

## Compagnie Ezéquier Garcia-Romeu - Théâtre de la Massue

LE FIGARO

12 mai 2005

THEATRE

### Ezéquier Garcia Romeu ressuscite la partition de Claude Terrasse

" Les folies Ubu en musique "

Son nom est compliqué, composé, rare. Ezéquier Garcia-Romeu, né en Argentine, est la poésie même. Un artiste, musicien -virtuose de guitare classique- qui a choisi la scène très particulière des marionnettes pour donner corps à ses rêves. Il en cultive l'inquiétante étrangeté avec une singularité très séduisante. Un spectacle d'Ezéquier Garcia-Romeu ne ressemble à rien de ce que l'on connaît et on ne l'oublie jamais. Les " Aberrations du documentaliste " comme " La Méridienne " sont des bijoux de délicatesse, des objets rares et précieux qui, font appel à tous les arts de la scène, en fait.

Mais, Ezéquier Garcia-Romeu ne s'est pas contenté de son très joli théâtre de marionnettes. Il s'est formé à la mise en scène auprès de Jean-Pierre Vincent, notamment, et on lui doit des spectacles lyriques très soignés, très personnels comme " Les Tréteaux de Maître Pierre ", " Didon et Enée " de Purcell ou encore " La Sorcière du placard aux balais ", opéra de Marcel Landowski. Et c'est sans doute cette maîtrise des grands formats qui donne tant de puissance à ses ouvrages plus réduits.

Il tient de l'Amérique du Sud quelque chose de baroque, d'audacieux. Mais c'est l'étendue de sa culture qui frappe lorsque l'on s'entretient avec celui dont la compagnie est désormais établie en région PACA. Avec sa bienveillance profonde, ce regard ferme et tendre à la fois qu'il dispense amicalement, il ne cesse d'élaborer de nouveaux projets et l'on devrait reparler dans peu de temps des expériences qu'il mène à Québec, dans le théâtre de Robert Lepage. Il a obtenu une bourse " villa Médicis hors les murs " et travaille à un projet complexe dans lequel devraient jouer Hervé Pierre et Agnès Sourdillon, une recherche en liaison avec l'université Laval, une quête de nouvelles expressions techniques et poétiques...

Esprit d'avant-garde, il se reconnaît très bien dans la magnifique aventure de Lugné-Poe dans ce laboratoire qu'était dans les années 1880-1900 le Théâtre de l'Œuvre, aventure que retrace la belle exposition, dont le commissaire est Isabelle Kahn, et que l'on peut voir actuellement au Musée d'Orsay. Logique que l'on ait fait appel à lui pour créer à l'Auditorium que dirige Pierre Korzilius une formidable version d'Ubu Roi d'Alfred Jarry, version pour marionnettes avec la musique composée par Claude Terrasse, musique inconnue de nos jours il faut bien le dire. C'est donc à une merveilleuse redécouverte que nous invite l'ingénieur Ezéquier. Ubu roi naquit d'abord au Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896. Quelque temps plus tard elle fut reprise au Théâtre des Pantins, un " guignol " pour grandes personnes que Claude Terrasse, le beau-frère de Bonnard, avait installé dans son jardin. " Il écrit la musique pour un orchestre imaginaire composé d'un piano, de hautbois, de basson, de flageolets, de cervelas, de cornets blancs aigus, d'oliphant vert, et... de grandes orgues..."

Ezéquier Garcia-Romeu adore cette partition, " une demi-heure de musique à laquelle Terrasse, qui était un très inspiré auteur d'opérette, donne une légèreté

de théâtre musical ". La partition avait été publiée autrefois dans l'édition du Mercure de France. " La Bibliothèque nationale de France l'a prêtée, nous l'avons scannée et on a mis le pianiste au travail ", raconte le metteur en scène. " Il est fort possible qu'il n'y ait que le piano, les cymbales, le cornet, observe-t-il. L'orchestre imposant prévu, c'était une blague de plus de Jarry! "

Ce qui intéresse cet érudit, c'est " le contraste entre une musique très XIX<sup>e</sup> siècle et le texte qui est révolutionnaire. La musique fonctionne comme une pièce rapportée et ce paradoxe, cette tension, sont amusants. " Et cet esprit fin d'ajouter : " La musique impose un rythme au spectacle qui n'existe pas dans l'écriture. " Il y a un décor, des marionnettes, mais également des acteurs. Garcia-Romeu aime passer d'un registre à l'autre et faire dialoguer les hommes et les poupées. Quatre acteurs : l'elfe Thomas Blanchard pour Ubu, Bougrelas et " Tous " (!), la merveilleuse Christine Pignet pour la Mère Ubu en particulier et Rosemonde, Christophe Avril pour Venceslas et quelques autres, Hugues Boucher pour Bordure et beaucoup d'autres ; deux marionnettistes, Jean Godement et Pascale Pinamonti ; une pianiste, Suzan Manoff, des dessins animés en vidéo, de beaux costumes, des lumières, un décor de castelet, dans un castelet, dans un castelet... et du rire d'enfant ébahi devant la vigueur de ces personnages immortels. A ne rater sous aucun prétexte.

Armelle Héliot

## TELERAMA

18 mai 2005

### " Ubu roi des guignols "

Donnée en version originale, avec poupées de glaise, la pièce choc d'Alfred Jarry retrouve toute sa force et son étrangeté.

" - Père Ubu : Merdre,

- Mère Ubu : Oh ! voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou,

- Père Ubu : Que ne vous assom'je, Mère Ubu !

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

(...)

- Père Ubu: Ah! Mère Ubu, je ne comprends rien de ce que tu dis, (...)

De par ma chandelle verte, le roi Vanceslas est encore bien vivant; et même en admettant qu'il meure, na-t-il pas des légions d'enfants?

- Mère Ubu : Qui t'empêche de massacrer toute la famille (..) ? "\*"

(\*Extraits d'"Ubu Roi", acte I, scène 1.)

En 1896, la pièce d'Alfred Jarry Ubu Roi est créée sur la scène du Théâtre de l'Œuvre et fait l'effet d'une bombe, Langage singulier, violence, rythmique inhabituelle, humour noir et corrosif : Ubu est un ovni dont l'auteur lui-même ne sait même pas si c'est une comédie ou une tragédie. Plus d'un siècle après, Ubu Roi revient dans sa version originale pour marionnettes avec une musique signée Claude Terrasse, compositeur surtout connu pour ses opérettes dans le style d'Offenbach, qui était assis au piano lors de la première représentation de la pièce. Va-t-on rire ? Va-t-on pleurer?

" Ce texte, explique le metteur en scène Ezéquier Garcia Romeu, est un laboratoire de jeu. " Sorte d'improvisation sauvage, Ubu est donné cette semaine à l'auditorium du musée d'Orsay dans une mise en scène tout ce qu'il y a de plus brut! " C'est Jarry qui a inventé le théâtre brut! ", poursuit Ezéquier Garcia-Romeu. Personne

n'imagine un décor représentant le palais ou une Pologne réaliste, comme c'est dit dans les didascalies, Avec son désir d'aller contre le naturalisme, l'auteur pousse finalement à l'abstraction. " Le metteur en scène et marionnettiste prend donc le parti de retrouver l'atmosphère qui régnait au théâtre du temps de Jarry, Les acteurs parlent pour les marionnettes, - myriade de petits bonshommes au gros ventre -, se jettent des conserves à la figure, s'enferment dans des casseroles géantes et se parent de cache-sexe métalliques dignes des Monty Python!

Un univers loufoque, renforcé par la volonté d'Ezéquier Garcia-Romeu de jouer sur le couple phare de l'histoire: un Père Ubu avorton et une Mère Ubu en fin de carrière! Décalage d'âge des acteurs oblige, on est plus que jamais dans le contraste, thème symptomatique de l'œuvre. Poupées de glaise modelées puis décapitées sur scène, petits dessins animés à la Jarry projetés sur un drap en fond de scène, images vidéo annonçant le début de chaque acte, acteurs si imprégnés de leur texte qu'on a l'impression qu'il vient d'eux-mêmes : cet Ubu Roi promet d'être surprenant. Alors, comme dans la Chanson du décervelage au cinquième acte, crions tous en chœur: " Hurrah! Cornes-au-cul ! vive le Père Ubu ! "

Judith Chaîne

## **LE FIGARO**

21 - 22 mai 2005

THEATRE

" Ubu Roi " d'Alfred Jarry

" **Ubu et Orbi** "

La critique d'Hervé de Saint Hilaire

Sur cet Ubu Roi proposé par la compagnie du metteur en scène Ezéquier Garcia-Romeu souffle l'esprit. Celui, déjà sans pareil d'Alfred Jarry qui avait quinze ans lorsqu'il écrivit cette pièce dont la singularité allait changer la donne de la scène et de la littérature. La France a souvent eu le secret de cette jeunesse à l'insolent génie fondateur -Rimbaud et Lautréamont pour citer deux autres fulgurants météores. Première vertu de ce spectacle donc, la fidélité à l'esprit. Cet esprit frondeur, juvénile, d'une créativité sans retenue, qui se moque en même temps qu'il se sert des réminiscences les plus savantes. La mise en scène a retrouvé ce qui était sans doute l'atmosphère de ce chahut magnifique de potache, d'abord conçu comme une sorte de spectacle familial de marionnettes avant que ce pied de nez Zéro de conduite fût scandale au Théâtre de l'Œuvre en 1896. Les marionnettes, on les retrouve dans la mise en scène d'Ezéquier Garcia-Romeu. Elles sont virtuoses, particulièrement dans les scènes de batailles frénétiques d'Ubu le stratège ( " Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde!). Il y a bien d'autres choses qui font de ce spectacle un régal de tous les instants. Les comédiens, bien sûr. Voici Ubu, le jeune Thomas Blanchard, tout frêle (la marionnette se charge de la gidouille) mais irrésistible en tyran poltron, faible et démesuré. Voici l'épouse ( " Mère Ubu, tu es bien laide, est-ce parce que nous avons du monde aujourd'hui? ") : magnifique Christine Pignet, retorse, ambitieuse, pleutre, tendre parfois et dont le talent parvient à ne pas nous faire sans arrêt penser à Rosy Varte dans la merveilleuse version d'Averty.

Et quelle jubilation, quelle générosité dans une mise en scène qui donne tant à voir (des ombres chinoises, des personnages derrière un voile, des dessins animés) et

aussi à entendre : les prouesses langagières de Jarry et la musique de Claude Terrasse, celle de la création de la pièce, ici jouée avec fougue et drôlerie par la pianiste Suzan Manoff.

Ce spectacle est une vraie bénédiction.

## **THEATRE OUVERT**

Jean-Luc Matteoli\*

### **De l'utilité du théâtre au théâtre**

#### **Ubu roi, Jarry/Garcia-Romeu**

La représentation de Ubu roi d'Alfred Jarry par la compagnie Ezéquier Garcia-Romeu a lieu dans l'Auditorium du Musée d'Orsay, comme un prolongement ou un écho à l'exposition consacrée à Aurélien Lugné-Poe, qui monta cette pièce au Théâtre de l'Œuvre, le 10 décembre 1896, sur une musique de Claude Terrasse; la musique originale, depuis longtemps disparue des nombreuses mises en scène de la pièce, est réintroduite par Ezéquier Garcia-Romeu. On se prend alors à penser, dans un tel lieu, qu'il pourrait s'agir d'archéologie théâtrale, le cas étant on ne peut plus fréquent à notre époque tellement éprise de rétrovision.

#### De l'inutilité du théâtre au théâtre

Mais que voit-on sur scène? Si l'on décrit rapidement ce que le spectateur voit, force est de se dire qu'il n'y a justement rien qui rappellerait, d'un point de vue archéologique, la mise en scène de Lugné-Poe ; et même, proprement, rien, alors même que l'espace paraît très encombré. A jardin, un piano droit, placé de telle sorte que l'interprète nous offre un profil perdu. Au centre du plateau, un marchepied (deux marches) en bois clair, avec, derrière lui, une scène peu élevée, puis un voile de tulle transparent dissimulant une table dont le plateau se trouve effleurer au niveau du tulle. Derrière, un grand voile microperforé qui monte jusqu'aux cintres. A cour, des marmites de cuisine en métal, de tailles diverses, dont deux fort énormes. De part et d'autres du grand voile central, et à mi hauteur, dépasse un de ces très hauts tabourets sur lesquels les sculpteurs mettaient leurs plâtres à sécher, et où sont alignées des boîtes de conserves nues. A jardin et à cour, un lourd rideau noir pailleté d'argent, tendu des cintres au plateau, ferme l'espace. Le voile central est surligné d'une guirlande de lumières jaunes. Une rampe électrique (sans déflecteur) aligne le long du plateau ses ampoules au filament rouge imitant des bougies. Mais tout cela ne fait guère signe. L'ensemble semble constituer à peine une machine à jouer.

Absolument rien, donc, signifiant un quelconque lieu réaliste. La pièce de Jarry n'en manque pourtant pas, qu'ils soient naturels (champs de bataille des plaines d'Ukraine, cavernes, pleine mer) ou urbains (palais du roi de Pologne ou du Czar, maison d'Ubu, place de Varsovie, crypte des rois de Pologne, etc.). De quoi déployer, a priori, des trésors d'imagination. Au contraire, on a plutôt l'impression étrange que, comme le dit Jarry dans sa conférence introductive, on est bien " en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part ". Le piano, à jardin, neutralise a priori les possibilités signifiantes de la moitié du plateau, devenue l'équivalent d'une fosse d'orchestre; le dispositif central, lui, contient pas moins de trois "scènes" (le marchepied, le plateau, la table), mais nues et plates comme la main. A cour, des marmites esquissent une cuisine gigantesque qui, elle, ne figure justement pas

dans la pièce. Espace disparate, à la fois étincelant de guirlandes, de lumignons et de paillettes, mais sans rien à quoi s'accrocher vraiment que des voiles, des plateaux enchâssés, du bois brut, des boîtes de conserves et des marmites closes. On est dans une sorte d'infra-décor : la couronne de Wenceslas (Christophe Avril) est une boîte de conserve avec une mentonnière fabriquée à vue dans le scotch noir des techniciens de plateau; une même boîte, le même scotch, composent d'ailleurs à Bordure (Hugues Boucher) un phallus proéminent. Quant aux attributs royaux du Père Ubu (Thomas Blanchard), respectivement le sabre à merdre et le croc à phynances, ce sont un marteau et un maillet de construction. Le tout fait penser à un atelier de fabrication théâtrale: les accessoires y sont en effet produits à vue par les acteurs eux-mêmes, qui y composent également les éléments de leurs (très sommaires) costumes.

L'infra peut d'ailleurs être connoté comme tel, puisque le sceptre d'Ubu est un simple balai de WC en plastique gris, résumant avec une évidence naïve (mais provocatrice) l'essentiel de son projet politique. L'impression domine, tant est peu évidente la volonté réaliste au niveau des objets (comme d'ailleurs des costumes, réduits aux vêtements des comédiens), qu'on s'est emparé de ce qu'on avait "sous la main" pour représenter, et que la pénurie a servi de principe artistique. L'assassinat de Bougrelas est à cet égard un modèle du genre: après lui avoir encapuchonné la tête d'une marmite, Bordure place une perceuse électrique contre l'une des anses: le bruit du foret contre le métal suggère une mort horrible qui tient, dans la manière ubuesque, davantage du supplice infligé que de la mort noblement donnée. Joint aux marmites et autres boîtes de conserve, au marchepied en bois brut, aux trépieds de sculpteurs, tout ainsi finit par suggérer l'impression que ce théâtre là se fait où il le peut, sans débauche de décors et costumes: salle de dessin ou de musique, réfectoire ou cuisine d'internat. S'il y a une archéologie dans le spectacle, c'est là qu'elle semble se trouver, dans le souvenir de l'origine potache de la farce de Jarry, issue d'une charge de lycéens contre un professeur particulièrement ridicule. Confirmé par l'interprétation que Thomas Blanchard propose d'Ubu, adolescent dont le désir de pouvoir tyrannique et irréfléchi exprime des caprices bornés par la scatologie, sous le regard d'une mère Ubu (Christine Pignet) bien plus mère que femme - ou plutôt: mère avec Ubu, et femme avec Bordure ou le palotin Giron. La poursuite de la Mère Ubu, petite statuette fessue et à quatre pattes, par un Bougrelas lui-même réduit à un énorme phallus, en dit long à cet égard.

### De l'utilité de la marionnette au théâtre

Car on est aussi au théâtre de marionnettes. Il y a en effet deux marionnettistes professionnels dans le spectacle (Jean Godement et Pascale Pinamonti) : ils disposent de leur espace (la table centrale) et leurs marionnettes ont la célèbre silhouette que Jarry lui-même dessina pour son personnage: une masse compacte et quasi triangulaire, ici en mousse jaune ornée de deux yeux noirs. L'archéologie semble réapparaître. Mais, débordant cette célèbre silhouette, et, d'une certaine façon, la cantonnant dans son historicité, la glaise, largement utilisée au cours du spectacle, se présente comme une matière plus jubilatoire, proche de ces pâtes à modeler que les enfants aiment tellement triturer pour en extraire des formes évocatrices. En cela, elle rejoint ces saucisses de Francfort typiques des réfectoires, et qu'Ezéquiel Garcia-Romeu distribue dans la scène des Nobles à l'acte II: triturées, torturées, écrasées dans les mains du Père et de la Mère Ubu (parfois même mordues puis mastiquées avec une frénésie de plaisir toute puérile), elles

terminent à la fameuse trappe, c'est-à-dire au fond d'une vulgaire marmite. La glaise, elle, intervient particulièrement aux moments de confrontation ou de bataille: confrontation entre le Père Ubu et ses administrés, qu'il finit par écraser de sa masse; bataille contre les Russes notamment, alors que les soldats du Czar, à peine grossièrement pétris par l'un des acteurs, sont décapités à la chaîne et à la tenaille par un autre, Ce type de marionnette peut évidemment exprimer beaucoup mieux qu'un acteur de chair la libération des instincts (Bougrelas réduit à un phallus) ainsi que la violence sadique tout à fait enfantine dont le discours d'Ubu est par ailleurs rempli (ne serait-ce que dans l'invention des supplices); elle fait également merveille, lorsqu'il s'agit de bombarder Ubu de boulots d'artillerie, qui, lancés à bout portant par l'un des acteurs, l'atteignent en marquant son costume sombre de traces sales. Imaginaire enfantin, défoulement de salle de classe, exutoire des violences subies à l'intérieur d'une institution : la mise en scène joue de cette proto-histoire d'Ubu, où le théâtre a à voir avec celui qui se fait dans les salles de classe, parfois, sous les pupitres avec 1es moyens du bord. On y fait beaucoup avec peu, dans un emportement de figures métaphoriques où transformations et interprétations s'effectuent à la vue du public, dans un enragé ballet de comédiens jouant tous les personnages, et où le corps a la part belle. Corps d'ailleurs vêtus de couleurs sombre, extrêmement visibles dans la partie centrale du plateau, elle plutôt claire, jouant souvent à l'avant-scène, et d'autant plus visibles que leur taille, dans cet espace réduit, paraît disproportionnée. Mais sous cette animation enfantine apparemment brouillonne, c'est évidemment un fort coefficient de distanciation qui se met à jouer pour le spectateur, alors que la marionnette "traditionnelle" du Père Ubu apparaît, par contraste, bien sagement manipulée par les deux marionnettistes : enchâssée comme une relique sur cette scène foisonnante, elle constitue un rappel des audaces d'hier, dont il faut à la fois, conserver le souvenir et pousser davantage les feux.

Car il est vrai que la marionnette effectue depuis, une vingtaine d'années un retour en force sur les scènes, aux côtés des corps de chair; au point que, si elle informe l'ensemble du dispositif scénique et du jeu d'acteurs, comme dans une mise en scène récente de La maison de Bernarda Alba, c'est qu'il y a quelque chose dans l'objet, inanimé par nature, qui est susceptible de parler de l'humain. Ou, à tout le moins, de rendre compte des profondeurs et de la complexité d'une nature dont psychanalyse et déconstruction nous ont appris que les contours se laissaient difficilement cerner. Convient-il d'oublier que nous nous trouvons dans un siècle où s'exprime, au théâtre, à la fois un désir d'acteur (dont tes projets d'écoles, de Stanislavski à Gaby, témoignent avec vigueur) et un rejet tout aussi violent de celui-ci ? Car depuis Maeterlinck, Craig ou Jarry lui-même, les grands réformateurs du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle ont souvent, sinon appelé à la disparition des acteurs des scènes, du moins rêvé à un théâtre où sa place serait réduite. Or il semble se dessiner depuis quelques années un autre mouvement, qui vise à interroger ensemble l'objet marionnettique et le comédien en leur adjoignant en outre la projection vidéographique, fantôme inquiétant dont la présence sur les plateaux signe le trouble dans lequel est plongée, de nos jours, la notion de présence. Les mises en scènes de William Kentridge, par exemple, en témoignent suffisamment.

#### De l'utilité de la projection des images au théâtre

Sur le plateau d'Ubu, c'est plutôt la référence à un imaginaire cinématographique qui est constante, à mille lieues de toute reconstitution archéologique. Imaginaire du cinéma muet, précisément, dont les signes sont clairement adressés, au

spectateur. Comme au cinéma, le piano accompagne les actions en direct. Comme au cinéma, il est fait mention des actes en caractères blancs sur fond de cartouche noir, quoique ce type de projection ait également servi le projet théâtral du XX<sup>e</sup> siècle, la dissociation du regard du spectateur de la fiction représentée grâce à un effet d'étrangeté. Utilisée par les avant-gardes russes et allemandes des années vingt, la projection d'intertitres était destinée à faciliter la compréhension de spectateurs possiblement égarés par la discontinuité qu'introduit le montage; mais elle détache également, dans le même temps, les spectateurs des personnages, prévenant toute identification trop continue. Ici, elle fonctionne comme un rappel de la présence du spectacle cinématographique né l'année précédant la création d'Ubu au Théâtre de l'Oeuvre mais aussi, justement comme le signe d'un spectacle tout à fait "monté", non dans le continuum temporel de la représentation, mais dans l'espace même de la scène : il s'y trouve en effet de nombreux lieux à jouer, qui tous se modalisent les uns les autres. Un exemple particulièrement intéressant en est fourni par la scène de la caverne (on appréciera le clin d'œil) où s'est réfugié Ubu après sa défaite face aux Russes. A la dernière scène de l'acte IV en effet, Cotice fait face à l'ours pour défendre Ubu. Ce dernier, loin de participer à l'action, jouit du spectacle avec Pile, tous deux installés devant un petit écran où la silhouette de l'ours attaquant Cotice est projetée. Etrange retournement d'un temps déjà joué, redoublement de la position du spectateur dans la salle, assistant pour en jouir à sa représentation de faits passés eux aussi. Autre exemple, peut-être plus riche encore, le rêve d'Ubu, au début de l'acte V, est représenté, alors que le texte mentionne uniquement cette brève didascalie : " Il fait nuit, le Père Ubu dort " . Derrière le Père Ubu endormi, sur un fond musical de notes aigrettes, des silhouettes de cancrelats montent et descendent autour d'un cadre dont la forme évoque celle des miroirs anciens, le sommeil de la raison engendre-t-il encore des monstres ? Dans le cas des tyrans de l'ère scientifique, il semble s'agir moins de monstres que de vermine, et l'intérêt de l'image réside bien dans l'image elle-même, la projection s'y avère un moyen tout à fait théâtral de rendre compte d'un univers mental à la fois obsessionnel (des cancrelats tous semblables s'y suivent selon un trajet sans fantaisie) et pauvre (l'espace sur le bord duquel ils défilent est vide et noir) : c'est le Père Ubu dans son entier qui est exprimé - un imbécile (celui dont Flaubert redoutait et prévoyait la tyrannie sur le siècle) a pris le pouvoir. Son activité onirique est projetée sur un écran, et c'est en quelque sorte, au drôle mais douloureux spectacle d'un encéphalogramme plat qu'il nous est donné d'assister. Inconscient, cinéma, rayons X, essor de la société de masse, tout cela, aux alentours de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pénètre la sphère théâtrale, de Strindberg à Ubu, en passant par Maeterlinck. L'archéologie, au sens éclairé du terme, c'est aussi rendre compte de ce foisonnement-là.

Aussi la scène fait-elle feu de tout bois. Et le cinéma muet de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas le seul pourvoyeur d'images à être convoqué par Ezéquier Garcia-Romeu. Les moments où l'ombre l'emporte, où de brefs dessins animés concentrent l'attention des spectateurs, ne sont pas rares sans parler des moments proprement marionnettiques qui viennent parfois doubler l'action, le spectateur découvre combien la scène est en effet truffée d'espaces pouvant devenir écrans de projection pour l'ombre ou l'image animée, scène de marionnettes etc. Ainsi, à l'acte III, tandis que le Père Ubu, la Mère Ubu et Bordure, installés de dos derrière le voile central, récitent leur texte au pupitre, trois marionnettes face au spectateur, interprètent ce texte en jouant avec un ballon sur la petite scène qui leur est dévolue. Comme si, d'une certaine manière, on multipliait les moyens de

représenter, entrechoquant les techniques, les confrontant dans un maelstrom de trouvailles, depuis le jeu de l'acteur de chair jusqu'à la simple silhouette projetée, en passant par la statuette de la Mère Ubu enfilée sur l'avant-bras de la pianiste à la fin de la représentation - discret clin d'oeil à la marionnette à gaine, improbable marionnette, provocante image.

C'est que Ubu n'a rien d'une pièce fossile dont il faudrait exhumer, fût-ce dans un musée, l'initiale vision, dans un souci archéologique : c'est même, au contraire, en recourant à toutes

les ressources qu'offre la représentation aujourd'hui qu'on peut espérer rendre compte du foisonnement du texte, lequel pose en une fois toutes les questions qui seront celles, dans le théâtre moderne, du rapport de l'écriture dramaturgique à l'écriture scénique. Jarry, déjà inscrit dans une longue lignée qui débute sans doute avec les premiers "théâtres impossibles" de l'époque romantique, propose en effet rien moins qu'un drame "injouable". Les exécutions des Nobles, les batailles dans les plaines de l'Ukraine, mettant face à face les armées du Czar et celles de Pologne, les destructions de maison, de paysans refusant de se soumettre à l'impôt, la poursuite de la Mère Ubu sous une grêle de projectiles, autant de scènes qui poussent, par exemple, à repenser toute notion de "décor". Quant aux personnages, rien moins que "psychologiques" dans Ubu roi, le recours à deux formes d'incarnation disparates, éclatées dans tout l'espace (acteurs, marionnettes, ombres, projections de dessins animés, etc.), en un montage inépuisable, constitue une réponse contemporaine à cette matière théâtrale qu'est Ubu.

Ezéquier Garcia-Romeu a toujours eu le goût des mélanges, dans Aberrations du documentaliste (1998) comme dans Micromégas (2003), de petites marionnettes, précieuses et muettes, jouaient déjà sous le regard des acteurs de chair. Ce faisant il montrait deux niveaux de réalité bien différentes, provoquant chez le spectateur, une sorte d'accommodation différentielle, Le texte d'Alfred Jarry permet de passer ici à une autre dimension, où les différents niveaux d'incarnation provoquent des états d'attention et de perception multiples, la représentation d'Ubu roi y gagne en rythme et en effervescence, s'écartant de toute restauration - la musique de Claude Terrasse, interprétée au piano par Suzan Manoff, lui assure au contraire une sauvagerie supplémentaire - pour constituer une création tout à fait dans l'esprit des recherches les plus contemporaines. Jarry n'y aurait pas trouvé à redire, lui qui déclarait : " 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". "

J.-L. M. mai 2005

\*Jean-luc Matteoli, Enseignant-chercheur, UFM de Bourgogne. Une thèse en préparation (dir. Didier Plassard) : " Poétique et esthétique de l'objet pauvre dans le théâtre contemporain. "