

Du plaisir d'être libre et décoincé

Un entretien entre le compositeur Gérard Zinsstag et le metteur en scène Peter Schweiger

Peter Schweiger et Gérard Zinsstag, vous avez mis en œuvre, ensemble, un opéra bouffe d'après Ubu Cocu, le drame d'Alfred Jarry. Où réside, pour vous, la fascination qu'exerce le personnage d'Ubu?

Schweiger: Dans le lien qui accouple le comique et la cruauté, tel que je le connus d'abord au travers des personnages du guignol. Depuis que je m'occupe plus activement de littérature, c'est toujours ce type de personnages qui m'intéressent (ainsi, ceux de *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, d'*Alice au pays des merveilles* de Carroll, de *Tristram Shandy* de Sterne), personnages qui tous, fantas (ti)ques et réels, vulgaires et grossiers, agissent toujours, avec toutes les ressources de leur imagination, contre le système dans lequel ils vivent. C'est cette idée subversive, anarchique qui m'a toujours fasciné.

Zinsstag: Les personnages des différents Ubu de Jarry me captivent depuis au moins trente ans déjà – pour des raisons assez semblables à celles de Peter.

Dès le premier mot, à savoir « Merdre! », la première du drame Ubu Roi d'Alfred Jarry, en 1896, provoque un énorme scandale. Dans sa trilogie Ubu, Jarry essaie de démasquer des comportements humains par la caricature grotesque: Ubu est un véritable monstre, grossier et cruel, rogné par les pulsions humaines les plus primitives: bouffer, chier, bander. En quoi ce personnage nous intrigue-t-il aujourd'hui? En quoi peut-il nous toucher – mis à part les propos orduriers?

Zinsstag: Jarry conçoit sa propre mythologie d'Ubu; il dessina lui-même nombre de portraits d'Ubu, certains tout à fait différents les uns des autres. Pour lui, ce personnage existait depuis toujours – et sans doute existera-t-il toujours, précisément parce qu'il incarne nos instincts les plus bas, et ce de façon débordante d'humour.

Schweiger: Il y a un brin d'Ubu en chacun de nous; chacun peut découvrir une partie de lui-même dans ce personnage, s'il montre assez de courage pour se l'avouer! La façon qu'a Jarry de nous replonger en enfance, aujourd'hui encore exerce une fascination. Les enfants remuent leur merde avec les doigts; leurs mères, certes, voient cela d'un mauvais œil, qui est pourtant essentiel pour leur développement. Quand quelque chose de ce genre apparaît dans la littérature, cela signifie qu'au théâtre aussi on peut fouiller dans la merde pour que quelque chose de neuf prenne forme. Cela ne peut même pas être considéré comme immoral, parce que se situant au-delà de la morale. Par ailleurs, *Ubu Roi*, la première pièce de la trilogie, est parallèle à *Macbeth*, le drame de Shakespeare, et c'est pour cela qu'elle est géniale. C'est la même intrigue: Macbeth veut devenir roi et, quand il hésite, sa femme prend les commandes. Ainsi Ubu, ce personnage infantile, se drape également d'une dignité, ou, mieux, d'une ombre d'horreur, qui vient de la grande littérature. Aujourd'hui encore, un personnage aussi anarchique attise en nous le plaisir d'une conduite libérée et désinhibée.

Sur un autre plan, la trilogie d'Ubu est même visionnaire: à la fin du xix^e siècle, Jarry prévoit les machines de destruction qui allaient broyer le xx^e siècle et dont il ne pouvait deviner qu'elles devinrent réelles.

Schweiger: *Ubu Roi*, surtout, présente cet avant-goût de tous les régimes de terreur européens que le xx^e siècle engendra. Dans *Ubu Cocu*, le roi ou l'aristocrate est devenu bourgeois, et dans *Ubu enchaîné*,

le dernier volet de la trilogie, le protagoniste se fait prolétaire. Dans cette perspective, la trilogie d' *Ubu* est aussi un roman-feuilleton que Jarry écrit relativement au xx^e siècle: il recherche les héros du xx^e siècle quasiment, qui, pour lui, sont tous, dans toutes les couches de la société, cruels et égoïstes. Au fond, la trilogie d' *Ubu*, c'est aussi le calque fidèle de la fascination du mal – un phénomène auquel nous sommes encore et toujours confrontés, ne serait-ce qu'en ce qui concerne les dictatures du xx^e siècle.

Zinsstag: En France, le personnage d'Ubu est encore extrêmement présent. Ainsi, j'ai lu, dans un journal, estropié, le nom de Mobutu, le dictateur africain, carrément en: « Mob-ubu-tu »! En France, d'ailleurs, on compare souvent à Ubu une personne autoritaire ou de méchant caractère.

Pourquoi avoir choisi Ubu Cocu, la deuxième partie de la trilogie?

Schweiger: Parce que la première partie a été déjà mise en musique plusieurs fois, entre autres par Krzysztof Penderecki. Ensuite, parce que la deuxième partie est la plus perceptible: toute la pièce se déroule en un seul lieu, un deuxième personnage principal, le savant Achras, accompagne Ubu, les personnages ne changent pas constamment, comme dans *Ubu Roi*. Enfin, montrer que Jarry n'écrivit pas seulement sur l'aristocratie, mais aussi sur le comportement suicidaire du petit-bourgeois, me semble être une sorte de réhabilitation. Dans *Ubu Cocu*, il y a même deux personnages qui, devenus des victimes d'Ubu, commencent de scander des paroles à sa gloire parce qu'ils ont peur – par peur ils deviennent donc de vils opportunistes, à l'instar de tous les sympathisants du régime nazi. Si c'est cette partie de la trilogie qui nous touche le plus aujourd'hui, c'est précisément aussi parce que nous sommes tous quelque part des petits-bourgeois. Les personnages de cette pièce sont notre propre miroir, notre irréprochable reflet.

Ensemble vous avez travaillé au livret. Comment avez-vous procédé?

Schweiger: Nous avons découvert qu'il existait deux versions d' *Ubu Cocu*. Une première version que nous avons pu rétablir, tout simplement parce qu'elle n'avait jamais été imprimée, une autre ultérieure. Dans la première version, l'intrigue proprement dite est plus élaborée: à savoir que Père Ubu est fait cocu, d'où le titre de la pièce. Puis nous avons compilé les deux versions en faisant quelques coupures, mais sans toucher au texte.

Et toi, Gérard, tu as mis ce drame tel quel en musique; tu as donc composé un véritable opéra littéraire. En principe, quant à ce genre, il est toujours question de savoir ce que la musique peut apporter à un drame (qui est déjà en tant que tel une œuvre d'art complète). Pourquoi l'Ubu de Jarry est-il particulièrement congruent à une mise en musique?

Zinsstag: Cela procède du langage de Jarry. Ses phrases sont courtes, explosives, ce qui, pour ma sensibilité, sied tout à fait à une mise en musique. En outre, souvent dans le texte même de la pièce *Ubu Cocu*, les trois Palotins (des sbires vachards, l'armée d'Ubu, si l'on veut) chantent; des moments donc requièrent vraiment la musique. Ces textes, aussi anarchiques que comiques, m'ont immédiatement plu; ils fleurent les chansons enfantines, tout innocentes à première vue, cruelles en réalité. J'ai commencé de composer mon opéra avec ces chansons.

Schweiger: De plus, Jarry n'a pas créé des personnages à la psychologie réaliste, mais des manières de marionnettes très stylisées. Si je travaillais cette pièce avec des acteurs, je devrais intensément travailler à élaborer un jeu extrême. La mise en musique suscite d'elle-même un style plus relevé, une forme de représentation plus expressive, plus féroce, plus impudique.

Il y a une autre conséquence au fait qu'il ne s'agit pas de personnages ancrés dans le réalisme psychologique, mais des espèces de marionnettes rudimentaires: n'évoluent devant nous que des personnages dépourvus d'émotions et qui agissent mécaniquement. Alors que dans l'opéra romantique, la musique est surtout là pour faire rêver une atmosphère et décrire les émotions des personnages, cette fonction ne peut avoir lieu d'être dans Ubu.

Zinsstag: C'est précisément cette disette d'émotions des personnages qui m'incita à composer un opéra! Pour moi, l'équivalent musical en est une structure musicale très disparate. D'où une technique de citations et de collages, qui d'une part disloque la continuité, de l'autre exacerbe le grotesque et l'absurde de l'action. Chaque fois que l'on vient de s'ajuster à un monde musical, aussi sec on en est arraché. J'estime que des citations émanent un pénétrant fumet de provocation.

As-tu déjà utilisé des citations dans des œuvres précédentes?

Zinsstag: Oui, je superposais alors des matériaux musicaux très diversifiés; mais ces matériaux n'étaient pas stylistiques, ils étaient divers de par leur structure. Dans *Ubu Cocu*, je ne voulus d'abord citer que du matériau musical contemporain de Jarry et de son cycle ubiques. Mais, au fil du travail, j'éprouvai toujours plus de plaisir à choisir des citations et organiser leur télescopage. En tout, il y a 23 citations masquées qui se fondent organiquement dans le matériau musical; aussi ne les identifie-t-on pas aussitôt. Ainsi que 25 citations, patentes, que l'on reconnaît d'emblée en tant que telles. Chaque citation a un laps qui varie entre 3 et 15 secondes. Une seule, celle de la *Danse macabre*, dure 2 minutes environ; mais elle est passablement travestie, donne ainsi peu à peu l'impression d'être un matériau musical autonome.

Toutes ces citations, leur diversité, ainsi que le choc des mondes musicaux les plus différents ont encore un autre effet – ainsi peut également jaillir le comique.

Zinsstag: Ce n'est que pendant le travail compositionnel que j'ai découvert la puissance comique de cette mosaïque de citations les plus diverses. Ainsi, lors d'une scène avec Barbapoux, l'Égyptien, et Mère Ubu qui cocufie son mari, on entend d'emblée une citation du *Lac des cygnes*...

Schweiger: C'est une véritable scène d'amour!

Zinsstag: ... et s'enchaîne immédiatement au *Lac des cygnes* une citation de *Shéhérazade*, au naïf Barbapoux correspond le début de la Pastorale de Beethoven, finalement on entend encore une bribe de de Falla. Ces citations, en fait connues et familières, sont aussi défigurées pas le contexte tout autre dans lequel elles résonnent.

Les personnages de l'opéra, comment sont-ils caractérisés musicalement?

Zinsstag: Pour caractériser les personnages, j'ai aussi utilisé, en partie, des citations. Tandis que Barbapoux, comme je viens de le dire, parasite la Pastorale de Beethoven, la Conscience se dégage de la valise dans laquelle elle a été enfermée par Père Ubu, accompagnée par *Le carnaval des animaux* de Saint-Saëns.

Schweiger: Ce passage est particulièrement beau: cette Conscience infiniment triste – un bourgeois ne peut avoir qu'une conscience triste, car il ne fait jamais ce que sa conscience lui dicte –, cette Conscience affligée de Père Ubu émerge de la valise, et voilà que scintillent les sonorités de l' Aquarium du *Carnaval des animaux*. On comprend aussitôt que ce personnage n'a absolument rien à dire!

Zinsstag: Les citations changent également. Ainsi, chaque fois que cette citation de Saint-Saëns apparaît, elle devient plus méconnaissable.

Ubu est brutal et cruel, le savant Achras est d'abord un hystérique (Ubu condescend à s'installer dans son appartement); la caricature grotesque du drame, a-t-elle eu un effet sur la musique?

Zinsstag: Oui, les registres dans lesquels les chanteurs évoluent sont extrêmes. Achras, par exemple, est une basse profonde, mais il doit aussi chanter très haut dans l'aigu; pour cela j'emploie la voix de fausset. La musique vit de contrastes; j'ai ainsi utilisé de la musique espagnole pour la Mère Ubu – à la fois rêche et lascive. Pour Rebontier, le petit-bourgeois, qui proteste toujours hystériquement, j'ai prévu une technique de chant qui va plutôt dans le sens de l'opérette.

Jarry conçoit Ubu Roi comme une parodie de son professeur de physique, qu'il haïssait, et à l'origine le conçoit comme un théâtre de marionnettes. Les décors, il les imaginait à l'opposé d'un espace réaliste, ou apte à entretenir des illusions. Peter, dans quelle mesure prends-tu en considération les conceptions théâtrales de Jarry pour ta mise en scène de l'opéra Ubu Cocu?

Schweiger: La conception théâtrale de Jarry me convient largement. J'apprécie cette conception qui veut que les événements qui se déroulent sur scène soient reconnaissables en tant qu'ils se réfèrent psychologiquement et politiquement à la réalité; mais selon laquelle le processus lui-même au cours duquel on se réfère à la réalité soit toujours un processus extrêmement artificiel. C'est pour cela que nous avons d'emblée lutté contre toute forme de réalisme et que nous avons créé un espace qu'on reconnaît, certes, tout de suite comme le lieu d'Achras, car il y a beaucoup de polyèdres – ses « enfants », comme il les appelle –, mais qui fait aussi partie du monde. De plus, cet espace est farci de sournoiseries agencées par Jarry, comme des trappes qui tout à coup peuvent s'ouvrir, ou le pieu avec lequel on empale le savant Achras. Dans cet espace, on trouve aussi des éléments qui font très clairement référence au présent, comme il y a des choses qui viennent du passé ou qui sont intemporelles, de belles choses et des choses laides. L'espace présente donc une structure disparate, comme le texte de Jarry – et comme la partition.

Propos recueillis par Beate Breidenbach.