Le théâtre Vollard : Ubu Roi

Choisir 1980 pour commencer à parler du théâtre Vollard, c'est prendre du retard par rapport à l'événementiel, et s'avouer par là sensible à la rotondité presque ubuesque de la date qui marqua l'avènement dyonisien d'*Ubu roi*. Toute chronologie historique plus pointilleuse peut en effet ne pas accepter cette symbolique sphérique et faire à bon droit remarquer que c'est 1979 qui a vu la constitution de la troupe, le choix de son nom et les premières représentations de cette mise en scène.

I. PETIT RETOUR EN ARRIÈRE

C'est à partir de mars 1979 qu'Emmanuel Genvrin, ex-membre et animateur du Théâtre Universitaire de Caen, un passionné de théâtre autrement psychologue clinicien à l'APECA, se met à animer un atelier d'art dramatique à la MJC du Tampon. Deux stages très largement ouverts à toutes les personnes intéressées, l'un les 31 mars et 1^{er} avril, l'autre les 15 et 16 septembre, sont l'occasion de travailler la technique du jeu masqué. L'idée de monter *Ubu* dans la nouvelle salle polyvalente de la municipalité voit le jour à peu près en juillet et, à partir de ce moment, ne fera que se préciser. De tous côtés une immense activité se déploie pour aider à la réalisation d'un projet aussi ambitieux : un troisième stage de théâtre, les 3 et 4 novembre, ne concerne déjà plus que ceux qui se sont engagés à jouer dans le prochain spectacle ; il faut faire fonctionner un atelier pour fabriquer les trente masques qui seront nécessaires, s'occuper de réaliser ou faire réaliser encore davantage de costumes (le CRAC participe à cette opération couture, mais aussi différents groupes scolaires, comme la SES de Terrain-Fleury ou l'IMPRO-filles de Trois-Mares), et bien évidemment aussi mettre au point un décor, sans parler des multiples accessoires enfantés par l'imagination d'Alfred Jarry, mais qu'il faut maintenant réinventer et façonner de toutes pièces, en les traduisant concrètement de manière originale pour les faire cadrer avec les exigences des partis pris scéniques.

On a d'autant plus besoin de faire preuve d'ingéniosité et de s'activer énergiquement que les caisses de l'atelier-théâtre sont à peu près aussi vides que celles qui vont lui servir à planter l'action. Les 8, 11 et 14 décembre, la pièce est jouée devant un public qui se laisse séduire par la repré-

sentation mais n'est pas suffisamment nombreux à s'être déplacé. La presse est élogieuse et le pari est gagné, même s'il reste encore à éponger un déficit de 7 000 F : vu le peu de rentiers que comprenait l'assistance, les chiens à bas de laine ont eu du mal à remplir convenablement leur office.

Recette insuffisante, débuts timides mais prometteurs. Il n'est pas question d'en rester là. Ubu et tous les bouffres de cette immense mascarade, tous Polonais comme il se doit, vont à Saint-Denis pour tenter leur chance et trouver une audience plus large.

1980 et la capitale de l'île sauront conjointement leur faire bon accueil.

II. PROCESSUS PATAPHYSIQUE CONDUISANT AU NOM ADOPTÉ PAR LA TROUPE

Ubu fournit à sa façon un nom de baptême à ses nouveaux admirateurs. On sait bien que ceux qui aspirent à devenir membres de l'Ordre de la Grande-Gidouille doivent faire preuve d'un sens logique rompu à l'art du détour. Tel fut le cas. Là où le nom d'Alfred Jarry semblait aller de soi, c'est celui d'Ambroise Vollard qui surgit, étiquette nominale un peu surprenante étant donné le fait qu'Ambroise Vollard a une célébrité qui tient essentiellement à son activité de marchand de tableaux parisien, ou aux monographies qu'il a publiées sur Cézanne, Renoir ou Degas. L'emblème retenu évoque donc en priorité tout ce qui touche à la peinture moderniste de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, alors que les raisons qui ont conduit le théâtre Vollard à se placer sous le patronage de cette figure d'encyclopédie un peu lointaine sont bien autres.

Né en 1868 à Saint-Denis, Ambroise Vollard

présente l'avantage d'être réunionnais. Assez profondément lié d'amitié avec Jarry, comme il possédait aussi, outre sa galerie de tableaux, une petite maison d'édition, c'est lui qui s'est chargé, quoique sans que son nom soit mentionné, de la publication en 1901 du deuxième *Almanach Illustré du Père Ubu*. Sa collaboration à cet ouvrage n'a certainement pas été que d'un ordre technique : à l'intérieur, *Ubu colonial*, petit sketch dialogué s'attaquant à dénoncer la politique française en Afrique, offre un texte émaillé de créole réunionnais, plus ou moins bien retranscrit d'ailleurs, qui sert là à illustrer la langue des « nègres ». Ambroise Vollard — mais dans quelles proportions ? — a donc contribué à l'écriture de cette satire du colonialisme. L'expérience n'était pas terminée : quinze ans plus tard, à peu près neuf ans après la mort d'Alfred Jarry, tout seul cette fois, il continue à donner une existence littéraire au personnage d'Ubu, ce qui lui permet, par personnage interposé, de fournir un commentaire ironique sur la Première Guerre mondiale ou d'analyser les problèmes coloniaux.

Pourquoi alors ne pas monter un *Ubu réunionnais* tiré des *Réincarnations du Père Ubu* ? La matière ne s'y prête guère car d'une part elle offre une structure dramatique presque inexistante, et d'autre part son contenu, prêtant au contresens, encourrait le risque d'être mal perçu et interprété. Représenter l'œuvre de l'épigone de Jarry ne s'avère pas intéressant. Il est laissé à Ambroise Vollard l'honneur d'être le génie tutélaire de la troupe, mais là s'arrête le retour aux sources. Les trois raisons qui suffisent en elles-mêmes à expliquer qu'on se marque du nom de cette personnalité sont qu'Ambroise Vollard est né à la Réunion, qu'il a été un bon ami d'Alfred Jarry et qu'il a contribué à la continuation de la geste ubique. La démarche qu'adopte le groupe de théâtre dirigé par Emmanuel Genvrin ne doit pas être inversée. C'est parce que ce groupe a l'intention de jouer l'*Ubu roi* qu'il en est venu à se pencher avec une certaine attention sur le cas « Ambroise Vollard » ; toute allégation contraire serait fautive. L'intention de tous est de s'attacher à constituer un répertoire dramatique adapté à la Réunion. Cette volonté affichée reste très clairvoyante : il est hors de question de travailler un texte qui n'est pas théâtral sous le bon prétexte qu'on le retrouve classé dans les archives départementales. *Ubu* n'a nullement besoin d'avoir été écrit par un auteur réunionnais pour se trouver à son aise en plein Océan Indien. Concédant toutefois que son insertion dans un nouveau contexte demande de sa part un effort d'adaptation, l'énorme bonhomme apparu

sur la scène du théâtre de l'Œuvre les 9 et 10 décembre 1896 se plaira à se réunionniser quelque peu. On note qu'à 83 ans d'écart, et à deux jours près, la première donnée au Tampon réveille le souvenir du scandale fameux qui marqua à tout jamais la création parisienne de cette pièce.

III. QUESTIONS DE THÉÂTRE

Si en 1896 la déflagration fut extraordinaire, c'est parce qu'avec *Ubu* toute l'esthétique théâtrale de l'époque allait jouer les Palotins. Comment mieux faire exploser les clichés véhiculés par le théâtre psychologique, le théâtre naturaliste et le théâtre philosophique qu'en lâchant au beau milieu d'une scène pourvue d'un décor symboliste tout à fait délirant un personnage-type animé par le désir d'être en soi un cliché ambulante sans demi-mesure, une construction grotesque et hautement caricaturale, élaborée pour venir philosopher devant le public avec la plus grande vulgarité et la plus grande imbécillité qui soient ? Cet émissaire ne se cachait pas qu'il était le produit d'un théâtre de recherche et il se savait voué à n'être compris et apprécié que par une infime minorité de spectateurs. Anticonformiste par nature, il voulait innover et choquer, et si possible arriver aussi à anéantir l'hégémonie de l'ère du rationalisme.

Cet esprit élitiste et révolutionnaire est ce qui dans *Ubu* a le moins bien supporté l'épreuve du temps. La pièce n'est plus une pièce-manifeste et tous les merdres prononcés par le gros Père ont bien perdu leur virulence et leur aspect blasphématoire d'outrage à la bonne société : la grossièreté s'est envolée, mais non la cocasserie du langage ubuesque qui prend un malin plaisir à dynamiter les poncifs de la langue dramatique. La poétique verbale, nourrie de tours à l'ancienne et de mots déformés, reste dans cette parodie de tragédie shakespearienne un élément fort du comique. Pour le reste, *Ubu* relevant d'un théâtre qui se voulait et se disait *Abstrait*, on pouvait compter sur ce niveau d'abstraction pour empêcher la conception des personnages et la structure de l'intrigue de mal supporter le vieillissement ; encore fallait-il cependant se comporter vis-à-vis de ce classique de l'extrême fin du XIX^e siècle avec un brin d'irrespect, un irrespect qu'Alfred Jarry n'aurait pas désavoué, afin de renouveler par tous les moyens le pouvoir récréatif des aventures de l'usurpateur du roi Venceslas.

L'*Ubu* que se met à concocter le théâtre Vollard ne tient pas du tout à ce que soit maintenue autour de lui une réputation d'intellectualisme. Pas la

moindre velléité de jouer à une sorte de reconstitution historique. Le mot d'ordre qui circule est de repenser tous les éléments dramaturgiques de manière à faire rire le plus diversement possible un public arrivant sans idées préconçues car il fallait s'attendre en effet à ce que, dans la grande majorité des cas, les spectateurs prennent contact pour la première fois de leur vie avec le personnage d'Ubu et l'œuvre d'Alfred Jarry. Le parisianisme distingué est absent à la Réunion, ce qui est un immense avantage : les conditions sont présentes qui permettent de prouver qu'*Ubu roi* est une pièce véritablement populaire même si à ses débuts elle n'avait pas su apparaître comme telle.

Que le théâtre Vollard trouve dans *Ubu roi* ce qu'il souhaite ne doit pas surprendre puisque sur bien des points les vues théoriques d'Alfred Jarry (1) et celles du chef de file du groupe du Tampon se recourent.

Ubu, c'est d'abord et avant tout une façon humoristique de décerveler la sacro-sainte psychologie du personnage. Le masque est là, qui enferme l'acteur dans une effigie présentant tout de suite son caractère ; il oblige celui qui le porte à adopter une gestuelle savamment simplifiée et amplifiée. Sur ce point essentiel il existe entre les idées d'Alfred Jarry et celles d'Emmanuel Genvrin un accord fondamental, quoique la technique de jeu prônée ne soit pas pour finir rigoureusement identique, le premier aimant à faire référence à la marionnette et au guignol, le second ayant quant à lui plutôt le réflexe de s'appuyer sur toute la tradition de la commedia dell'arte : jeu candide, naïf et expressif pour l'un comme pour l'autre, mais rigidification poussée pour l'un, stylisation plus souple pour l'autre.

Pour ce qui est du décor, comme mépris pour l'héritage réaliste mais là encore divergences. Alors que *César Antéchrist* avait poussé Alfred Jarry à mettre au point une symbolique empruntant à la science du blason ses figures et ses couleurs, *Ubu roi* l'avait incité au contraire à faire inscrire sur une toile peinte des dessins marqués par l'influence du surréalisme, présentant comme on le sait :

« des plaines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendule se fendant afin de servir de portes, et des palmiers verdissants au pied des lits, pour que broutent de petits éléphants perchés sur des étagères (2). »

Le théâtre Vollard, tout prêt lui aussi à reléguer à tout jamais dans l'enfer des cintres les toiles en trompe-l'œil, ne reprend à son compte aucun de ces modes d'expression. Négligeant l'hermétisme

du langage armorial, comme aussi le délire figuratif de la vision surréaliste, il trouve sa voie dans une neutralité bien plus prononcée.

Enfin, l'intégrale d'*Ubu*, avec sa structure en cinq actes, est trop lourde à assumer. Pour la première représentation, Alfred Jarry lui-même n'avait pas hésité à faire toutes les coupures agréables aux acteurs (3). Pourquoi alors se montrer plus royaliste que le père d'*Ubu roi* ? Le texte avait besoin d'être allégé et même remodelé ; on l'écourta et le redressa avec la bénédiction de l'auteur dans des proportions qui vont s'accroissant avec l'avancée de l'intrigue.

Engoncer *Ubu* dans une vision classique et par trop académique, c'eût été à coup sûr ne rien comprendre à la tradition théâtrale de cette pièce. A être transplantée dans l'île de la Réunion, la geste d'*Ubu* allait être renouvelée de quelques paralipomènes supplémentaires et c'était certainement ce qui pouvait lui arriver de mieux.

IV. MISE EN FORMES

Les Ubus sont des personnages guignolesques dans lesquels se glisse un acteur sans que pour une fois il soit le moins du monde question d'identification. On construit son Père ou sa Mère Ubu et on les promène ensuite à bout de ventre sur une scène. Envolés la fusion psychologique personnage-comédien et le stanislawskisme à la petite semaine : Ubu, avaleur de monde et d'immonde, est un caparaçon gonflé que surmonte un masque.

Le passage à la matérialisation n'est pas si simple car le type Ubu n'est pas un mais deux. Le « véritable portrait de monsieur Ubu » et ses avatars nous a familiarisés avec la silhouette d'un bibendum à la tête en forme de cagoule pointue et au ventre proéminent, ornementé d'une monumentale spirale. Ce dessin est bien connu, mais il ne correspond qu'à une saisie de face. Dès qu'*Ubu* est croqué de profil (« Autre portrait de Monsieur Ubu », etc.), il se signale par un museau formant un angle à 45° par rapport à l'assise horizontale et un nez dont Alfred Jarry a dit qu'il était « semblable à la mâchoire supérieure du crocodile » (4). La fausse étymologie accordée au nom d'*Ubu* (Ybex, le vautour) (5) invite aussi à s'inspirer de l'image du rapace pour typer la physionomie du personnage. Il y a donc pléthore de pistes à suivre pour satisfaire aux indications que l'on possède. Dans tous les cas cependant, la figure retenue doit reproduire la conjugaison du sphérique et de l'aigu.

La création du théâtre Vollard a bien su tenir compte de cette double exigence. Ubu, isomorphe

du tonneau, s'est bâti une rotondité coussinée appréciable que recouvre une vaste robe, tissée non pas de « laine philosophique » mais d'un écossais voyant, symbole de l'adulterio, agrémenté de rapiéçages évidents, symboles de gueuserie, lesquels empiètent quelque peu sur les révolutions de la spirale donnant un centre à l'obligatoire gidouille. Le masque, burlesque et inquiétant tout à la fois, établit une synthèse entre l'humain et l'animalier : pas de front, deux petits yeux oblongs relevés vers le haut et cernés de noir, pointant vers un minuscule chapeau de même couleur intégré à la tête et surtout un appendice nasal particulièrement exagéré en forme et en longueur dont les narines largement évasées forment des hublots dans lesquels se logent les yeux de l'acteur, la bouche étant dans ce faciès étonnant un élément de moindre importance. Le corps hyperphysique du PU est surmonté d'un chef qui semble le produit d'une copulation monstrueuse. Tout se passe comme si, dans une jungle lointaine, un crocodile avait accouché d'un éléphant à la trompe écourtée.

La mère Ubu fournissant une version féminine, elle est modelée pour que ses seins bien marqués, son ventre ballonné et sa croupe sémillante jouissent d'une certaine autonomie et ne soient pas dissimulés, comme cela se produit sous la livrée écossaise, par une obésité si envahissante qu'elle en est uniformisante. Ce nouveau prototype n'enfle donc que ce qu'il faut pour paraître dodue. De bonnes grosses joues cortisonées lui font une figure arrondie, lui transmettant aussi un caractère porcine, quoique par le haut de son visage la disposition de ses yeux aille à l'encontre de ce trait distinctif et tendrait plutôt à l'apparenter à un quelconque félin. Son masque personnel est toutefois beaucoup moins bestial que celui de son mari. Le répertoire des costumes établi par Alfred Jarry attribuait à la Mère Ubu un « costume de concierge marchande à la toilette ». La voilà à la Réunion poursuivie par cette réputation de vulgarité. Elle est affublée pendant toute la représentation d'une longue robe d'une coupe un peu maniérée, taillée dans un coton imprimé assez ordinaire du plus bel effet, tandis que les frisettes roses de sa chevelure de papier Canson, régulièrement disposées sur la partie supérieure de son masque, font penser à des dizaines de bigoudis qu'elle garderait sur elle de façon permanente. Celle qui rêve d'être reine, qu'elle tienne ou non un cabas à la main, n'acquerra jamais aucune distinction.

Selon Jarry, le capitaine Bordure se caractérisait par son accent anglais et un costume moulant de musicien hongrois. Cette vision est revue et partiellement corrigée. Bordure perd son parler bri-

tannique et ne conserve de son hongarisme qu'une paire de bottes et un costume cintré, tout en se refusant à évoquer un musicien puisque l'image qu'il veut réveiller est celle du Capitaine de la *commedia dell'arte*. Son masque aux moustaches effilées et le sabre qu'il brandit à la moindre occasion l'alignent sur ce modèle théâtral traditionnel.

Pour le roi Venceslas, il aurait pu se concevoir qu'on tâche d'éviter de charger sa figure : Venceslas n'est-il pas en effet dans la fable la malheureuse victime du coup d'état inspiré par la Mère Ubu et réalisé par le Père Ubu ? Mais le monarque est si bête qu'il ne mérite pas qu'on s'attendrisse sur sa fin malheureuse. Le théâtre Vollard s'arrête sur une mise en scène qui donne à voir une intelligente lecture des rôles. Le roi de Pologne est d'une laideur et d'une corpulence qui n'offrent que quelques variantes par rapport à l'esthétique du père Ubu. Implicitement on rapproche les deux personnages qui ont un air de ressemblance. Celui qui détient le pouvoir et celui qui le convoite appartiennent bien à la même espèce. La petite couronne dorée, haute et pointue, quitte la tête du souverain légitime pour venir s'adapter avec autant d'aisance sur celle de l'usurpateur. La continuité est ainsi établie comme si cela allait de soi : le minuscule chapeau melon d'Ubu fournit un socle fait au moule pour recevoir cet empilage d'insignes.

La satire politique se prolonge lorsqu'on découvre qu'Alexis, czar de Russie et simple cousin du roi de Pologne, reprend à Venceslas ses traits et son costume. Pareillement harnaché de lamé et de raphia, c'est le même acteur-pantin qui se charge des deux rôles, réapparition plaisante qui n'est pas anodine. En établissant un système d'équivalence entre les figures royales et en associant continuellement au principe monarchique d'énormes et antipathiques boudruches, portant haut un ventre hyperbolique, symbole forcé de leurs vils et gros appétits, la leçon de la pièce est révisée de manière adroite.

Il n'y a dans l'argument d'*Ubu roi* qu'un seul héros positif, le jeune Bougrebas. A force de vaillance, ce prince arrive à reconquérir la Pologne et à chasser au loin les tyrans, amenant ainsi le spectateur à se réjouir de son triomphe. L'ordre est rétabli et la morale simpliste veut que tout finisse pour le mieux.

Parce qu'il est le champion d'une juste cause, et qu'il est investi d'une mission supérieure, à lui confiée par les âmes de ses ancêtres, le personnage de Bougrebas est, dans son physique, consciemment valorisé. De blanc vêtu et de blanc masqué, il manifeste à l'évidence sa candeur et sa probité.

Une fois installé sur le trône de ses aïeux, sera-t-il un modèle d'équité et de générosité ou, plus banalement et comme à l'ordinaire, un profiteur éhonté s'engraissant du labeur de ses sujets? Une réponse est suggérée étant donné que le réseau d'associations auquel la mise en scène s'est livrée peut faire douter que Bougrelas, une fois au pouvoir, conserve longtemps son angélisme. Qu'est-ce qui assurait à ce protagoniste toutes ses vertus? C'est qu'adolescent il conservait encore un pied dans l'enfance. Remplaçant Venceslas à la tête du royaume, le nouveau souverain va d'un seul coup devenir adulte et sa silhouette gracile enfler démesurément. L'euphorie bénigne qui accompagne habituellement dans *Ubu* l'annonce du rétablissement de Bougrelas est dans cette nouvelle logique forcément très éphémère.

Alfred Jarry, par esprit de provocation, avait cherché consciemment à diversifier au maximum les costumes et les apparences des personnages-clés, le loufoque et le disparate de ces assemblages insolites devant formellement trancher sur la «poloniade» plus unitaire des figurants de rangs mineurs, certains d'entre eux se traduisant concrètement, comme on le sait, par des mannequins. En généralisant le port du masque pour tous les personnages et en supprimant l'utilisation d'anthropomorphes inanimés, le théâtre Vollard a renforcé la cohérence de toute la distribution, mais surtout il a adopté une écriture scénique dévoilant une rhétorique de l'antithèse et de la dichotomie, aimant à faire se rencontrer et se heurter les extrêmes de façon systématique. Pour les accessoires de théâtre, poétique du grand et du petit: l'épée que Bougrelas reçoit de ses ancêtres, et avec laquelle il joue les haltérophiles, est de dimension impressionnante; même gigantisation pour le crochet à Nobles ou l'ours de la caverne de Lithuanie. A l'inverse, le chapeau melon, la couronne ou le cheval à phynances du Père Ubu, comme aussi le moulin derrière lequel ce peureux s'abrite pendant les combats, sont gullivérisés de très remarquable façon. Même contraste oppositionnel pour ce qui est des humains: le personnel dramatique se répartit sur deux types généraux, avec, plus que pour les objets, une prise en considération du volume et de la grosseur. Pour la première catégorie, il y a exacerbation de la mise en relief, tandis que pour la seconde catégorie les figures sont soumises à un tel écrasement qu'elles semblent à peu près aussi plates que celles d'un jeu de cartes. Les règles typologiques sont si strictement appliquées qu'elles font surgir un univers parfaitement ordonné, avec la logique duquel on se familiarise très vite.

De sa préhistoire rennoise l'écriture de l'*Ubu roi* d'Alfred Jarry a conservé un penchant certain pour les humanités, les effets intertextuels d'une érudition classique dévoyée étant créateurs de comique. C'est ainsi que dans l'original on saisit la Mère Ubu en train de parodier *Andromaque* (V,1), le Père Ubu anonnant le latin de messe d'un authentique Pater Noster (IV,6) et que dans la scène finale, réminiscence d'*Hamlet*, le navire des Ubus est dit doublant la pointe d'Elseneur, tandis qu'il vogue «sur les sombres lames de la mer du Nord, qui baigne le pays appelé Germanie, ainsi nommé — comme le savent tous les potaches — parce que les habitants de ce pays sont tous cousins germains» (V,4).

Ces calembredaines littéraires dues à un Jarry au mieux de sa forme pour narguer les cuistres, ces mots d'esprit si peu fameux qu'ils étaient destinés à offrir à la pièce une renommée universelle, tant leur insolente bêtise s'étale avec suffisance, valaient-ils pour eux-mêmes, dans une forme figée? Étaient-ils intouchables? Retouchables? Le théâtre Vollard a plutôt penché pour la seconde solution et il n'a pas eu tort. Pour donner plus d'allant et de dynamisme à son spectacle il n'a pas hésité, tantôt à jeter par-dessus bord quelques longs passages contenant des énormités de cet ordre, tantôt, tout en resserrant la trame des derniers actes, à conserver en priorité les répliques énormes, allant même à l'occasion jusqu'à les pasticher avec brio.

L'adaptation réunionnaise d'*Ubu* a partiellement révisé l'arsenal comique de la pièce en émaillant par-ci, par-là les dialogues d'allusions au contexte local. C'est ainsi que l'ananas s'est inscrit au menu de la mère Ubu, que le capitaine Bordure a proclamé qu'il commandait dans l'armée polonaise le 5^e régiment de la Plaine-des-Cafres, ou encore que l'embarcation des Ubus en fuite, changeant de cap, s'est mise à dédaigner la mer du Nord pour préférer avancer «sur les sombres lames de l'Océan Indien, là où les masques règnent», autant de facéties faciles, parfaitement à la hauteur de leurs prototypes littéraires, mais qui, plus actualisées que ces derniers, ont abouti à régénérer un texte d'anthologie et su faire rire encore plus franchement ceux qui ne professent aucun mépris pour l'humour bête.

Autre exemple de réforme, la chanson du décervelage, pourtant classique consacré, considérée comme insuffisamment entraînante a fini dans la trappe, supplantée par une bonne grosse chanson à boire qui s'est imposée dans le quatrième acte et

est devenue l'hymne de la représentation. Crimes de lèse-*Ubu* que les allègements et détournements qui ont été commis? Le grand Alfred eût été le premier à sourire de se voir traité avec un brin d'irrévérence.

VI. MISES EN PLACES

Le père Ubu, monsieur-tout-le-monde en plus bête et plus cruel, et la mère Ubu, chipie arriviste comme il en est beaucoup de par le monde, forment un couple universel et s'il se trouve que le Nulle Part d'origine des faits et gestes de ces héros s'appelle Pologne, il va de soi que cette localisation polonaise est à prendre dans sa valeur ludique : les *Ubus* sont partout chez eux. Pour les accueillir le plus neutre des espaces suffit, c'est pourquoi quand il s'agit de fabriquer à ces personnages un lieu dans lequel ils vont évoluer, le scénographe qui veut sortir de l'ornière surréaliste dispose d'une assez grande liberté.

Avec Jerzy Grotowski, ironique coïncidence, l'esthétique du théâtre pauvre nous est arrivée par la Pologne ; l'influence de ce courant artistique qui marque si fort de son empreinte une bonne part des productions théâtrales contemporaines s'est exercée sur la première création Volland, mais d'une manière un peu forcée et sans qu'on puisse penser qu'il y ait eu là un certain snobisme intellectuel puisque les moyens financiers dont disposait la troupe étaient très légers.

Puiser dans l'environnement proche ce qui existe, ne coûte rien et peut être recomposé est un réflexe naturel que connaissent bien toutes les troupes de théâtre amateur. Comme n'importe quel groupe débutant, le théâtre Volland est donc passé par une période plus abbé Pierre que grotowskiste.

Quand la glane devient manne, il faut faire très attention à ne pas dériver de bric et de broc, et à garder une idée précise des effets que l'on veut créer. Le décor d'*Ubu* devait rester abstrait mais il était bon aussi qu'il arrive à suggérer la Réunion. Cet objectif a été atteint puisque l'espace scénique est resté assez vide et neutre, tout en réussissant le tour de force de se territorialiser sans faire surgir le moindre cocotier. Pour toile de fond un immense patchwork a assemblé quantité de sacs de jute, «gonis» cousus ensemble et qui ne cachaient rien de leur origine : anciens sacs de riz ou de maïs en grains, ils étaient maintenant dépecés et composaient un fond échiqueté sur le damier duquel on pouvait encore lire «Soboriz» ou «Somaco», «Bot-

swana» ou «Afrique du Sud». Toujours dans le même matériau, passé à la javel, étaient encore taillées les tuniques des personnages secondaires, ce qui fait que cette débauche de jute fournissait à la vision d'ensemble la «couleur merdre» idéale qu'Alfred Jarry souhaitait pour les houppelandes de ses Palotins (6).

Sur la scène se sont progressivement installées quelques grosses caisses d'emballage en bois brut ; il semble qu'un cargo vient d'être déchargé. Ces deux ou trois parallélépipèdes, déplacés à vue par les acteurs, se prêtent à toutes les dispositions et les combinaisons possibles pour meubler à chaque fois différemment l'espace : leur symbolisation varie dès qu'un nouvel écriteau vient placarder que l'action déménage.

La Pologne et la Russie de cet *Ubu* sont apparues comme assez proches, cela tenant à la réunion de plusieurs éléments d'origines différentes visant à faire se mêler et s'interpénétrer l'espace du hors-jeu et celui du jeu. Par le décor sonore par exemple. Rythmés de très vive façon, les mouvements des personnages sont annoncés, commentés ou soulignés. L'accompagnement musical est exécuté sur des instruments à percussion auxquels on est accoutumé ici, le «rouleur» donnant un bruitage ponctuel ou faisant naître un vacarme soutenu pour les sarabandes des scènes de guerre.

Par l'appartenance de certains accessoires de théâtre à l'univers local. Les volailles et les rôtis du festin proposé aux affidés d'*Ubu* font leur apparition dans les mêmes corbeilles de bambou que celles qui servent quotidiennement sur les marchés. Le monde du dehors vient s'immiscer dans la fiction. Il lui arrive de le faire parfois de façon particulièrement envahissante. Cela n'en est alors que plus drôle. Quel est le spectateur qui ne rit pas lorsqu'il constate que la monnaie polonaise et de bon aloi qu'amasse ou dilapide le père Ubu se présente sous la forme de francs CFA de carton?

Parti l'après-midi du 3 mai 1980 s'emparer du Barachois, au moment où se donnaient les représentations à Saint-Denis, le cortège martial et bruyant des monstres et des marionnettes de la geste Ubu a déferlé près du rivage, parade publicitaire allant au devant du public pour mieux le séduire. La salle Saint-Jean se remplit. En juin déconvenue saint-pierroise, en juillet retour en force au Tampon. La troupe veut participer au Festival de l'Océan Indien, mais on lui objecte que pour des raisons techniques cela n'est pas possible ; déception. Plus de 3.000 spectateurs ont pourtant applaudi *Ubu* et la presse s'est toujours montrée enthousiaste : ces débuts, à l'échelle de l'île, sont excellents. Le moral du théâtre Volland

ne faiblit pas, même si la constitution du groupe supporte quelques défections compensées par de nouvelles intégrations. Il s'agit maintenant de travailler sans désespérer pour sortir une autre mise en scène avant la fin 1980. Ce projet est atteint puisque les 6, 9 et 13 décembre *Tempête* se fait remarquer au Tampon avant de venir constituer à

Saint-Denis l'événement du début de la saison théâtrale de l'année 1981.

Ubu roi 79-80 laisse derrière lui le souvenir d'une réalisation marquante : mise en œuvre humoristique d'un conte dont la texture implique un jeu masqué, acclimatation d'un grand classique au contexte réunionnais, la réussite est double (7).

Caroline CAZANAVE