réservé aux criminels coupables de lèse-majesté ; 64. *Sagouin* : ce mot familier désignant un homme malpropre, généralement appliqué à Ubu, détone dans la bouche du roi ; 65. *Saint Nicolas* : patron des marchands, des voyageurs et des captifs, c'est surtout le gardien des écoliers.

QUESTIONS

20. Cette scène est entièrement bâtie sur le songe prémonitoire de la reine Rosemonde. Dans quelle pièce classique trouve-t-on un tel songe ? Comparer avec le rêve de la reine dans *Jules César* de Shakespeare.

SCÈNE II. — *Le champ des revues. L'armée polonaise,*
 LE ROI, BOLESLAS, LADISLAS, PÈRE UBU,
 CAPITAINE BORDURE *et ses hommes,*
 GIRON, PILE, COTICE.

LE ROI

Noble Père Ubu, venez près de moi avec votre suite pour
 30 inspecter les troupes. (21)

PÈRE UBU, *aux siens.*

Attention, vous autres. (*Au Roi.*) On y va, monsieur, on y
 va. (*Les hommes du Père Ubu entourent le Roi.*)

LE ROI

Ah ! voici le régiment des gardes à cheval de Dantzick⁶⁶.
 Ils sont fort beaux, ma foi.

PÈRE UBU

35 Vous trouvez ? Ils me paraissent misérables. Regardez
 celui-ci. (22) (*Au soldat.*) Depuis combien de temps ne t'es-tu
 débarbouillé, ignoble drôle ?

LE ROI

Mais ce soldat est fort propre. Qu'avez-vous donc, Père
 Ubu ?

PÈRE UBU

40 Voilà ! (*Il lui écrase le pied.*)

LE ROI

Misérable !

66. *Dantzick* ou Dantzig, c'est l'actuelle ville de Gdansk, à l'embouchure de la Vistule. Rattachée à la Prusse au temps de Jarry, elle s'est toujours voulue polonaise, et a été réunie à cet État en 1919 par le « couloir de Dantzig » ; en l'occupant en 1939, Hitler prélu à la Seconde Guerre mondiale.

QUESTIONS

21. Que dire de la confiance du roi et de la manière dont il traite le Père Ubu ?

22. Imaginez la mise en scène, à partir des indications de Jarry à Lugné-Poe : « 4^e suppression des foules, lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênent l'intelligence. Ainsi un seul soldat dans la scène de la revue... » (cf. *Doc.*, p. 153). Quelle éducation du spectateur cela suppose-t-il ?

PÈRE UBU

MERDRE⁶⁷. À moi, mes hommes ! (23)

BORDURE

Hurrah ! en avant ! (*Tous frappent le Roi, un Palotin explose*⁶⁸.)

LE ROI

45 Oh ! au secours ! Sainte Vierge, je suis mort.

BOESLAS, à *Ladislas*.Qu'est-ce là ? *Dégainons*⁶⁹.

PÈRE UBU

Ah ! j'ai la couronne⁷⁰ ! Aux autres, maintenant.

CAPITAINE BORDURE

Sus aux traîtres⁷¹ !! (*Les fils du Roi s'enfuient, tous les poursuivent.*) (24)

SCÈNE III. — LA REINE et BOUGRELAS.

LA REINE

50 Enfin, je commence à me rassurer⁷².

67. *Merdre* : c'est bien le signal convenu en I, VII et non un simple juron, c'est pourquoi il figure en petites capitales dans l'édition autographe ; 68. *Un Palotin explose* : parce qu'il est en caoutchouc, comme un de ces préservatifs auxquels on reprochait leur fragilité coupable. Dans ses dessins, Jarry donne aux Palotins la forme d'une baudruche gonflable ou bien celle d'un pal bariolé, comme dans cette description : « ...et la trinité hirsute des Palotins jaillit en un élan phallique. Barbus de blanc, de roux et de noir, coiffés à la phrygienne de merdoie, serrés en des justaucorps versicolores, ils agitent leurs bras placides, qui traversent en croix leur tronc annelé de chenille » « Guignol » (Pl. p. 184 ; voir aussi « Visions actuelles et futures », Pl. p. 340). Comme les trois Palotins se retrouvent entiers dans la suite de la pièce, il faut supposer que l'anonyme qui explose ici fait partie de la suite d'Ubu dans un état antérieur du texte ou bien que l'un des trois nommés se reconstitue après son éclatement ; 69. Var. : qu'est cela ? (E. O.). L'accent circonflexe sur *dégainons* est une graphie constante de Jarry ; 70. Le Père Ubu s'empare matériellement de la couronne, comme convenu en I, VII. Ce qui signifie que Venceslas est mort. On ne saurait trouver litote plus efficace au théâtre ! ; 71. *Sus aux traîtres* : formule adaptée à la cour de récréation, qui ne manque pas de sel dans la bouche d'un officier félon ! ; 72. Ironie tragique : la reine se rassure après son mauvais rêve quand le spectateur sait que le roi vient d'être assassiné.

QUESTIONS

23. À quoi vous fait penser le stratagème d'Ubu pour déclencher la bagarre ?

24. SUR LA SCÈNE II DE L'ACTE II. — Que pensez-vous de la brièveté de la scène ? Quelle efficacité en tire-t-elle sur le plan gestuel ?

BOUGRELAS

Vous n'avez aucun sujet de crainte.

Une effroyable clameur se fait entendre au dehors. (25)

BOUGRELAS

Ah ! que vois-je ? Mes deux frères poursuivis par le Père Ubu et ses hommes.

LA REINE

Ô mon Dieu ! Sainte Vierge, ils perdent, ils perdent du
55 terrain !

BOUGRELAS

Toute l'armée suit le Père Ubu. Le Roi n'est plus là. Horreur ! Au secours !

LA REINE

Voilà Boleslas mort ! Il a reçu une balle.

BOUGRELAS

Eh ! (*Ladislas se retourne.*) Défends-toi ! Hurrah, Ladislas.

LA REINE

60 Oh ! Il est entouré.

BOUGRELAS

C'en est fait de lui. Bordure vient de le couper en deux comme une saucisse⁷³.

LA REINE

Ah ! Hélas ! Ces furieux pénètrent dans le palais, ils montent l'escalier.

La clameur augmente.

73. Apprécier la comparaison, dans ce contexte déploratoire.

QUESTIONS

25. Là encore, les indications scéniques manquent de précision. Comment imaginez-vous la mise en scène ? Bougrelas, resté au palais avec la reine, se porte à la fenêtre lorsqu'il entend la clameur extérieure et décrit — pour le spectateur — ce qui se passe sous ses yeux. L'action n'est ni sur scène ni en coulisse, mais dans une sorte de « troisième lieu ». Quel intérêt dramatique présente une telle solution ? Recherchez d'autres exemples semblables dans le théâtre classique, français ou étranger.

LA REINE ET BOUGRELAS, à genoux.

65 Mon Dieu, défendez-nous.

BOUGRELAS

Oh ! ce Père Ubu ! le coquin, le misérable, si je le tenais...

SCÈNE IV. — LES MÊMES, *la porte est défoncée,*
LE PÈRE UBU
et les forcenés pénètrent. (26)

PÈRE UBU

Eh ! Bougrebas, que me veux-tu faire⁷⁴ ?

BOUGRELAS

Vive Dieu ! je défendrai ma mère jusqu'à la mort ! Le premier qui fait un pas est mort. (27)

PÈRE UBU

70 Oh ! Bordure, j'ai peur ! laissez-moi m'en aller.

UN SOLDAT *avance.*

Rends-toi, Bougrebas !

LE JEUNE BOUGRELAS

Tiens, voyou ! voilà ton compte ! (*Il lui fend le crâne.*)

LA REINE

Tiens bon, Bougrebas, tiens bon !

PLUSIEURS *avancent.*

Bougrebas, nous te promettons la vie sauve.

74. Observez le lien avec la réplique précédente. L'inversion, syntactiquement correcte, donne un ton de majesté au Père Ubu.

QUESTIONS

26. Que pensez-vous de l'enchaînement des scènes ? Comment est-il réalisable au théâtre ? Ne sommes-nous pas plutôt dans l'univers de la bande dessinée ?

27. La résistance de Bougrebas n'est-elle pas surprenante pour son âge (voir II, v) ? Étudiez sa psychologie.

BOUGRELAS

75 Chenapans, sacs à vins, sagouins payés !

Il fait le moulinet avec son épée et en fait un massacre.

PÈRE UBU

Oh ! je vais bien en venir à bout tout de même !

BOUGRELAS

Mère, sauve-toi par l'escalier secret.

LA REINE

Et toi, mon fils, et toi ?

BOUGRELAS

Je te suis.

PÈRE UBU

80 Tâchez d'attraper la reine. Ah ! la voilà partie. Quant à toi, misérable !... (*Il s'avance vers Bougrelas.*)

BOUGRELAS

*Ah ! vive Dieu ! voilà ma vengeance ! (Il lui découd la boudouille⁷⁵ d'un terrible coup d'épée.) Mère, je te suis ! (Il disparaît par l'escalier secret.) (28)*SCÈNE V. — *Une caverne dans les montagnes. (29) Le jeune BOUGRELAS entre suivi de ROSEMONDE.*

BOUGRELAS

85 Ici nous serons en sûreté.

75. *Découdre la boudouille* : syntagme figé, qui laisse supposer une forme semblable à une bedaine. Dans le parler d'Ubu, ce terme entre en relation avec *bouzine* (I, vi) et *gidouille* (III, vii) dont il est, en quelque sorte, le croisement, rimant avec *andouille*. Noter que le « terrible coup d'épée » de Bougrelas ne semble pas avoir de suite pour le corps d'Ubu.

QUESTIONS

28. L'escalier secret (ou dérobé) est un élément indispensable du drame romantique et du mélodrame. Quels précédents peut-on évoquer au théâtre ? Dans l'histoire de France ?

29. Voir p. 49.

LA REINE

Oui, je le crois ! Bougrelas, soutiens-moi ! (*Elle tombe sur la neige.*)

BOUGRELAS

Ha ! qu'as-tu, ma mère ?

LA REINE

Je suis bien malade, crois-moi, Bougrelas. Je n'en ai plus
90 que pour deux heures à vivre.

BOUGRELAS

Quoi ! le froid t'aurait-il saisie ?

LA REINE

Comment veux-tu que je résiste à tant de coups ? Le roi
massacré, notre famille détruite, et toi, représentant de la plus
noble race qui ait jamais porté l'épée, forcé de t'enfuir dans
95 les montagnes comme un contrebandier⁷⁶.

BOUGRELAS

Et par qui, grand Dieu ! par qui ? Un vulgaire Père Ubu,
aventurier sorti on ne sait d'où, vile crapule, vagabond
honteux ! Et quand je pense que mon père l'a décoré et fait
comte et que le lendemain ce vilain n'a pas eu honte de porter
100 la main sur lui.

LA REINE

Ô Bougrelas ! Quand je me rappelle combien nous étions
heureux avant l'arrivée de ce Père Ubu ! Mais maintenant,
hélas ! tout est changé !

76. La reine n'a jamais tant parlé que lorsqu'elle est sur sa fin. Ne pas oublier que, dans l'intention de Jarry, elle « charabie du Cantal » (v. *Doc.*, p. 132).

QUESTIONS

29. Scène capitale, dans la mesure où elle marque le début de la seconde séquence narrative, par laquelle Bougrelas est investi par le fondateur de la dynastie du soin de venger ses aïeux. Étudiez sa composition. Faites un parallèle avec *Hamlet* de Shakespeare.

Le pathétique est systématiquement interrompu par divers procédés. Lesquels ?

BOUGRELAS

Que veux-tu ? Attendons avec espérance et ne renonçons
105 jamais à nos droits.

LA REINE

Je te le souhaite, mon cher enfant, mais pour moi je ne verrai
pas cet heureux jour.

BOUGRELAS

Eh ! qu'as-tu ? Elle pâlit, elle tombe, au secours ! Mais je
suis dans un désert ! Ô mon Dieu ! son cœur ne bat plus. Elle
110 est morte ! Est-ce possible ? Encore une victime du Père Ubu !
(*Il se cache la figure dans les mains et pleure.*) Ô mon Dieu !
qu'il est triste de se voir seul à quatorze ans avec une vengeance
terrible à poursuivre ! (*Il tombe en proie au plus violent
désespoir.*)

*Pendant ce temps les Âmes de Venceslas, de
Boleslas, de Ladislas, de Rosemonde entrent dans
la grotte, leurs Ancêtres les accompagnent et
remplissent la grotte⁷⁷. Le plus vieux s'approche
de Bougrelas et le réveille doucement.*

BOUGRELAS

115 Eh ! que vois-je ? toute ma famille, mes ancêtres... Par quel
prodige ?

L'OMBRE

Apprends, Bougrelas, que j'ai été pendant ma vie le seigneur
Mathias de Kœnigsberg⁷⁸, le premier roi et le fondateur de
la maison. Je te remets le soin de notre vengeance. (*Il lui donne
120 une grande épée.*) Et que cette épée que je te donne n'ait de
repos que quand elle aura frappé de mort l'usurpateur. (30)

*Tous disparaissent, et Bougrelas reste seul dans
l'attitude de l'extase.*

77. Cf. *Hamlet*, acte I ; 78. *Kœnigsberg* : var. : Königsberg (E. O.)/Il n'y a aucun seigneur de ce nom à l'origine des familles régnantes de Pologne. Mais la ville de Kœnigsberg (devenue Kaliningrad depuis 1946) fut le siège de l'ordre Teutonique qui la fonda ; et Mathias est le nom d'un empereur d'Allemagne ainsi que d'un roi de Hongrie, de sorte que cet appellation a tous les caractères du vraisemblable.

QUESTIONS

SCÈNE VI. — *Le palais du roi.* PÈRE UBU, MÈRE UBU,
CAPITAINE BORDURE.

PÈRE UBU

Non, je ne veux pas, moi ! Voulez-vous me ruiner pour ces bouffres⁷⁹ ?

CAPITAINE BORDURE

Mais enfin, Père Ubu, ne voyez-vous pas que le peuple attend
125 le don de joyeux avènement ?

MÈRE UBU

Si tu ne fais pas distribuer des viandes⁸⁰ et de l'or, tu seras renversé d'ici deux heures.

PÈRE UBU

Des viandes, oui ! de l'or, non ! Abattez trois vieux chevaux, c'est bien bon pour de tels sagouins. (31)

79. *Bouffres* : injure que le Père Ubu applique aux gens qu'il méprise, ici le peuple polonais, plus loin Bordure (III, 1) ou les Nobles (III, II). Ce substantif pourrait avoir une origine provençale ou, selon M. Arrivé, être formé sur *bouffe* (acteur spécialisé dans les rôles plaisants) avec l'épenthèse du R, comme pour *merdre* ; 80. *Des viandes* : archaïsme pour *aliments* en général. Mais Ubu l'entend au sens strict de chair animale.

QUESTIONS

30. *Les Âmes des Ancêtres* : comment les représenter ? On peut comparer cette scène au drame d'Adam Mickiewicz, *les Aïeux* (1823-1832). En quoi le don de l'épée est-il important dans le système narratif ? (Cf. Propp, *Morphologie du conte*.) Bougreas demeure le seul opposant légitime aux ambitions d'Ubu. Analysant les drames shakespeariens, Jan Kott écrit : « Dans chacune des chroniques, le souverain légitime traîne derrière lui une longue chaîne de crimes ; il s'est aliéné les grands féodaux qui l'avaient aidé à conquérir la couronne, il a massacré d'abord ses ennemis, ensuite ses anciens alliés, il a fait périr les héritiers et les prétendants au trône. Mais il n'est pas parvenu à les exterminer tous. Un jeune prince revient d'exil : fils, petit-fils ou frère des victimes, il défend le droit violé ; autour de lui se groupent les grands repoussés par le roi ; il personnifie l'espérance dans un ordre nouveau, il atteste de la justice. Mais chaque pas vers le pouvoir continue à être marqué par le meurtre, la violence et le parjure... » (*Shakespeare, notre contemporain*, 1965, p. 30). Ces lignes s'appliquent-elles à *Ubu roi* ? À quelles conditions ? L'histoire ne présente-t-elle pas des exemples semblables ?

31. Complétez le portrait psychologique et moral du Père Ubu. Quel est le motif unique de tous ses actes. À quelle logique obéissent la Mère Ubu et Bordure ?

MÈRE UBU

130 Sagouin toi-même ! Qui m'a bâti un animal de cette sorte ?

PÈRE UBU

Encore une fois, je veux m'enrichir, je ne lâcherai pas un sou.

MÈRE UBU

135 Quand on a entre les mains tous les trésors de la Pologne.

CAPITAINE BORDURE

Oui, je sais qu'il y a dans la chapelle un immense trésor, nous le distribuerons. (32)

PÈRE UBU

Misérable, si tu fais ça !

CAPITAINE BORDURE

40 Mais, Père Ubu, si tu ne fais pas de distributions le peuple ne voudra pas payer les impôts⁸¹.

PÈRE UBU

Est-ce bien vrai ?

MÈRE UBU

Oui, oui !

PÈRE UBU

45 Oh, alors je consens à tout. Réunissez trois millions, cuisez cent cinquante bœufs et moutons, d'autant plus que j'en aurai aussi !

Ils sortent.

81. En général, Bordure vouvoie le Père Ubu ; ce tutoiement unique est une réplique sur le même ton, marquant son mépris.

QUESTIONS

32. Le thème du trésor caché est fréquent dans les romans d'aventure, quel intérêt présente-t-il ici pour le drame ?

SCÈNE VII. — *La cour du palais pleine de peuple.*
 PÈRE UBU couronné, MÈRE UBU,
 CAPITAINE BORDURE, LARBINS⁸² chargés de viande.

PEUPLE

Voilà le Roi ! Vive le Roi ! Hurrah !

PÈRE UBU, *jetant de l'or.*

Tenez, voilà pour vous. Ça ne m'amuse guère de vous donner de l'argent, mais vous savez, c'est la Mère Ubu qui a voulu. Au moins promettez-moi de bien payer les impôts.

TOUS

150 Oui, oui !

CAPITAINE BORDURE

Voyez, Mère Ubu, s'ils se disputent cet or. Quelle bataille !

MÈRE UBU

Il est vrai que c'est horrible. Pouah ! en voilà un qui a le crâne fendu.

PÈRE UBU

Quel beau spectacle ! Amenez d'autres caisses d'or.

CAPITAINE BORDURE

155 Si nous faisons une course.

PÈRE UBU

Oui, c'est une idée. (33) (*Au Peuple.*) Mes amis, vous voyez cette caisse d'or, elle contient trois cent mille nobles à la rose en or, en monnaie polonaise et de bon aloi⁸³. Que ceux qui veulent courir se mettent au bout de la cour. Vous partirez
 160 quand j'agiterai mon mouchoir et le premier arrivé aura la caisse. Quand à ceux qui ne gagneront pas, ils auront comme consolation cette autre caisse qu'on leur partagera.

82. Ces larbins semblent différents, par leur fonction, des *larbins de phynances* figurant dans la liste des personnages. Le terme n'en est pas moins péjoratif et populaire ; 83. *Noble à la rose* : ancienne pièce de monnaie anglaise, frappée d'une rose ; de *bon aloi* signifie qu'elle correspond au titre légal en or.

QUESTIONS

33. La course organisée par le nouveau roi achève en apothéose un acte fort mouvementé. Montrez la gradation de l'agitation scénique, jusqu'à l'orgie finale.

TOUS

Oui ! Vive le Père Ubu ! Quel bon roi ! On n'en voyait pas tant du temps de Venceslas. (34)

PÈRE UBU, à la Mère Ubu, avec joie.

165 Écoute-les ! (*Tout le Peuple va se ranger au bout de la cour.*)

PÈRE UBU

Une, deux, trois ! Y êtes-vous ?

TOUS

Oui ! oui !

PÈRE UBU

Partez ! (*Ils partent en se culbutant. Cris et tumulte.*)

CAPITAINE BORDURE

Ils approchent ! ils approchent !

PÈRE UBU

170 Eh ! le premier perd du terrain.

MÈRE UBU

Non, il regagne maintenant.

CAPITAINE BORDURE

Oh ! il perd, il perd ! fini ! c'est l'autre ! (*Celui qui était deuxième arrive le premier.*)

TOUS

Vive Michel Fédérovitch ! Vive Michel Fédérovitch⁸⁴ !

84. Michel Fédérovitch : nom d'un tsar de Russie. Il semble appartenir à la première strate du texte, élaborée par Charles Morin. À la création, Lugné-Poe interprétait ce rôle, ce qui le fit qualifier par Jarry, non sans malice (par allusion à un duel) « celui qui court à pied » dans *l'Almanach du Père Ubu* (Pl. p. 561).

QUESTIONS

34. Ubu démagogue : comment expliquez-vous cet accès de générosité de la part d'Ubu, traité de ladre par ses familiers ? La scène n'illustre-t-elle pas l'adage latin *panem et circenses* (du pain et des jeux du cirque) ? Dans quel sens ?

Peut-on accorder une signification politique à la pièce à partir de cette scène ? Qu'est-ce qui empêche toute interprétation sérieuse ? (Notez les sentiments contradictoires de la Mère Ubu et du Père Ubu.)

MICHEL FÉDÉROVITCH

175 Sire, je ne sais vraiment comment remercier Votre Majesté...

PÈRE UBU

Oh ! mon cher ami, ce n'est rien. Emporte ta caisse chez toi, Michel ; et vous, partagez-vous cette autre, prenez une pièce chacun jusqu'à ce qu'il n'y en ait plus.

TOUS

Vive Michel Fédérovitch ! Vive le Père Ubu !

PÈRE UBU

180 Et vous, mes amis, venez dîner ! Je vous ouvre aujourd'hui les portes du palais, veuillez faire honneur à ma table !

PEUPLE

Entrons ! Entrons ! Vive le Père Ubu ! c'est le plus noble des souverains !

Ils entrent dans le palais. On entend le bruit de l'orgie qui se prolonge jusqu'au lendemain. La toile tombe.

FIN DU DEUXIÈME ACTE (35)

 QUESTIONS

35. SUR L'ENSEMBLE DE L'ACTE II. — Accession d'Ubu au pouvoir et couronnement. Que remarquez-vous à propos de la succession des lieux ? Toute l'action est-elle montrée aux spectateurs ? En quoi la scène III se distingue-t-elle des autres ? Quelle est la conséquence de ce parti pris pour le langage dramatique ? Du dialogue et du monologue, qu'est-ce qui domine ? Relevez les mouvements les plus importants. Y a-t-il une progression ? Que signifie l'abondance des bagarres, la compétition ? Que dire de l'enchaînement des scènes ? Le Père Ubu est exceptionnellement absent des scènes I, III et V, pourquoi ? Et la Mère Ubu ?

Le théâtre de l'époque (É. Augier, V. Sardou, M. Donnay, F. de Curel, A. Brieux) se caractérise par les « scènes à faire », celles que le public attend, où son émotion sera la plus élevée. Montrez que l'acte II concentre particulièrement de telles scènes, pour les parodier. De quelle façon ?

Qu'est-ce qui, dans cet acte, vous semble caractériser l'imagination juvénile de l'auteur (et de ses condisciples) ?

Pour Jules Renard, le théâtre « c'est l'art des minutes intenses, des secousses rapides, l'art des crises, crises de larmes ou crises de rire ». Cette définition convient-elle à cet acte ?

ACTE III

SCÈNE PREMIÈRE. — *Le palais.* PÈRE UBU,
MÈRE UBU.

PÈRE UBU

De par ma chandelle verte, me voici roi dans ce pays. Je me suis déjà flanqué une indigestion et on va m'apporter ma grande capeline.

MÈRE UBU

En quoi est-elle, Père Ubu ? car nous avons beau être rois,
5 il faut être économes.

PÈRE UBU

Madame ma femelle⁸⁵, elle est en peau de mouton, avec une agrafe et des brides en peau de chien.

MÈRE UBU

Voilà qui est beau, mais il est encore plus beau d'être rois⁸⁶.

PÈRE UBU

Oui, tu as eu raison, Mère Ubu.

MÈRE UBU

10 Nous avons une grande reconnaissance au duc de Lithuanie.

PÈRE UBU

Qui donc ?

MÈRE UBU

Eh ! le capitaine Bordure.

PÈRE UBU

De grâce, Mère Ubu, ne me parle pas de ce bouffre. Maintenant que je n'ai plus besoin de lui il peut bien se brosser
15 le ventre⁸⁷, il n'aura point son duché.

85. *Madame ma femelle* : c'est l'ensemble du syntagme nominal redondant et allitérant qui caractérise le parler d'Ubu ; 86. *Rois* : est bien au pluriel, même si cela ne s'entend pas à la scène : la Mère Ubu entend bien exercer le pouvoir qu'elle s'est attribué en 1, 1 ; 87. *Se brosser le ventre* : vulgarisme, d'origine vraisemblablement scolaire.

MÈRE UBU

Tu as grand tort, Père Ubu, il va se tourner contre toi.

PÈRE UBU

Oh ! je le plains bien, ce petit homme, je m'en soucie autant que de Bougrelas.

MÈRE UBU

Eh ! crois-tu en avoir fini avec Bougrelas ?

PÈRE UBU

20 Sabre à finances⁸⁸, évidemment ! que veux-tu qu'il me fasse, ce petit sagouin de quatorze ans ?

MÈRE UBU

Père Ubu, fais attention à ce que je te dis. Crois-moi, tâche de t'attacher Bougrelas par tes bienfaits.

PÈRE UBU

25 Encore de l'argent à donner. Ah ! non, du coup ! vous m'avez fait gâcher bien vingt-deux millions.

MÈRE UBU

Fais à ta tête, Père Ubu, il t'en cuira.

PÈRE UBU

Eh bien, tu seras avec moi dans la marmite⁸⁹.

MÈRE UBU

Écoute, encore une fois, je suis sûre que le jeune Bougrelas l'emportera, car il a pour lui le bon droit.

PÈRE UBU

30 Ah ! saleté ! le mauvais droit ne vaut-il pas le bon⁹⁰ ? Ah ! tu m'injuries, Mère Ubu, je vais te mettre en morceaux. (La Mère Ubu *se sauve poursuivie par le Père Ubu.*) (36)

88. *Sabre à finances* : juron propre à Ubu, reparaissant en III, III et III, VII ; il n'a pas ici d'autre fonction qu'exclamative ; 89. *Marmite* : apprécier le jeu de mots. De quelle technique procède-t-il ? ; 90. Cette sentence, formellement inattaquable, est l'antithèse de la morale commune que semble incarner la Mère Ubu.

QUESTIONS

36. SUR LA SCÈNE 1^{re} DE L'ACTE III. — Quel est l'objet de cette scène ? Appréciez la sagesse politique de la Mère Ubu. Est-elle pour autant plus morale que son époux ? Le Père Ubu est-il satisfait ? Caractérissez son langage, son art de la formule et du mot d'esprit fondés sur le principe de *littéralité* (prendre un mot abstrait au sens concret) et d'antithèse. Justifiez la poursuite finale ; comparez I, v.

SCÈNE II. — *La grande salle du palais.* PÈRE UBU,
MÈRE UBU, OFFICIERS et SOLDATS,
GIRON, PILE, COTICE, NOBLES *enchaînés*,
FINANCIERS, MAGISTRATS, GREFFIERS.

PÈRE UBU

Apportez la caisse à Nobles et le crochet à Nobles et le
couteau à Nobles et le bouquin à Nobles ! ensuite, faites avancer
35 les Nobles⁹¹.

On pousse brutalement les Nobles.

MÈRE UBU

De grâce, modère-toi, Père Ubu.

PÈRE UBU

J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume
je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens.

NOBLES

Horreur ! à nous, peuple et soldats !

PÈRE UBU

40 Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles.
Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la
trappe⁹², ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc⁹³ et
de la Chambre-à-Sous⁹⁴, où on les décervèlera⁹⁵.

(Au Noble.)

Qui es-tu, bouffre ?

91. *Caisse à Nobles, crochet à Nobles, couteau à Nobles, bouquin à Nobles* : on repère facilement le mode de composition de ces néologismes qui n'apparaissent qu'une fois dans le texte. Ils sont issus de la cour de récréation et fonctionnent comme des périphrases désignant les objets assignés au traitement des Nobles ; caisse d'où ils sortent, comme des marionnettes (cf. les Palotins ; voir aussi les souvenirs de Lugné-Poe, *Acrobaties* : « Jarry, lui, me jeta dans les dettes aveuglément ; un matin, il me fit livrer quarante mannequins en osier [...] Ces mannequins étaient ceux des nobles ou des bourgeois qu'Ubu dépouillait... ») ; crochet qui sert à les précipiter dans la trappe, couteau pour les décerveler, registre où sont consignés leurs biens ; 92. *La trappe* : orifice du souterrain où sont précipités les Nobles ; il y a de fortes raisons de penser au « trou entre deux semelles de pierre » d'*Ubu cocu* (III, III) ; 93. *Le Pince-Porc* : une seule occurrence de ce terme dans *Ubu roi*. Dans *Ubu cocu* (III, IV) l'objet n'est pas davantage explicite. On se doute qu'il s'agit d'un instrument de torture ; 94. *Chambre-à-Sous* : par analogie avec *Ubu cocu*, on peut croire que cette chambre au trésor est tout simplement la fosse à vidange, la merde étant, on le sait, source de richesse, aussi bien en agronomie que selon la théorie freudienne, qui l'identifie à l'or ; 95. La Machine à décerveler, indiquée dans la liste des personnages n'est pas déterminée ici. Selon ses apparitions dans l'œuvre, c'est aussi bien la cuiller du médecin légiste servant à ôter la cervelle, qu'une machine d'imprimeur : cf. *César Antéchrist*, Acte terrestre, sc. VII) :

LE NOBLE

45 Comte de Vitepsk⁹⁶.

PÈRE UBU

De combien sont tes revenus ?

LE NOBLE

Trois millions de rixdales⁹⁷.

PÈRE UBU

Condamné ! (*Il le prend avec le crochet et le passe dans le trou.*)

MÈRE UBU

50 Quelle basse férocité !

PÈRE UBU

Second Noble, qui es-tu ? (*Le Noble ne répond rien.*)
Répondras-tu, bouffre ?

LE NOBLE

Grand-duc de Posen⁹⁸.

PÈRE UBU

55 Excellent ! excellent ! Je n'en demande pas plus long. Dans
la trappe. Troisième Noble, qui es-tu ? tu as une sale tête.

LE NOBLE

Duc de Courlande, des villes de Riga, de Revel et de Mitau⁹⁹.

Suite note 95

Pétrissant les glottes et les larynx de la mâchoire sans palais,
Rapide, il imprime, l'imprimeur,
Les sequins tremblent aux essieux des moyeux du moulin à vent.
Les feuilles vont le long des taquins au vent.
La mâchoire du crâne sans cervelle digère la cervelle étrangère
Le dimanche sur un tertre au son des fifres et tambourins
Ou les jours extraordinaires dans les sous-sols des palais sans fin.
Dépliant et expliquant, décerveleur,
Rapide, il imprime, l'imprimeur (Pl. p. 304).

Enfin, dans la *Chanson du décervelage*, cette machine est apparentée à la guillotine ;
96. *Vitepsk* ou *Vitebsk* : chef-lieu de la province du même nom en Russie occidentale,
à l'époque de Jarry ; cette ville appartenait autrefois aux provinces polonaises de
Lithuanie ; 97. *Rixdale* : ancienne monnaie d'argent ayant cours dans les États du Nord
(Prusse, Scandinavie, Pologne) de valeur inégale, elle existait encore au temps de Jarry ;
98. *Posen* : nom allemand de Poznan, chef-lieu de la province de Prusse-Orientale du
vivant de Jarry, redevenue polonaise en 1945 ; 99. En 1896, la Courlande est une province
balte de la Russie (mais elle a dépendu de la Pologne entre 1560 et 1795). Sa capitale
est Mitau, dans ce qui est désormais la Lettonie ; Riga est la capitale de la Lettonie et
Revel celle de l'Estonie. C'est dire que l'auteur consent, une fois de plus, à la vraisemblance
historique.

PÈRE UBU

Très bien ! très bien ! Tu n'as rien autre chose ?

LE NOBLE

Rien.

PÈRE UBU

Dans la trappe, alors. Quatrième Noble, qui es-tu ?

LE NOBLE

60 Prince de Podolie¹⁰⁰.

PÈRE UBU

Quels sont tes revenus ?

LE NOBLE

Je suis ruiné.

PÈRE UBU

Pour cette mauvaise parole, passe dans la trappe. Cinquième Noble, qui es-tu ?

LE NOBLE

65 Margrave de Thorn, palatin de Polock¹⁰¹.

PÈRE UBU

Ça n'est pas lourd. Tu n'as rien autre chose ?

LE NOBLE

Cela me suffisait.

PÈRE UBU

Eh bien ! mieux vaut peu que rien. Dans la trappe. Qu'as-tu à pigner¹⁰², Mère Ubu ?

MÈRE UBU

70 Tu es trop féroce, Père Ubu.

100. *Podolie* : autrefois province polonaise, annexée par la Russie en 1793, elle fait aujourd'hui partie de l'Ukraine ; 101. *Margrave de Thorn* : margrave est un titre porté par certains princes allemands (cf. marquis) ; Thorn est l'actuelle Torun, fondée par les chevaliers Teutoniques, polonaise depuis 1454, annexée par la Prusse de 1793 à 1920. *Palatin*, nom donné aux gouverneurs de province en Pologne ; Polock ou Polotsk était la capitale d'un duché lithuanien conquis par Ivan le Terrible, lié à la Pologne de 1579 à 1772 ; 102. *Pigner* : « gémir, pleurer en poussant de petits cris modulés ; grincer » (G. Dottin, *Glossaire des parlers du Bas-Maine*, 1899). Ce terme s'emploie encore dans l'Ouest pour les enfants qui pleurnichent.

PÈRE UBU

Eh ! je m'enrichis. Je vais faire lire MA liste de MES biens. Greffier, lisez MA liste de MES biens.

LE GREFFIER

Comté de Sandomir.

PÈRE UBU

Commence par les principautés, stupide bougre !

LE GREFFIER

75 Principauté de Podolie, grand-duché de Posen, duché de Courlande, comté de Sandomir, comté de Vitepsk, palatinat de Polock, margraviat de Thorn.

PÈRE UBU

Et puis après ?

LE GREFFIER

C'est tout.

PÈRE UBU

80 Comment, c'est tout ! Oh bien alors, en avant les Nobles, et comme je ne finirai pas de m'enrichir je vais faire exécuter tous les Nobles, et ainsi j'aurai tous les biens vacants. Allez, passez les Nobles dans la trappe. (*On empile les Nobles dans la trappe.*) Dépêchez-vous plus vite, je veux faire des lois maintenant.

PLUSIEURS

85 On va voir ça.

PÈRE UBU

Je vais d'abord réformer la justice, après quoi nous procéderons aux finances.

PLUSIEURS MAGISTRATS

Nous nous opposons à tout changement.

PÈRE UBU

Merdre. D'abord les magistrats ne seront plus payés.

MAGISTRATS

90 Et de quoi vivrons-nous ? Nous sommes pauvres.

PÈRE UBU

Vous aurez les amendes que vous prononcerez et les biens des condamnés à mort.

UN MAGISTRAT

Horreur.

DEUXIÈME

Infamie.

TROISIÈME

95 Scandale.

QUATRIÈME

Indignité.

TOUS

Nous nous refusons à juger dans des conditions pareilles.

PÈRE UBU

À la trappe les magistrats ! (*Ils se débattent en vain.*)

MÈRE UBU

Eh ! que fais-tu, Père Ubu ? Qui rendra maintenant la justice ?

PÈRE UBU

100 Tiens ! moi. Tu verras comme ça marchera bien.

MÈRE UBU

Oui, ce sera du propre.

PÈRE UBU

Allons, tais-toi, bouffresque¹⁰³. Nous allons maintenant, messieurs, procéder aux finances.

FINANCIERS

Il n'y a rien à changer.

PÈRE UBU

105 Comment, je veux tout changer, moi. D'abord je veux garder pour moi la moitié des impôts.

FINANCIERS

Pas gêné¹⁰⁴.

PÈRE UBU

Messieurs, nous établirons un impôt de dix pour cent sur la propriété, un autre sur le commerce et l'industrie, et un

103. *Bouffresque* : fém. de bouffre (voir II, VI) ; 104. Noter la tournure familière.

110 troisième sur les mariages et un quatrième sur les décès, de quinze francs chacun¹⁰⁵.

PREMIER FINANCIER

Mais c'est idiot, Père Ubu.

DEUXIÈME FINANCIER

C'est absurde.

TROISIÈME FINANCIER

Ça n'a ni queue ni tête.

PÈRE UBU

115 Vous vous fichez de moi ! Dans la trappe les financiers ! (*On enfourne les financiers.*)

MÈRE UBU

Mais enfin, Père Ubu, quel roi tu fais, tu massacres tout le monde.

PÈRE UBU

Eh merdre !

MÈRE UBU

120 Plus de justice, plus de finances.

PÈRE UBU

Ne crains rien, ma douce enfant, j'irai moi-même de village en village recueillir les impôts. (37)

105. Certain commentateur fait référence aux quatre vieilles contributions directes (foncière, mobilière, portes et fenêtres, patente) levées en France jusqu'en 1914 ; mais sans rapport réel avec l'invention ubuesque.

QUESTIONS

37. SUR LA SCÈNE II DE L'ACTE III. — Les interprétations politiques s'appuient sur cette scène pour faire d'*Ubu roi* une satire de la bourgeoisie. Qu'en pensez-vous ? En quoi Ubu est-il un roi bourgeois comme Louis-Philippe ou M. Prud'homme ? À quoi mène son système de gouvernement ? Quelle est son unique préoccupation ? Est-il susceptible de composer avec le bon sens (dont on nous dit aussi qu'il est bourgeois) ?

Une scène de guignol : tous les personnages sont des fantoches. Relevez les traits indiquant un spectacle de marionnettes. Comment imaginez-vous la mise en scène ?

Dans le *Programme d'Ubu roi* (*Doc.*, p. 151), Jarry écrit : « Nous ne trouvons pas honorable de construire des pièces historiques. » Cependant tous les noms des Nobles et leurs possessions relèvent des revendications polonaises, à une époque où ce pays est démembré. Que faut-il en conclure ?



SCÈNE III. — *Une maison de paysans dans les environs de Varsovie.* PLUSIEURS PAYSANS sont assemblés.

UN PAYSAN, *entrant.*

Apprenez la grande nouvelle. Le roi est mort, les ducs aussi et le jeune Bougrelas s'est sauvé avec sa mère dans les
125 montagnes. De plus, le Père Ubu s'est emparé du trône.

UN AUTRE

J'en sais bien d'autres. Je viens de Cracovie¹⁰⁶, où j'ai vu emporter les corps de plus de trois cents nobles et de cinq cents magistrats qu'on a tués, et il paraît qu'on va doubler les impôts et que le Père Ubu viendra les ramasser lui-même.

TOUS

130 Grand Dieu ! qu'allons-nous devenir ? le Père Ubu est un affreux sagouin et sa famille est, dit-on, abominable¹⁰⁷. (38)

UN PAYSAN

Mais, écoutez : ne dirait-on pas qu'on frappe à la porte ?

UNE VOIX, *au dehors.*

135 Cornegidouille¹⁰⁸ ! Ouvrez, de par ma merdre, par saint Jean, saint Pierre et saint Nicolas ! ouvrez, sabre à finances, corne finances¹⁰⁹, je viens chercher les impôts ! (*La porte est défoncée*, le Père Ubu pénètre suivi d'une légion de Grippe-Sous¹¹⁰).

106. *Cracovie* fut la capitale de la Pologne jusqu'en 1596, date à laquelle la cour s'installa à Varsovie. Il faut supposer qu'Ubu a fait exécuter les nobles et les magistrats, au palais royal de Cracovie, si l'on en croit l'information du paysan ; 107. À l'exception de la Mère Ubu, la famille du Père Ubu n'apparaît pas dans cette pièce. Il y est fait référence dans *Ubu cocu* (I, III), sans plus. Allusion au prolifique Félix Hébert, père de cinq enfants ; 108. *Cornegidouille* : juron célèbre du Père Ubu, qui associe la sphère ventrale à la rigidité phallique. Jarry glose ce mot dans sa présentation d'*Ubu roi* : « par la puissance des appétits inférieurs » (v. *Doc.*, p. 132). Quel que soit le contenu sexuel d'un tel néologisme (v. aussi corne d'Ubu, cornebleu, cornefinance), il faut souligner son expressivité ; 109. *Sabre à finances, corne finances* : même formation que pour caisse à Nobles, etc., en III, II : instruments adaptés à la perception des impôts, et à la satisfaction des désirs du Père Ubu ; 110. *Grippe-Sous* : terme familier pour désigner l'avare. Ici les majuscules en font le nom propre d'une légion équivalente aux Palotins et aux Larbins de phynances.

QUESTIONS

38. Le résumé de la situation par les paysans s'impose-t-il ? Cet épisode n'est-il pas là pour justifier le propos du Père Ubu à la fin de la scène précédente ? Qu'évoque l'assemblée des paysans ?

SCÈNE IV

PÈRE UBU

Qui de vous est le plus vieux ? (*Un Paysan s'avance.*)
Comment te nommes-tu ?

LE PAYSAN

Stanislas Leczinski¹¹¹.

PÈRE UBU

140 Eh bien, cornegidouille, écoute-moi bien, sinon ces messieurs
te couperont les oneilles¹¹². Mais, vas-tu m'écouter enfin ?

STANISLAS

Mais Votre Excellence n'a encore rien dit.

PÈRE UBU

Comment, je parle depuis une heure. Crois-tu que je vienne
ici pour prêcher dans le désert ?

STANISLAS

145 Loin de moi cette pensée.

PÈRE UBU

Je viens donc te dire, t'ordonner et te signifier que tu aies
à produire et exhiber promptement ta finance, sinon tu seras
massacré. Allons, messeigneurs les salopins de finance, voiturez
ici le voiturin à phynances¹¹³. (*On apporte le voiturin.*)

STANISLAS

150 Sire, nous ne sommes inscrits sur le registre que pour cent
cinquante-deux rixdales que nous avons déjà payées, il y aura
tantôt six semaines à la Saint-Mathieu.

111. *Stanislas Leczinski* : il y a un certain humour à donner le nom du roi de Pologne le plus célèbre chez nous à un simple paysan ; 112. *Oneilles* : utilisé 10 fois dans le texte, en concurrence avec *oreilles* (2 fois). Dans *l'Almanach illustré*, le Père Ubu explique : « J'écris *phynance* et *oneille* parce que je prononce *phynance* et *oneille* et surtout pour bien marquer qu'il s'agit de *phynance* et d'*oneilles*, spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que personne n'en a, sinon moi... » (Pl. p. 587). Discours qui vise simplement à marquer l'originalité du langage ubuesque, même si l'objet en question ne lui appartient pas. La menace proférée est suffisamment sadique pour qu'on n'aille pas chercher, ici, d'autre contenu à ce mot ; 113. *Voiturin à phynances* : voiture attelée, utilisée ici pour transporter la phynance (sur l'orthographe de ce mot, v. note ci-dessus). L'affiche pour la création d'*Ubu roi* semble figurer un *voiturin à pintance* plutôt qu'à phynance.

PÈRE UBU

C'est fort possible, mais j'ai changé le gouvernement et j'ai fait mettre dans le journal qu'on paierait deux fois tous les
155 impôts et trois fois ceux qui pourront être désignés ultérieurement. Avec ce système j'aurai vite fait fortune, alors je tuerai tout le monde et je m'en irai¹¹⁴.

PAYSANS

Monsieur Ubu, de grâce, ayez pitié de nous. Nous sommes de pauvres citoyens.

PÈRE UBU

160 Je m'en fiche. Payez.

PAYSANS

Nous ne pouvons, nous avons payé.

PÈRE UBU

Payez ! ou j¹¹⁵ vous mets dans ma poche avec supplice et décollation du cou et de la tête ! Cornegidouille, je suis le roi peut-être !

TOUS

165 Ah, c'est ainsi ! Aux armes ! Vive Bougrebas, par la grâce de Dieu roi de Pologne et de Lithuanie !

PÈRE UBU

En avant, messieurs des Finances, faites votre devoir. (39)

Une lutte s'engage, la maison est détruite et le vieux Stanislas s'enfuit seul à travers la plaine. Le Père Ubu¹¹⁶ reste à ramasser la finance.

114. Dans *les Minutes de sable mémorial* (1894) Ubu parle ainsi : « Quand j'aurai pris toute la Phynance, je tuerai tout le monde et je m'en irai. » Ce qui résume assez bien son éthique ; 115. *Ji* : forme marquée du pronom de la première personne, caractéristique du parler d'Ubu. La poche est un grand sac (voir I, VII) ; 116. Var. : Ubu (E. O.).

 QUESTIONS

39. Analysez la rhétorique du Père Ubu. Relevez les traits spécifiques de son idiolecte. À quoi se ramènent tous ses propos ? Comment s'y prend-il pour mettre les paysans contre lui ? Cette scène ne confirme-t-elle pas les propos de la Mère Ubu ?

SCÈNE V. — *Une casemate des fortifications de Thorn*¹¹⁷.

CAPITAINE BORDURE enchaîné, PÈRE UBU.

PÈRE UBU

Ah ! citoyen, voilà ce que c'est, tu as voulu que je te paye ce que je te devais, alors tu t'es révolté parce que je n'ai pas
 170 voulu, tu as conspiré et te voilà coffré. Cornefinance, c'est bien fait, et le tour est si bien joué que tu dois toi-même le trouver fort à ton goût.

CAPITAINE BORDURE

Prenez garde, Père Ubu. Depuis cinq jours que vous êtes roi, vous avez commis plus de meurtres qu'il n'en faudrait pour
 175 damner tous les saints du Paradis. Le sang du roi et des nobles crie vengeance et ses cris seront entendus¹¹⁸.

PÈRE UBU

Eh ! mon bel ami, vous avez la langue fort bien pendue. Je ne doute pas que si vous vous échappiez il en pourrait résulter des complications, mais je ne crois pas que les casemates de
 180 Thorn aient jamais lâché quelqu'un des honnêtes garçons qu'on leur avait confiés. C'est pourquoi, bonne nuit, et je vous invite à dormir sur les deux oneilles¹¹⁹, bien que les rats dansent ici une assez belle sarabande. (40)

Il sort. Les Larbins viennent verrouiller toutes les portes.

117. Thorn, patrie de Copernic, est célèbre pour ses fortifications dressées par les chevaliers Teutoniques. Ubu se l'est approprié en III, II (cf. note 101) ; 118. Remarquez que le phénomène de littéralité n'est pas propre à Ubu ; il gagne tous ceux qui l'approchent : le sang crie, il sera donc entendu ! ; 119. Dans l'édition autographe, Jarry a corrigé *oneilles* par *oreilles*.

QUESTIONS

40. Pourquoi Ubu vient-il narguer Bordure ? L'épisode était-il prévisible ? Quelles en seront les conséquences ? Expliquez le passage du *tu* au *vous*.

Un journaliste évoque ainsi la répétition générale en 1896 : « Ce fut aux casemates des fortifications de Thorn que les choses faillirent se gêner tout à fait. Un figurant avait été placé le bras tendu près de la porte. Le Père Ubu arrivait, feignait d'insérer une clef qu'il tournait dans la paume ouverte ; le bras alors s'abaissait et le Maître des Phynances pénétrait dans la prison. C'en était trop : un vacarme d'enfer éclata dans la salle ; on se battait presque... » (v. Mandelstamm, « Dans la coulisse d'*Ubu roi* », *Fantasio*, 15-4-1908). Quels commentaires cela vous inspire-t-il ?

SCÈNE VI. — *Le palais de Moscou.*
L'EMPEREUR ALEXIS¹²⁰ et sa Cour, BORDURE.

LE CZAR ALEXIS

C'est vous, infâme aventurier, qui avez coopéré à la mort
185 de notre cousin Venceslas ?

BORDURE

Sire, pardonnez-moi, j'ai été entraîné malgré moi par le
Père Ubu.

ALEXIS

Oh ! l'affreux menteur. Enfin, que désirez-vous ?

BORDURE

Le Père Ubu m'a fait emprisonner sous prétexte de
190 conspiration, je suis parvenu à m'échapper et j'ai couru cinq
jours et cinq nuits à cheval à travers les steppes pour venir
implorer votre gracieuse miséricorde.

ALEXIS

Que m'apportes-tu comme gage de ta soumission ?

BORDURE

Mon épée d'aventurier et un plan détaillé de la ville de Thorn.

ALEXIS

195 Je prends l'épée, mais, par saint Georges, brûlez ce plan,
je ne veux pas devoir ma victoire à une trahison.

BORDURE

Un des fils de Venceslas, le jeune Bougrelas, est encore
vivant, je ferai tout pour le rétablir.

ALEXIS

Quel grade avais-tu dans l'armée polonaise ?

BORDURE

200 Je commandais le 5^e régiment des dragons de Wilna¹²¹ et
une compagnie franche au service du Père Ubu.

120. Le czar Alexis Michaelovitch, le deuxième Romanov, succéda à son père, Michel Federovitch, en 1645 et mena campagne contre la Pologne et les Turcs ; 121. *Wilna* (ou Vilna, en polonais Wilno), capitale de la Lithuanie.

ALEXIS

C'est bien, je te nomme sous-lieutenant au 10^e régiment de Cosaques, et gare à toi si tu trahis. Si tu te bats bien, tu seras récompensé.

BORDURE

205 Ce n'est pas le courage qui me manque, Sire.

ALEXIS

C'est bien, disparaïs de ma présence. (41)

Bordure sort.

SCÈNE VII. — *La salle du Conseil d'Ubu.* PÈRE UBU,
MÈRE UBU, CONSEILLERS DE FINANCES¹²².

PÈRE UBU

Messieurs, la séance est ouverte et tâchez de bien écouter et de vous tenir tranquilles. D'abord, nous allons faire le chapitre des finances, ensuite nous parlerons d'un petit système
210 que j'ai imaginé pour faire venir le beau temps et conjurer la pluie.

UN CONSEILLER

Fort bien, monsieur Ubu.

MÈRE UBU

Quel sot homme.

PÈRE UBU

215 Madame de ma merdre, garde à vous, car je ne souffrirai pas vos sottises. Je vous disais donc, messieurs, que les finances vont passablement. Un nombre considérable de chiens à bas de laine¹²³ se répand chaque matin dans les rues et les

122. Var. : phynances (E. O.); 123. Chiens à bas de laine : d'après *Ubu cocu* (III, II), ce sont des animaux dressés à chasser le rentier.

QUESTIONS

41. Justifiez le passage de la scène V à la scène VI. Comment jugez-vous le comportement de Bordure ? Du czar ? Quelle morale expriment-ils ? N'est-ce pas volontairement conventionnel ?

salopins¹²⁴ font merveille. De tous côtés on ne voit que des
maisons brûlées et des gens pliant sous le poids de nos
220 phynances.

LE CONSEILLER

Et les nouveaux impôts, monsieur Ubu, vont-ils bien ?

MÈRE UBU

Point du tout. L'impôt sur les mariages n'a encore produit
que 11 sous, et encore le Père Ubu poursuit les gens partout
pour les forcer à se marier.

PÈRE UBU

225 Sabre à finances, corne de ma gidouille, madame la
financière, j'ai des oneilles pour parler et vous une bouche pour
m'entendre¹²⁵. (*Éclats de rire.*) Ou plutôt non ! Vous me faites
tromper et vous êtes cause que je suis bête ! Mais, corne d'Ubu !
(*Un Messager entre.*) Allons, bon, qu'a-t-il encore celui-là ?
230 Va-t'en, sagouin, ou je te poche¹²⁶ avec décollation et torsion
des jambes.

MÈRE UBU

Ah ! le voilà dehors, mais il y a une lettre.

PÈRE UBU

Lis-la. Je crois que je perds l'esprit ou que je ne sais pas
lire. Dépêche-toi, bouffresque, ce doit être de Bordure.

MÈRE UBU

235 Tout justement. Il dit que le czar l'a accueilli très bien, qu'il va
envahir tes États pour rétablir Bougrelas et que toi tu seras tué.

PÈRE UBU

Ho ! ho ! J'ai peur ! J'ai peur ! Ha ! je pense¹²⁷ mourir. Ô
pauvre homme que je suis. Que devenir, grand Dieu ? Ce
méchant homme va me tuer. Saint Antoine et tous les saints
240 protégez-moi, je vous donnerai de la phynance et je brûlerai des
cierges pour vous. Seigneur, que devenir ? (*Il pleure et sanglote.*)

124. *Salopins* : déjà apparus ci-dessus (III, IV), ils se confondent avec les larbins de phynances dans la liste des personnages. Le mot est formé sur *salop* + suffixe *-in* caractérisant les serviteurs d'Ubu ; 125. *Oneilles* et *bouche* étant inversés par rapport à la locution figée, les premières ont bien une fonction purement auditive. Très bel exemple de *lapsus linguae*, sans doute le premier volontairement mis dans la bouche d'un personnage de théâtre ; 126. *Pocher* : certainement « mettre à la poche » (voir ci-dessus III, IV et I, VII) et non simplement frapper comme dans l'emploi vulgaire actuel ; 127. *Je pense* : au sens archaïque de : faillir.

MÈRE UBU

Il n'y a qu'un parti à prendre, Père Ubu.

PÈRE UBU

Lequel, mon amour ?

MÈRE UBU

La guerre !!

TOUS

245 Vive Dieu ! Voilà qui est noble !

PÈRE UBU

Oui, et je recevrai encore des coups.

PREMIER CONSEILLER

Courons, courons organiser l'armée.

DEUXIÈME

Et réunir les vivres.

TROISIÈME

Et préparer l'artillerie et les forteresses.

QUATRIÈME

250 Et prendre l'argent pour les troupes.

PÈRE UBU

Ah ! non, par exemple ! Je vais te tuer, toi, je ne veux pas donner d'argent. En voilà d'une autre ! J'étais payé pour faire la guerre et maintenant il faut la faire à mes dépens. Non, de par ma chandelle verte, faisons la guerre, 255 puisque vous en êtes enragés, mais ne déboursions pas un sou.

TOUS

Vive la guerre ! (42)

QUESTIONS

42. Le Conseil de la couronne : comparer avec la scène II de l'acte III. Qui décide en fait ; dans quel but ? Relevez, dans l'ensemble de la pièce, les manifestations de la peur chez Ubu. Renonce-t-il pour autant à son sens très particulier de l'économie ?



Directeur GEORGES ROUSSEL.

Tous les soirs, à 9 h. 1/2. Marionnettes satiriques
Paphnutius, Ubu Roi, Viv'La France, etc.

Premières, 5 fr. — Secondes, 3 fr.

Jeu-dis, Dimanches et Fêtes, à 3 h., Matinées
enfantines : *Guignol lyonnais et Fantasmagorie*

Prix unique d'entrée : 1 franc

Abonnement à six spectacles de la saison, 25 f.

SCÈNE VIII. — *Le camp sous Varsovie.*

SOLDATS ET PALOTINS

Vive la Pologne ! Vive le Père Ubu !

PÈRE UBU

Ah ! Mère Ubu, donne-moi ma cuirasse et mon petit bout
 260 de bois¹²⁸. Je vais être bientôt tellement chargé que je ne saurais
 marcher si j'étais poursuivi.

MÈRE UBU

Fi, le lâche.

PÈRE UBU

Ah ! voilà le sabre à merdre qui se sauve et le croc à finances
 qui ne tient pas !!! Je n'en finirai jamais, et les Russes avancent
 265 et vont me tuer.

UN SOLDAT

Seigneur Ubu, voilà le ciseau à oneilles qui tombe.

PÈRE UBU

Ji tou¹²⁹ tue au moyen du croc à merdre et du couteau à figure.

MÈRE UBU

Comme il est beau avec son casque et sa cuirasse, on dirait
 une citrouille armée.

PÈRE UBU

270 Ah ! maintenant je vais monter à cheval. Amenez, messieurs,
 le cheval à phynances¹³⁰. (43)

128. *Petit bout de bois* : le sceptre royal est dévalorisé en une baguette dont usait le P. H. originel et qu'on retrouve dans les portraits d'Ubu tracés par Jarry : c'est déjà la canne de Charlot, aux multiples usages. Comparer cette réplique de Macbeth : « Venez, revêtez-moi de mon armure. Donnez-moi mon bâton de commandement » (V, III) ; 129. *Tou* : forme particulière du pronom personnel 2^e personne, toujours associée à : tuer, ou mettre dans la poche ; 130. Dans l'Acte terrestre de *César Antéchrist*, qui reprend la scène intégralement, cette réplique est précédée d'une digression sur les Palotins (Pl. p. 312).

QUESTIONS

43. Dans une lettre à Lugné-Poe (8-1-1896), Jarry suggère de munir Ubu d'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 » (*Doc.*, p. 153). Qu'en pensez-vous ? Dressez l'inventaire des accessoires. Comment vous représentez-vous la scène ? Étudiez les procédés comiques et parodiques. L'acte III s'achève-t-il sur un temps suffisamment fort pour supporter un entracte ?

MÈRE UBU

Père Ubu, ton cheval ne saurait plus te porter, il n'a rien mangé depuis cinq jours et est presque mort.

PÈRE UBU

Elle est bonne celle-là ! On me fait payer 12 sous par jour pour cette rosse et elle ne me peut porter. Vous vous fichez, corne d'Ubu, ou bien si vous me volez¹³¹ ? (La Mère Ubu rougit et baisse les yeux.) Alors, que l'on m'apporte une autre bête, mais je n'irai pas à pied, cornegidouille !

On amène un énorme cheval.

PÈRE UBU

Je vais monter dessus. Oh ! assis plutôt ! car je vais tomber. (Le cheval part.) Ah ! arrêtez ma bête. Grand Dieu, je vais tomber et être mort¹³² !!!

MÈRE UBU

Il est vraiment imbécile. Ah ! le voilà relevé. Mais il est tombé par terre.

PÈRE UBU

Corne physique, je suis à moitié mort ! Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerais tout le monde¹³³. Gare à qui ne marchera pas droit. Ji lon¹³⁴ mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue.

MÈRE UBU

Bonne chance, monsieur Ubu.

PÈRE UBU

J'oubliais de te dire que je te confie la régence. Mais j'ai sur moi le livre des finances, tant pis pour toi si tu me voles. je te laisse pour t'aider le Palotin Giron. Adieu, Mère Ubu.

MÈRE UBU

Adieu, Père Ubu. Tue bien le czar.

131. *Ou bien si* : forme populaire de l'interrogation ; 132. *Être mort* : périphrase enfantine du verbe mourir ! ; 133. Rappel de la phrase de III, IV ; 134. *Lon* : forme tonique et ubuesque du pronom personnel, 3^e personne avec *ji* et *tou*.

PÈRE UBU

Pour sûr. Torsion du nez et des dents, extraction de la langue
295 et enfoncement du petit bout de bois dans les oneilles.

L'armée s'éloigne au bruit des fanfares.

MÈRE UBU, *seule.*

Maintenant, que ce gros pantin est parti, tâchons de faire
nos affaires, tuer Bougrelas et nous emparer du trésor.

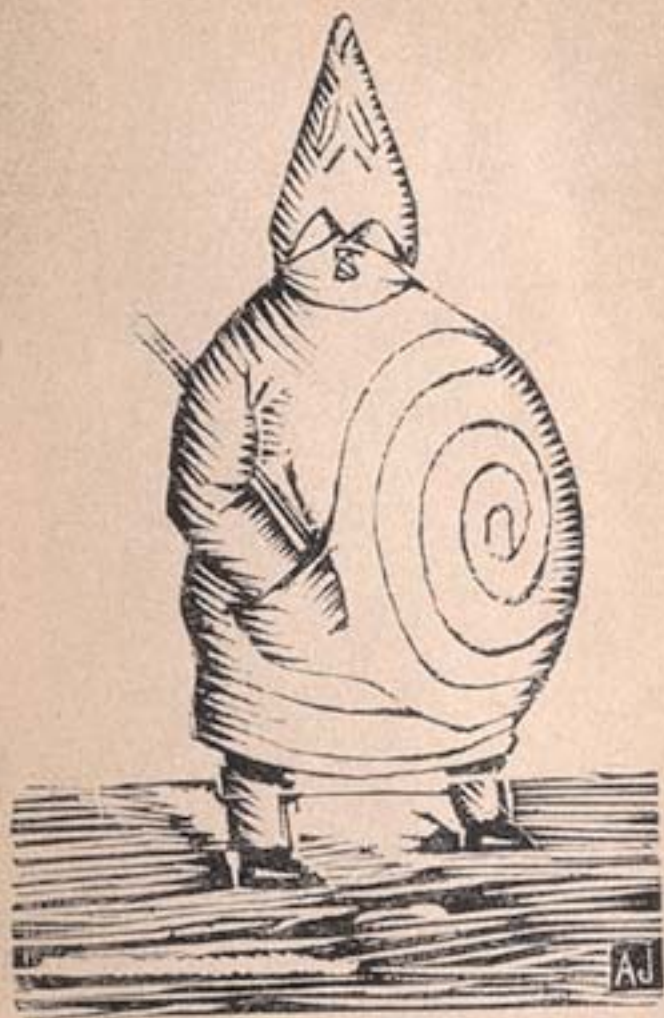
FIN DU TROISIÈME ACTE (44)

 QUESTIONS

44. SUR L'ENSEMBLE DE L'ACTE III. — Comment Ubu exerce-t-il son pouvoir ? A-t-il des précédents historiques ? Caractérissez la violence physique et verbale. La psychologie du personnage est-elle compliquée ?

Notez la diversité des lieux représentés sur scène. Ne peut-on remplacer certaines scènes par des récits ? Qu'y perdrait-on ? Essayez de fixer le moment de chaque scène. Peut-on déterminer une chronologie rigoureuse ?

Dressez un inventaire exhaustif de tous les objets nécessaires à cet acte. Classez-les selon leur propriétaire et selon leur fonction. Que peut-on en conclure ?



Véritable portrait de Monsieur Ubu,

ACTE IV

SCÈNE PREMIÈRE. — *La crypte des anciens rois de Pologne dans la cathédrale de Varsovie*¹³⁵.

MÈRE UBU

Où donc est ce trésor ? Aucune dalle ne sonne creux. J'ai pourtant bien compté treize pierres après le tombeau de Ladislas le Grand en allant le long du mur, et il n'y a rien. Il faut qu'on m'ait trompée. Voilà cependant : ici la pierre sonne
5 creux. A l'œuvre, Mère Ubu. Courage, descellons cette pierre. Elle tient bon. Prenons ce bout de croc à finances qui fera encore son office. Voilà ! voilà l'or au milieu des ossements des rois. Dans notre sac, alors, tout ! Eh quel est ce bruit ? Dans
10 ces vieilles voûtes y aurait-il encore des vivants ? Non, ce n'est rien, hâtons-nous. Prenons tout. Cet argent sera mieux à la face du jour qu'au milieu des tombeaux des anciens princes. Remettons la pierre. Eh quoi ! toujours ce bruit. Ma présence en ces lieux me cause une étrange frayeur. Je prendrai le reste de cet or une autre fois, je reviendrai demain¹³⁶.

UNE VOIX, *sortant du tombeau de Jean Sigismond*¹³⁷.

15 Jamais, Mère Ubu !!

La Mère Ubu se sauve affolée emportant l'or volé par la porte secrète. (45)

135. Le tombeau des anciens rois de Pologne est dans la cathédrale de Cracovie, non à Varsovie. La scène parodie la localisation d'*Hernani* ; 136. Remarquer les vers blancs (alexandrins, hémistiches), la prose nombreuse de cette tirade, parodiant les classiques ; 137. Sigismond est le nom de plusieurs rois de Pologne, de la dynastie des Jagellons ; mais il ne régna aucun Jean Sigismond.

 QUESTIONS

45. Les motifs du trésor caché et du spectre des ancêtres courent dans les œuvres de première jeunesse de Jarry. En quoi ce monologue est-il caractéristique de la culture potachique, au croisement du savoir scolaire et de l'imagination populaire ?

SCÈNE II. — *La place de Varsovie.* BOUGRELAS et SES PARTISANS, PEUPLE et SOLDATS, puis GARDES, MÈRE UBU, LE PALOTIN GIRON¹³⁸.

BOUGRELAS

En avant, mes amis ! Vive Venceslas et la Pologne ! le vieux gredin de Père Ubu est parti, il ne reste plus que la sorcière de Mère Ubu avec son Palotin. Je m'offre à marcher à votre tête et à rétablir la race de mes pères.

TOUS

20 Vive Bougrelas !

BOUGRELAS

Et nous supprimerons tous les impôts établis par l'affreux Père Ubu.

TOUS

Hurrah ! en avant ! Courons au palais et massacrons cette engeance.

BOUGRELAS

25 Eh ! voilà la Mère Ubu qui sort avec ses gardes sur le perron !

MÈRE UBU

Que voulez-vous, messieurs ? Ah ! c'est Bougrelas.

La foule lance des pierres.

PREMIER GARDE

Tous les carreaux sont cassés.

DEUXIÈME GARDE

Saint Georges, me voilà assommé.

TROISIÈME GARDE

Cornebleu¹³⁹, je meurs.

BOUGRELAS

30 Lancez des pierres, mes amis.

138. L'édition originale arrête l'énumération des personnages à *soldats* ; 139. *Cornebleu* : juron formé sur *corne* (terme spécifique de l'univers ubuesque) + *bleu* (substitut de *Dieu* dans diverses exclamations). Par cette expression, le garde montre bien son appartenance à Ubu.

LE PALOTIN GIRON

Hon¹⁴⁰ ! C'est ainsi ! (*Il dégaine et se précipite faisant un carnage épouvantable.*)

BOUGRELAS

À nous deux ! Défends-toi, lâche pistolet¹⁴¹.

Ils se battent.

GIRON

Je suis mort¹⁴² !

BOUGRELAS

35 Victoire, mes amis ! Sus à la Mère Ubu !

On entend des trompettes.

BOUGRELAS

Ah ! voilà les Nobles qui arrivent. Courons, attrapons la mauvaise harpie !

TOUS

En attendant que nous étranglions le vieux bandit !

La Mère Ubu se sauve poursuivie par tous les Polonais. Coups de fusil et grêle de pierres. (46)

SCÈNE III. — *L'armée polonaise en marche dans l'Ukraine.*

PÈRE UBU

40 Cornebleu, jambedieu¹⁴³, tête de vache ! nous allons périr, car nous mourons de soif et sommes fatigué. Sire Soldat, ayez l'obligeance de porter notre casque à finances, et vous, sire Lancier, chargez-vous du ciseau à merdre et du bâton à

140. *Hon* : interjection propre aux Palotins. Le mot figure dans Littré qui cite Molière et Racine (*les Plaideurs*) ; 141. *Pistolet* : Littré donne ce mot comme populaire, dans l'emploi figuré ; 142. Relevez les autres occurrences d'*être mort*. À quel langage appartiennent-elles ? ; 143. *Jambedieu* : si l'expression est dans Rabelais (*Quart Livre*, chap. 1), c'est avec un sens très différent.

QUESTIONS

46. Les combats sont-ils indispensables sur la scène ? À quel objectif dramatique répondent-ils ? Analysez la composition de la scène sous cet angle. Ne dirait-on pas que deux épisodes ont été fondus en un ?

physique¹⁴⁴ pour soulager notre personne, car, je le répète, nous sommes fatigué.

Les soldats obéissent.

PILE

45 Hon ! Monsieuye¹⁴⁵ ! il est étonnant que les Russes n'apparaissent point.

PÈRE UBU

Il est regrettable que l'état de nos finances ne nous permette pas d'avoir une voiture à notre taille ; car, par crainte de démolir notre monture, nous avons fait tout le chemin à pied,
50 traînant notre cheval par la bride. Mais quand nous serons de retour en Pologne, nous imaginerons, au moyen de notre science en physique¹⁴⁶ et aidé des lumières de nos conseillers, une voiture à vent pour transporter toute l'armée.

COTICE

Voilà Nicolas Rensky¹⁴⁷ qui se précipite.

PÈRE UBU

55 Et qu'a-t-il, ce garçon !

RENSKY

Tout est perdu, Sire, les Polonais sont révoltés, Giron est tué et la mère Ubu est en fuite dans les montagnes.

144. *Bâton à physique* : première occurrence (sur 4 dans la pièce) d'un objet qui a fait couler l'encre des commentateurs. N'est-ce pas, d'abord, une autre dénomination du « petit bout de bois » (III, VIII) ? C'est un attribut du P. H. dans la geste rennaise, figurant sans doute la règle du professeur de physique, et bien d'autres choses dans l'imagination des potaches. Dans *César Antéchrist*, Jarry lui donne une signification sexuelle à l'Acte héraldique (sc. VI) : horizontal, c'est le signe femelle, vertical, il est mâle ; il est Moins-en-Plus, le sexe et l'Esprit, l'homme et la femme. Par sa rotation, il forme la sphère, c'est-à-dire Ubu. Une description continue du bâton à physique est donnée dans « Visions actuelles et futures » (Pl. pp. 339-340) publiées dans *l'Art littéraire* (mai-juin 1894). Dans *Ubu roi* l'objet apparaît comme arme ubuesque, sans plus. La surcharge symbolique dont Jarry l'investit ensuite ne s'impose pas ici, même si elle se justifie dans une lecture de l'œuvre complète ; 145. *Hon ! Monsieuye* : sauf à la scène précédente, où le juron est isolé, les Palotins emploient toujours cette expression, comme leur marque distinctive. « Dans la foule, on les reconnaît à la prononciation : le vocable souvent proféré : Hon, monsieur ! et la transition : « Par conséquent de quoy » (Pl. p. 340). Caricature d'un tic professoral ? ; 146. *Science en physique* : n'oublions pas les origines du Père Ubu (voir ses inventions, III, VII) ! Dans *Ubu cocu*, il se donne comme « docteur en pataphysique [...] science que nous avons inventée et dont le besoin se faisait généralement sentir » (I, III). Dans *Ubu sur la Butte*, la même réplique mentionne « notre science en pataphysique » (II, III). Félix Hébert, professeur de physique, est l'auteur d'une thèse sur la météorologie ! ; 147. *Nicolas Rensky* : c'est le seul nom à consonance polonaise qui n'appartienne pas à un personnage historique. Étant plutôt une « utilité » au théâtre, il peut être formé sur rien (ren) + sky - désinence polonaise.

PÈRE UBU

Oiseau de nuit, bête de malheur, hibou à guêtres ! Où as-tu pêché ces sornettes ? En voilà d'une autre ! Et qui a fait ça ?
60 Bougreias, je parie. D'où viens-tu ?

RENSKY

De Varsovie, noble seigneur.

PÈRE UBU

Garçon de ma merdre, si je t'en croyais je ferais rebrousser chemin à toute l'armée. Mais, seigneur garçon, il y a sur tes épaules plus de plumes que de cervelle et tu as rêvé des sottises.
65 Va aux avant-postes, mon garçon, les Russes ne sont pas loin et nous aurons bientôt à estocader de nos armes, tant à merdre qu'à phynances et à physique¹⁴⁸.

LE GÉNÉRAL LASCY

Père Ubu, ne voyez-vous pas dans la plaine les Russes ?

PÈRE UBU

C'est vrai, les Russes ! Me voilà joli. Si encore il y avait
70 moyen de s'en aller, mais pas du tout, nous sommes sur une hauteur et nous serons en butte¹⁴⁹ à tous les coups.

L'ARMÉE

Les Russes ! L'ennemi !

PÈRE UBU

Allons, messieurs, prenons nos dispositions pour la bataille. Nous allons rester sur la colline et ne commettrons point la
75 sottise de descendre en bas. Je me tiendrai au milieu comme une citadelle vivante et vous autres graviterez autour de moi. J'ai à vous recommander de mettre dans les fusils autant de balles qu'ils en pourront tenir, car 8 balles peuvent tuer 8 Russes et c'est autant que je n'aurai pas sur le dos. Nous
80 mettrons les fantassins à pied au bas de la colline pour recevoir les Russes et les tuer un peu, les cavaliers derrière pour se jeter dans la confusion¹⁵⁰, et l'artillerie autour du moulin à vent ici

148. *Merdre - phynance - physique* : sont placées sur le même plan ; voir l'équivalence qu'établit Jarry dans sa présentation de l'œuvre (*Doc.*, p. 132) ; 149. Ubu a-t-il pensé à un jeu de mots sur hauteur-butte ? En tout cas, *Ubu sur la Butte*, version abrégée pour guignol d'*Ubu roi*, fut joué à Montmartre, au pied de la Butte, en novembre 1901 ; 150. Cet ordre de bataille n'a rien pour surprendre les Français depuis Azincourt ! Voir les origines du P. H. (*Doc.*, p. 120).

présent pour tirer dans le tas. Quant à nous, nous nous tiendrons dans le moulin à vent et tirerons avec le pistolet à
 85 phynances par la fenêtre, en travers de la porte nous placerons le bâton à physique, et si quelqu'un essaye d'entrer, gare au croc à merdre!!!

OFFICIERS

Vos ordres, Sire Ubu, seront exécutés.

PÈRE UBU

Eh ! cela va bien, nous serons vainqueurs. Quelle heure
 90 est-il ?

LE GÉNÉRAL LASCY

Onze heures du matin¹⁵¹

PÈRE UBU

Alors, nous allons dîner, car les Russes n'attaqueront pas avant midi. Dites aux soldats, seigneur Général, de faire leurs besoins et d'entonner la Chanson à Finances¹⁵².

Lascy s'en va.

SOLDATS ET PALOTINS

95 Vive le Père Ubé, notre grand Financier ! Ting, ting, ting ; ting, ting, ting ; ting, ting, tating !

PÈRE UBU

Ô les braves gens, je les adore¹⁵³. (*Un boulet russe arrive et casse l'aile du moulin.*) Ah ! j'ai peur, Sire Dieu, je suis mort ! et cependant non, je n'ai rien. (47)

151. Dans *Ubu sur la Butte*, le coucou chante trois fois. Manière plaisante, pour Jarry, de se jouer du temps ; 152. « Chanson polonaise », dit *Ubu sur la Butte* ; 153. « Ô les braves gens », parole historique de l'empereur d'Allemagne, Guillaume I^{er}, à la bataille de Sedan le 1^{er} septembre 1870.

 QUESTIONS

47. L'offensive d'Ubu : roi combattant, il part à la rencontre des Russes sur leur territoire. Quels rapprochements peut-on faire avec les drames de Shakespeare ? Y trouve-t-on le même souci matériel ? En quoi Ubu réunit-il les attributs du roi et du bouffon ? Justifiez, dans la pièce, l'équivalence établie par Jarry entre la physique, la merdre et la phynance.

Étudiez la construction de la scène. Comment comprenez-vous le plan de la bataille d'Ubu ? Dans quel but range-t-il ses troupes ? Pourquoi se met-il au centre ? Ne peut-on repérer une strate à coup sûr rédigée par les lycéens de Rennes dans cette scène ?

SCÈNE IV. — LES MÊMES, UN CAPITAINE
puis L'ARMÉE RUSSE.

UN CAPITAINE, *arrivant.*

100 Sire Ubu, les Russes attaquent.

PÈRE UBU

Eh bien, après, que veux-tu que j'y fasse ? ce n'est pas moi qui le leur ai dit. Cependant, Messieurs des Finances, préparons-nous au combat.

LE GÉNÉRAL LASCY

Un second boulet.

PÈRE UBU

105 Ah ! je n'y tiens plus. Ici il pleut du plomb et du fer et nous pourrions endommager notre précieuse personne. Descendons. (*Tous descendent au pas de course. La bataille vient de s'engager. Ils disparaissent dans des torrents de fumée au pied de la colline.*)

UN RUSSE, *frappant.*

110 Pour Dieu et le Czar !

RENSKY

Ah ! je suis mort.

PÈRE UBU

En avant ! Ah, toi, Monsieur, que je t'attrape, car tu m'as fait mal, entends-tu ! sac à vin ! avec ton flingot qui ne part pas.

LE RUSSE

115 Ah ! voyez-vous ça. (*Il lui tire un coup de revolver.*)

PÈRE UBU

Ah ! Oh ! Je suis blessé, je suis troué, je suis perforé, je suis administré, je suis enterré¹⁵⁴. Oh, mais tout de même ! Ah ! je le tiens. (*Il le déchire*¹⁵⁵.) Tiens ! recommenceras-tu, maintenant !

154. Appréciez le rythme de cette période. Dans *Ontogénie* paraît déjà l'exclamation « je suis tout perforé » (Pl. p. 9). Cf. Molière dans *l'Avare*, IV, VII : « Je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré » ; 155. Cette indication marque bien qu'on est en présence d'êtres de papier, de fantoches.

LE GÉNÉRAL LASCY

120 En avant, poussons vigoureusement, passons le fossé, la victoire est à nous.

PÈRE UBU

Tu crois ? Jusqu'ici je sens sur mon front plus de bosses que de lauriers.

CAVALIERS RUSSES

Hurrah ! Place au Czar !

Le Czar arrive accompagné de Bordure déguisé.

UN POLONAIS

125 Ah ! Seigneur ! Sauve qui peut, voilà le Czar !

UN AUTRE

Ah ! mon Dieu ! il passe le fossé.

UN AUTRE

Pif ! Paf ! en voilà quatre d'assommés par ce grand bougre de lieutenant.

BORDURE

130 Ah ! vous n'avez pas fini, vous autres ! Tiens, Jean Sobiesky, voilà ton compte. (*Il l'assomme.*) À d'autres, maintenant ! (*Il fait un massacre de Polonais.*)

PÈRE UBU

En avant, mes amis ! Attrapez ce bélièvre¹⁵⁶ ! En compote les Moscovites ! La victoire est à nous. Vive l'Aigle Rouge¹⁵⁷ !

TOUS

En avant ! Hurrah ! Jambedieu ! Attrapez le grand bougre.

BORDURE

135 Par saint Georges, je suis tombé.

PÈRE UBU, *le reconnaissant.*

Ah ! c'est toi, Bordure ! Ah ! mon ami. Nous sommes bien heureux ainsi que toute la compagnie de te retrouver. Je vais te faire cuire à petit feu. Messieurs des Finances, allumez du

¹⁵⁶. *Bélièvre* : gueux ; cette injure appartient à la langue classique ; ¹⁵⁷. *Aigle Rouge* : voir I, 1, note 23.

feu. Oh ! Ah ! Oh ! Je suis mort. C'est au moins un coup de
 140 canon que j'ai reçu. Ah ! mon Dieu, pardonnez-moi mes péchés.
 Oui, c'est bien un coup de canon.

BORDURE

C'est un coup de pistolet chargé à poudre¹⁵⁸.

PÈRE UBU

Ah ! tu te moques de moi ! Encore ! À la pêche¹⁵⁹ ! (*Il se
 rue sur lui et le déchire.*)

LE GÉNÉRAL LASCY

145 Père Ubu, nous avançons partout.

PÈRE UBU

Je le vois bien, je n'en peux plus, je suis criblé de coups de
 pied, je voudrais m'asseoir par terre. Oh ! ma bouteille¹⁶⁰.

LE GÉNÉRAL LASCY

Allez prendre celle du Czar, Père Ubu.

PÈRE UBU

Eh ! j'y vais de ce pas. Allons ! sabre à merdre, fais ton office,
 150 et toi, croc à finances, ne reste pas en arrière. Que le bâton
 à physique travaille d'une généreuse émulation et partage avec
 le petit bout de bois l'honneur de massacrer, creuser et exploiter
 l'Empereur moscovite. En avant, Monsieur notre cheval à
 finances !

Il se rue sur le Czar.

UN OFFICIER RUSSE

155 En garde, Majesté !

PÈRE UBU

Tiens, toi ! Oh ! aie ! Ah ! mais tout de même. Ah ! monsieur,
 pardon, laissez-moi tranquille. Oh ! mais, je n'ai pas fait
 exprès¹⁶¹ !

Il se sauve. Le Czar le poursuit.

158. Pourquoi ce pistolet chargé à blanc, sinon qu'on se trouve dans l'univers fictionnel de la cour de récréation ? ; 159. *À la pêche* : voir I, VII, note 57, et III, IV, IV, IV, IV, V. L'accent circonflexe marque la prononciation déformante du Père Ubu ; 160. *Ma bouteille* : elle figure bien dans le répertoire des costumes (*Doc.*, p. 135), mais ici elle a surtout valeur symbolique : c'est la potion royale et magique ! ; 161. *Je n'ai pas fait exprès* : expression typiquement enfantine !

PÈRE UBU

Sainte Vierge, cet enragé me poursuit ! Qu'ai-je fait, grand
 160 Dieu ! Ah ! bon, il y a encore le fossé à repasser. Ah ! je le sens
 derrière moi et le fossé devant ! Courage, fermons les yeux.

Il saute le fossé. Le Czar y tombe.

LE CZAR

Bon, je suis dedans.

POLONAIS

Hurrah ! le Czar est à bas !

PÈRE UBU

Ah ! j'ose à peine me retourner ! Il est dedans. Ah ! c'est
 165 bien fait et on tape dessus. Allons, Polonais, allez-y à tour de
 bras, il a bon dos le misérable ! Moi je n'ose pas le regarder !
 Et cependant notre prédiction s'est complètement réalisée, le
 bâton à physique a fait merveilles et nul doute que je ne l'eusse
 70 complètement tué si une inexplicable terreur n'était venue
 combattre et annuler en nous les effets de notre courage. Mais
 nous avons dû soudainement tourner casaque, et nous n'avons
 dû notre salut qu'à notre habileté comme cavalier ainsi qu'à
 la solidité des jarrets de notre cheval à finances, dont la rapidité
 n'a d'égale que la stabilité et dont la légèreté fait la célébrité,
 75 ainsi qu'à la profondeur du fossé qui s'est trouvé fort à propos
 sous les pas de l'ennemi de nous l'ici présent Maître des
 Phynances¹⁶². Tout ceci est fort beau, mais personne ne
 m'écoute¹⁶³. Allons ! bon, ça recommence !

*Les Dragons russes font une charge et délivrent
 le Czar.*

LE GÉNÉRAL LASCY

Cette fois, c'est la débandade.

PÈRE UBU

80 Ah ! voici l'occasion de se tirer des pieds¹⁶⁴. Or donc,
 Messieurs les Polonais, en avant ! ou plutôt, en arrière !

162. *Maître des Phynances* : première occurrence (les autres portent *Finance*) d'un titre qu'Ubu s'octroie comme un substitut de son propre nom, indiquant par là qu'il domine la trinité : physique - phynance - merdre ; 163. Ubu est aussi un grand comédien : il juge de l'effet de sa tirade ; 164. *Se tirer des pieds* : l'expression est d'autant plus familière dans ce contexte d'éloquence.

POLONAIS

Sauve qui peut !

PÈRE UBU

Allons ! en route. Quel tas de gens, quelle fuite, quelle multitude, comment me tirer de ce gâchis ? (*Il est bousculé.*)
 185 Ah ! mais toi ! fais attention, ou tu vas expérimenter la bouillante valeur du Maître des Finances. Ah ! il est parti, sauvons-nous et vivement pendant que Lascy ne nous voit pas. (*Il sort, ensuite on voit passer le Czar et l'Armée russe poursuivant les Polonais.*) (48)

SCÈNE V. — *Une caverne en Lithuanie*¹⁶⁵ (*il neige*).

PÈRE UBU, PILE, COTICE.

PÈRE UBU

190 Ah ! le chien de temps, il gèle à pierre à fendre¹⁶⁶ et la personne du Maître des Finances s'en trouve fort endommagée.

PILE

Hon ! Monsieuye Ubu, êtes-vous remis de votre terreur et de votre fuite ?

PÈRE UBU

Oui, je n'ai plus peur, mais j'ai encore la fuite¹⁶⁷.

COTICE, *à part*.

195 Quel pourceau.

PÈRE UBU

Eh ! sire Cotice, votre oneille, comment va-t-elle ?

165. Voir I, iv, note 40 ; 166. *À pierre à fendre* : sic, dans toutes les éditions de Jarry ; 167. *Avoir la fuite* : on appréciera l'élégance du jeu de mots ! Ce qui fait dire à Jarry « on n'a pas compris [...] qu'Ubu ne devait pas dire « des mots d'esprit » [...] mais des phrases stupides, avec toute l'autorité du Mufle » (Questions de théâtre, Doc., p. 137).

 QUESTIONS

48. Pourquoi Ubu ne suit-il pas la stratégie dictée à la scène précédente ? A-t-il le courage de reconnaître ses défauts ?

Étudiez son éloquence. Est-elle appropriée à la scène ?

COTICE

Aussi bien, Monsieuye, qu'elle peut aller tout en allant très mal. Par conséqunt de quoye, le plomb la penche vers la terre et je n'ai pu extraire la balle.

PÈRE UBU

200 Tiens, c'est bien fait ! Toi, aussi, tu voulais toujours taper les autres. Moi j'ai déployé la plus grande valeur, et sans m'exposer j'ai massacré quatre ennemis de ma propre main, sans compter tous ceux qui étaient déjà morts et que nous avons achevés.

COTICE

Savez-vous, Pile, ce qu'est devenu le petit Rensky ?

PILE

205 Il a reçu une balle dans la tête.

PÈRE UBU

210 Ainsi que le coquelicot et le pissenlit à la fleur de leur âge sont fauchés par l'impitoyable faux de l'impitoyable faucheur qui fauche impitoyablement leur pitoyable binette, ainsi le petit Rensky a fait le coquelicot ; il s'est fort bien battu cependant, mais aussi il y avait trop de Russes¹⁶⁸.

PILE ET COTICE

Hon, Monsieuye !

UN ÉCHO

Hhrron !

PILE

Qu'est-ce ? Armons-nous de nos lumelles¹⁶⁹.

PÈRE UBU

215 Ah, non ! par exemple, encore des Russes, je parie ! J'en ai assez ! et puis c'est bien simple, s'ils m'attrapent ji lon fous à la poche. (49)

168. L'oraison funèbre, à la manière de Bossuet, est d'autant plus parodique qu'elle s'achève par une chute désinvolte et rapide ; la métaphore est incohérente et s'appuie sur le familier *binette* ; 169. *Lumelle* : *alumelle* = lame dans le *Cinquième Livre* de Rabelais. C'est aussi l'instrument d'un Palotin dans *la Chanson du décervelage*.

 QUESTIONS

49. Cette scène marque une pause dans le rythme de l'action. Pourquoi ? À quoi laisse-t-elle place ? Que prépare-t-elle ?



SCÈNE VI. — LES MÊMES, *entre* UN OURS¹⁷⁰.

COTICE

Hon, Monsieuye des Finances !

PÈRE UBU

Oh ! tiens, regardez donc le petit toutou. Il est gentil, ma foi.

PILE

220 Prenez garde ! Ah ! quel énorme ours : mes cartouches !

PÈRE UBU

Un ours ! Ah ! l'atroce bête. Oh ! pauvre homme, me voilà mangé. Que Dieu me protège. Et il vient sur moi. Non, c'est Cotice qu'il attrape. Ah ! je respire. (*L'Ours se jette sur Cotice. Pile l'attaque à coups de couteau. Ubu se réfugie sur un rocher.*)

COTICE

225 À moi, Pile ! à moi ! au secours, Monsieuye Ubu !

PÈRE UBU

Bernique ! Débrouille-toi, mon ami ; pour le moment, nous faisons notre Pater Noster. Chacun son tour d'être mangé.

PILE

Je l'ai, je le tiens.

COTICE

Ferme, ami, il commence à me lâcher.

PÈRE UBU

230 Sanctificetur nomen tuum¹⁷¹.

COTICE

Lâche bougre !

PILE

Ah ! il me mord ! Ô Seigneur, sauvez-nous, je suis mort.

170. M. Arrivé a signalé que cette scène était inspirée de *la Princesse d'Élide* de Molière (2^e intermède, sc. 11) ; 171. Ubu dit le *Pater* en latin : « Que ton nom soit sanctifié » [...] « que ta volonté soit faite » [...] « donne-nous aujourd'hui notre pain quotidien » [...] « comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés » [...] « Mais délivre-nous du mal ».

PÈRE UBU

Fiat voluntas tua.

COTICE

Ah ! j'ai réussi à le blesser.

PILE

235 Hurrah ! il perd son sang. (*Au milieu des cris des Palotins, l'Ours beugle de douleur et Ubu continue à marmotter.*)

COTICE

Tiens-le ferme, que j'attrape mon coup-de-poing explosif¹⁷².

PÈRE UBU

Panem nostrum quotidianum da nobis hodie.

PILE

L'as-tu enfin, je n'en peux plus.

PÈRE UBU

240 Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.

COTICE

Ah ! je l'ai. (*Une explosion retentit et l'Ours tombe mort.*)

PILE ET COTICE

Victoire !

PÈRE UBU

Sed libera nos a malo. Amen. Enfin, est-il bien mort ? Puis-je descendre de mon rocher ?

PILE, *avec mépris.*

245 Tant que vous voudrez.

PÈRE UBU, *descendant.*

Vous pouvez vous flatter que si vous êtes encore vivants et si vous foulez encore la neige de Lithuanie, vous le devez à la vertu magnanime du Maître des Finances, qui s'est évertué, échiné et égossillé à débiter des patenôtres¹⁷³ pour votre salut, et qui a manié avec autant de courage le glaive spirituel de

250

172. *Coup-de-poing explosif* : arme propre aux Palotins. Plutôt qu'une arme blanche (poignée de fer percée de trous), il faut y voir un pistolet de poche, comme il en existait au temps de Jarry ; 173. *Patenôtres* : au sens propre, puisqu'il vient de débiter le *Pater noster*.

la prière que vous avez manié avec adresse le temporel de l'ici présent Palotin Cotice coup-de-poing explosif. Nous avons même poussé plus loin notre dévouement, car nous n'avons pas hésité à monter sur un rocher fort haut pour que nos prières
255 aient moins loin à arriver au ciel¹⁷⁴.

PILE

Révoltante bourrique.

PÈRE UBU

Voici une grosse bête. Grâce à moi, vous avez de quoi souper. Quel ventre, messieurs ! Les Grecs y auraient été plus à l'aise que dans le cheval de bois¹⁷⁵, et peu s'en est fallu, chers amis,
260 que nous n'ayons pu aller vérifier de nos propres yeux sa capacité intérieure.

PILE

Je meurs de faim. Que manger ?

COTICE

L'ours !

PÈRE UBU

Eh ! pauvres gens, allez-vous le manger tout cru ? Nous
265 n'avons rien pour faire du feu.

PILE

N'avons-nous pas nos pierres à fusil ?

PÈRE UBU

Tiens, c'est vrai. Et puis il me semble que voilà non loin d'ici un petit bois où il doit y avoir des branches sèches. Va en chercher, Sire Cotice. (*Cotice s'éloigne à travers la neige.*)

PILE

270 Et maintenant, Sire Ubu, allez dépecer l'ours.

PÈRE UBU

Oh non ! Il n'est peut-être pas mort. Tandis que toi, qui es déjà à moitié mangé et mordu de toutes parts, c'est tout à fait dans ton rôle. Je vais allumer du feu en attendant qu'il apporte du bois. (*Pile commence à dépecer l'ours.*)

174. Autre exemple des plaisanteries stupides d'Ubu ; 175. Allusion au cheval de Troie.

PÈRE UBU

275 Oh, prends garde ! il a bougé.

PILE

Mais, Sire Ubu, il est déjà tout froid.

PÈRE UBU

C'est dommage, il aurait mieux valu le manger chaud. Ceci va procurer une indigestion au Maître des Finances.

PILE, *à part.*280 C'est révoltant. (*Haut.*) Aidez-nous un peu, Monsieur Ubu, je ne puis faire toute la besogne.

PÈRE UBU

Non, je ne veux rien faire, moi ! Je suis fatigué, bien sûr !

COTICE, *rentrant.*

Quelle neige, mes amis, on se dirait en Castille ou au pôle Nord. La nuit commence à tomber. Dans une heure il fera noir. Hâtons-nous pour voir encore clair.

PÈRE UBU

285 Oui, entends-tu, Pile ? hâte-toi. Hâtez-vous tous les deux ! Embrochez la bête, cuisez la bête, j'ai faim, moi !

PILE

Ah, c'est trop fort, à la fin ! Il faudra travailler ou bien tu n'auras rien, entends-tu, goinfre !

PÈRE UBU

290 Oh ! ça m'est égal, j'aime autant le manger tout cru, c'est vous qui serez bien attrapés. Et puis j'ai sommeil, moi !

COTICE

Que voulez-vous, Pile ? Faisons le dîner tout seuls. Il n'en aura pas, voilà tout. Ou bien on pourra lui donner les os.

PILE

C'est bien. Ah, voilà le feu qui flambe.

PÈRE UBU

295 Oh ! c'est bon ça, il fait chaud maintenant. Mais je vois des Russes partout. Quelle fuite, grand Dieu ! Ah ! (*Il tombe endormi.*)

COTICE

Je voudrais savoir si ce que disait Rensky est vrai, si la Mère Ubu est vraiment détrônée. Ça n'aurait rien d'impossible.

PILE

Finissons de faire le souper.

COTICE

300 Non, nous avons à parler de choses plus importantes. Je pense qu'il serait bon de nous enquérir de la véracité de ces nouvelles.

PILE

C'est vrai, faut-il abandonner le Père Ubu ou rester avec lui ?

COTICE

305 La nuit porte conseil. Dormons, nous verrons demain ce qu'il faut faire.

PILE

Non, il vaut mieux profiter de la nuit pour nous en aller.

COTICE

Partons, alors. (50)

Ils partent.

SCÈNE VII. — PÈRE UBU *parle en dormant.*

310 Ah ! Sire Dragon russe, faites attention, ne tirez pas par ici, il y a du monde. Ah ! voilà Bordure, qu'il est mauvais, on dirait un ours¹⁷⁶. Et Bougreles qui vient sur moi ! L'ours, l'ours ! Ah !

176. L'insistance qu'Ubu met à comparer Bordure à un ours tient au fait que tous deux se sont attaqués à lui, que l'ours symbolise la Russie, et qu'enfin le même acteur devait interpréter les deux rôles (cf. Répertoire des costumes, *Doc.*, p. 135).

QUESTIONS

50. Comparez cette scène à celle de *la Princesse d'Élide*, citée note 170.

Quel rapport scénique y a-t-il entre la prière et les actes du Père Ubu et de ses comparses ? Qu'y a-t-il de comique ?

L'attitude d'Ubu est-elle surprenante ? Et le départ des Palotins ? Le combat avec l'ours est-il nécessaire à l'intrigue ?

le voilà à bas ! qu'il est dur, grand Dieu ! Je ne veux rien faire, moi ! Va-t'en, Bougrelas ! Entends-tu, drôle ? Voilà Rensky maintenant, et le Czar ! Oh ! ils vont me battre. Et la Rbue¹⁷⁷.

315 OÙ as-tu pris tout cet or ? Tu m'as pris mon or, misérable, tu as été farfouiller dans mon tombeau qui est dans la cathédrale de Varsovie, près de la Lune. Je suis mort depuis longtemps, moi, c'est Bougrelas qui m'a tué et je suis enterré à Varsovie près de Vladislas le Grand, et aussi à Cracovie près

320 de Jean Sigismond, et aussi à Thorn dans la casemate avec Bordure ! Le voilà encore. Mais va-t'en, maudit ours. Tu ressembles à Bordure. Entends-tu, bête de Satan ? Non, il n'entend pas, les Salopins lui ont coupé les oneilles. Décervelez, tudez¹⁷⁸, coupez les oneilles, arrachez la finance et buvez

325 jusqu'à la mort, c'est la vie des Salopins, c'est le bonheur du Maître des Finances. (*Il se tait et dort.*) (51)

FIN DU QUATRIÈME ACTE (52)

177. *Rbue* : féminin original d'Ubu, qui se décompose en *R* (phonème apocopé de Mère), et *bue*, participe de boire ! ; 178. *Tuder* : première occurrence (sur 3) d'une forme néologique équivalente à *tuer*, frappée de la marque ubuesque. Le terme viendrait de l'argot du lycée de Rennes, via une forme provençale : *tudar*.

QUESTIONS

51. Rêve de théâtre, ce monologue exprime les angoisses, les prémonitions, les ambitions, les fantasmes et les angoisses du Père Ubu. Quelle est sa fonction dans la progression dramatique ? Analysez soigneusement chacun de ses éléments, à quels épisodes réfèrent-ils ? Que pensez-vous de ce rêve parlé ? N'est-il pas trop logiquement structuré pour reproduire l'univers onirique ? Recherchez et comparez d'autres textes semblables au théâtre.

52. SUR L'ENSEMBLE DE L'ACTE IV. — Analysez la succession des scènes de cet acte. La première et la troisième ne sont-elles pas simultanées ? Le Père Ubu en campagne : étudiez la répartition des scènes de bataille. Leur concentration n'est-elle pas lassante ? Dès lors qu'Ubu est vaincu par Bougrelas, il n'est plus roi ; pourquoi l'action continue-t-elle ? Qu'attendons-nous ?

Étudiez Ubu comme personnage combattant, par le geste et la parole. Nous devient-il sympathique ?

ACTE V

SCÈNE PREMIÈRE. — *Il fait nuit. LE PÈRE UBU dort.*
Entre LA MÈRE UBU sans le voir.
L'obscurité est complète.

MÈRE UBU

Enfin, me voilà à l'abri. Je suis seule ici, ce n'est pas
 dommage, mais quelle course effrénée : traverser toute la
 Pologne en quatre jours ! Tous les malheurs m'ont assaillie à
 la fois. Aussitôt partie cette grosse bourrique, je vais à la crypte
 5 m'enrichir. Bientôt après je manque d'être lapidée par ce
 Bougrelas et ces enragés. Je perds mon cavalier le Palotin Giron
 qui était si amoureux de mes attraits qu'il se pâmait d'aise en
 me voyant, et même, m'a-t-on assuré, en ne me voyant pas,
 ce qui est le comble de la tendresse. Il se serait fait couper
 10 en deux pour moi, le pauvre garçon. La preuve, c'est qu'il a
 été coupé en quatre par Bougrelas¹⁷⁹. Pif paf pan ! Ah ! je pense
 mourir¹⁸⁰. Ensuite donc je prends la fuite, poursuivie par la
 foule en fureur. Je quitte le palais, j'arrive à la Vistule, tous
 les ponts étaient gardés. Je passe le fleuve à la nage, espérant
 15 ainsi lasser mes persécuteurs. De tous côtés la noblesse se
 rassemble et me poursuit. Je manque mille fois périr, étouffée
 dans un cercle de Polonais acharnés à me perdre. Enfin je
 trompai leur fureur, et après quatre jours de courses dans la
 neige de ce qui fut mon royaume j'arrive me réfugier ici. Je
 20 n'ai ni bu ni mangé ces quatre jours, Bougrelas me serrait de
 près... Enfin me voilà sauvée. Ah ! je suis morte de fatigue et
 de froid. Mais je voudrais bien savoir ce qu'est devenu mon
 gros polichinelle, je veux dire mon très respectable époux. Lui
 en ai-je pris, de la finance. Lui en ai-je volé, des rixdales. Lui
 25 en ai-je tiré, des carottes¹⁸¹. Et son cheval à finances qui mourait
 de faim : il ne voyait pas souvent d'avoine, le pauvre diable.

179. Jeu de mots savant : en héraldique, gironné se dit d'un écu divisé en plusieurs parties régulières. Les relations de la Mère Ubu avec Giron sont développées dans *Ubu sur la Butte* : « Ici, Giron, viens m'aider [...] À tout ! Mon cher époux veut que tu le remplaces en tout pendant qu'il est à la guerre. Ainsi, ce soir... » (II, II). Il est constant, dans la geste, qu'Ubu ne se fait pas d'illusions sur la vertu de sa femme. (Voir *Ubu cocu*) ; 180. *Je pense* : archaïsme pour « faillir » ; 181. *Tirer des carottes* : extorquer de l'argent par la ruse (populaire selon Littré).

Ah ! la bonne histoire. Mais hélas ! j'ai perdu mon trésor ! Il est à Varsovie, ira le chercher qui voudra. (53)

PÈRE UBU, *commençant à se réveiller.*

Attrapez la Mère Ubu, coupez les oneilles !

MÈRE UBU

30 Ah ! Dieu ! Où suis-je ? Je perds la tête. Ah ! non, Seigneur !

Grâce au ciel j'entrevois

Monsieur le Père Ubu qui dort auprès de moi¹⁸².

Faisons la gentille. Eh bien, mon gros bonhomme, as-tu bien dormi ?

PÈRE UBU

35 Fort mal ! Il était bien dur cet ours ! Combat des voraces contre les coriaces¹⁸³, mais les voraces ont complètement mangé et dévoré les coriaces, comme vous le verrez quand il fera jour : entendez-vous, nobles Palotins !

MÈRE UBU

40 Qu'est-ce qu'il bafouille ? Il est encore plus bête que quand il est parti. A qui en a-t-il ?

MÈRE UBU

Cotice, Pile, répondez-moi, sac à merdre ! Où êtes-vous ? Ah ! j'ai peur. Mais enfin on a parlé. Qui a parlé ? Ce n'est pas l'ours, je suppose. Merdre ! Où sont mes allumettes ? Ah ! Je les ai perdues à la bataille.

MÈRE UBU, *à part.*

45 Profitons de la situation et de la nuit, simulons une apparition surnaturelle et faisons-lui promettre de nous pardonner nos larcins.

182. Parodie d'*Andromaque* : « Grâce au ciel, j'entrevois/Dieu ! Quels ruisseaux de sang coulent autour de moi » (V, v, v. 1627-28) ; 183. *Combat des voraces contre les coriaces* : plaisanterie scolaire sur le texte de Corneille mettant en scène le conflit des Horaces et des Curiaques. Un opéra parodique s'intitule *les Voraces*.

QUESTIONS

53. Étudiez le soliloque de la Mère Ubu : à qui s'adresse-t-il en fait ? Que révèle-t-il au spectateur ; au Père Ubu ? N'est-ce pas une répétition de IV, 1 ? Montrez la parodie des récits de théâtre classique : le style noble (vers blancs, discours à la première personne du prétérit, archaïsmes) contrastant avec les tournures populaires et les qualificatifs péjoratifs du Père Ubu. La Mère Ubu a-t-elle les mêmes obsessions que lui ?

PÈRE UBU

Mais, par saint Antoine ! on parle. Jambedieu ! Je veux être pendu !

MÈRE UBU, *grossissant sa voix.*

50 Oui, monsieur Ubu, on parle, en effet, et la trompette de l'archange qui doit tirer les morts de la cendre et de la poussière finale ne parlerait pas autrement ! Écoutez cette voix sévère¹⁸⁴. C'est celle de saint Gabriel qui ne peut donner que de bons conseils.

PÈRE UBU

55 Oh ! ça, en effet !

MÈRE UBU

Ne m'interrompez pas ou je me tais et c'en sera fait de votre giborgne¹⁸⁵ !

PÈRE UBU

Ah ! ma gidouille ! Je me tais, je ne dis plus mot. Continuez, madame l'Apparition ! (54)

MÈRE UBU

60 Nous disions, monsieur Ubu, que vous étiez un gros bonhomme !

PÈRE UBU

Très gros, en effet, ceci est juste.

MÈRE UBU

Taisez-vous, de par Dieu !

PÈRE UBU

Oh ! les anges ne jurent pas !

184. *On parle, en effet...*, cf. Bossuet, *Oraisons funèbres* ; 185. *Giborgne* : néologisme désignant le ventre d'Ubu, comme bouzine et gidouille.

QUESTIONS

54. *L'apparition* : écho possible du *Jules César* de Shakespeare. Comment le stratagème de la Mère Ubu peut-il réussir ? Ubu ne fait-il pas preuve d'une certaine présence d'esprit ? N'est-il pas lucide ? À partir de quel moment a-t-il reconnu la Mère Ubu ? Qu'est-ce qui unit un couple aussi dissemblable ?

MÈRE UBU, *à part.*65 Merdre ! (*Continuant.*) Vous êtes marié, monsieur Ubu.

PÈRE UBU

Parfaitement, à la dernière des chipies !

MÈRE UBU

Vous voulez dire que c'est une femme charmante.

PÈRE UBU

Une horreur. Elle a des griffes partout, on ne sait par où la prendre.

MÈRE UBU

70 Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et si vous la prenez ainsi vous verrez qu'elle est au moins l'égale de la Vénus de Capoue.

PÈRE UBU

Qui dites-vous qui a des poux¹⁸⁶ ?

MÈRE UBU

75 Vous n'écoutez pas, monsieur Ubu ; prêtez-nous une oreille plus attentive. (*À part.*) Mais hâtons-nous, le jour va se lever. — Monsieur Ubu, votre femme est adorable et délicieuse, elle n'a pas un seul défaut.

PÈRE UBU

Vous vous trompez, il n'y a pas un défaut qu'elle ne possède.

MÈRE UBU

Silence donc ! Votre femme ne vous fait pas d'infidélités !

PÈRE UBU

80 Je voudrais bien voir qui pourrait être amoureux d'elle. C'est une harpie !

MÈRE UBU

Elle ne boit pas !

PÈRE UBU

Depuis que j'ai pris la clé de la cave. Avant, à sept heures du matin elle était ronde et elle se parfumait à l'eau-de-vie.

186. Au phénomène de littéralité (cf. question 36) succède le calembour.

85 Maintenant qu'elle se parfume à l'héliotrope elle ne sent pas plus mauvais. Ça m'est égal. Mais maintenant il n'y a plus que moi à être rond¹⁸⁷ !

MÈRE UBU

Sot personnage ! — Votre femme ne vous prend pas votre or.

PÈRE UBU

90 Non, c'est drôle !

MÈRE UBU

Elle ne détourne pas un sou !

PÈRE UBU

Témoin monsieur notre noble et infortuné cheval à Phynances, qui, n'étant pas nourri depuis trois mois, a dû faire la campagne entière traîné par la bride à travers l'Ukraine.

95 Aussi est-il mort à la tâche, la pauvre bête !

MÈRE UBU

Tout ceci sont des mensonges, votre femme est un modèle et vous quel monstre vous faites !

PÈRE UBU

Tout ceci sont des vérités¹⁸⁸, ma femme est une coquine et vous quelle andouille vous faites !

MÈRE UBU

100 Prenez garde, Père Ubu.

PÈRE UBU

Ah ! c'est vrai, j'oubliais à qui je parlais. Non, je n'ai pas dit ça !

MÈRE UBU

Vous avez tué Venceslas.

PÈRE UBU

105 Ce n'est pas ma faute, moi, bien sûr. C'est la Mère Ubu qui a voulu.

187. *Être rond* : dans tous les sens du mot ! Ubu aime tant la bouteille que c'est le seul motif de son combat singulier contre le czar (IV, IV) ; 188. *Tout ceci sont* : plus qu'une irrégularité grammaticale, phonétiquement se prépare l'opposition *saucisson* contre *andouille*.

MÈRE UBU

Vous avez fait mourir Boleslas et Ladislas.

PÈRE UBU

Tant pis pour eux ! Ils voulaient me taper !

MÈRE UBU

Vous n'avez pas tenu votre promesse envers Bordure et plus tard vous l'avez tué.

PÈRE UBU

110 J'aime mieux que ce soit moi que lui qui règne en Lithuanie. Pour le moment ça n'est ni l'un ni l'autre. Ainsi vous voyez que ça n'est pas moi¹⁸⁹.

MÈRE UBU

Vous n'avez qu'une manière de vous faire pardonner tous vos méfaits.

PÈRE UBU

115 Laquelle ? Je suis tout disposé à devenir un saint homme, je veux être évêque et voir mon nom sur le calendrier.

MÈRE UBU

Il faut pardonner à la Mère Ubu d'avoir détourné un peu d'argent.

PÈRE UBU

120 Eh bien, voilà ! Je lui pardonnerai quand elle m'aura rendu tout, qu'elle aura été bien rossée, et qu'elle aura ressuscité mon cheval à finances.

MÈRE UBU

Il en est toqué de son cheval ! Ah ! je suis perdue, le jour se lève.

PÈRE UBU

125 Mais enfin je suis content de savoir maintenant assurément que ma chère épouse me volait. Je le sais maintenant de source sûre. *Omnis a Deo scientia*, ce qui veut dire : *Omnis*, toute ; *a Deo*, science ; *scientia*, vient de Dieu¹⁹⁰. Voilà l'explication

189. Voir un raisonnement du même ordre dans la scène du Savatier dans « *Paralipomènes d'Ubu* » (*Doc.* p. 123) ; 190. Même connaissance du latin dans les « *Paralipomènes* » : « *Ego sum Petrus = les gos-ses ont pé-té* » (*Doc.*, p. 124).

du phénomène. Mais madame l'Apparition ne dit plus rien. Que ne puis-je lui offrir de quoi se réconforter. Ce qu'elle disait
 130 était très amusant. Tiens, mais il fait jour ! Ah ! Seigneur, de par mon cheval à finances, c'est la Mère Ubu !

MÈRE UBU, *effrontément.*

Ça n'est pas vrai, je vais vous excommunier.

PÈRE UBU

Ah ! charogne !

MÈRE UBU

Quelle impiété.

PÈRE UBU

135 Ah ! c'est trop fort. Je vois bien que c'est toi, sottte chipie ! Pourquoi diable es-tu ici ?

MÈRE UBU

Giron est mort et les Polonais m'ont chassée.

PÈRE UBU

Et moi, ce sont les Russes qui m'ont chassé : les beaux esprits se rencontrent.

MÈRE UBU

140 Dis donc qu'un bel esprit a rencontré une bourrique !

PÈRE UBU

Ah ! eh bien, il va rencontrer un palmipède maintenant¹⁹¹.
 (Il lui jette l'ours.)

MÈRE UBU, *tombant accablée sous le poids de l'ours.*

Ah ! grand Dieu ! Quelle horreur ! Ah ! je meurs ! J'étouffe !
 il me mord ! il m'avale ! il me digère !

PÈRE UBU

145 Il est mort ! grotesque. Oh ! mais, au fait, peut-être que non ! Ah ! Seigneur ! non, il n'est pas mort, sauvons-nous. (*Remontant sur son rocher.*) Pater noster qui es...

MÈRE UBU, *se débarrassant.*

Tiens ! où est-il ?

191. Ubu confond palmipède et plantigrade !

PÈRE UBU

Ah ! Seigneur ! la voilà encore ! Sotte créature, il n'y a donc
150 pas moyen de se débarrasser d'elle. Est-il mort, cet ours ?

MÈRE UBU

Eh oui, sotte bourrique, il est déjà tout froid. Comment est-il
venu ici ?

PÈRE UBU, *confus.*

Je ne sais pas. Ah ! si, je sais ! Il a voulu manger Pile et
Cotice et moi je l'ai tué d'un coup de Pater Noster.

MÈRE UBU

155 Pile, Cotice, Pater Noster. Qu'est-ce que c'est que ça ? il est
fou, ma finance !

PÈRE UBU

C'est très exact ce que je dis ! Et toi tu es idiot, ma giborgne !

MÈRE UBU

Raconte-moi ta campagne, Père Ubu.

PÈRE UBU

160 Oh ! dame, non ! C'est trop long. Tout ce que je sais, c'est
que malgré mon incontestable vaillance tout le monde m'a
battu.

MÈRE UBU

Comment, même les Polonais ?

PÈRE UBU

Ils criaient : Vivent¹⁹² Venceslas et Bougrebas. J'ai cru qu'on
voulait m'écarteler. Oh ! les enragés ! Et puis ils ont tué Rensky !

MÈRE UBU

165 Ça m'est bien égal ! Tu sais que Bougrebas a tué le Palotin
Giron !

PÈRE UBU

Ça m'est bien égal ! Et puis ils ont tué le pauvre Lascy !

MÈRE UBU

Ça m'est bien égal¹⁹³ !

192. Var. : vive (E. O.) ; 193. Écho inversé de *Tartuffe* « Le pauvre homme » ?

PÈRE UBU

Oh ! mais tout de même, arrive ici, charogne ! Mets-toi à
 170 genoux devant ton maître (*il l'empoigne et la jette à genoux*),
 tu vas subir le dernier supplice.

MÈRE UBU

Ho, ho, monsieur Ubu !

PÈRE UBU

Oh ! oh ! oh ! après, as-tu fini ? Moi je commence : torsion du
 nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois
 175 dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération
 du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle
 épinière (si au moins ça pouvait lui ôter les épines du caractère),
 sans oublier l'ouverture de la vessie natatoire et finalement la
 grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré
 180 des très saintes Écritures, tant de l'Ancien que du Nouveau
 Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l'ici présent
 Maître des Finances¹⁹⁴ ! Ça te va-t-il, andouille !

Il la déchire.

MÈRE UBU

Grâce, monsieur Ubu ! (55)

Grand bruit à l'entrée de la caverne.

SCÈNE II. — LES MÊMES, BOUGRELAS *se ruant dans la*
caverne avec ses SOLDATS.

BOUGRELAS

En avant, mes amis ! Vive la Pologne !

PÈRE UBU

185 Oh ! oh ! attends un peu, monsieur le Polognard¹⁹⁵. Attends
 que j'en aie fini avec madame ma moitié !

¹⁹⁴. Ce dernier supplice est surtout un exercice de style, s'améliorant d'une pièce à l'autre (cf. *Ubu cocu*, V, II) ; ¹⁹⁵. *Polognard* : cette désignation péjorative n'est attestée nulle part. À noter qu'elle est formée sur Pologne et -ard comme grognard.

QUESTIONS

55. *La réconciliation* : à quelle condition les époux peuvent-ils tomber dans les bras l'un de l'autre ? Ont-ils partagé les mêmes épreuves ? Pourquoi Ubu lance-t-il l'ours ? Que représente le « dernier supplice » dans la tradition potachique ? De quelles lectures est-il nourri ?

Cette scène est la plus longue d'*Ubu roi*. Analysez sa composition. Pourquoi Ubu et la Mère Ubu devaient-ils nécessairement se rejoindre ?

BOUGRELAS, *le frappant.*

Tiens, lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman !

PÈRE UBU, *ripostant.*

Tiens ! Polognard, soulard, bâtard, hussard, tartare, calard¹⁹⁶, cafard, mouchard, savoyard, communard !

MÈRE UBU, *le battant aussi.*

190 Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon¹⁹⁷ !

Les Soldats se ruent sur les Ubs, qui se défendent de leur mieux.

PÈRE UBU

Dieux ! quels renforcements¹⁹⁸ !

MÈRE UBU

On a des pieds, messieurs les Polonais.

PÈRE UBU

De par ma chandelle verte, ça va-t-il finir, à la fin de la fin ?

195 Encore un ! Ah ! si j'avais ici mon cheval à phynances !

BOUGRELAS

Tapez, tapez toujours.

VOIX AU DEHORS

Vive le Père Ubé¹⁹⁹, notre grand financier !

PÈRE UBU

Ah ! les voilà. Hurrah ! Voilà les Pères Ubus²⁰⁰. En avant, arrivez, on a besoin de vous, messieurs des Finances !

Entrent les Palotins, qui se jettent dans la mêlée. (56)

196. *Calard* : néologisme forgé pour la circonstance ? *Le Glossaire des parlers du Bas-Maine* de G. Dottin donne « qui cale, faiblit devant une menace » ; 197. *Polochon* : n'a rien de péjoratif, sauf si on le rapproche des origines de la geste, évoquées par Ch. Morin : « Les polochons étaient des animaux assez semblables à de gros porcs ; ils n'avaient pas de tête, mais, en revanche, possédaient deux culs, un à l'avant, l'autre à l'arrière » (*Doc.*, p. 121). On pense aux inévitables batailles dans les dortoirs ! ; 198. *Renforcement* : action de reculer une ligne ; 199. *Ubé* : cette forme s'impose pour la rime interne dans l'alexandrin ; 200. *Pères Ubus* : appellation surprenante des Palotins. Ne sont-ils l'expression de la volonté de leur maître ?

QUESTIONS

56. Pourquoi les Palotins ont-ils rejoint leur maître après l'avoir abandonné ? La pièce ne pouvait-elle s'achever avec la mort du félon, et le rétablissement de la dynastie ?

THÉÂTRE DES PANTINS

6 Rue BALLUARD



Georges BASS, Directeur
11, rue de Valenciennes
PARIS

011 21 11 21 11
011 21 11 21 11
Collection 480 pages

LA CRITIQUE

190 pages
190 pages
190 pages

N° 201 - 190 pages - 190 pages
EDITION DE LA CRITIQUE
190 pages - 190 pages

COTICE

00 À la porte les Polonais !

PILE

Hon ! nous nous revoyons, Monsieuye des Finances. En avant, poussez vigoureusement, gagnez la porte, une fois dehors il n'y aura plus qu'à se sauver.

PÈRE UBU

Oh ! ça, c'est mon plus fort. Ô comme il tape.

BOUGRELAS

05 Dieu ! je suis blessé.

STANISLAS LECZINSKI

Ce n'est rien, Sire.

BOUGRELAS

Non, je suis seulement étourdi.

JEAN SOBIESKI

Tapez, tapez toujours, ils gagnent la porte, les gueux.

COTICE

10 On approche, suivez le monde. Par conséquent de quoye, je vois le ciel.

PILE

Courage, sire Ubu.

PÈRE UBU

Ah ! j'en fais dans ma culotte. En avant, cornegidouille ! Tudez, saignez, écorchez, massacrez, corne d'Ubu ! Ah ! ça diminue !

COTICE

5 Il n'y en a plus que deux à garder la porte.

PÈRE UBU, *les assommant à coups d'ours.*

Et d'un, et de deux ! Ouf ! me voilà dehors ! Sauvons-nous ! suivez, les autres, et vivement !

SCÈNE III. — *La scène représente la province de Livonie²⁰¹ couverte de neige.*

LES UBS²⁰² et leur suite en fuite.

PÈRE UBU

Ah ! je crois qu'ils ont renoncé à nous attraper.

MÈRE UBU

Oui, Bougrebas est allé se faire couronner.

PÈRE UBU

220 Je ne la lui envie pas, sa couronne.

MÈRE UBU

Tu as bien raison, Père Ubu.

Ils disparaissent dans le lointain. (57)

SCÈNE IV. — *Le pont d'un navire courant au plus près²⁰³ sur la Baltique. Sur le pont LE PÈRE UBU et toute sa bande. (58)*

LE COMMANDANT

Ah ! quelle belle brise.

PÈRE UBU

225 Il est de fait que nous filons avec une rapidité qui tient du prodige. Nous devons faire au moins un million de nœuds à l'heure, et ces nœuds ont ceci de bon qu'une fois faits ils ne se défont pas²⁰⁴. Il est vrai que nous avons vent arrière.

201. *Livonie* : pays Balte acquis par la Russie en 1721 ; Ubu s'était approprié sa capitale Riga (voir III, II) ; 202. *Les Ubs* : pluriel commode, montrant la plasticité du nom forgé par Jarry ; 203. *Au plus près* : sur un voilier s'approcher autant que possible de la direction du vent ; 204. Jeu de mots : le nœud marin est l'unité de vitesse d'un navire (1 852 m/heure).

QUESTIONS

57. Cet épisode montrant la fuite d'Ubu sous la neige se comprend plus sur une scène à grand spectacle comme le Châtelet, que dans un théâtre d'avant-garde. Quelle est sa raison d'être ? Ne s'agit-il pas de montrer que le « grand mécanisme de l'histoire » a refermé la boucle, en rétablissant le prince légitime ?

58. Une scène à grand spectacle : comment peut-on la représenter ? Quelle formule ont choisi Lugné-Poe, Jean Vilar, Guenolé Azertiope, Peter Brook ?

PILE

Quel triste imbécile.

Une risée arrive, le navire couche et blanchit la mer.

PÈRE UBU

Oh ! Ah ! Dieu ! nous voilà chavirés. Mais il va tout de travers, il va tomber ton bateau.

LE COMMANDANT

230 Tout le monde sous le vent, bordez la misaine !

PÈRE UBU

Ah ! mais non, par exemple ! Ne vous mettez pas tous du même côté ! C'est imprudent ça. Et supposez que le vent vienne à changer de côté : tout le monde irait au fond de l'eau et les poissons nous mangeront.

LE COMMANDANT

235 N'arrivez pas²⁰⁵, serrez près et plein !

PÈRE UBU

240 Si ! Si ! Arrivez. Je suis pressé, moi ! Arrivez, entendez-vous ! C'est ta faute, brute de capitaine, si nous n'arrivons pas. Nous devrions être arrivés. Oh ! oh, mais je vais commander, moi, alors ! Pare à virer ! À Dieu vat. Mouillez, virez vent devant, virez vent arrière. Hissez les voiles, serrez les voiles, la barre dessus, la barre dessous, la barre à côté. Vous voyez, ça va très bien. Venez en travers à la lame et alors ce sera parfait.

Tous se tordent, la brise fraîchit.

LE COMMANDANT

Amenez le grand foc, prenez un ris aux huniers²⁰⁶ !

PÈRE UBU

245 Ceci n'est pas mal, c'est même bon ! Entendez-vous, monsieur l'Équipage ? amenez le grand coq et allez faire un tour dans les pruniers.

Plusieurs agonisent de rire. Une lame embarque.

205. *Arriver* : ouvrir l'angle d'incidence du vent sur les voiles ; 206. *Huniers* : désigne les voiles grées au mât de hune. Le vent souffle plus fort, et le commandant ordonne de réduire la voilure.

PÈRE UBU

Oh ! quel déluge ! Ceci est un effet des manœuvres que nous avons ordonnées.

MÈRE UBU ET PILE

Délicieuse chose que la navigation.

Deuxième lame embarque.

PILE, *inondé.*

250 Méfiez-vous de Satan et de ses pompes²⁰⁷.

PÈRE UBU

Sire garçon, apportez-nous à boire.

Tous s'installent à boire.

MÈRE UBU

Ah ! quel délice de revoir bientôt la douce France, nos vieux amis et notre château de Mondragon²⁰⁸ !

PÈRE UBU

255 Eh ! nous y serons bientôt. Nous arrivons à l'instant sous le château d'Elseneur²⁰⁹.

PILE

Je me sens ragailardi à l'idée de revoir ma chère Espagne²¹⁰.

COTICE

Oui, et nous éblouirons nos compatriotes des récits de nos aventures merveilleuses.

PÈRE UBU

260 Oh ! ça, évidemment ! Et moi je me ferai nommer Maître des Finances à Paris.

MÈRE UBU

C'est cela ! Ah ! quelle secousse !

COTICE

Ce n'est rien, nous venons de doubler la pointe d'Elseneur.

207. *Pompe* : Pile confond les faux plaisirs procurés par Satan et la machine à transvaser les liquides ; 208. Allusion à la geste du Père Hébert : les frères Morin, originaires du Midi, avaient situé certains épisodes au château de Mondragon, près d'Arles (v. *Doc.*, p. 122) ; 209. *Elseneur* : port du Danemark, lieu où se passe l'action d'*Hamlet* de Shakespeare ; 210. Dans le cycle antérieur, les Palotins sont espagnols et se nomment D. Juan d'Avilar, D. Pedro de Morilla, D. Guzman Alvarez. Cotice évoque la Castille en IV, VI : ils ont servi sous Ubu roi d'Aragon.

PILE

Et maintenant notre noble navire s'élançe à toute vitesse sur les sombres lames de la mer du Nord.

PÈRE UBU

265 Mer farouche et inhospitalière qui baigne le pays appelé Germanie, ainsi nommé parce que les habitants de ce pays sont tous cousins germains.

MÈRE UBU

Voilà ce que j'appelle de l'érudition. On dit ce pays fort beau.

PÈRE UBU

270 Ah ! messieurs ! si beau qu'il soit il ne vaut pas la Pologne. S'il n'y avait pas de Pologne il n'y aurait pas de Polonais²¹¹ ! (59)

Et maintenant, comme vous avez bien écouté et vous êtes tenus tranquilles, on va vous chanter

LA CHANSON DU DÉCERVELAGE²¹² (60)

275 Je fus pendant longtemps ouvrier ébéniste,
Dans la ru' du Champ d' Mars, d' la paroiss' de
Toussaints.

211. L'édition originale s'achève sur cette réplique célèbre qui, désignant la pièce elle-même, *les Polonais*, sonne comme une revendication territoriale. Lors de la visite du tsar Alexandre II à Paris, le député Charles Floquet lui lança : « Vive la Pologne, Monsieur », le 3 juin 1867. Qu'il le veuille ou non, Jarry souligne le paradoxe de la subsistance d'un peuple sans État indépendant, et d'une œuvre dont il a éliminé le titre initial ; 212. *La chanson du décervelage*, intitulée « Tudé », était chantée au lycée de Rennes sur l'air de la *Valse des pruneaux* (paroles de Villemer et Delormel, musique de Charles Pourny). Elle évoque des lieux rennais : rue du Champ-de-Mars, la paroisse de Toussaints dont l'église jouxte le lycée — et d'autres que Jarry a remplacés par des toponymes parisiens : Thorigné (commune voisine de Rennes) devient rue de l'Échaudé, siège du *Mercure de France*.

QUESTIONS

59. Ubu donne le bouquet final de son esprit : il fait rire ses comparses par son incompréhension du vocabulaire maritime. Analysez ses contresens, en vous servant d'un *Petit Larousse*. Ne montre-t-il pas un trait nouveau de son caractère, sa *pédanterie* ?

Cette pédanterie n'est-elle pas due à son modèle ? Relevez les traits persistants de la geste antérieure, l'annonce des épisodes à venir.

60. *La chanson du décervelage* : pourquoi Jarry la place-t-il ici, alors qu'elle n'a pas été conçue pour *Ubu roi* ? Quels rapports a-t-elle avec cette pièce ? Ne peut-elle apparaître comme l'hymne national des potaches qui l'ont écrite, et des « compagnons » du *Mercure de France*, qui l'ont adoptée ? En quoi son côté anarchiste a-t-il pu égarer les critiques sur la signification d'ensemble de la pièce ?

Mon épouse exerçait la profession d' modiste,
 Et nous n'avions jamais manqué de rien
 Quand le dimanch' s'annonçait sans nuage,
 280 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,
 285 Voyez, voyez les Rentiers trembler ;*

(CHŒUR) : *Hourra, cornes-au-cul*²¹³, *vive le Père Ubu !*

Nos deux marmots chéris, barbouillés d' confitures,
 Brandissant avec joi' des poupins en papier,
 Avec nous s'installaient sur le haut d' la voiture
 290 Et nous roulions gaîment vers l'Échaudé. —
 On s' précipite en foule à la barrière,
 On s' fich' des coups pour être au premier rang ;
 Moi je m' mettais toujours sur un tas d' pierres
 Pour pas salir mes godillots dans l' sang.

*Voyez, voyez la machin' tourner,
 Voyez, voyez la cervell' sauter,
 295 Voyez, voyez les Rentiers trembler ;*

(CHŒUR) : *Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !*

Bientôt ma femme et moi nous somm's tout blancs d'
 300 cervelle,

Les marmots en boulot't'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,
 305 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,
 310 Voyez, voyez les Rentiers trembler ;*

(CHŒUR) : *Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !*

213. *Cornes-au-cul* : Noël Arnaud et Henri Bordillon font observer que Jarry a mal transcrit « cornez-au-cul », l'une des figures de la lutte bretonne.

Soudain j' me sens tirer la manch' par mon épouse :
Espèc' d'andouill', qu'ell' m' dit, v'là l' moment d'te
montrer :

315 Flanque-lui par la gueule un bon gros paquet d' bouse,
V'là l' Palotin qu'a just' le dos tourné. —
En entendant ce raisonn'ment superbe,
J'attrap' sus l' coup mon courage à deux mains :
J' flanque au Rentier une gigantesque merdre
320 Qui s'aplatit sur l' nez du Palotin.

*Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler ;*

(CHŒUR) : *Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !*

325 Aussitôt j' suis lancé par-dessus la barrière,
Par la foule en fureur je me vois bousculé
Et j' suis précipité la tête la première
Dans l' grand trou noir d'ous qu'on n' revient jamais. —
Voilà c' que c'est qu' d'aller s' prom'ner l' dimanche
330 Rue d' l'Échaudé pour voir décerveler,
Marcher l' Pinc'-Porc ou bien l' Démanch'-Comanche,
On part vivant et l'on revient tude.

*Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler ;*

335 (CHŒUR) : *Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !*

FIN (61)

QUESTIONS

61. SUR L'ENSEMBLE DE L'ACTE V. — Cet acte ultime n'apparaît dans aucune des deux contractions d'*Ubu roi* écrites par Jarry (l'Acte terrestre de *César Antéchrist*, *Ubu sur la Butte*). Est-ce à dire qu'il n'a pas grande nécessité dramatique ? À quel titre se justifie-t-il ? Que pensez-vous de l'invention scénique ? Relevez les annonces des épisodes suivants. Dans quelles pièces les retrouve-t-on ? Que pensez-vous du dénouement ?

DOCUMENTATION THÉMATIQUE ET PÉDAGOGIQUE

1. La geste pré-ubuesque.
2. Présentation et défense d'*Ubu*.
3. Conceptions dramatiques de Jarry.
4. La création : la bataille d'*Ubu roi*.

Depuis le scandale d'*Ubu roi*, comme pour en faciliter l'explosion, Jarry n'a cessé de multiplier les textes expliquant le personnage, ainsi que ses intentions dramatiques, comme s'il ne parvenait pas à se débarrasser du « bonhomme ». Mais le théâtre, en tant que spectacle, ne se limite pas à un texte : il faut tenir compte des conditions de la première représentation, des réactions des spectateurs, des critiques et des écrivains contemporains. Ils aident à comprendre le phénomène théâtral autant que les intentions de l'auteur.

C'est pourquoi nous rassemblons, dans un unique dossier, la documentation thématique et pédagogique, l'un portant l'autre, toutes deux devant se prolonger par la réflexion collective, le travail de la classe.

1. LA GESTE PRÉ-UBUESQUE

On sait qu'avant *Ubu roi* il y eut plusieurs pièces, composées par les lycéens de Rennes, traitant des aventures du Père Hébert. Tout en prétendant dénoncer une supercherie, Charles Chassé a relevé une précieuse documentation, obtenant de Charles Morin la reconstitution des origines du Père Hébert. Il est, en quelque sorte, le premier à s'intéresser en 1921 au folklore potachique.

RECONSTITUTION SOMMAIRE, D'APRÈS LA TRADITION ORALE, DES ORIGINES DU P. H.

On peut voir encore aujourd'hui, dans le désert du Turkestan, les ruines d'une ville immense, qui fut, des milliers d'années avant notre ère, la capitale d'un grand empire, dont les derniers souverains identifiés par l'Histoire sont M. Dromberg I, M. Dromberg II et M. Dromberg III. La population de l'empire en question était composée d'Hommes-Zénormes. Sous le règne de M. Dromberg III naquit, sur les bords de l'Oxus, le P. H., résultat du commerce d'un Homme-Zénorme avec une sorcière tartare ou mongole qui vivait dans les joncs et les roseaux des rives de la mer d'Aral.

Caractéristiques du P. H. — Il naquit avec son chapeau forme simili-cronstadt, sa robe de laine et son pantalon à carreaux. Il porte sur le haut de la tête une seule oreille extensible qui, en temps normal, est ramassée sous son chapeau ; il a les deux bras du même côté (comme ont les yeux, les soles) et, au lieu d'avoir les pieds, un de chaque bord comme les humains, les a, dans le prolongement l'un de l'autre, de sorte que quand il vient à tomber, il ne peut pas se ramasser tout seul et reste à gueuler sur place jusqu'à ce qu'on vienne le ramasser. Il n'a que trois dents, une dent de pierre, une de fer et une de bois. Quand ses dents de la mâchoire supérieure commencent à percer, il se les renforce à coups de pieds.

N. B. — On appelle ombilic le ou les points d'une surface où cette surface est coupée par son plan tangent suivant un cercle.

On démontre que :

- 1° Tous les points de la surface du P. H. sont des ombilics ;
- 2° Tout corps tel que tous les points de sa surface soient des ombilics est un P. H.

Le P. H. fut baptisé à l'essence de pataphysique (1) par un vieil Homme-Zénorme en retraite qui habitait une cassine au pied des montagnes de Chine et le prit pour garder ses polochons. (Les polochons étaient des animaux assez semblables à de gros porcs ; ils n'avaient pas de tête, mais, en revanche, possédaient deux culs, l'un à l'avant, l'autre à l'arrière.) (2)

Tous les ans, à la fonte des neiges, le P. H. emmenait son troupeau composé de 3 milliards 333 millions 333 mille 333 polochons paître dans les steppes entre la mer Caspienne, la mer d'Aral et le lac Balgatch ; lui-même emportait sa nourriture dans une énorme poche qu'il traînait derrière lui au moyen d'une bretelle. À son retour, aux premières neiges, son parrain comptait soigneusement ses polochons, ce qui l'occupait pendant tout l'hiver.

Mais le parrain était très pingre au point de vue nourriture et, une année, en fin de saison, le P. H., se trouvant à court de subsistance, avait bouloché un des polochons. Il voulut faire croire à son parrain que le dit polochon avait été enlevé par une panthère ; malheureusement, la queue du polochon était restée entre ses dents, ce qui le trahit. Aussitôt, le parrain envoya son polochon voyageur extrarapide demander à M. Dromberg III de mobiliser les Hommes-Zénormes pour venir s'emparer du P. H., lequel s'était grouillé pendant la nuit et avait traversé les montagnes de Chine derrière lesquelles il se croyait à l'abri.

Mais, dès le lendemain, il aperçut par-dessus les montagnes les silhouettes des Hommes-Zénormes ; de suite, il prit chasse avec une telle vitesse qu'il passa dans une gorge trop étroite des monts Altaï et y laissa deux morceaux de sa robe de laine ; en plus, sa gidouille (3) fut fortement comprimée sur les côtés et il s'y forma deux méplats qui étaient encore visibles, à la fin du XIX^e siècle. Pendant il avait passé !

1. D'où Jarry devait plus tard tirer le terme de pataphysicien qu'il appliqua au Dr Faustroll ; 2. Le terme de polochon se retrouve dans *Ubu roi* ; 3. La gidouille était le ventre du P. H. Cf. dans *Ubu roi* le juron : « Cornegidouille ! » Cf. aussi dans *le Dr Faustroll* le passage relatant que le Dr Faustroll « se passa autour du cou le cordon de la Grande-Gidouille, ordre inventé par lui ». Ce Dr Faustroll, soit dit en passant, « naquit en Circassie en 1898 et à l'âge de 63 ans », ce qui est peut-être une réminiscence de la naissance du P. H. Ce Dr Faustroll a, dans sa chambre, une vieille image représentant saint Cado et qui vient « de l'imprimerie Oberthur de Rennes ». Voilà un souvenir du passage de Jarry à Rennes. On sait que l'imprimerie Oberthur y est toujours florissante.

La foule immense des Hommes-Zénormes arriva au même défilé, dans une horrible pagaïe ; ils s'écrasèrent tous les uns sur les autres, ceux de l'arrière poussant toujours, sans savoir pourquoi le mouvement s'arrêtait. Si on croit Hérodote (Lib. III, Chap. XII), le fracas de l'explosion des Hommes-Zénormes fut entendu de l'île de Ceylan.

Pendant que le P. H. continuait à fuir à travers la Mongolie, la Mandchourie et la Sibérie, le reste de l'armée des Hommes-Zénormes avait coupé court et retrouvé facilement sa trace à cause des marques laissées par ses deux pieds dans l'axe. Arrivé à la source du fleuve Anadyr, il rencontra le Diable à qui il vendit son âme s'il voulait le sauver. Le marché conclu et, au moment où il allait être croché par les Hommes-Zénormes, il piqua une tête dans le gouffre effrayant au fond duquel sont les sources de l'Anadyr et fut instantanément transformé en un petit poisson de cuivre. Il descendit le fleuve, passa la mer et le détroit de Behring, entra dans l'océan Glacial et fut pris dans la banquise au nord de la Sibérie. Il y resta mille ans, conservé dans la glace. À la suite d'un hiver exceptionnellement doux, il put se dégager et continua sa route vers l'ouest et, aux environs du cap Nord, sentit les premiers effluves chauds du Gulf-Stream. Attiré par la chaleur, il descendit le long des côtes de Norvège, puis le pas de Calais et arriva à l'embouchure de la Seine.

Là, pour le malheur de l'humanité, il eut l'idée de remonter le fleuve et fut finalement pêché par un bonhomme qui pêchait à la ligne près du pont du Louvre. Mais, à mesure qu'il sortait de l'eau, le P. H. reprenait sa forme première et le bonhomme, voyant surgir cet ignoble chapeau, ce muflé porcine et cette énorme gidouille s'enfuit épouvanté. Le P. H. se débarrassa, non sans peine, de l'hameçon qui l'avait croché et commença incontinent la série de ses méfaits. Ceci se passait au XVI^e siècle, sous le règne du roi Charles V.

Peu après, le P. H. fut reçu au bachot avec la mention très mal, par des professeurs terrorisés. Son seul bagage scientifique se composait de deux ou trois caractères cunéiformes qu'il essaya de reproduire tant bien que mal.

Ensuite, à la tête d'une bande de fripouilles commandée par le capitaine Rolando (travesti bêtement en Bordure par le jeune J...y), il s'empara du château de Mondragon dont il fit son repaire.

Puis, ce fut le voyage en Espagne, l'usurpation du royaume d'Aragon, le départ en Pologne comme capitaine de dragons, etc., etc.

Charles Chassé

Dans les coulisses de la gloire, 1947, pp. 28-32.

☞ De la légende au théâtre :

— Caractériser le fonds légendaire auquel puise la geste primitive. À quelles légendes fait-elle penser ?

— Relevez ce qui, d'après cette reconstitution, est passé dans *Ubu roi* : structure historique, traits du héros, actes maléfiques...

— Quels rapports peut-il y avoir entre ce récit et le modèle vivant que les élèves avaient sous les yeux, Félix Hébert ? Connaissez-vous, dans votre établissement scolaire, de telles distorsions entre l'histoire et la réalité ? N'est-ce pas là l'origine de toute littérature ?

- Quelques jours à peine avant la première d'*Ubu roi*, Jarry livrait lui-même aux lecteurs de *la Revue blanche* (1^{er} déc. 1896) « les Paralipomènes d'Ubu », c'est-à-dire, très exactement, au sens étymologique, le supplément à un ouvrage qui précède, faisant allusion aux deux livres historiques de la Bible complétant les quatre livres des Rois.

LES PARALIPOMÈNES D'UBU

Ubu devant être incessamment manifesté à la foule, qui ne le comprendra pas, et à quelques amis qui ont l'indulgence de le connaître, il serait peut-être utile, pour ceux-ci au moins, de l'expliquer par son passé, afin de liquider entièrement ce bonhomme.

Ce n'est pas exactement Monsieur Thiers, ni le bourgeois, ni le muflé : ce serait plutôt l'anarchiste parfait, avec ceci qui empêche que nous devenions jamais l'anarchiste parfait, que c'est un homme, d'où couardise, saleté, laideur, etc.

Des trois âmes que distingue Platon : de la tête, du cœur et de la gidouille, cette dernière seule, en lui, n'est pas embryonnaire.

Une pièce ancienne l'a glorifié (*les Cornes du P. U.*, où Madame Ubu accouche d'un archéoptéryx), qui a été jouée en ombres, et dont la scène est l'intérieur de cette gidouille. L'Epithumia d'Ubu y errait, comme l'âme de ce cerveau.

Je ne sais pas ce que veut dire le nom d'Ubu, qui est la déformation en plus éternel du nom de son accidentel prototype encore vivant : *Ybex* peut-être, le Vautour. Mais ceci n'est qu'une des scènes de son rôle.

S'il ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire supérieure du crocodile, et l'ensemble de son caparaçonnage de carton le fait en tout le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule.

Cette pièce ayant été écrite par un enfant, il convient de signaler, si quelques-uns y prêtent attention, le principe de synthèse que trouve l'enfant créateur en ses professeurs.

A.-F. Herold, enfant aussi, glorifia de même sorte, en un drame jamais publié, *la Forêt vierge*, Don Brusquul, prince de Bornéo :

DON BRUSQUUL, lisant.

Le Temps... (*Ici une date qu'on trouvera dans « Larousse ».*)
Dernières dépêches de la nuit, de la nuit. Ferdinand le Catholique, le Catholique, vient de s'emparer de Grenade. Cette conquête met fin à la domination de l'islamisme, de l'islamisme dans la Péninsule ibérique.

Les gestes d'Ubu ont tous été joués en marionnettes, lesquelles sont conservées au théâtre de l'Œuvre, mais les manuscrits des plus anciennes pièces ubuesques, n'étant pas de très grande importance pour l'auteur, n'ont pas été intégralement conservés.

Ils chantent que les études de Monsieur Ubu, comte de Saint-Romain, furent faites au séminaire de Saint-Sulpice (cette première pièce est calquée sur *Manon Lescaut*) où il fut conduit par son chapelain Frère Tiberge, semblable au Fray Ambrosio de Gustave Aymard. Ubu passe « insuffisamment » son examen théologique, affirmant qu'à n'en pas douter l'Indus est une montagne, sise au bout du parc de son château de Mondragon, et traduisant *Ego sum Petrus* (« Voulez-vous le mot-à-mot ou bien le bon français ? ») : *Ego*, les gosses ; *sum*, ont ; *Petrus*, pété ; les gos-ses ont pé-té. Il assassine Pissebock, l'oncle de la « charmante Victorine », et, la douce enfant, enlevée, se plaignant de l'absence de son tuteur, il retire le cadavre du coffre de la diligence nuptiale.

Entre toutes les autres pièces, de deux seulement, *Prophaiseur de Pfuisc* et *les Polyèdres*, quelques lignes, à titre de curiosité, peuvent être publiées (*l'Autoclète*, imprimé déjà, était des *Polyèdres*). Après qu'Achras a été empalé (*l'Autoclète*), il sollicite la Conscience d'Ubu de le délivrer. Celle-ci ayant acquiescé, la Conscience et Achras, ouvrant une trappe, projettent la punition d'Ubu.

UBU, s'effondrant.

Cornegidouille, monsieur, que signifie cette plaisanterie ? Vos planchers sont déplorables...

ACHRAS

C'est seulement une trappe, voyez-vous bien.

LA CONSCIENCE

M. Ubu est trop gros, il ne pourra jamais passer.

UBU

De par ma chandelle verte, il faut qu'une trappe soit ouverte ou fermée. Celle-ci nous étrangle, nous écorche le côlon transverse

et le grand épiploon. Nous allons périr si vous ne nous tirez de là.

ACHRAS

Tout ce qui est en mon pouvoir, c'est, voyez-vous bien, de charmer vos instants en vous lisant quelques passages caractéristiques, voyez-vous bien, de mon traité sur les mœurs des *Polyèdres* et de la thèse que j'ai mis 60 ans à composer sur la surface du carré. Vous ne voulez pas ? Ô bien alors, je m'en vais, je ne veux pas voir ça, c'est trop triste.

UBU

Ma Conscience, où êtes-vous ? Cornegidouille, vous me donniez de bons conseils. Nous ferons pénitence et nous restituerons ce que nous avons pris. Nous ne décervèlerons plus.

LA CONSCIENCE

Monsieur, je n'ai jamais voulu la mort du pécheur, et ainsi de suite. Je vous tends une main secourable.

UBU

Dépêchez-vous, Monsieur, nous périssons. Hâtez-vous de nous tirer de cette trappe et nous vous donnerons hors de votre valise un jour de congé.

LA CONSCIENCE,

*elle jette la valise dans la trappe,
puis, gesticulant.*

Merci, Monsieur. Monsieur, il n'y a pas d'exercice plus salubre que la gymnastique. Demandez à tous les hygiénistes.

UBU

Monsieur, vous faites bien du tapage. Pour vous prouver, cornegidouille, notre supériorité, nous allons faire le saut périlleux, ce qui peut paraître étonnant, étant donné l'énormité de notre gidouille.

Il commence à courir et bondir.

LA CONSCIENCE

Monsieur, je vous en supplie, n'en faites rien, vous allez défoncer le plancher. Admirez notre légèreté. (*Il reste pendu par les pieds.*) Oh ! au secours, je vais me briser les reins, venez à mon secours, Monsieur Ubu.

UBU, *assis.*

Ô non. Nous n'en ferons rien, Monsieur. Nous faisons en ce moment notre digestion et la moindre dilatation de notre gidouille

nous ferait périr à l'instant. Dans deux ou trois heures au plus notre digestion sera terminée et nous volerons à votre secours. Et d'ailleurs, nous n'avons point l'habitude de décrocher des guenilles.

La Conscience lui tombe sur le ventre.

À la suite de péripéties abstruses, Achras et la Conscience fuient en Égypte et rencontrent les Palotins chasseurs de momies. Opinion d'Ubu sur les momies : « Il paraît que ça court très vite, c'est très difficile à capturer. » Achras, chercheur de pyramides, et la Conscience voyageant sous le nom de B. Bombus, pris pour des momies, sont encaissés et délivrés seulement à l'octroi, à l'ouverture des boîtes.

B. BOMBUS

Monsieur, j'ai assisté à un spectacle bien curieux.

ACHRAS

Monsieur, je crois, voyez-vous bien, que j'ai vu précisément le même. N'importe, dites toujours, on verra si c'est compris.

B. BOMBUS

Monsieur, j'ai vu à la gare de Lyon les douaniers ouvrir une caisse expédiée, devinez à qui.

ACHRAS

Je crois que j'ai entendu dire que c'était envoyé à Monsieur Ubu, rue de l'Échaudé.

B. BOMBUS

Parfaitement, Monsieur, il y avait dedans un homme et un singe empaillé.

ACHRAS

Un grand singe ?

B. BOMBUS

Qu'entendez-vous par un grand singe ? Les simiens sont toujours de dimensions médiocres, reconnaissables à leur pelage noirâtre et leur collier pileux blanc. La grande taille est l'indice de la tendance de l'âme à s'élever vers le ciel.

ACHRAS

Comme les mouches, voyez-vous bien. Voulez-vous que je vous dise, je crois plutôt que c'étaient des momies.

B. BOMBUS

Des momies d'Égypte ?

ACHRAS

Oui, Monsieur, et c'est compris. Il y en avait une qui avait l'air d'un crocodile, voyez-vous bien, desséché, le crâne déprimé comme les êtres primitifs ; l'autre, voyez-vous bien, qui avait le front d'un penseur et l'air respectable, ô bien alors, la barbe et les cheveux tout blancs.

B. BOMBUS

Monsieur, malgré vos insinuations je ne me battraï pas avec vous, d'ailleurs la lutte serait trop inégale.

ACHRAS

Pour ce qui est de ça, voyez-vous bien, ne vous inquiétez point, je serai magnanime dans la victoire.

B. BOMBUS

Monsieur, je ne sais ce que vous voulez dire. D'ailleurs les momies, y compris le vieux singe, ont bondi hors de leur caisse, au milieu des cris des employés de l'octroi, et ont pris à la grande stupeur des passants le tramway de la Porte-Rapp.

ACHRAS

Ô bien alors, c'est étonnant, nous sommes revenus aussi par ce véhicule, ou mieux, voyez-vous bien, ce tramway.

B. BOMBUS

C'est ce que je me disais aussi, Monsieur, il est extraordinaire que nous ne les ayons pas rencontrés.

Pendant la chasse aux momies, qui se pratique à l'aurore, la statue de Memnon chante :

VALSE *

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 ;
 (*Chœur*) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !

* Musique de M. Claude Terrasse.

Nos deux marmots chéris, barbouillés d' confitures,
 Brandissant avec joi' des poupins en papier,
 Avec nous s'installaient sur le haut d' la voiture
 Et nous roulions gaïment vers l'Échaudé.
 On s' précipite en foule à la barrière,
 On s' fich' des coups pour être au premier rang ;
 Moi je m' mettais toujours sur un tas d' pierres
 Pour pas salir mes godillots dans l' sang.
 Voyez, voyez la machin' tourner,
 Voyez, voyez la cervell' sauter,
 Voyez, voyez les rentiers trembler ;

(*Chœur*) : 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 ;

(*Chœur*) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !

Soudain j' me sens tirer la manch' par mon épouse :
 Espèc' d'andouill', qu'ell' m' dit, v'là l' moment d' te montrer :
 Flanque-lui par la gueule un bon gros paquet d' bouse,
 V'là l' Palotin qu'a just' le dos tourné.
 En entendant ce raisonn'ment superbe,
 J'attrap' sus l' coup mon courage à deux mains :
 J' flanque au rentier une gigantesque merdre
 Qui s'aplatit sur l' nez du Palotin.
 Voyez, voyez la machin' tourner,
 Voyez, voyez la cervell' sauter,
 Voyez, voyez les rentiers trembler ;

(*Chœur*) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !

Aussitôt j' suis lancé par-dessus la barrière,
 Par la foule en fureur je me vois bousculé
 Et j' suis précipité la tête la première
 Dans l' grand trou noir d'ous qu'on n' revient jamais.
 Voilà c' que c'est qu' d'aller s' promener l' dimanche
 Ru' d' l'Échaudé pour voir décerveler,
 Marcher l' Pinc'-Porc ou bien l' Démanch'-Comanche,
 On part vivant et l'on revient tude.

Voyez, voyez la machin' tourner,
 Voyez, voyez la cervell' sauter,
 Voyez, voyez les rentiers trembler ;
 (*Chœur*) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !

SCÈNE DU SAVATIER. — SCYTOTOMILLE,
 MONCRIF, ACHRAS.

MONCRIF

Sire savatier, les chiens à bas de laine ayant dénudé mes pieds de leurs enveloppes, j'impète de vous des chaussures.

SCYTOTOMILLE

Voici, Monsieur, un excellent article, la spécialité de la maison, les Écrase-merdres. De même qu'il y a différentes espèces de merdres, il y a des écrase-merdres pour la pluralité des goûts. Voici pour les estrons récents ; voici pour le crottin de cheval ; voici pour le méconium d'enfant au berceau ; voici pour le fiant de gendarme ; voici pour les spyrates antiques, voici pour les selles d'un homme entre deux âges.

MONCRIF

Ah, Monsieur, je prends cette paire, je crois qu'elle m'ira bien. Combien, s'il vous plaît, sire savatier ?

SCYTOTOMILLE

Quatorze francs, parce que vous avez l'air respectable.

ACHRAS

Vous avez eu tort, voyez-vous bien, de ne pas prendre plutôt les, voyez-vous bien, pour fiant de gendarme.

MONCRIF

Vous avez raison, Monsieur ; sire savatier, je prends cette autre paire.

Il s'en va.

SCYTOTOMILLE

Eh ! le paiement, Monsieur ?

MONCRIF

Puisque je les ai changés contre les, etc., pour les, etc., d'homme entre deux âges.

SCYTOTOMILLE

Vous n'avez pas payé ceux-là non plus.

ACHRAS

Puisqu'il ne les prend pas, voyez-vous bien.

SCYTOTOMILLE

C'est juste.

Ils s'en vont.

À la fin de n'importe quelle pièce, la situation devenant inextricable, on peut adapter la scène du Crocodile, qui, dans l'exemple actuel, dénoue les *Polyèdres* :

UBU, à *Achras*.

Cornegidouille, Monsieur, vous n'êtes donc jamais mort ? comme ma Conscience, dont je ne puis me débarrasser.

LA CONSCIENCE

Monsieur, n'insultez pas au malheur d'Épictète.

UBU

Le pique-tête est sans doute un instrument ingénieux, mais la pièce dure depuis assez longtemps, et nous n'avons pas l'intention de nous en servir aujourd'hui.

On entend sonner comme pour annoncer un train, puis le Crocodile, soufflant, traverse la scène.

ACHRAS

Ô mais c'est que, voyez-vous bien, qu'est-ce que c'est que ça ?

UBU

C'est un z'oiseau.

LA CONSCIENCE

C'est un reptile bien caractérisé, et d'ailleurs (*le touchant*) ses mains sont froides comme celles du serpent.

UBU

Alors c'est une baleine, car la baleine est le z'oiseau le plus enflé qui existe, et cet animal paraît assez enflé.

LA CONSCIENCE

Je vous dis qu'il y a plus de probabilités pour que ce soit un serpent.

UBU

Ceci doit prouver à Monsieur ma Conscience sa stupidité et son absurdité. C'est en effet un serpent ! voire même, à sonnettes !

ACHRAS, *le flairant*.

C' qu'y a d' sûr, voyez-vous bien, c'est que ça n'est point un polyèdre.

☞ Le témoignage d'Alfred Jarry :

— Quels compléments apporte-t-il ? sont-ils en contradiction avec ceux de Charles Morin ? Relevez le scénario de pièces futures (*Ubu cocu, Ubu enchaîné...*) réécrites par Jarry. Quelle technique théâtrale est ici alléguée ? Marquez-en les procédés.

— Le portrait du Père Ubu est-il semblable à celui du P. H. ? D'après les indications de Jarry, son personnage est-il l'incarnation du bourgeois (ou du mufle, comme on disait à l'époque dans les milieux anarchistes) ? L'opinion de Jarry a-t-elle varié à ce sujet ?

— D'après ces deux témoignages et documents, relevez les traits de ce qu'on peut appeler la *culture potachique*, c'est-à-dire le savoir et les mœurs des lycéens. Notez les sources scolaires classiques, les lectures populaires, l'accent mis sur le corporel, le fécal, les jeux verbaux, la caricature des professeurs...

2. PRÉSENTATION ET DÉFENSE D'« UBU »

Tout dévoué à la cause d'*Ubu*, et pour parachever l'entreprise à laquelle il a consacré son temps et ses moyens, Jarry multiplie les interventions publiques. Il prépare deux présentations de la pièce, l'une figurant dans le programme distribué dans la salle, l'autre constituant l'allocution qu'il prononce, fardé de blanc, d'une voix presque inaudible, devant le rideau. Pour aider à la mise en scène, il dresse un répertoire des costumes et livre, dans l'édition autographe de 1897, la composition de l'orchestre que le compositeur Claude Terrasse aurait voulu diriger, fort proche d'une liste dressée par M^e M. Lavoix dans son *Histoire de la musique* (1884). Puis, le public ayant mal réagi, à son gré, à la représentation d'*Ubu roi*, il défend son entreprise par un plaidoyer hautain dans « Questions de théâtre » que publie l'indéfectible *Revue blanche* (1^{er} janvier 1897).

PROGRAMME D'« UBU ROI »

Après qu'a préludé une musique de trop de cuivres pour être moins qu'une fanfare, et qui est exactement ce que les Allemands appellent une « bande militaire », le rideau dévoile un décor qui voudrait représenter Nulle Part, avec des arbres au pied des lits, de la neige blanche dans un ciel bien bleu, de même que l'action se passe en Pologne, pays assez légendaire et démembré pour être ce Nulle Part, ou tout au moins, selon une vraisemblable étymologie franco-grecque, bien loin un quelque part interrogatif.

Fort tard après la pièce écrite, on s'est aperçu qu'il y avait eu en des temps anciens, au pays où fut premier roi Pyast, homme rustique, un certain Rogatka ou Henry au grand ventre, qui succéda à un roi Venceslas, et aux trois fils dudit, Boleslas et Ladislas, le

troisième n'étant pas Bougrelas ; et que ce Venceslas, ou un autre, fut dit l'Ivrogne. Nous ne trouvons pas honorable de construire des pièces historiques.

Nulle Part est partout, et le pays où l'on se trouve, d'abord. C'est pour cette raison qu'Ubu parle français. mais ses défauts divers ne sont point vices français, exclusivement, auxquels favorisent le capitaine Bordure, qui parle anglais, la reine Rosemonde, qui charabie du Cantal, et la foule polonaise, qui nasille des trognes et est vêtue de gris. Si diverses satires se laissent voir, le lieu de la scène en fait les interprètes irresponsables.

M. Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous rassemble (par en bas) à tous. Il assassine le roi de Pologne (c'est frapper le tyran, l'assassinat semble juste à des gens, qui est un semblant d'acte de justice), puis étant roi il massacre les nobles, puis les fonctionnaires, puis les paysans. Et ainsi, ayant tué tout le monde, il a assurément expulsé quelques coupables, et se manifeste l'homme moral et normal. Finalement, tel qu'un anarchiste, il exécute ses arrêts lui-même, déchire les gens parce qu'il lui plaît ainsi et prie les soldats russes de ne point tirer devers lui, parce qu'il ne lui plaît pas. Il est un peu enfant terrible et nul ne le contredit tant qu'il ne touche point au Czar, qui est ce que nous respectons tous. Le Czar en fait justice, lui retire son trône dont il a mésusé, rétablit Bougrelas (était-ce bien la peine ?) et chasse M. Ubu de Pologne, avec les trois parties de sa puissance, résumées en ce mot : « Cornegidouille » (par la puissance des appétits inférieurs).

Ubu parle souvent de trois choses, toujours parallèles dans son esprit : la *physique*, qui est la nature comparée à l'art, le moins de compréhension opposé au plus de cérébralité, la réalité du consentement universel à l'hallucination de l'intelligent, Don Juan à Platon, la vie à la pensée, le scepticisme à la croyance, la médecine à l'alchimie, l'armée au duel ; et parallèlement, la *phynance*, qui sont les honneurs en face de la satisfaction de soi pour soi seul ; tels producteurs de littérature selon le préjugé du nombre universel, vis-à-vis de la compréhension des intelligents ; et parallèlement, la *Merdre*.

Il est peut-être inutile de chasser M. Ubu de Pologne, qui est, avons-nous dit, Nulle Part, car s'il peut se complaire d'abord à quelque artiste inaction, comme à « allumer du feu en attendant qu'on apporte du bois » et à commander des équipages en yachtant sur la Baltique, il finit par se faire nommer maître des Finances à Paris.

Il était moins indifférent en ce pays de Loin-Quelque Part, où, face aux faces de carton d'acteurs qui ont eu assez de talent pour s'oser vouloir impersonnels, un public de quelques intelligents pour quelques heures s'est consenti Polonais.



CONFÉRENCE PRONONCÉE
À 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 Dr 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 incommode 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 nous 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 caracolier 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 verdir au pied des lits, pour que les broutent de petits éléphants perchés sur des étagères.

Quant à notre orchestre qui manque, on n'en regrettera que l'intensité et le timbre, divers pianos et timbales exécutant les thèmes d'Ubu derrière la coulisse.

Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part.

 De quelle manière Jarry prépare-t-il le public à comprendre sa pièce comme il l'entend ? Ses explications sont-elles claires et suffisantes pour le spectateur ? Que pensez-vous de son attitude ? N'est-il pas davantage préoccupé de répondre à la critique, et d'empêcher toute interprétation univoque de l'œuvre ? *Ubu roi* est-elle une pièce symboliste et symbolique ? Comparez les deux textes.

Notez les circonstances de la création d'après le point de vue de l'auteur. Était-il satisfait ? Peut-on considérer le spectacle de 1896 comme un modèle de fidélité à l'œuvre ?

RÉPERTOIRE DES COSTUMES

PÈRE UBU. — Complet veston gris d'acier, toujours une canne enfoncée dans la poche droite, chapeau melon. Couronne par-dessus son chapeau, à partir de la scène II de l'acte II. Nu-tête à partir de la scène VI (acte II). Acte III, scène II, couronne et capeline blanche en forme de manteau royal... Scène IV (acte III), grand caban, casquette de voyage à oreilles, même costume mais nu-tête à la scène VII. Scène VIII, caban, casque, à la ceinture un sabre, un croc, des ciseaux, un couteau, toujours la canne dans la poche droite. Une bouteille lui battant les fesses. Scène V (acte IV), caban et casquette sans armes ni bâton. Une valise à la main dans la scène du navire.

MÈRE UBU. — Costume de concierge marchande à la toilette. Bonnet rose ou chapeau à fleurs et plumes, au côté un cabas ou filet. Un tablier dans la scène du festin. Manteau royal à partir de la scène VI, acte II.

CAPITAINE BORDURE. — Costume de musicien hongrois très collant, rouge. Grand manteau, grande épée, bottes crénelées, tchapska à plumes.

LE ROI VENCESLAS. — Le manteau royal et la couronne que portera Ubu après le meurtre du roi.

LA REINE ROSEMONDE. — Le manteau et la couronne que portera la mère Ubu.

BOESLAS, LADISLAS. — Costumes polonais gris à brandebourgs, culottes courtes.

BOUGRELAS. — En bébé en petite jupe et bonnet à [*deux mots effacés*].

LE GÉNÉRAL LASCY. — Costume polonais, avec un bicorne à plumes blanches et un sabre.

STANISLAS LEZINSKI. — En Polonais. Barbe blanche.

JEAN SOBIESKI, N. RENSKY. — En Polonais.

LE CZAR OU L'EMPEREUR ALEXIS. — Costume noir, grand ceinturon jaune, poignard et décorations, grandes bottes. Terrifique collier de barbe. Bonnet [*mot rayé* : pointu] en forme de cône noir.

LES PALOTINS très barbus, houppelandes fourrées couleur merdre ; en vert ou rouge à la rigueur ; maillot.

COTICE. — [*mot rayé* : maillot].

PEUPLE. — En Polonais.

M. FÉDÉROVITCH. — *Id.* Bonnet de fourrure au lieu de tchapska.

NOBLES. — En Polonais, avec manteaux bordés de fourrure et brodés.

MAGISTRATS. — Robes noires, toques.

CONSEILLERS, FINANCIERS. — Robes noires, bonnets d'astrologues, lunettes, nez pointus.

LARBINS DES PHYNANCES. — Les palotins.

PAYSANS. — En Polonais.

L'ARMÉE POLONAISE. — En gris avec fourrures et brandebourgs. Au moins trois hommes avec fusils.

L'ARMÉE RUSSE. — Deux cavaliers : costumes semblables à celui des Polonais, mais vert avec bonnet et fourrure. Têtes de chevaux de carton.

UN FANTASSIN RUSSE. — En vert, avec bonnet.

LES GARDES DE LA MÈRE UBU. — En Polonais, avec hallebardes.

UN CAPITAINE. — Le général Lascy.

L'OURS. — Bordure en ours.

LE CHEVAL À PHYNANCES. — Cheval de bois à roulettes ou tête de cheval en carton, selon les scènes.

L'ÉQUIPAGE. — Deux hommes en marins, en bleu, avec col rabattu, etc.

LE COMMANDANT. — En officier de marine français.

☞ Quelle impression d'ensemble produit cette nomenclature ? Comment voyez-vous le costume des Polonais ? Tous les auteurs dramatiques sont-ils aussi précis ? À quoi tend ce répertoire ? Quel est l'effet recherché ? Ne peut-on en déduire une esthétique de la disparate, une stylisation conformes aux conceptions permanentes de Jarry dramaturge ?

COMPOSITION DE L'ORCHESTRE

Hautbois, Chalumeaux, Cervelas,
Grande Basse.

Flageolets, Flûtes traversières, Gde flûte,
Petit Basson, Grand Basson, Triple Basson,
Petits cornets noirs, Cornets blancs aigus,
Cors, Sacquebutes, Trombones, Oliphans verts,
Galoubets, Cornemuses, Bombardes,
Timbales, Tambour, Grosse-Caisse,
Grandes Orgues

☞ Un tel orchestre est-il conçu pour interpréter la musique de scène ? Quelle est son originalité ? Trouve-t-on encore tous ces instruments ? Quels rapprochements peut-on faire avec le répertoire précédent ? S'agit-il d'une même perspective esthétique ? (Cf. l'article de Jacques Carelman, *Europe*, mars 1981.)

QUESTIONS DE THÉÂTRE

Quelles sont les conditions essentielles du théâtre ? Je pense qu'il ne s'agit plus de savoir s'il doit y avoir trois unités ou la seule unité d'action, laquelle est suffisamment observée si tout gravite autour d'un personnage un. Que si ce sont des pudeurs du public que l'on doit respecter, l'on ne peut arguer ni d'Aristophane, dont maintes éditions ont en note à toutes les pages : Tout ce passage est rempli d'allusions obscènes ; ni de Shakespeare, de qui l'on n'a qu'à relire certaines paroles d'Ophélie et la célèbre scène, coupée le plus souvent, où une reine prend des leçons de français. À moins qu'il ne faille suivre comme modèles MM. Augier, Dumas fils, Labiche, etc., que nous avons eu le malheur de lire, avec un ennui profond, et dont il est vraisemblable que la génération jeune, après les avoir peut-être lus, n'a gardé aucun souvenir. Je pense qu'il n'y a aucune espèce de raison d'écrire une œuvre sous forme dramatique, à moins que l'on ait eu la vision d'un personnage qu'il soit plus commode de lâcher sur une scène que d'analyser dans un livre.

Et puis, pourquoi le public, illettré par définition, s'essaye-t-il à des citations et comparaisons ? Il a reproché à *Ubu roi* d'être une

grossière imitation de Shakespeare et de Rabelais, parce que « les décors y sont économiquement remplacés par un écriteau » et qu'un certain mot y est répété. On devrait ne pas ignorer qu'il est à peu près prouvé aujourd'hui que jamais, au moins du temps de Shakespeare, on ne joua autrement ses drames que sur une scène relativement perfectionnée et avec des décors. De plus, des gens ont vu dans *Ubu* une œuvre « écrite en vieux français » parce qu'on s'amusa à l'imprimer avec des caractères anciens, et cru « phynance » une orthographe du XVI^e siècle. Combien je trouve plus exacte la réflexion d'un des figurants polonais, qui jugea ainsi la pièce : « Ça ressemble tout à fait à du Musset, parce que ça change souvent de décors. »

Il aurait été aisé de mettre *Ubu* au goût du public parisien avec les légères modifications suivantes : le mot initial aurait été Zut (ou Zutre), le balai qu'on ne peut pas dire un coucher de petite femme, les uniformes de l'armée, du premier Empire ; *Ubu* aurait donné l'accolade au tsar et l'on aurait cocufié diverses personnes ; mais ç'aurait été plus sale.

J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de M^{me} Leprince de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices, et il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté ; fait, comme l'a dit excellemment M. Catulle Mendès, « de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfreterie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie ; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné ». Vraiment, il n'y a pas de quoi attendre une pièce drôle, et les masques expliquent que le comique doit en être tout au plus le comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse des morts. Avant que nous eussions Gémier, Lugué-Poe savait le rôle et voulait le répéter *en tragique*. Et surtout on n'a pas compris — ce qui était pourtant assez clair et rappelé perpétuellement par les répliques de la Mère *Ubu* : « Quel sot homme !... quel triste imbécile » — qu'*Ubu* ne devait pas dire « des mots d'esprit » comme divers ubucules en réclamaient, mais des phrases stupides, avec toute l'autorité du Mufle. D'ailleurs, la foule, qui s'exclame avec un dédain simulé : « Dans tout cela, pas un mot d'esprit », comprend bien moins encore une phrase profonde. Nous le savons par l'observation du public des quatre années de l'Œuvre : si l'on tient absolument à ce que la foule entrevoie quelque chose, il faut préalablement le lui expliquer.

La foule ne comprend pas *Peer Gynt*, qui est une des pièces les plus claires qui soient ; elle ne comprend pas davantage la prose de Baudelaire, la précise syntaxe de Mallarmé. Elle ignore Rimbaud,

sait que Verlaine existe depuis qu'il est mort, et est fort terrifiée à l'audition des *Flaieurs* ou de *Pelléas et Mélisande*. Elle affecte de considérer littérateurs et artistes comme un petit groupe de bons toqués et il faudrait d'après certains élaguer de l'œuvre d'art tout ce qui est l'accident et la quintessence, l'*âme du supérieur*, et la châtrer telle que l'eût pu écrire une *foule en collaboration*. C'est son point de vue, et de quelques démarqueurs et assimilateurs. N'avons-nous pas le droit de considérer au nôtre la foule — qui nous dit aliénés par surabondance, par ceci que des sens exacerbés nous donnent des sensations à son avis hallucinatoires — comme un aliéné par défaut (un idiot, disent les hommes de science), dont les sens sont restés si rudimentaires qu'elle ne perçoit que des impressions immédiates? Le progrès pour elle est-il de se rapprocher de la brute ou de développer peu à peu ses circonvolutions cérébrales embryonnaires?

L'art et la compréhension de la foule étant si incompatibles, nous aurions si l'on veut eu tort d'attaquer directement la foule dans *Ubu roi*, elle s'est fâchée parce qu'elle a trop bien compris, quoi qu'elle en dise. La lutte contre le Grand Tortueux, d'Ibsen, était passée presque inaperçue. C'est parce que la foule est une masse morte et incompréhensive et passive qu'il la faut frapper de temps en temps, pour qu'on connaisse à ses grognements d'ours où elle est — et où elle en est. Elle est assez inoffensive, malgré qu'elle soit le nombre, parce qu'elle combat contre l'intelligence. Ubu n'a pas décervelé tous les nobles. Semblable à l'Animal-Glaçon de Bergerac, d'abord elle fondrait avant de triompher, et triompherait-elle qu'elle serait fort honorée d'appendre à sa cheminée le cadavre de la bête-soleil, et d'éclairer sa matière adipeuse des rayons de cette forme si différente d'elle qu'elle est à elle quoique extérieure, comme à un corps une âme.

La lumière est active et l'ombre est passive et la lumière n'est pas séparée de l'ombre mais la pénètre pourvu qu'on lui donne le temps. Des revues qui ont publié les romans de Loti impriment douze pages de vers de Verhaeren et plusieurs drames d'Ibsen.

Le temps est nécessaire parce que ceux qui sont plus âgés que nous — et que nous respectons à ce titre — ont vécu parmi certaines œuvres qui ont pour eux le charme des objets usuels, et ils sont nés avec une âme qui était assortie à ces œuvres, et garantie devant aller jusqu'en l'an mil huit cent quatre-vingt... et tant. Nous ne les pousserons pas de l'épaule, n'étant plus au XVII^e siècle; nous attendrons que leur âme raisonnable par rapport à elle-même et aux simulacres qui entouraient leur vie, se soit arrêtée (nous n'avons pas attendu d'ailleurs), nous deviendrons aussi des hommes graves et gros et des Ubus et après avoir publié des livres qui seront très classiques, nous serons tous probablement maires de petites villes



application à l'objet concret qu'était Ubu, par la transposition des procédés du théâtre de pantins sur la scène d'un théâtre à l'italienne. La conférence que Jarry prononça à Bruxelles le 22 mars 1902 sur « les Marionnettes » montre bien ce que son esthétique dramatique doit à la manipulation des fantoches, qu'il pratiqua à Rennes dans son jeune âge comme à Paris.

DE L'INUTILITÉ ABSOLUE DE LA MISE EN SCÈNE EXACTE

Nulle part l'inanité du naturalisme n'est apparue plus clairement qu'au théâtre. Évoquez les fastes du Théâtre-Libre. Nous y avons vu M. Antoine agoniser maintes fois avec un art achevé — j'écris art faute d'autre mot — ; des messieurs et des dames, des filles et des souteneurs y ont tenu les conversations les plus banales et les propos les plus grossiers, *comme dans la vie* ; chacune de leurs paroles, prise à part, était vraie et l'auteur l'avait pu entendre dire à sa concierge, à son avoué, ou aux passants de la rue ou à tel être gris, terne et vague que vous voudrez. Cependant le dialogue ne révélait nullement en quoi un personnage différait de son voisin ni ce qui constituait en lui le *quid proprium* qui distingue une monade d'une autre monade. Pour donner l'illusion complète de la vie, on crut habile d'établir des décors scrupuleusement exacts, de véritables fontaines murmurèrent entre le côté cour et le côté jardin et de la viande enseigna à l'étal des bouchers. Et cependant, malgré le soin méticuleux avec lequel on représentait tout l'extérieur des choses, le drame était perdu et énigmatique, et l'illusion faisait entièrement défaut. C'est que le naturalisme, c'est-à-dire la mise en œuvre du fait particulier, du document minime et accidentel, est le contraire même du théâtre.

Toute œuvre dramatique est avant tout une synthèse : Prométhée, Oreste, Œdipe, Hamlet, et Don Juan sont des êtres d'humanité générale, en qui s'incarne avec une intensité extraordinaire telle ou telle passion exclusive et impérieuse. Le poète les a animés d'un souffle surnaturel ; il les a créés par la force de la parole, et ils s'en vont à travers le monde, pèlerins de l'éternité. Revêtez-les de souquenilles en lambeaux, ils seront rois si Eschyle ou Shakespeare les a couronnés, et la pourpre absente de leurs épaules y éclatera joyeusement, si elle rutile dans le vers. Un univers se déploie autour d'eux, plus triste ou plus magnifique que celui où nous vivons, et les toiles ridicules des parades foraines deviennent pour les spectateurs complices les architectures de rêve qu'il plaît au poète de leur suggérer. *La parole crée le décor comme le reste.*

À quoi se réduira donc le rôle du machiniste ? Il suffit que la mise en scène ne trouble point l'illusion et il importe pour cela qu'elle soit très simple. Je dis « un palais merveilleux » ; supposez que

par des artifices compliqués, on représente, tant bien que mal, ce que peut concevoir de plus beau l'esprit d'un peintre décorateur, jamais l'effet produit par ce truc n'équivaudra pour personne à « un palais merveilleux » ; dans l'âme de chacun ces deux mots évoqueront une image particulière et connue, cette image sera en désaccord avec la grossière représentation scénique ; loin d'aider au libre jeu de l'imagination, la toile peinte lui nuira. *Le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur 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 ne sera plus distrait de l'action par un bruit de coulisse manqué, par un accessoire discordant, il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et 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.*

Cette esthétique n'est point nouvelle mais bien plutôt vieille comme le monde. Au premier acte de *Çakountala*, sur un char immobile, le cocher mimait l'impétuosité de la course et « *les chevaux, disait-il, volent infranchissables même aux tourbillons de poussière qu'ils soulèvent* » ; pour les âmes de bonne volonté qui assistaient à la déclamation traditionnelle de l'antique chef-d'œuvre, l'illusion de la chevauchée éperdue était plus parfaite sans doute que pour les Parisiens subtils, assis aux Variétés devant les chevaux de *Paris Port de Mer* ; ceux-ci savent bien que c'est, en somme, une ingénieuse machinerie, tandis que les autres ne songeaient même pas à la puérilité de l'artifice. Il serait trop facile de rappeler les masques du théâtre grec ou le vestibule anonyme de la tragédie classique. Ce sont procédés analogues où le spectateur averti collaborait au drame : pourquoi, maintenant comme autrefois, ne se prêterait-il pas à cet art plus hiératique quand il supporte sans dégoût les plus abjectes inventions des vaudevillistes ?

Un soir, au moins, le public a bien voulu ne point s'arrêter à l'insuffisance des décors : c'est en écoutant et en applaudissant comme il convenait *Madame la Mort* de Mme Rachilde ; cependant les personnages étaient *modernes* et peut-être eût-on pu craindre quelque dissonance et quelque étonnement ; mais ils existaient, *par eux-mêmes*, en dehors de toute époque et de tout accident, avec une telle autonomie, que nul n'a remarqué en quelle étrange salle à manger bourgeoise ils évoluaient : pour tout le monde, la scène représentait bien le fumoir, sombre, tendu de noir, où meurt Paul Dartigny, tant les phrases prononcées faisaient flotter sur son front des voiles funèbres et épaississaient autour de lui l'ombre mystérieuse et sacrée.



c'est-à-dire quotidiennement coutumières aux hommes ordinaires, étant de fait que Shakespeare, Michel-Ange ou Léonard de Vinci sont un peu amples et d'un diamètre un peu rude à parcourir, parce que, génie et entendement ou même talent n'étant point d'une nature, il est impossible à la plupart.

S'il y a dans tout l'univers cinq cents personnes qui soient un peu Shakespeare et Léonard par rapport à l'infinie médiocrité, n'est-il pas juste d'accorder à ces cinq cents bons esprits ce qu'on prodigue aux auditeurs de M. Donnay, le repos de ne pas voir sur la scène ce qu'ils ne comprennent pas, le plaisir actif de créer aussi un peu à mesure et de prévoir ?

Ce qui suit est un index de quelques objets notoirement horribles et incompréhensibles pour ces cinq cents esprits et qui encombrant la scène sans utilité, en premier rang le *décor* et les *acteurs*.

Le décor est hybride, ni naturel ni artificiel. S'il était semblable à la nature, ce serait un duplicata superflu... On parlera plus loin de la nature décor. Il n'est pas artificiel en ce sens qu'il ne donne pas à l'artiste la réalisation de l'extérieur vu à travers soi ou mieux créé par soi.

Or il serait très dangereux que le poète à un public d'artistes imposât le décor tel qu'il le peindrait lui-même. Dans une œuvre écrite, qui sait lire y voit le sens caché exprès pour lui, reconnaît le fleuve éternel et invisible et l'appelle *Anna Peranna*. La toile peinte réalise un aspect dédoublable pour très peu d'esprits, étant plus ardu d'extraire la qualité d'une qualité que la qualité d'une quantité. Et il est juste que chaque spectateur voie la scène dans le décor qui convient à sa vision de la scène. Devant un grand public, différemment, n'importe quel décor artiste est bon, la foule comprenant non de soi, mais d'autorité.

Il y a deux sortes de décors, intérieurs et sous le ciel. Toutes deux ont la prétention de représenter des salles ou des champs naturels. Nous ne reviendrons pas sur la question entendue une fois pour toutes de la stupidité du trompe-l'œil. Mentionnons que ledit trompe-l'œil fait illusion à celui qui voit grossièrement, c'est-à-dire ne voit pas, et scandalise qui voit d'une façon intelligente et éligente la nature, lui en présentant la caricature par celui qui ne comprend pas. Zeuxis a trompé des bêtes brutes, dit-on, et Titien un aubergiste.

Le décor par celui qui ne sait pas peindre approche plus du décor abstrait, n'en donnant que la substance ; comme aussi le décor qu'on saurait simplifier en choisirait les utiles accidents.

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. Cela est un peu puéril, ladite teinte s'établissant seule (et plus exacte,

car il faut tenir compte du daltonisme universel et de toute idiosyncrasie) sur un fond qui n'a pas de couleur. On se le procure simplement et d'une manière symboliquement exacte avec une toile pas peinte ou un envers de décor, chacun pénétrant l'*endroit* qu'il veut, ou mieux, si l'auteur a su ce qu'il voulut, le vrai décor exosmosé sur la scène. L'écríteau apporté selon les changements de lieu évite le rappel périodique au non-esprit par le changement des décors matériels, que l'on perçoit surtout à l'instant de leur différence.

Dans ces conditions, toute partie de décor dont on aura un besoin spécial, fenêtre qu'on ouvre, porte qu'on enfonce, est un accessoire et peut être apportée comme une table ou un flambeau.

L'acteur « se fait la tête », et devrait tout le corps, du personnage. Diverses contractions et extensions faciales de muscles sont les expressions, jeux physiologiques, etc. On n'a pas pensé que les muscles subsistent les mêmes sous la face feinte et peinte, et que Mounet et Hamlet n'ont pas semblables zygomatiques, bien qu'anatomiquement on croie qu'il n'y ait qu'un homme. Ou l'on dit la différence négligeable. L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un *masque* l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rire (ce qui n'est pas un caractère), mais caractère du personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes...

Et si le caractère éternel du personnage est inclus au masque, il y a un moyen simple, parallèle au kaléidoscope et surtout au gyroscope, de *mettre en lumière*, un à un ou plusieurs ensemble, les moments accidentels.

L'acteur suranné, masqué de fards peu proéminents, élève à une puissance chaque expression par les teintes et surtout les reliefs, puis à des cubes et exposants indéfinis par la LUMIÈRE.

Ce que nous allons expliquer était impossible au théâtre antique, la lumière verticale ou jamais assez horizontale soulignant d'ombre toute saillie du masque et pas assez nettement parce que diffuse.

Contrairement aux déductions de la rudimentaire et imparfaite logique, en ces pays solaires il n'y a pas d'ombre nette, et en Égypte, sous le tropique du Cancer, il n'y a presque plus de duvet d'ombre sur les visages, la lumière était verticalement reflétée comme par la face de la lune et diffusée et par le sable du sol et par le sable en suspens dans l'air.

La *rampe* éclaire l'acteur selon l'hypoténuse d'un triangle rectangle dont son corps est l'un des côtés de l'angle droit. Et la rampe étant une série de points lumineux, c'est-à-dire une ligne s'étendant indéfiniment, par rapport à l'étroitesse de la face de l'acteur, à droite et à gauche de l'intersection de son plan, on doit la considérer

comme un seul point éclairant, situé à une distance indéfinie, comme si elle était *derrière* le public.

Celui-ci est distant par suite d'un moindre infini, pas assez moindre pour qu'on ne puisse considérer tous les rayons réfléchés par l'acteur (soit tous les regards) comme parallèles. Et pratiquement chaque spectateur voit le masque personnel d'une façon *égale*, avec des différences à coup sûr négligeables, en comparaison des idiosyncrasies et aptitudes à différemment comprendre, qu'il est impossible d'atténuer — qui d'ailleurs se neutralisent dans une foule en tant que troupeau, c'est-à-dire foule.

Par de lents hochements de haut en bas et bas en haut et libérations latérales, l'acteur déplace les ombres sur toute la surface de son masque. Et l'expérience prouve que les six positions principales (et autant pour le profil, qui sont moins nettes) suffisent à toutes les expressions. Nous n'en donnons pas d'exemple, parce qu'elles varient selon l'essence première du masque, et que tous ceux qui ont su voir un Guignol ont pu les constater.

Comme ce sont des expressions simples, elles sont universelles. L'erreur grave de la pantomime actuelle est d'aboutir au langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible. Exemple de cette convention : une ellipse verticale autour du visage avec la main et un baiser sur cette main pour dire la beauté suggérant l'amour. Exemple de geste universel : la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse.

À travers tous ces accidents subsiste l'expression substantielle, et dans maintes scènes le plus beau est l'impassibilité du masque un, épandant les paroles hilarantes ou graves. Ceci n'est comparable qu'à la minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales, dont on a de tout temps reconnu la valeur tragi-comique.

Il va sans dire qu'il faut que l'acteur ait une *voix* spéciale, qui est la voix du rôle, comme si la cavité de la bouche du masque ne pouvait émettre que ce que dirait le masque, si les muscles de ses lèvres étaient souples, et que le débit dans toute la pièce soit monotone.

Et nous avons dit aussi qu'il faudrait que l'acteur se fit le corps du rôle.

Depuis la phrase d'une préface de Beaumarchais, le *travesti*, défendu par l'Église et par l'art. « Il n'existe point de tout jeune homme assez formé pour... » La femme étant l'être jusqu'à la vieillesse imberbe et à la voix aiguë, une femme de vingt ans représente, selon la tradition parisienne, l'enfant de quatorze, avec l'expérience de six ans de plus. Cela compense peu le ridicule du profil et l'inesthétique de la marche, la ligne estompée à tous les muscles par le tissu adipeux — odieux parce qu'il est utile, générateur du *lait*.

De par la différence des cerveaux, un enfant de quinze ans, si l'on le choisit intelligent (car on trouve que la majorité des femmes sont ordinaires, le plus grand nombre des jeunes garçons stupides, avec quelques exceptions supérieures), jouera adéquatement son rôle, exemple le jeune Baron dans la troupe de Molière, et toute cette époque du théâtre anglais (et tout le théâtre antique) où l'on n'aurait jamais osé confier un rôle à une femme.

Quelques mots sur les décors naturels, qui existent sans duplicata, si l'on tente de monter un drame en pleine nature, au penchant d'une colline, près d'une rivière, ce qui est excellent pour la portée de la voix, sans velum surtout, dût le son se perdre ; les collines suffisent, avec quelques arbres pour l'ombre. On joue aujourd'hui, comme il y a un an, en plein vent, *le Diable marchand de goutte*¹ et l'idée a été complétée au précédent *Mercur* par M. Alfred Vallette. Voici trois ou quatre ans, M. Lugné-Poe, avec quelques amis, donna à Presles, au bord de la forêt de l'Isle-Adam, sur un théâtre naturel creusé dans la montagne, *la Gardienne*². En ce temps d'universel cyclisme, quelques séances dominicales, un été, très courtes (de deux à cinq), d'une littérature d'abord pas trop abstraite (*le Roi Lear*, par exemple ; nous ne comprenons pas cette idée d'un théâtre du peuple), en des campagnes distantes de peu de kilomètres, avec des arrangements pour ceux qui usent des chemins de fer, sans préparatifs d'avance, les places au soleil gratuites (M. Barrucand écrivait récemment d'un théâtre gratuit) et les sommaires tréteaux traînés en une ou plusieurs automobiles, ne seraient pas absurdes.

A. Jarry,

Mercur de France, sept. 1896.

☞ Résumer la théorie exposée ici. Comment Jarry conçoit-il le décor, les accessoires, le jeu de l'acteur (masque, gestes, voix, corps). Que pensez-vous de cette esthétique ? En quoi tient-elle compte des progrès de la technique ? Un théâtre réduit à ses éléments architecturaux (voir par exemple les Bouffes du Nord utilisées par Peter Brook) ne souligne-t-il pas le caractère artificiel du lieu ? Que pensez-vous de cette remarque de J. Robichez : « l'envers d'un décor, c'est déjà un décor » ? Comment définiriez-vous le bon public aux yeux de l'auteur ? Que pensez-vous de son élitisme ? Est-ce courage ou inconscience d'affirmer un tel mépris *avant* la représentation d'*Ubu roi*, et de la confirmer après (voir « Questions de théâtre ») ? Jarry, par ses exigences, n'est-il pas le précurseur du T.N.P. ?

1. Comédie montée par Maurice Pottecher pour le Théâtre du peuple, dans les Vosges ;
2. D'après Henri de Régnier.

À PROPOS DE L'INUTILITÉ DU THÉÂTRE AU THÉÂTRE

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 Munkaczy ou de Meissonier pour une vision commune, uniforme cependant, c'est-à-dire pour une théorie de regards différemment placés et artistes.

Pour l'instant, la plus grande simplicité, la plus élémentaire harmonie de fûts, par exemple, s'impose pour prouver déjà, de ce côté, que c'est bien nous qui possédons les principes primitifs de la lumière et de la décoration. Les plus ignorants devront reconnaître ce qu'ils ont vu, ainsi que leur outrecuidance personnelle et dernière, alors qu'ils nous incrimaient. Leurs drames, leurs comédies, leurs vaudevilles étaient bien plus compliqués, puisqu'ils avaient été forcés de devenir des hommes modernes, possédant la science de recomposer un décor personnel avec les éléments qu'ils avaient devant eux, tandis qu'un enfant, une jeune fille pouvaient en savoir plus qu'eux.

Pour le comédien la leçon est plus simple, aussi plus difficile. 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.*

Pour être l'entité vivante des héros ou des époques, il oubliera toute science de composition si ridicule, de l'opérette au naturalisme. Exemple : un brin de paille dans la bouche, une barbe inculte, un mouchoir pendant hors de la poche ne suffisent plus à l'indication d'un paysan. Il deviendra l'Acteur, le Personnage, reconstituant par son talent ou son génie les efforts de communion que l'auteur tente entre lui et le spectateur. Jeté bien loin en avant de la foule, éclairé lumineusement, il comprendra vite que la multiplicité des gestes est odieuse, que s'il parvient à donner une forme d'art à l'abstraction qu'il incarne, il doit réserver l'effet et abandonner, s'il ne veut être criminel à cet art. Son petit doigt levé étant guetté par les spectateurs, le cubage ambiant qu'il peut développer a plus de puissance que les plus belles attitudes de Mounet ; l'auteur a pressenti le mouvement d'un bras décrivant un cercle, mais c'est le plus souvent violer l'âme de l'œuvre que de le faire avec outrage. L'art du véritable acteur diffère de ce que l'on voit comme la peinture diffère de la sculpture.

La diction ne doit pas sursauter au gré de la voix de l'acteur. C'est une harmonie parfaite, sans criailerie. Au milieu de nous, l'acteur, pendant des scènes entières, s'efforcera de conter, de persuader, ses

nerfs ne se révéleront que par l'humidité de ses yeux, l'angoisse de sa volonté qui imposeront le respect religieux ; et le leitmotiv ou ton ne pourra s'élever que par l'entente harmonique des volontés de l'auteur et du public voulant clamer leurs craintes ou leurs espoirs.

Mais, qu'on l'avoue, cela est bien plus la Nature elle-même, et, partant, ce doit être l'art souhaité.

C'est donc là ce que j'ai voulu dire à quelques amis que les questions « d'autour du théâtre » intéressent. Qu'ils me pardonnent d'avoir aussi longtemps réclamé leur attention ; mais la faute en revient à M. Jarry, qui a attaché le grelot de l'Inutile théâtre. Il y a déjà quelque temps que je m'efforce à convaincre les poètes qui hésitent à fréquenter la scène, et je continuerai puisque l'aventure semble me donner raison ; l'œuvre d'art à la scène doit, pour surgir, profiter de l'anémie des faiseurs et de la laideur du cadre actuel.

A.-F. Lugné-Poe,

Mercur de France, octobre 1896.

☞ Ces propos ne sont-ils pas surprenants, de la part d'un metteur en scène ? Quelle convergence marquent-ils avec ceux de Jarry ? N'y a-t-il pas une exagération chez Lugné-Poe, surnommé par la critique « le clergyman somnambule » en raison de sa manière de jouer ?

RÉPONSES À UN QUESTIONNAIRE SUR L'ART DRAMATIQUE

1

Le dramaturge, comme tout artiste, cherche la vérité, dont il y a plusieurs. Et comme les premières aperçues ont été reconnues fausses, il est vraisemblable que le théâtre de ces dernières années a découvert — ou créé, ce qui est tout un — plusieurs points de l'éternité nouveaux. Et quand il n'a pas découvert il a retrouvé et recompris l'antique.

2

L'art dramatique renaît — ou naît peut-être en France — depuis quelques années, n'ayant donné encore que *les Fourberies de Scapin* (et Bergerac¹, comme on sait) et *les Burgraves*. Nous avons un tragique possesseur de terreurs et pitiés nouvelles si bien à soi qu'il est inutile qu'il les exprime autrement que par le silence : Maurice Maeterlinck. Aussi Charles Van Lerberthe. Et d'autres noms que nous citerons. Nous croyons être sûrs d'assister à une naissance

1. Cyrano de Bergerac (1619-1655).

du théâtre, car pour la première fois il y a en France (ou en Belgique, à Gand, nous ne voyons pas la France dans un territoire inanimé mais dans une langue, et Maeterlinck est aussi justement à nous que nous répudions Mistral) un théâtre ABSTRAIT, et nous pouvons enfin lire sans l'effort d'une traduction quelque chose qui soit aussi éternellement tragique que Ben Jonson, Marlowe, Shakespeare, Cyril Tourneur, Goethe. Il ne manque plus qu'une comédie aussi folle que [biffé : les Silènes] l'unique de Dietrich Grabbe, qui n'a jamais été traduite.

Théâtre d'Art, Théâtre-Libre, Œuvre ont pu, outre des traductions de pièces étrangères dont nous n'avons pas à parler et qui étaient nouvelles, exprimant des sentiments nouveaux, — Ibsen, traduit par le comte Prozor, et les curieuses adaptations hindoues de A.-F. Herold et Barrucand, — découvrir parmi plusieurs erreurs (*Théodat*, etc.) des dramaturges comme Rachilde, Pierre Quillard, Jean Lorrain, E. Sée, Henry Bataille, Maurice Beaubourg, Paul Adam, Francis Jammes, dont plusieurs ont écrit des œuvres justifiant presque la définition du chef-d'œuvre, et qui en tout cas tous ont perçu le nouveau et se sont manifestés créateurs.

Eux et quelques autres, et d'anciens maîtres qu'on traduira (*Marlowe* par G. E.¹), seront joués cette saison à l'Œuvre, de même qu'à l'Odéon on traduit Eschyle, comprenant que la pensée se modifiant peut-être « en anneau » il n'y a rien de si jeune que des pièces très anciennes.

Quelques tentatives belles ont été faites de décors par des artistes aux divers théâtres indépendants, je renvoie à un article de M. Lugné-Poe [biffé : à paraître ce mois] paru le 1^{er} octobre au *Mercure* pour un projet non irréalisable d'« Elisabethan Theater ».

3

Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre ? Une fête civique ? Une leçon ? Un délassement ?

Il semble d'abord qu'une pièce de théâtre soit une fête civique, étant un spectacle offert à des citoyens assemblés. Mais notons qu'il y a plusieurs publics du théâtre, ou tout au moins deux : l'assemblée du petit nombre des intelligents et celle du grand nombre. Pour ce grand nombre, les pièces à spectacle (spectacles de décors et ballets ou d'émotions visibles et accessibles, Châtelet et Gaité, Ambigu et Opéra-Comique), qui lui sont délassement surtout, leçon peut-être un peu, parce que le souvenir en dure, mais leçon de sentimentalité fausse et d'esthétique fausse, qui sont les seules vraies pour ceux-là à qui le théâtre du petit nombre semble incompréhensible ennui. Cet autre théâtre n'est ni fête pour son public, ni leçon,

1. Georges Eckloud (1854-1927), écrivain belge.

ni délasserment, mais action ; l'élite participe à la réalisation de la création d'un des siens, qui voit vivre en soi-même en cette élite l'être créé par soi, plaisir actif qui est le seul plaisir de Dieu et dont la foule civique a la caricature dans l'acte de chair.

Même la foule jouit un peu de ce plaisir de création, toute relativité observée. « Il y a deux choses qu'il... à mesure et de prévoir ? » M. de France, septembre 96¹.

4

Tout est évidemment bon à mettre au théâtre si l'on consent encore à appeler théâtre ces halls encombrés de décors d'une peinture odieuse, construits spécialement, ainsi que les pièces, pour [*biffé* : l'infinie médiocrité de la foule] la multitude. Mais cette question une fois tranchée, ne doit écrire pour le théâtre que l'auteur qui pense d'abord dans la forme dramatique. On peut tirer ensuite un roman de son drame, si l'on veut, car on peut raconter une action ; mais la réciproque n'est presque jamais vraie ; et si un roman était dramatique, l'auteur l'aurait d'abord [*biffé* : pensé] conçu (et écrit) sous forme de drame.

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. Il est admis par tous qu'Hamlet, par exemple, 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. Donc il est plus ardu à l'esprit de créer un personnage qu'à la matière de construire un homme, et si l'on ne peut absolument créer, c'est-à-dire faire naître un être nouveau, qu'on se tienne tranquille.

5

La mode du monde et la mode de la scène exercent de réciproques influences non seulement dans les pièces modernes. Mais il ne serait pas très utile que le public allât au théâtre en costume de bal ; au fond la chose est indifférente, mais il est énervant de voir lorgner dans la salle. Ne va-t-on pas à Bayreuth en costume de voyage ? Et comme on arrangerait tout en n'éclairant que la scène !

6

Un roman connu a glorifié le *théâtre de dix heures*. Mais il y aura toujours des gens qui couvriront les premières scènes du bruit de leur retard. L'heure choisie actuellement pour le lever de rideau est bonne, si l'on prend l'habitude de fermer les portes non seulement des loges mais des couloirs sitôt les trois coups.

1. Jarry se cite lui-même et reproduit les paragraphes 3 et 4 de « De l'inutilité du théâtre au théâtre ».

7

Le système qui consiste à fabriquer un rôle en vue des qualités personnelles de tel artiste a le plus de probabilités pour être une cause de pièces éphémères : parce que l'artiste mort, on n'en trouvera pas d'exactly semblable. Ce système offre l'avantage à l'auteur qui ne sait pas créer de lui fournir une maquette dont il exagère simplement tels ou tels muscles. L'acteur pourrait aussi bien parler de lui-même (avec une minime éducation) et dire n'importe quoi. La faiblesse de ce procédé éclate dans les tragédies de Racine, qui ne sont pas des pièces, mais des chapelets de rôles. Il ne faut pas d'« étoiles » mais une homogénéité de masques bien ternes, dociles silhouettes.

8

Les répétitions générales ont cet avantage d'être un théâtre gratuit pour quelques artistes et les amis de l'auteur, où pour une soirée on soit presque expurgé de mufles.

9

Le rôle des *théâtres à côté* n'est pas fini mais comme ils durent depuis quelques années on cesse de les trouver fous et ils sont les théâtres réguliers du petit nombre. Dans quelques autres années on se sera approché plus près de la vérité en art, ou (si la vérité n'est pas, mais la mode) on en aura découvert une autre, et ces théâtres seront bien dans tout le mauvais sens réguliers, s'ils ne se souviennent que leur essence est non d'être mais de devenir.

10

Maintenir une tradition même valable est atrophier la pensée qui se transforme dans la durée ; et il est insensé de vouloir exprimer des sentiments nouveaux dans une forme « conservée ».

11

Qu'on réserve l'enseignement du Conservatoire, si l'on veut, à l'interprétation des reprises ; et encore sait-on bien si la pensée du public évoluant aussi, quelques années en retard des créateurs, il ne serait pas indispensable que l'expression évoluât aussi ? Les pièces classiques ont été jouées dans le costume de leur temps ; faisons comme ces anciens peintres qui se voulaient les scènes les plus antiques contemporaines.

Toute « histoire » est si ennuyeuse, c'est-à-dire inutile.

12

Les droits des héritiers relèvent de l'institution de la famille, où nous avouons toute incompetence. Vaut-il mieux que les héritiers touchent des droits d'auteur et puissent décider, s'il leur plaît, de faire disparaître une œuvre, ou que le chef-d'œuvre, dès l'auteur mort, soit à tous ? La disposition actuelle me semble la meilleure.

Comme les tournées en province. — La claque permet à l'auteur de faire comprendre au public comment il a voulu son drame. C'est une soupape de sûreté afin que des enthousiasmes maladroits ne crépitent point quand il faut se taire. Mais la claque est une direction de foule ; dans un théâtre qui soit un théâtre et où on joue une œuvre qui, etc., nous ne croyons, après M. Maerterlinck, qu'à l'applaudissement du silence.

☞ Ce texte n'a pas été publié du vivant de Jarry. Écrit en octobre 1896, il était une tentative de réponse à un questionnaire de revue, reprenant des arguments chers à l'auteur d'*Ubu roi*. Imaginez les questions posées. Comment ces réponses complètent-elles les articles ci-dessus pour construire une théorie totale de la dramaturgie ?

LETTRES À LUGNÉ-POE

8 janvier 1896

Cher Monsieur,

L'acte dont nous avons parlé vous sera porté à la date dite, soit vers le 20. Mais je vous écris d'avance pour vous demander de réfléchir à un projet que je vous soumets 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 :

1° 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.

2° 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 ».

3° 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 la 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 dans l'Ukraine ».)

4° 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, etc. »

5° Adoption d'un « accent » ou mieux d'une « voix » spéciale pour le personnage principal.

6° 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. »

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. D'ailleurs, l'autre chose sera prête et vous verrez qu'elle vaudra mieux. Mais si le projet ci-contre ne vous semblait point absurde, j'aimerais autant en être informé, pour ne point travailler à quelque chose qui ferait double emploi. L'une comme l'autre ne dépasseront point trois quarts d'heure de scène, comme nous en étions convenus.

À vous, avec l'assurance de toute ma sympathie pour votre entreprise qui m'a encore donné hier une belle soirée d'art.

Alfred Jarry.

29 juillet 1896.

Mon cher Lugné,

[...] ne pensez-vous pas qu'il serait peut être amusant, pour que tout soit nouveau quand on montera *Ubu*, de faire jouer Bougrellas par un gosse intelligent de l'âge requis et de réagir ainsi contre une tradition de travesti que personne n'a osé démolir depuis une phrase de la préface du *Mariage de Figaro* ?

Cordialement à vous.

Alfred Jarry.

Samedi, 1^{er} août.

Mon cher Lugné,

[...] Voici pourquoi j'ai confiance dans cette idée d'un gosse dans le rôle de Bougrellas : j'en connais un à Montmartre qui est très beau, avec des yeux étonnants et des cheveux bruns bouclés jusqu'aux reins. Il a treize ans et est assez intelligent pourvu qu'on s'en occupe. Ce serait peut-être un clou pour *Ubu*, cela exciterait

des vieilles dames et ferait crier au scandale certaines ; en tout cas, ça ferait faire attention à des gens ; et puis ça ne s'est jamais vu et je crois qu'il faut que l'Œuvre monopolise toutes les innovations.

Mercredi matin

[fin août 1896.]

Mon cher Lugné,

Je pense que vous ne vous découragez pas et que nous allons monter *Peer Gynt*. Il est de ce drame comme de ceux de Shakespeare, qui gagnent à être montés d'une façon simple et même sordide et autrement ressembleraient au *Tour du monde en 80 jours* et autres pièces du Châtelet.

J'ai demandé à Fénéon de mettre comme réclame sur la couverture de la *Revue blanche* le petit cliché de l'Ibsen de Valloton, avec la liste des œuvres d'Ibsen antérieurement données par l'Œuvre.

Je vous envoie le double des épreuves de mon article du *Mercur*, qui n'est pas une théorie complète parce que j'ai pensé surtout à la mise en scène d'*Ubu*, et il sera bon que Mirbeau et Bauër en aient connaissance. Quand à Silvestre, il attend, paraît-il, à être plus près de la représentation, ce qui n'en vaudra que mieux.

Il y aura incessamment des épreuves de la pièce de Maeterlinck.

Je cherche les mannequins. Ce n'est pas très facile à trouver. Et j'entasse les manuscrits.

Cordialement à vous.

A. Jarry.

[6 décembre 1896.]

Mon cher Lugné,

Je vois que Gémier va lâcher le rôle ne pouvant pas passer mercredi. Il serait très imprudent pour moi et aussi pour l'Œuvre de tout gâcher par cette précipitation. Je vous demande de me retarder de huit jours ou de ne pas jouer du tout.

À vous.

A. Jarry.


[7 décembre 1896.]

Mon cher Lugné,

On va apporter à partir de 2 heures à l'Œuvre un ventre en carton et osier et deux masques qui permettront de s'habituer au masque

d'Ubu que ce fabricant ne m'aura livré qu'au dernier moment. Je crois qu'on doit payer tout de suite ledit ventre, qui coûte 6 frs, ce que — il y a 6 frs aussi des 2 masques — je n'ai pu faire étant actuellement sans phynances. Si ces objets ne sont pas démolis on nous les reprend à 30 % de perte. Il y a également un cheval à phynance qu'on peut livrer ce soir au Théâtre, et dont la location reviendrait à 30 frs, y compris la faculté pour nous de le peindre à notre gré. Mais il faudrait verser d'avance en cas d'accident le prix du cheval (100 frs), qui est grand comme un vrai cheval. Si vous ne voulez avancer cet accessoire, veuillez prévenir l'homme qui apportera le ventre de décommander le cheval, mais Gémier demande un cheval entier ou bien des chevaux-jupons et nous avons intérêt à ce qu'il joue. À vous, et à 4 ou 5 h ce soir.

A. Jarry.

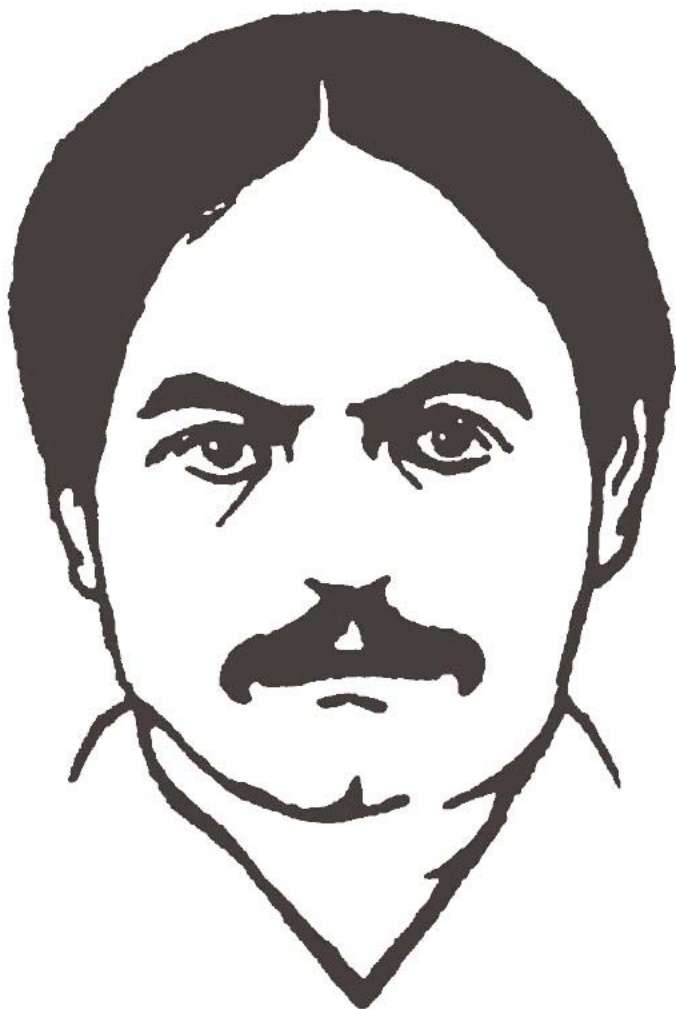
 Lugué-Poe a relaté, dans un recueil de souvenirs, *la Parade*, tome II : *Acrobaties*, chap. IX, sa collaboration avec Jarry qui fut, un temps, son secrétaire-régisseur. D'après ces quelques lettres, choisies pour leur relation avec *Ubu roi*, quel était le rôle exact de Jarry au théâtre de l'Œuvre ? Quelles étaient les difficultés de ce qu'on nommait alors un « théâtre à côté », c'est-à-dire une troupe d'avant-garde ? Caractérisez les démarches de Jarry en faveur d'Ubu. Ses idées de mise en scène concordent-elles avec ses théories ? À quel genre de théâtre s'appliquent-elles ?

LES MARIONNETTES

[...] 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 des marionnettes. Les héros d'Eschyle, comme on sait, déclamaient dans des porte-voix. Et étaient-ils autre chose que des marionnettes exhaussées sur cothurne ? 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 pourquoi, nous nous sommes toujours ennuyé 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




FV

indispensable de les avoir fabriquées soi-même, traduisent, passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l'exactitude, nos pensées. On pêche à la ligne — du fil de fer im [...] dont se servent les fleuristes — leurs gestes qui n'ont point les limites de la vulgaire humanité. On est devant — ou mieux au-dessus de ce clavier comme à celui d'une machine à écrire... et les actions qu'on leur prête n'ont point de limites non plus.

Et les vers voulus « mirlitonesques » ne sont-ils pas l'expression à dessein enfantine et simplifiée de l'absolue sagesse des nations ?

Et puis... sont-ils plus mirlitonesques que ceux récités dans les théâtres à personnages humains et que le public applaudit de toute la compréhension de son séant, seul point par lequel il soit bien en contact avec le Théâtre ?

Alfred Jarry.

 Cet extrait d'une conférence inédite du vivant de Jarry dit sa passion constante pour les poupées qu'il manœuvrait lui-même. En quoi cette pratique de la marionnette inspire-t-elle et conforte-t-elle sa théorie dramatique ? Quelles lois de la mise en scène des marionnettes et du théâtre en général peut-on dégager de l'ensemble de ces écrits ?

4. LA CRÉATION : LA BATAILLE D'« UBU ROI »

Même si elle n'eut pas le panache des pièces romantiques, la création d'*Ubu roi* apparut aux contemporains comme une nouvelle bataille d'Hernani. Désormais, pour nous, elle marque l'avènement du théâtre moderne. Pour donner une idée de ces deux mémorables représentations de décembre 1896, nous reproduisons les souvenirs de l'animateur du théâtre de l'Œuvre, Lugné-Poe, et ceux du personnage principal, Firmin Gémier. Pour finir, les articles de H. Bauër, Catulle Mendès et H. Fouquier illustreront les deux tendances principales de la critique.

SOUVENIRS DE LUGNÉ-POE

Finalement, je m'attelle à *Ubu*, mais comme Jarry est animé d'une sorte de génie tourmenté, mille difficultés plus irritantes les unes que les autres naissent sous nos pas.

Pour la musique à composer, cela va tout seul, je trouve Claude Terrasse, beau-frère de Pierre Bonnard, qui lui-même nous aidera avec nos amis Vuillard, Lautrec, Sérusier, Ranson, aux décors, pour la mise en scène...

Les interprètes :

Gémier est tout indiqué ; l'incarnation d'Ubu lui paraît d'une audace invraisemblable. Il hésite ; à l'Odéon de Ginisty, il tient une place importante et craint que l'aventure Ubu la compromette. Après avoir accepté, il songe même à me lâcher ; je tiens à lui, je le ramène par une jambe.

« Mon vieux, me déclara-t-il un soir à l'Odéon, je ne sais pas comment jouer cela.

Imite le parler de Jarry, sur deux notes, ce sera comique, ne craint pas d'insister, comme lui articule avec l'exagération du monsieur ou de l'« Homais » sûr de son fait, machine à broyer les humanités !... »

Gémier doué d'une faculté d'assimilation étonnante, il ne lui en fallut pas davantage. Qu'on lui entrouvre une porte, il marche, vous dépasse, s'installe et triomphe. L'important, c'est de lui donner une clef qu'il puisse saisir : « La machine à broyer les humanités »... l'avait éclairé... Comment donc ?... Allons-y... Pour Gémier c'est de la politique !...

Gémier, inspiré et gavroche, fut fêté ; assez inconscient d'ailleurs, il nous donna l'impression que les choses d'alors lui étaient révélées. Un éclair traversa sa cervelle. Il s'identifia *Ubu*.

Louise France, dans la Mère Ubu, grasse à lard par la parole et le ton... grandit la réplique.

Jarry, lui, me jeta dans les dettes avec aveuglement ; un matin, il me fit livrer quarante mannequins en osier, grandeur nature, me disant qu'après la représentation le marchand les reprendrait. Ces mannequins étaient ceux des nobles ou des bourgeois qu'Ubu dépouillait et qu'avec le « crochet à phynances » il précipitait dans la trappe... On dut vêtir ces quarante individus et ce ne fut pas non plus gratuit, on dut les loger. Quand le marchand d'osier vint après la représentation présenter sa facture — je les avais logés — je dus les payer ! Des semaines et des mois les mannequins d'*Ubu* tinrent dans nos locaux une place telle qu'on ne pouvait pas répéter sans leur marcher sur les pieds ; ils ne protestaient d'ailleurs pas et me laissaient ce soin.

Mais la représentation ?...

Un scandale ! Il n'y a pas d'autre mot pour la rappeler. Les premières répliques déchainèrent le chahut ; la première est fameuse elle comporte six lettres (une de plus à dessein !), elle n'en a pas cinq !

La salle, pleine à craquer, a été maintes fois décrite (10 décembre 1896). Des spectateurs s'en allèrent dès le début ; certains révoltés restèrent. Courteline, debout sur un strapontin, criait : « Vous ne voyez pas que l'auteur se fout de nous !... » Jean Lorrain, également furieux, s'enfuit. On se prit à brailler, à hurler, le compte rendu de Rachilde en a donné un tableau très exact.

... Le rideau se leva sur un étrange décor ; au fond, une cheminée très modeste de marbre noir, avec feu allumé, s'ouvrant à deux vantaux par le milieu, et cette cheminée servait également de porte. Tout autour de la cheminée un paysage neigeux plus ou moins polonais. C'était extravagant, cauchemardant... Derrière la scène, dans la pénombre, Claude Terrasse, aux cheveux crépus, debout, immense, dirigeait son orchestre ; tendant l'oreille il essayait de distinguer l'action d'*Ubu* se déroulant sous les huées, et avec sang-froid frappait des cymbales de temps à autre, cela un peu au jugé, comme les chiens attrapent les mouches.

Gémier, terrible, tour à tour injurié puis acclamé, sous son masque en carton qui le gênait, imposa silence par une subite gigue effarante qu'il dansa sans s'arrêter jusqu'au moment où il tomba assis, sur le trou du souffleur, jambes ballantes devant la salle ! Ce fut la trêve. La salle, désarmée, lui fit crédit. Il put achever.

Dès le lendemain, *Ubu* passa pour avoir été une grande soirée et, depuis, cette répétition générale est restée dans les annales du Théâtre.

SOUVENIRS DE GÉMIER

[...] Vous savez quel est le premier mot de la pièce : il fut bien accueilli. La scène du dîner amusa le public. Tout le monde riait. Il y avait des rires qui « emboîtaient » et d'autres qui valaient des applaudissements, mais enfin l'on riait. Les scènes du messager, de la maison d'*Ubu*, du palais du roi, du champ de revue, celle du massacre, celle de la caverne avec l'apparition des ombres, des nobles et des phynanciers dans la grande salle du palais passèrent très bien, c'est-à-dire aussi bien que cela pouvait. Mais l'hostilité éclata tout d'un coup et complètement à la scène qui se déroule dans la casemate des fortifications de Thorn. 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 la porte. À ce moment, le public, trouvant sans doute que la plaisanterie avait assez duré, s'est mis à hurler, à tempêter : de toutes parts jaillirent des cris, des injures, avec bordée de sifflets et accompagnement de bruits divers ; bref, sous mille formes, une protestation telle que je n'avais jamais rien entendu de comparable. Cela dépassait tout ce que mon expérience connaissait. Cette expérience, je l'avais acquise avec des pièces d'avant-garde qui avaient été mal accueillies ; mais jamais je n'avais eu cette sensation que le public peut en arrêter une tout net.

J'étais, sous le masque lourd dessiné par Jarry, affublé d'un ventre que Footit m'avait prêté ; emprisonné dans cette carcasse, j'avais chaud, je *fumais*, j'étais terriblement furieux. Jusque-là j'avais toujours eu raison du public : le sentiment de mon 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 velléités d'« emboîtage ». 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 Franck qui me criait : « Par ici la sortie ! » Ah ! les lazzi ne nous furent pas ménagés !

Après cette générale, nous nous attendions à avoir pour la première une salle disposée à tout. Je m'étais armé d'une trompe de tramway, un instrument sonore qui a disparu, 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.

Interview recueillie par Roger Valbelle,
Excelsior, 4 novembre 1921.

Le public a été prévenu par une campagne de presse dont l'article d'Henry Bauër donne le ton :

C'est une farce extraordinaire, de verbe excessif, de grossièreté énorme, de la truculente fantaisie recouvrant la verve mordante et agressive, débordant de l'altier mépris des hommes et des choses ; c'est un pamphlet philosophico-politique à gueule effrontée, qui crache au visage des chimères de la tradition et des maîtres inventés selon les respects des peuples : c'est une contribution aux Faits et Gestes de Gargantua et de son fils Pantagruel. C'est enfin ce qui s'entend de plus rare, un cri original et discord dans le concert des accoutumances. Et ce cri résonne longuement et admirablement aux oreilles qui l'écoutèrent. Ah ! combien violent et irrespectueux, de forte saveur, et que j'aime le jeune hérault, capable de dépouiller les institutions de leurs apparences, d'arracher les masques aux trognes et de proclamer : Raca !...

L'Écho de Paris, 23 novembre 1896.

Catulle Mendès y fait écho, le lendemain de la première, en dégageant les traits du héros, pour l'avenir :

Un type nous est apparu, créé par l'imagination extravagante et brutale d'un homme presque enfant.

Le Père Ubu existe.

Fait de Pulcinella et de Polichinelle, de Punch et de Karagheuz, de Mayeux et de Joseph Prudhomme, de Robert Macaire et de M. Thiers, du catholique Torquemada et du juif Deutz, d'un agent de la sûreté et de l'anarchiste Vaillant, énorme parodie malpropre de Macbeth, de Napoléon et d'un souteneur devenu roi, il existe désormais, inoubliable. Vous ne vous en débarrasserez pas ; il vous hantera, vous obligera sans trêve à vous souvenir qu'il fut, qu'il est...


Le Journal, 11 décembre 1896.

Au contraire, H. Fouquier, dans *Figaro*, après avoir proposé une conspiration du silence à propos d'*Ubu roi*, se réjouit que le public ait fait triompher le « bon sens éclairé et progressiste sur la niaiserie grossière [...] l'art véritable sur la caricature de l'art » ; il annonce un 9-Thermidor, la fin de la Terreur dans les lettres.

Néanmoins, malgré la fatigue causée par une farce ennuyeuse à périr et l'écœurement d'une farce malpropre à souhait, la soirée d'hier m'est excellente, je le répète. En dépit des clameurs poussées par la bande trop aimable des esthètes aux cheveux frisés et des botticelliennes aux bandeaux collés sur les oreilles, le public, le vrai public, a fait justice. Si c'est une fumisterie qu'on a voulu lui faire, il n'y a pas prêté le collet. Si c'est sérieusement qu'on l'a convié à admirer un « art nouveau », il s'est regimbé. Il m'a semblé qu'il y avait, dans cette soirée, comme une délivrance et un 9-Thermidor littéraire. Elle a, pour le moins, commencé à mettre fin à une sorte de Terreur qui régnait sur les lettres. Le sifflet a, aux trois quarts, jeté bas un tyran symbolique que j'évoque sous les traits d'*Ubu roi*, à qui il ressemble par plus d'un côté. Comme lui, il est gros, tenant de la place, redoutable aux faibles, avide d'autorité, plein d'audace, faisant un bruit du diable dans le monde et voulant tout renverser et tout prendre. Ce tyran idéal, dont beaucoup subissaient le joug, est un composé de Jocrisse et d'Homais. Vide d'idées, mais gonflé — tel l'Ubu Ventru — ce despote des esprits avait eu cette illumination de génie de comprendre qu'on peut se faire un empire en comptant sur la bêtise humaine. Il suffit de persuader à un troupeau d'imbéciles que tout ce qui est neuf ou réputé tel est supérieur, que tout ce qui est grossier est fort, que tout ce qui est obscur est profond, et que quiconque ne l'entend pas ainsi est un sot et un arriéré, pour que le troupeau obéisse, suive et acclame. Et, vraiment depuis quelques années, ce tyran abstrait et impersonnel, cet Ubu littéraire terrorisait les snobs, et s'en faisait un état-major qui terrorisait à son tour la foule. Mais on a trop demandé à la complaisance du public et trop compté sur sa docilité.

Il s'est fâché et ce n'est pas sans quelque joie que j'ai assisté à la révolte.

Figaro, 11 décembre 1896.

 D'après l'ensemble de ces témoignages, reconstituez les conditions du spectacle initial. Quelle fut la soirée la plus troublée : la générale ou la première ?

Comparez l'accueil fait, de nos jours, à cette pièce, dans votre ville : consultez les programmes, les journaux, interrogez vos parents...

Comparez les batailles théâtrales célèbres : *Phèdre*, *Hernani*, *les Paravents*...

JUGEMENTS

Vous avez mis debout, avec une glaise rare et durable au doigt, un personnage prodigieux, cela en sobre et sûr sculpteur dramatique. Il entre dans le répertoire de haut goût et me hante...

Stéphane Mallarmé

lettre s. d. (1892)

[*Propos sur la Poésie*] (éd. Mondor, 1963).

10 décembre 1896. *Ubu roi*. La journée d'enthousiasme [procurée par Sarah Bernhardt] finit dans le grotesque. Dès le milieu du premier acte, on sent que ça va devenir sinistre. Au cri de « Merdre », quelqu'un répond « Mangre ! » Et tout sombre. Si Jarry n'écrit pas demain qu'il s'est moqué de nous, il ne s'en relèvera pas.

Bauër s'est trompé gros comme lui. Et nous nous sommes tous trompés, car, si je savais qu'à la lecture *Ubu roi* résistait mal jusqu'au bout, je ne prévoyais pas cet effondrement. Pourtant Vallette dit : « C'est drôle », et l'on entend Rachilde crier « Assez ! » à ceux qui sifflent.

Jules Renard,

Journal 1887-1910 (Gallimard, 1960, p. 363).

Alfred Jarry a été homme de lettres comme on l'est rarement. Ses moindres actions, ses gamineries, tout cela, c'était de la littérature. C'est qu'il était fondé en lettres et en cela seulement. Mais de quelle admirable façon ! Quelqu'un a dit un jour devant moi que Jarry avait été le dernier auteur burlesque. C'est une erreur ! À ce compte, la plupart des auteurs du xv^e siècle, et une grande partie de ceux du xvi^e, ne seraient que des burlesques. Ce mot ne peut désigner les produits les plus rares de la culture humaniste. On ne possède pas de terme qui puisse s'appliquer à cette allégresse particulière où le lyrisme devient satirique, où la satire, s'exerçant sur de la réalité, dépasse tellement son objet qu'elle le détruit, et monte si haut que la poésie ne l'atteint qu'avec peine, tandis que la trivialité ressortit ici au goût même, et, par un phénomène inconcevable, devient nécessaire. Ces débauches de l'intelligence où les sentiments n'ont pas de part, la Renaissance seule permet qu'on s'y livrât et Jarry, par un miracle, a été le dernier de ces débauchés sublimes.

Guillaume Apollinaire,

les Marges (novembre 1909).

Ubu existe et ce n'est pas sans doute sans quelques bonnes raisons : Ubu est et demeure comme une force de la nature ; avec sa tête en poire, son vocabulaire spécial et ses tics exaspérés, il apparaît la grimaçante et symbolique figure de toute la bassesse humaine, de tous les vilains appétits, y compris goinfrerie, sottise, vantardise, lâcheté, cruauté, rapacité ; hypocrisie et trahison...

Franc-Nohain,

l'Écho de Paris (3 novembre 1921).

Jarry fut artiste en ceci surtout qu'à ses vingt ans il sut n'ajouter rien à cette œuvre d'enfance. Ainsi Ubu est vivant à la manière des contes. On peut essayer de les comprendre, mais il faut d'abord les accepter. Comme le Sphinx : vous y pouvez accrocher toutes les pensées du monde, mais l'œuvre existe en attendant.

Alain,

Libres propos (17 décembre 1921)

[in *Préliminaires à l'esthétique*] (Gallimard, 1959, p. 109).

Cette œuvre bruyante et paradoxale, qui aujourd'hui passerait à peu près inaperçue, contribua à émanciper le théâtre ; elle l'affranchit des pudeurs, des convenances, des retenues de langage, des timidités dont il s'était embarrassé au cours de trois siècles de goût et d'élégance ; elle le ramena au ton des Parades du Pont-Neuf [...] Alfred Jarry fut, à ce point de vue, un novateur.

Adolphe Brisson,

le Théâtre (3^e série, p. 235, 1922).

Car Ubu est [...] la création de toute une génération littéraire [...]. C'est ce que la plupart des critiques qui ont écrit sur le cas d'*Ubu roi* semblent n'avoir pas compris : ils croient qu'un chef-d'œuvre littéraire tombe du ciel ou du cerveau d'un homme de génie comme un aérolithe. Non, c'est la compréhension du public, compréhension qui est souvent une création ou une géniale déformation, qui fait le chef-d'œuvre...

Jean de Gourmont,

le Mercure de France (1922).

Savez-vous quel est, à mon sens, le titre principal de l'Œuvre à la reconnaissance des amis de l'art dramatique ? La représentation d'*Ubu roi* [...] Ou'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*. Il convenait de saluer ici Alfred Jarry, le précurseur. Il ne fut pas suivi.

Henri Ghéon,
en 1923, in *Dramaturgie d'hier et de demain*
(Vitte, 1963, p. 110).

Vous avez bien raison d'apprécier Jarry. C'est peut-être le seul poète des vingt dernières années qui ait apporté quelque chose de vraiment authentique et spontané, de ces gens dont on dit : où diable a-t-il été trouver ça ?

Paul Claudel,
lettre à Henri Hoppenot (Tokyo, 4 octobre 1924).

Il n'est pas tout à fait exact que Jarry ait été le fondateur de ce que Rachilde appelle l'« École des démons de l'absurde ». Ils sont au moins trois, dont Jarry vient le dernier dans le temps, Lautréamont, Rimbaud et lui. Les deux premiers devaient passer comme des comètes. Jarry seul avait l'étoffe d'un homme de lettres complet, varié, permanent. Si l'alcool ne l'avait pas tué, il serait aujourd'hui un maître célèbre et bien plus encore qu'un Douanier Rousseau de la littérature. Dans l'équipe Claudel-Valéry-Gide, il y avait une place à l'extrême gauche qui lui revenait, qu'il laisse vide, et où Apollinaire ne le remplace pas du tout.

Albert Thibaudet,
N. R. F. (1^{er} juin 1928).

Ce Père Ubu, c'est la bêtise énorme au front de taureau, la bêtise triomphante, écrasant de la masse qui lui sert d'argument tout ce qui pourrait être art, intelligence, délicatesse, initiative intelligente. C'est le mauvais fonctionnaire, le mauvais chef, le général stupide, c'est l'État lui-même et son administration, en tant qu'on applique des règlements aveugles sans s'occuper des conséquences.

Ubu, c'est l'autorité devenue imbécile...

À une époque où l'on continue à avoir besoin du principe d'autorité, alors que la notion s'en perd de plus en plus, où nul ne sait distinguer l'autorité du simple pouvoir, Ubu nous apporte plus qu'un nom : la satire indispensable. Il représente pour nous de multiples choses que nous ne pourrions penser et énoncer qu'avec de longues phrases, trop souvent boiteuses et incomplètes. Ubu a le raccourci, la force, la valeur d'une formule chimique.

Jean Morierval,
De Pathelin à Ubu. Bilan des types littéraires
(Bloud et Gay, 1929).

Que l'on compare la langue d'*Ubu roi* et celle de *Messaline* ou des *Minutes de sable mémorial* : la différence est saisissante. La verve de Jarry ici se cache comme une main nerveuse sous les jupons de l'informe marionnette dont elle est l'animatrice. Le symboliste laisse dans leurs écrins les vocables étincelants qu'il chérit et prodigue ailleurs avec tant d'habileté, renonce aux précieuses complications d'une syntaxe savante. L'homme d'esprit donne le champ libre à l'omnipotente idiotie...

Ferdinand Lot,

Alfred Jarry, son œuvre (Nouvelle Revue critique, 1934).

La littérature, à partir de Jarry, se déplace dangereusement, en terrain miné. L'auteur s'impose en marge de l'œuvre ; l'accessoiriste, désolant à souhait, passe et repasse sans cesse devant l'objectif en fumant un cigare ; il est impossible de chasser de la maison terminée cet ouvrier qui s'est mis en tête de planter sur elle le drapeau noir. Nous disons qu'à partir de Jarry, bien plus que de Wilde, la différenciation tenue longtemps pour nécessaire entre l'art et la vie va se trouver contestée, pour finir anéantie dans son principe. [...] Étant admis que l'humour représente une revanche du principe du plaisir attaché au *surmoi* sur le principe de réalité attaché au *moi*, lorsque ce dernier est mis en trop mauvaise posture, on n'aura aucune peine à découvrir dans le personnage d'*Ubu*, l'incarnation magistrale du soi nietzschéen-freudien qui désigne l'ensemble des puissances inconnues, inconscientes, refoulées dont il n'est que l'émanation permise, toute subordonnée à la prudence.

André Breton,

1940, in *Anthologie de l'humour noir*.

Ce Kobold, à la face plâtrée, accoutré en clown de cirque et jouant un personnage fantasque, construit, résolument factice et en dehors de quoi plus rien d'humain en lui ne se montrait, exerçait au *Mercur* (en ce temps) une sorte de fascination singulière. Tous, presque tous, autour de lui, s'efforçaient, avec plus ou moins de succès, d'imiter, d'adopter, son humour, et surtout son élocution bizarre, implacable, sans inflexions ni nuances, avec une accentuation égale de toutes les syllabes, y compris les muettes. Un casse-noisette aurait parlé, il ne l'eût point fait autrement. Il s'affirmait sans gêne aucune, en parfait dédain des convenances. Les surréalistes, par la suite, n'inventèrent rien de mieux et c'est à juste titre qu'ils reconnaissent et saluent en lui un précurseur. On ne pouvait pousser plus loin qu'il ne le fit la négation, et cela dans des écrits de forme souvent dure et durable ; « définitifs », comme l'on se plaisait à dire hier ; mais on n'admet plus rien de définitif aujourd'hui. Plus encore que son *Ubu roi*, je tiens, extraits

de ses très inégales *Minutes de sable mémorial*, le dialogue d'Ubu avec le professeur Achras, puis le débat suivant avec sa conscience, pour un extraordinaire, incomparable et parfait chef-d'œuvre.

André Gide,

« Le groupement littéraire qu'abritait le *Mercur* de France »
(in *Mercur* de France, juill. 1940-déc. 1946).

Mais la gidouille du Père Ubu déborde les seules concordances de l'Histoire. Elle personnifie un monde entier devenu ventre. Ubu est le mythe énorme d'une humanité d'où le matérialisme et l'égoïsme total ont éliminé le cœur, l'âme et toute faculté d'amour.

André Rousseaux,

le Monde classique (t. III, Albin Michel, 1951, p. 252).

Mais ce qui nous touche, en Ubu, c'est son inépuisable *actualité*, c'est-à-dire sa ressource active. De Hitler à Mac-Arthur, le roi Ubu n'a pas fini encore, hélas, d'être prophétiquement ressemblant, d'être le prototype vengeur de toutes les *citrouilles armées* qui nous poussent ubuesquement à l'abattoir, après nous avoir décervelés [...] Le seul auteur d'anticipations totalement réalisées, de tout le xix^e siècle, est cet auteur pour théâtre de marionnettes qui s'appelle Alfred Jarry.

Claude Roy,

Descriptions critiques. Le commerce des classiques
(Gallimard, 1953, p. 295).

Jarry, provocateur fécond, a donné à ma jeunesse de précieux alibis en m'annonçant toutes les libertés que j'aurais pu prendre, toutes les outrances salutaires vers lesquelles devait me pousser naturellement mon tempérament d'anarchiste : oui, c'est bien le mot : anarchiste.

Michel de Ghelderode,

les Entretiens d'Ostende (1956, p. 75).

Avec Jarry, plus d'analyse, mais un comique qui ne repose sur rien, un comique vide et par là essentiellement mystificateur. Mystifier c'est créer quelque chose du néant. Plus on montrera qu'*Ubu* est une pièce sans qualités, dénuée d'intérêt littéraire, plus on soulignera le caractère original de l'œuvre.

Jacques Robichez,

le Symbolisme au théâtre (l'Arche, 1957, p. 358).

Surtout, il y a eu Jarry. *Ubu roi* est une œuvre sensationnelle où l'on ne parle pas de tyrannie, où l'on *montre* la tyrannie sous la forme de ce bonhomme odieux, archétype de la goinfrerie matérielle, politique, morale, qui est le Père Ubu.

Eugène Ionesco

Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*
(Belfond, 1966, p. 186).

Le coup de maître, ç'a été de porter Ubu à la scène tel que les potaches l'avaient conçu sans lui infliger le moindre traitement esthétique, sans s'évertuer à le dégrossir. Littérairement, *Ubu roi* ne vaut peut-être pas davantage que *les Pieds Nickelés* (je parle de ceux du dessinateur Forton), mais ni Croquignole, ni Ribouldingue, ni Filochard, considérés ensemble ou séparément, ne saurait rivaliser avec Ubu. De son dénuement même, celui-ci tire une force extraordinaire. Il ne pense rien, il n'est que goinfrerie et lâcheté, mais ses formes sont si amples que chacun peut le supposer gonflé de toutes sortes d'expériences et d'ambitions.

Pascal Pia (1971).

Ubu est un héritage collectif, mais c'est aussi ce qu'on pourrait pompeusement nommer un « héritage culturel », une heureuse rencontre en tout cas entre un personnage assez vulgaire (M. Hébert, professeur de physique) et un héros mythique (le Père Ubu, le géant). Le génie de Jarry a été de transmuter un professeur chahuté en un mythe monstrueux, ce Père Ubu dont le gros cul bouche notre horizon et rend inutile tout décor sur la scène, parce que, en effet, l'action se déroule Nulle Part...

François Caradec,

À la recherche de Alfred Jarry (Seghers, 1974).

EXERCICES, ENQUÊTES, RÉFLEXIONS

STRUCTURE DRAMATIQUE

● L'intrigue : dégagez-en les différentes phases. N'y a-t-il pas une intrigue secondaire ? Laquelle ?

● Conte ou drame ? Repérez les différentes séquences narratives, en marquant, pour chacune d'elles, selon le schéma de Greimas : Destinateur, Destinataire, Sujet, Objet, Adjuvant, Opposant (voir M. Arrivé, *les Langages de Jarry*, pp. 311-315, et H. Béhar, *Jarry dramaturge*, pp. 42-45). Se recouper-elles avec les actes ? Qu'en concluez-vous ? Une telle structure ne justifie-t-elle pas les regroupements opérés par Jean Vilar et autres metteurs en scène ?

● Dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Jarry (Pl. p. XXII), Michel Arrivé affirme : « Il est donc possible de déceler dans *Ubu roi* un autre texte. Occulte ? Souterrain ? La qualification importe peu. Ce qui importe, c'est l'existence même de ce texte, organisé de façon aussi rigoureuse que le texte de surface mais sur un plan de contenu différent. » Pour lui, ce récit connoté se définit comme « la quête, par Ubu, de conduites homosexuelles de caractère sadique » (*Langages*, p. 317). Peut-on justifier une telle opinion à la seule lecture d'*Ubu roi* ? Est-il légitime de reporter sur *Ubu roi* le contenu sexuel que Jarry lui donne dans *César Antéchrist* ?

● Analysant les œuvres de Shakespeare, Jan Kott y décèle ce qu'il nomme « le Grand Mécanisme », qu'il énonce ainsi pour *Macbeth* : « Macbeth a étouffé une révolte, grâce à quoi il se retrouve tout près du trône. Il peut devenir roi, donc, il doit devenir roi. Il tue le souverain légitime. Il doit tuer les témoins et ceux qui soupçonnent le crime. Il doit tuer les fils et les amis de ceux qu'il a tués précédemment. Après quoi, il doit tuer tout le monde, car tout le monde est contre lui : « Battez toute la contrée. Pendez ceux qui parlent de peur !... Donnez-moi mon armure » (V, III). À la fin, lui-même sera tué. Il aura parcouru tout le « grand escalier de l'histoire » (*Shakespeare, notre contemporain*, p. 97).

Ce schéma s'applique-t-il à *Ubu roi* dans sa totalité. Par quoi l'intrigue d'*Ubu roi* diffère-t-elle de celle de *Macbeth* ou de tout autre drame shakespearien ?

● L'action : résumez chaque scène en une phrase. Comparez les actes entre eux. Que peut-on dire de l'acte V ?

Portez sur un tableau les scènes où se déroule un combat, celles où l'action vous paraît statique. Que peut-on en déduire quant au rythme de la pièce ?

● La structure gestuelle : Jarry écrit : « C'est une étrange partialité que de consacrer dans les journaux et revues un grand nombre de pages, voire toutes les pages, à enregistrer, critiquer ou glorifier les manifestations de l'esprit humain : cela équivaut à ne tenir compte que de l'activité d'un organe arbitrairement choisi entre tous les organes, le cerveau. Il n'y a pas de raison pour ne point étudier aussi copieusement le fonctionnement de l'estomac ou du pancréas, par exemple, ou les gestes de n'importe quel membre... » (*la Revue blanche*, 1-1-1902).

Cette observation vous paraît-elle justifiée et applicable à *Ubu roi* ? Relevez les différentes catégories de gestes indiquées par les didascalies (tant dans les indications scéniques que dans le texte). Peut-on repérer des gestes universels, des gestes conventionnels, des gestes propres à certains personnages ?

En vous référant à un guide des marionnettes (voir Paul Fournel, *les Marionnettes*, Bordas, 1982, ou André-Charles Gervais, *Marionnettes et Marionnettistes de France*, Bordas, 1947), comparez ces gestes à ceux du guignol. Que peut-on en conclure ?

● Les objets : dressez un inventaire des objets mentionnés dans *Ubu roi*. Classez-les d'après leur forme et leur fonction. Un critique distingue trois catégories d'accessoires : l'inutile, l'accidentel, le symbolique. Qu'en pensez-vous, d'après votre inventaire ? Les objets ne peuvent-ils atteindre la dimension d'un personnage ?

● Le temps : essayez de situer le jour et l'heure de chaque épisode. Certaines scènes ne sont-elles pas parallèles ? Quelle est la durée totale du drame ? N'y a-t-il pas un *avant* le drame, et un *après* ? L'action peut-elle être située historiquement ? Ne relève-t-on pas des anachronismes volontaires. Lesquels ?

● Lors d'une conférence sur « le Temps dans l'art », Jarry écrit en 1901 : « En somme, l'œuvre d'art se passe assez bien de la notion de temps : le souci de la reconstitution d'une époque n'a d'autre effet que de retarder le moment où elle sera délivrée du temps, c'est-à-dire éternelle et dans la gloire. Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-il pas plus simple, en la libérant soi-même du temps, de la faire éternelle tout de suite ? » (*la Chandelle verte*, p. 566).

Que pensez-vous de cette opinion ? La recette est-elle appliquée dans *Ubu roi* ? Par quels moyens se libère-t-on du temps ?

● L'espace : où se passe l'action principale ? Chaque scène ? Dénombrer les changements de décor impliqués par les didascalies. Quel parti convient-il d'adopter pour la représentation ? La Pologne, à laquelle

Jarry fait référence est-elle bien Nulle Part ? En quoi est-ce un pays légendaire ?

● Un chroniqueur écrit à propos de la première représentation : « Le décor ne changeant pas, il s'agissait d'évoquer au lieu de les représenter directement, les divers lieux où évoluait l'action ; pour cela on a eu recours à un certain nombre de signes susceptibles de suggérer ce qu'on ne pouvait montrer : quelques actions en raccourci très expressivement synthétiques — la course, la montée de la colline, la bataille — constituent une sorte de langage théâtral nouveau sur lequel il y aura lieu de revenir » (Romain Coolus, *la Revue blanche*, janvier 1897). Essayez de définir ce langage théâtral nouveau.

● Les personnages : leur présence scénique. Sur une feuille quadrillée, faites une grille portant horizontalement les actes et les scènes, verticalement les principaux personnages. Remplissez cette grille. Qu'observe-t-on pour Ubu, la Mère Ubu, les Palotins, Bougreas, Bordure, etc. ? Le Père Ubu et la Mère Ubu forment-ils un couple inséparable ? Les Palotins (et les Larbins de finance) ne sont-ils pas le véritable décor du Père Ubu, un décor mobile et agissant ?

● Jarry écrit : « Je pense qu'il n'y a aucune espèce de raison d'écrire une œuvre sous forme dramatique, à moins que l'on ait eu la vision d'un personnage qu'il soit plus commode de lâcher sur une scène que d'analyser dans un livre. » Est-ce le cas pour Ubu ?

● Le type Ubu : on convient généralement que « le type Ubu existe ». Par quoi se définit-il ? Faites son portrait. Est-il concevable sans la Mère Ubu ? N'est-ce pas le portrait idéal de l'anti-héros, un être d'instinct, bête et méchant, dénué de tout esprit, de toute psychologie ?

● Que pensez-vous de cette appréciation de Micheline Tison-Braun : « Ubu est une force aveugle, insensible, un homme-robot essentiellement moderne — symbole peut-être des forces impersonnelles qui mèneraient le monde après la négation de la Providence, de la métaphysique, de la morale, de l'intelligence, de la sympathie. Et c'est sur cette vision de l'inhumain dans l'homme et de l'absurde social que se clôt le grand siècle de l'humanitarisme qui avait conçu, au terme de l'évolution, le Saint, le Génie, le Héros, le Surhomme » (*la Crise de l'humanisme*, Nizet, 1958, t. I, p. 90).

● Le terme « ubuesque » sert à désigner, de nos jours, des personnes et des situations diverses. Relevez des exemples dans la presse écrite et parlée. Sont-ils conformes au personnage créé par Jarry ? À quel glissement de sens arrive-t-on ?

LE LANGAGE

● Relevez les néologismes, les archaïsmes, les emplois populaires du vocabulaire. Y a-t-il un langage propre à Ubu (idiolecte) ? Ne contamine-t-il pas son entourage ? Chaque personnage est-il aussi doté d'un langage ou d'un accent individuel ?

● Quel effet produit le contact (ou le contraste) entre le langage classique, les tournures archaïques ou savantes, et la trivialité de certains propos ?

● Relevez et classez les différents jeux verbaux. À quoi tendent-ils ?

● Étudiez les différents aspects du langage dramatique dans *Ubu roi* : monologue, *a parte*, tirade, dialogue, sentence...

● Comparez *Ubu roi* et des pièces du Moyen Âge. Y trouve-t-on les mêmes procédés, le même comique ? (Cf. Robert Garapon, *la Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, A. Colin, 1957.)

DRAME, FARCE OU TRAGÉDIE ?

● Jarry considérait qu'*Ubu roi* ne devait pas être une pièce drôle. Pourtant, il constatait que sa valeur comique touchait Lugué-Poe et ses compagnons. Relevez les éléments parodiques. Que prouvent-ils ? N'y a-t-il pas un effet comique et contagieux dans cette pièce ? Les traits de la farce s'y retrouvent à plusieurs reprises. Comparez avec *Tabarin* de G. Serreau et D. Esrig (éd. Plasma, 1981). Quelles analogies relevez-vous entre ces deux héros de la foire, quelles différences essentielles ?

● Peut-être pour abonder dans le sens des déclarations de Jarry, notre époque y voit paradoxalement une tragédie, comme fait Jean-Marie Domenach :

« La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelque temps — celui des héros et des dieux —, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie. L'acte de naissance de la tragédie contemporaine, c'est la guignolade du lycéen Jarry » (*le Retour du tragique*, Éd. du Seuil, 1967, p. 260).

Souscrivez-vous à une telle analyse ?

LES RÉÉCRITURES D'« UBU ROI ». INTERTEXTUALITÉ

● Jarry a donné diverses transformations du texte d'*Ubu roi*. Des contractions : l'Acte terrestre de *César Antéchrist* et *Ubu sur la Butte* ; une « contrepartie », *Ubu enchaîné* ; des variations dans les *Almanachs* : « l'île du Diable », « Ubu colonial ».

En vous reportant à ces textes (dans la Pléiade par exemple), analysez la nature de chacune de ces réécritures. Qu'est-ce qui demeure, à travers les diverses modulations ? Quel est l'effet recherché à chaque fois ? *Ubu roi* conserve-t-il la même signification lorsqu'il est enchâssé dans une pièce symboliste (*César Antéchrist*) ; lorsqu'il est adapté pour les marionnettes (*Ubu sur la Butte*) ; lorsque tous les signes caractéristiques sont inversés (*Ubu enchaîné*) ?

Peut-on dégager une signification nouvelle d'Ubu de l'intertexte (soit l'ensemble des textes) qui lui est consacré ?

● Mais l'essentiel n'est-il pas le fait dramatique nouveau que constitue cette pièce, au-delà de toutes ses transformations et adaptations ? Revenant au texte seul, Jacques Robichez en proclame la nouveauté absolue :

« Considéré comme une œuvre littéraire, *Ubu* est au-dessus du médiocre : ineptie lourde, grossièreté sommaire, absurdité sans drôlerie. Mais pourquoi regarder *Ubu* comme une œuvre littéraire ? » (*Théâtre populaire*, n° 20, 1-09-1956).

● Que peut-on répondre à cette ultime question ?

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Résumé chronologique de la vie de Jarry	2
Alfred Jarry et son temps	6
Bibliographie sommaire	8
Notice sur « Ubu roi »	9
Premier acte	23
Deuxième acte	41
Troisième acte	57
Quatrième acte	79
Cinquième acte	99
Documentation thématique et pédagogique :	
La geste pré-ubuesque	120
Présentation et défense d'« Ubu »	131
Conceptions dramatiques de Jarry	140
La création : la bataille d'« Ubu roi »	158
Jugements	165
Exercices, enquêtes, réflexions	171

Photocomposition Maury - Malesherbes

Imprimerie-Reliure Mame - 37000 Tours,
Dépôt légal Mai 1985. — N° 11302. — N° de série Éditeur 12808.
IMPRIMÉ EN FRANCE (*Printed in France*). — 870 196 Mai 1985.