

Ulrike Feld

De la beauté des monstres

[...] *Ubu Cocu* [la deuxième partie] et *Ubu Enchaîné*, la troisième partie [de la trilogie], trouvent leur première réalisation scénique en 1937 et 1946, donc longtemps après la mort de l'auteur, puisque ces pièces furent conçues entre 1897 et 1900. Dans le monde francophone, le personnage d'Ubu est devenu une pièce maîtresse de la culture générale, tandis que les drames du cycle ubique sont encore souvent à l'affiche des théâtres. En revanche, le monde germanophone ne découvre Ubu qu'après plusieurs décennies: la première traduction ne voit le jour qu'en 1959, à l'occasion de la première allemande d'*Ubu Roi* à Francfort. Tant pour le théâtre que pour sa popularité, c'est toujours *Ubu Roi* qui se trouve en première ligne.

Néanmoins, Peter Schweiger et Gérard Zinsstag ont choisi *Ubu Cocu*, la deuxième pièce, moins connue, de la trilogie d'Ubu, comme fondement du livret de leur opéra bouffe, faisant ainsi preuve d'une habile perspicacité quant au choix d'une pièce pour un opéra littéraire. Car, à plus d'un titre, *Ubu Cocu* s'accommode à merveille d'une mise en musique. Les personnages d'Ubu peuplent un univers mythiquement structuré dans lequel on mise sur les valeurs contre le savoir contemporain. Il n'y a pas d'horizon fixe, pas de morale, pas d'ensembles de valeurs.

Pour sa création déjà, cette pièce fut conçue avec une musique de scène. Claude Terrasse, un compositeur d'opérettes avec qui Jarry collaborait également pour ses spectacles et ses propres livrets d'opéra, composa la partition et orchestra la musique militaire et de foire jouée aussi lors de quelques représentations d'*Ubu Roi* et d'*Ubu enchaîné*. Terrasse possédait un sens aigu de la parodie et de la « fantaisie bouffe », qui allait admirablement enrichir l'idée que Jarry se faisait de la parodie et de la satire.

Aussi le texte d'*Ubu Cocu* était-il en partie déjà prêt à recevoir de la musique. Les trois Palotins (des sbires vachards), Herdanpo, Moushed-Gogh et Quatrezoneilles, qui entrent en scène toujours ensemble, scandent souvent des vers brefs, partiellement rimés, chantés comme pour un vaudeville, et accompagnés par les mélodies simples des refrains populaires. Une ironie mordante escortée d'éclats surréalistes.

Ubu s'installe comme un parfait bourgeois dans la maison d'Achras. Irréfutable et dénué de tout scrupule, Ubu est le symbole des abîmes macabres de l'homme, – grotesques grimaces face au public que Jarry désirait choquer et dont il voulait aiguillonner l'imagination créatrice. Ubu ne s'intéresse qu'à trois choses: *la physique, la phynance, la merdre*. Voilà donc le préposé à l'instinct, aux pulsions et à la matière.[...]

La technique citationnelle comme procédé stylistique

Gérard Zinsstag éprouva les procédés parodiques utilisés par Jarry et les transpose grâce à des procédés musicaux. Ce faisant, le compositeur désagrège la forme de la comédie classique avec sa division traditionnelle en cinq actes, ici agrégés en un seul. Souvent, les scènes procèdent l'une de l'autre de manière fluide, d'où un déroulement haletant, mouvementé, où il n'y a presque plus de pause et point de regard en arrière. Comme les fragments brefs du livret ont été conservés, la musique s'échafaude par changements rapides et par contrastes.

Tout au long de la pièce, des motifs récurrents sont attribués aux personnages. Dès les premières mesures de l'opéra, avant même que le rideau ne se lève, les Palotins sont caractérisés par un motif aisément reconnaissable; pendant l'œuvre, tous les personnages moissonnent des motifs, variables au gré des situations.

Le procédé parodique essentiel de Zinsstag est sa technique citationnelle. En voici quelques exemples.

Au début, quand dansent les polyèdres, devenus « vivants », et dont Achras étudie les mœurs, retentit un passage du *Pétrouchka* de Strawinsky. La citation caractérise les polyèdres, tout en faisant

allusion à ce qui rapproche la poupée Pétrouchka et les polyèdres: ils sont, au sens strict, « sans vie »; ils transgressent la frontière entre la matière animée et la matière inanimée.

La Conscience, dans son souci de détourner Ubu de ses cruautés, se voit attribuer le motif muselé de l'Aquarium du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns, un motif qui prouve aussi musicalement son impuissance. Ubu répond par une citation du *Sacre du printemps* de Strawinsky, à savoir la Danse de la Terre. Comme la Conscience succombe à Ubu, le motif musical aussi se décompose et lentement disparaît. Dans le cours de l'œuvre, la Conscience reprend ce motif, dès lors qu'elle essaie d'exercer à nouveau une influence sur les actes d'Ubu; mais elle apparaît déformée ou défigurée. [...]

Avec de petites bribes de citation et sa propre musique, le compositeur élabore aussi de plus grandes structures. Ainsi dans la scène XIV, une des scènes clés de l'œuvre, dans laquelle Ubu est publiquement nommé cocu. Cette scène débute par une citation des neuf premières mesures du prélude, suivie par une chanson des trois Palotins, laquelle se termine sur un chuchotement rythmique. Alors les trois Palotins rendent compte, l'un après l'autre, de l'exécution des ordres donnés par Ubu. Ce faisant, des citations d'opéras comiques et d'opérettes leur sont attribuées, tout comme, pour chacun d'eux, un instrument de scène. Herdanpo cite *La chauve-souris* (avec lui s'avance le piccolo), Moushed-Gogh donne un motif du *Barbier de Séville* (avec la clarinette), et Quatrezoneilles sollicite *La Belle Hélène*, soutenu par la trompette. Puis, tous ensemble en chant parlé rythmique, ils désignent Ubu comme cocu.

Ubu s'écrie: « Silence Messieurs! », et se gonfle dans sa colère, non pas, il est vrai, soutenu par une citation, mais par une paraphrase limpide du début du *Mandarin merveilleux* de Bartók, un fragment déjà employé dans des scènes antérieures pour exprimer son effrénée colère. La boucle est bouclée avec la reprise, par les sbires, de leur chanson du début de la scène.

Zinsstag exige beaucoup des chanteurs et des chanteuses. Les parties chantées se caractérisent par un large registre et des passages rythmiquement exigeants. À certains endroits, c'est la voix de fausset qui est requise, tout comme le *declamando*, le *glissando*, des chuchotements muets alternant avec des indications comme « avec une voix traînante et populaire » et avec des intervalles difficiles à exécuter. [...]

Zinsstag a étudié aussi le ballet *Musique pour les soupers du Roi Ubu* de Bernd Alois Zimmermann. Cette œuvre de 1966, et créée en 1968, traite non seulement le sujet d'*Ubu Roi*, mais représente sans

doute la composition la plus importante du xx^e siècle, pour ce qui est de la technique du collage. L'œuvre se compose presque exclusivement de citations à « caractère symbolique ». [...]

À plusieurs reprises, Zinsstag utilise aussi la technique du collage, en gardant un œil sur la partition de Zimmermann; mais il cite aussi Zimmermann directement. Ainsi, il emploie le motif *mi bémol-do-si-la* dans un développement canonique, qui apparaît plus tard dans l'Entrée chez Zimmermann. Chez Zinsstag, c'est la musique qui accompagne l'entrée en scène d'Ubu au début de la scène III, et une fois encore au début de la scène IX. Mère Ubu se charge de la partie pathétique; elle se manifeste avec *L'amour sorcier* de Manuel de Falla et des motifs du prélude de *La force du destin* de Verdi. Les scènes pendant lesquelles Mère Ubu trompe son mari avec Barbapoux se réfèrent même – d'une manière particulièrement plaisante – au *Lac des cygnes* et à *Shéhérazade*.

Zinsstag joue avec ces citations, parodie l'intrigue sur un autre plan, superpose des citations, défigure les motifs, densifie les processus sonores. Ses procédés procurent au public un plaisir supplémentaire, à savoir la recherche du connu, du déjà-entendu. Quand on entend les hauts-fonds sonores et les passages en quarts de ton, on a le sentiment constant du déjà-vu, ce qui accroît l'amusement, mais peut aussi provoquer quelque agacement. Néanmoins, concernant la caractérisation et la description de personnages et de situations, les structures propres à Zinsstag et son style ont beaucoup plus de poids que le jeu avec les citations. L'orchestre se voit confier la tâche d'un commentateur de l'intrigue, à l'arrière-plan; voilà qui ajoute encore à la dimension comique de l'opéra.

Le compositeur n'enfile pas les citations à la diable, sans commentaire: il les déforme par une interprétation rythmique et tonale; il les laisse mourir dans des dissonances, les interrompt raidement ou oppose en un face-à-face ce qui se passe sur la scène et dans l'orchestre.

Les citations musicales, dans leur jeu d'ensemble avec des passages « dissonants », ont une fonction: elles prêtent main-forte à la description du chaos et à celle de la réalité scénique brutale de la pièce.

Ainsi, Zinsstag s'approche à les frôler – avec les moyens compositionnels du xx^e siècle finissant –, des idées de Jarry et de ses canons esthétiques de beauté: « Il est courant de désigner l'étrange consonance d'éléments dissonants comme MONSTRUM. Ainsi on explique la chimère aux centaures qui ne la connaissent pas. Pour moi, “Monstrume” signifie toute beauté originale et inépuisable. » (Alfred Jarry, 1895.)