



Ubu au XXe siècle

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Ubu au XXe siècle. LXIIIe Congrès de l'Association internationale des études françaises, Jul 2011, Paris, France. pp.351-364, 2012. <hal-00987559>

HAL Id: hal-00987559

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987559>

Submitted on 6 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UBU AU XX^E SIÈCLE

Ubu roi est une pièce au statut très particulier. Alors que le reste de l'œuvre de son auteur reste d'une audience assez confidentielle, c'est l'une des pièces les plus souvent mises en scène en France et dans le monde. L'année du centenaire de la mort de Jarry (2007), elle a été représentée par d'innombrables troupes¹ : on compte une quinzaine de mises en scène professionnelles, entre Marseille, Bruxelles, Lima, Montréal, Liège, Cracovie, voire en Afghanistan, et même une représentation en breton, *Ar Roue Ubu*, à Plouguerneau — sans compter les adaptations, les productions de troupes amateurs, les spectacles de marionnettes... Ce mouvement d'accélération des représentations de la geste ubiquie trouve son apogée en 2009, avec l'entrée d'*Ubu roi* au répertoire de la Comédie française, dans une mise en scène de Jean-Pierre Vincent². Jarry l'avait lui-même prévue ; un critique révélait dans un article nécrologique que le jeune auteur rêvait d'une tour en Bretagne « qu'il se proposait de construire et d'habiter "après la reprise d'*Ubu* à la Comédie-Française", et où tout l'étage d'honneur devait se composer d'un énorme *buen-retiro*, vitré de tous les côtés³ ». Henri Béhar a déjà beaucoup travaillé sur les mises en scène d'*Ubu roi*⁴ ; pour aborder la question d'un œil neuf, j'essayerai de comprendre les raisons du succès de ce texte auprès des metteurs en scène, et de cataloguer les méthodes les plus fréquentes d'assimilation de la pièce.

Une pièce plastique

Ubu roi se prête idéalement au phénomène de réactualisation, central dans toute mise en scène d'un texte antérieur. Plusieurs caractéristiques de l'œuvre de Jarry autorisent en effet les metteurs en scène à ne pas trop respecter son texte.

La première caractéristique concerne justement la question de l'autorité : si « œuvre de Jarry » il y a, c'est davantage, comme on l'a souvent souligné, dans le geste de présenter à un public symboliste, sur les planches du théâtre de l'Œuvre, une pochade lycéenne. On

¹ Voir le « Catalogue centenaire perpétuel » établi par Isabelle Krzykowski, section « Spectacles », dans *L'Étoile-Absinthe*, n° 119-120, 2008, p. 53-60.

² Voir le cahier *Alfred Jarry*, Comédie-Française – L'avant-scène théâtre, coll. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, 2009.

³ Foski, « Alfred Jarry », *La Nouvelle Revue*, t. II, mars 1908, p. 131.

⁴ Voir *Jarry dramaturge*, Nizet, coll. Publications de la Sorbonne, 1980, repris sous le titre *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Champion, coll. Littérature de notre siècle, 2003.

sait pertinemment que Jarry n'a pas écrit cette pièce : il s'est contenté de signer, en changeant quelques passages et surtout les noms des protagonistes, la pièce *Les Polonais*, écrite au Lycée de Rennes par Charles Morin. *Les Polonais*, satire des mœurs professorales du Lycée et plus particulièrement de l'attitude grotesque de M. Hébert, professeur de physique, furent présentés à Jarry par le frère cadet de Charles, Henri Morin, son camarade de classe au lycée à son arrivée à Rennes en 1888. Mais la légende du Père Ébé (pour Hébert) courrait depuis longtemps dans l'établissement, plusieurs générations de potaches ayant conçu de longues généalogies et des aventures complexes à ce personnage, dans l'esprit des écrits de Rabelais. Jarry s'empara de cette matière rennaise, organisant dans son grenier des représentations avec sa sœur Charlotte et Henri Morin ; lorsqu'il décida de faire monter la pièce à Paris, il recueillit l'approbation d'Henri, qui ne tenait pas à voir son nom devenu honorable associé à une entreprise de ce type.

Ubu roi, ainsi, n'est à personne ; et Jarry avait déjà montré par la pratique que le respect de ce texte écrit par des enfants n'avait pas grand sens, le principal étant de faire fonctionner le mieux possible cette machine à décerveler les spectateurs. Il bricole à plusieurs reprises la pièce ou des fragments anciens liés au Père Ubu, avec *Ubu sur la butte* ou *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*. Il avait même accepté, lors des représentations de 1896, de faire « toutes les coupures qui ont été agréables aux acteurs, même de plusieurs passages indispensables au sens et à l'équilibre de la pièce », tout en maintenant « pour eux des scènes [qu'il aurait] volontiers coupées⁵ ». Qui peut être sûr, alors, que telle mise en scène décriée ne correspond pas au texte virtuel qu'Alfred Jarry aurait voulu faire jouer si la mémoire de ses acteurs avait été plus docile ?

Enfin, il faut prendre en compte le caractère incroyablement ouvert de cette création enfantine : *Ubu Roi* n'est considéré par Jarry que comme un potentiel de significations, un objet synthétique sur lequel on peut facilement projeter son esprit, s'adressant ainsi à ses spectateurs : « 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 monde⁶. » Il pense cette pièce avant

⁵ « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'«Ubu Roi» », dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 400 [désormais OC I].

⁶ *Idem*, p. 399.

tout comme une œuvre pour marionnettes, synthétique et suggestive ; ses réflexions sur la disparition de l'acteur, du décor et autres objets « qui encombrant la scène sans utilité »⁷ fournissent une masse d'idées paradoxales qui devraient encourager des mises en scène étonnantes.

Pourtant, le respect très français du texte, qui empêche encore souvent le théâtre d'accéder au statut de spectacle vivant véritable, a contribué à empêcher les metteurs en scène de s'approprier en toute liberté *Ubu roi* ; il n'est qu'à lire les comptes rendus, qui reprennent les mêmes attaques de représentation en représentation, et que synthétise assez bien cette remarque à propos de la mise en scène de Vitez en 1985 : « Des pièces sans textes... Et lorsqu'il y en a un, on s'emploie à le détruire après l'avoir torturé savamment⁸ ! »

La pauvreté des mises en scène d'*Ubu roi* au XX^e siècle tient peut-être à cela. En effet, l'étude des représentations du siècle passé montre que le visage d'Ubu ne change guère ; pour le dire vite, après 1945, il finit toujours en dictateur. S'il faut retenir quelque chose du personnage et de la pièce, c'est donc son caractère éminemment politique, daté, circonstanciel : il incarne le pouvoir sans contrôle – et l'on ne compte plus les spectacles récents mettant en scène un Ubu à talonnettes...

Quelles sont les scènes clefs de cette interprétation, et pourquoi ne peut-on les dépasser ? Qu'est-ce qui explique qu'une pièce aussi ouverte connaisse aussi peu d'interprétations contradictoires ? En répondant à ces questions, je me demanderai en contrepoint s'il y a d'autres pièces possibles dans *Ubu roi* qui auraient été systématiquement écartées, et je m'intéresserai paradoxalement aux représentations qui n'ont pas eu lieu, à ce qu'auraient pu être les mises en scène connues, au futur de cette pièce, si elle en a un.

Première hypothèse : c'est la faute à Jarry

L'interprétation validée par Jarry dans ses textes critiques, à la suite du scandale des deux premières et seules représentations de décembre 1896, d'Ubu comme Mufle bourgeois a fait beaucoup dans la réification des sens attachés à la pièce. Si Ubu était

⁷ « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *idem*, p. 405-410.

⁸ *L'Actualité*, vol. 10, 1985, p. 113.

présenté au départ comme une forme vide apte à accueillir toutes les imaginations du public, tous les critiques (ou presque) ont été d'accord pour voir en lui une caricature de la bourgeoisie ; rares sont les journalistes comme Henry Bauër qui, alors qu'il avait présenté la pièce le 23 novembre comme « un pamphlet philosophico-politique à gueule effrontée⁹ », explique au lendemain des représentations que l'œuvre était avant tout un prétexte à exercer l'imagination des spectateurs, une potentialité vide de sens : « Comment certains spectateurs ne comprenaient-ils pas qu'Alfred Jarry se moquait de lui et de nous, qu'il offrait un canevas où chacun avait de quoi broder sa joie, où tout le monde pouvait concorder en folie¹⁰ ? » Les autres critiques voient dans Ubu une incarnation du Mufle, à l'instar de Catulle Mendès, souvent cité, qui résume bien la manière dont on a interprété le personnage de Jarry : « 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, inoubliable¹¹. » On peut considérer ces critiques comme un échec de la programmation de la réception de sa pièce par Jarry : *Ubu Roi*, situé Nulle Part, potentialité absolue, se résume à une caricature assez plate et attendue.

Jarry n'assume pas dans un premier temps les lectures politiques de sa pièce : s'il remercie, le soir de la première, « Messieurs Silvestre, Mendès, Scholl, Lorrain et Bauër » pour leurs articles critiques (celui de Mendès vient de paraître le soir même dans *Le Journal* daté du 11 décembre), il avoue 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 soir¹². » Mais, dès le numéro du 1^{er} janvier 1897 de *La Revue blanche*, il revient sur sa position et valide l'identification d'Ubu au Bourgeois : « J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de Mme 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

⁹ Henry Bauër, « Ubu Roi », *L'Écho de Paris*, jeudi 23 novembre 1896, p. 1.

¹⁰ Henry Bauër, « Les Premières Représentations », *L'Écho de Paris*, 12 décembre 1896, p. 3.

¹¹ Catulle Mendès, « Ubu Roi », *Le Journal*, 11 décembre 1896, p. 2.

¹² Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'"Ubu Roi" », OC I, p. 399.

lui avait pas encore été entièrement présenté¹³ ». Cette acceptation a de lourdes conséquences sur toute la carrière littéraire de Jarry : en validant les interprétations d'*Ubu roi*, en se présentant comme l'auteur d'une farce satirique sur la bourgeoisie, Jarry cloisonne les mises en scène à venir de son œuvre

L'un des spectacles qui montre le plus les problèmes que peut poser cette interprétation est la mise en scène d'*Ubu roi* par Antoine Vitez, au Théâtre national de Chaillot, créée en avril 1985. Ubu prend la forme d'un jeune cadre dynamique à la sexualité refoulée, joué par Jean-Yves Chatelais (**fig. 1**) — c'est bien « Ubu chez les Bourgeois », selon Vitez lui-même¹⁴, l'une des incarnations typiques du Maître des Phynances, tel que Lugné-Poe l'avait déjà repris en 1908 (**fig. 2**), rappelant la poire de Louis-Philippe, ou dans la mise en scène de 1922 où il laisse le rôle à René Fauchois.



Fig. 1. Mise en scène d'Antoine Vitez, photographiée par Daniel Cande (cliché Gallica).

¹³ Alfred Jarry, « Questions de théâtre », OC I, p. 416.

¹⁴ Voir le dossier de Patrick Besnier sur la « Fortune de l'œuvre : mises en scène et illustrations » dans son édition d'*Ubu roi*, Flammarion, coll. GF, 2011, p. 168.



Fig. 2. Gémier en 1908 dans le rôle d’Ubu (cliché Collège de Pataphysique).

Comme le note Henri Béhar, c’est le bourgeois le plus contemporain : « Il rote, chie et pisse sur scène sans perdre de sa dignité¹⁵ » ; la scène du passage à la trappe des Magistrats et Financiers (III, 2) devient une sorte de thé dansant ; tout est dans le décalage, le propos restant assez simple : notre société policée cache une violence profonde.

On glissera sur la mise en scène très politisée de Peter Brooke en 1977, *Ubu aux Bouffes*, constituée une fois encore d’un ressemblage de divers textes de Jarry pour en tirer l’effet le plus puissant possible, sur les mises en scène polonaises, tchèques, renvoyant clairement au pouvoir soviétique en place, pour nous arrêter sur un exemple plus récent, qui montre que la valeur de dénonciation de la pièce n’est pas morte. En 1997, le metteur en scène sud-africain William Kentridge monte à Avignon une version

¹⁵ « Ubu sur scène : Les grands interprètes », dans *Ubu cent ans de règne*, Musée-Galerie de la SEITA, 1989, p. 59.

intitulée *UBU and the Truth Commission*, mêlant comédiens, marionnettes et projections animées (**fig. 3**) pour dénoncer le système de l'apartheid en symbolisant notre manque de liberté par les ficelles des marionnettes¹⁶.

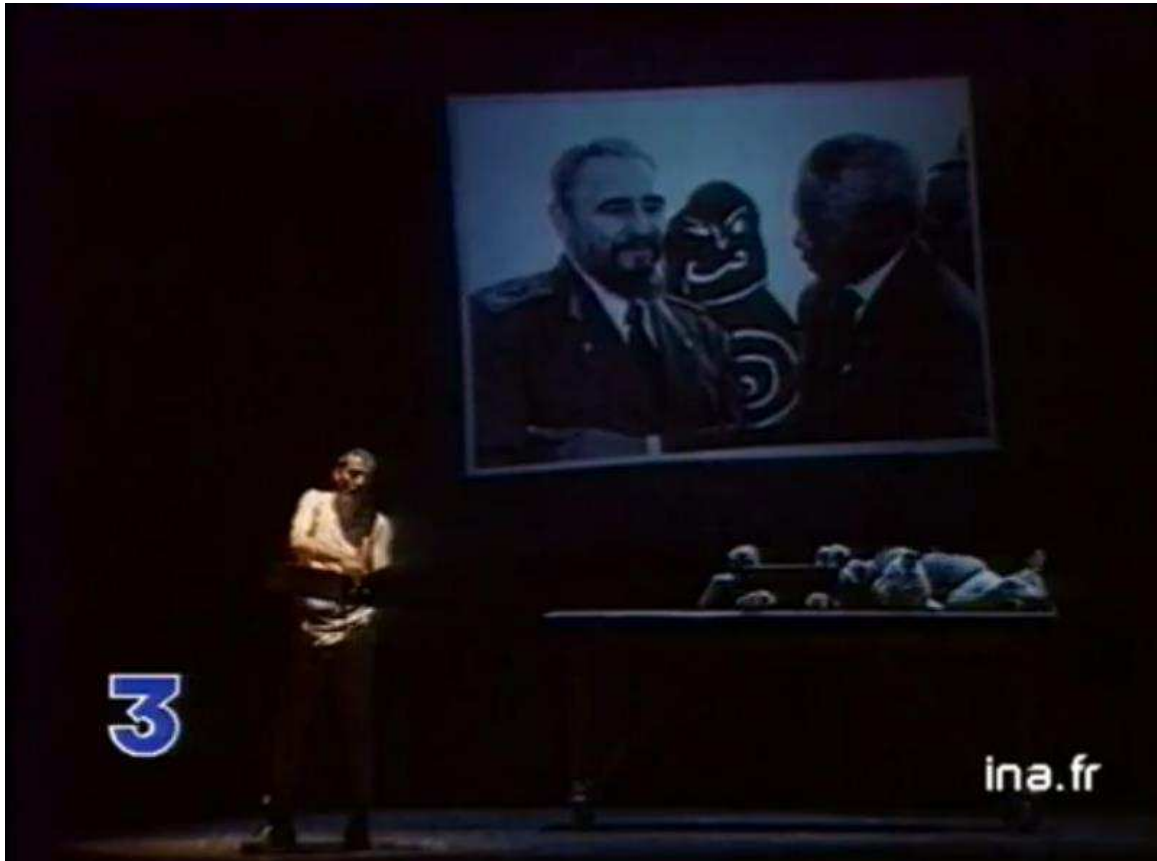


Fig. 3. Ubu en Afrique du Sud (cliché INA).

Tout se passe comme si personne ne pouvait dépasser la simplicité outrancière du personnage tyrannique d'Ubu, et que la dénonciation politique passait presque obligatoirement sur scène par la reprise du personnage.

Deuxième hypothèse : *Ubu roi* n'est pas une très bonne pièce

La production d'*Ubu* au TNP par Jean Vilar en 1958, avec Georges Wilson dans le rôle d'Ubu et Rosy Varte dans celui de la Mère Ubu, est trop mythique pour qu'il soit

¹⁶ Voir la présentation de la troupe dans le journal de Soir 3 du 22 juillet 1997. URL : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAC97119745/sortir-troupe-sud-africaine-ubu-roi.fr.html>

nécessaire d'y revenir en détail. La pièce est ici encore redéployée, des éléments étant effacés, déplacés ou rajoutés — *Ubu enchaîné* s'insère ainsi à la suite d'*Ubu roi*.

Quelle était l'idée directrice de cette mise en scène ? Répondant à André Parinaud sur les raisons qui l'avaient conduit à monter *Ubu roi* dans la plus grande salle parisienne, Jean Vilar répond : « Parce que j'aimerais pouvoir inscrire au répertoire de cette scène populaire des œuvres qui soient des œuvres satiriques [...] La Satire, c'est-à-dire celle qui prend de plein fouet toutes nos traditions, les institutions dans lesquelles nous vivons (et dont toute société a besoin) et les critique sans ménagement. Ici, la Satire rejoint la Liberté¹⁷. » On ne sort donc pas du politique ; s'il a cousu à la première pièce son revers enchaîné, c'est qu'il le voyait comme une pièce avec « contenu social et politique très apparent¹⁸ ».

Mais la manière dont il reconfigure la pièce nous intéresse davantage : quelles sont les scènes coupées, et pourquoi, dans ce montage qui s'intitule simplement *Ubu*, « version pour la scène » en 47 scènes ? Henri Béhar a étudié la question de près ; il remarque ainsi que Vilar remplace les scènes de la trappe, la campagne militaire d'Ubu, sa fuite et le départ en bateau (V, 2, 3 et 4) par leurs versions respectives dans *Ubu sur la butte*, pièce réécrite pour les marionnettes et d'autant plus caricaturale¹⁹ — il s'agissait ici encore d'augmenter le caractère politique de l'ensemble. Vilar raccourcit également la distribution des récompenses au peuple (II, 7) et la transformation de mère Ubu en apparition dans la caverne (V, 1) ; surtout, il élimine le vocabulaire ubuesque (mirliton, rastron, pôche) et saute des passages jugés secondaires : l'attente des invités (I, 2), l'exposé des craintes de la reine (II, 1), la poursuite des princes et la mort de la reine (II, 3, 4 et 5), la visite d'Ubu à Bordure (III, 5), les paroles d'Ubu dormant (IV, 7).

Quels effets produisent ces redécoupages ? Le but avoué est d'améliorer « l'action dramatique ». Il s'agit donc pour Vilar, à l'instar d'un Sardou, de transformer *Ubu roi* en pièce bien faite ; mais il n'est pas le seul, et la plupart des adaptations prennent le même parti de l'action dramatique au détriment de ce qui pourrait se dire dans les creux de l'action.

¹⁷ Henri Béhar, *Jarry dramaturge*, éd. cit., p. 254.

¹⁸ *Idem*, p. 255-256, note 28.

¹⁹ *Id.*, p. 256.

A contrario, on pourrait faire l'hypothèse qu'*Ubu roi* est potentiellement une pièce statique, ou une pièce bourgeonnante : les éléments raccourcis ou éliminés sont ici presque systématiquement des pièces rapportées liées à l'écriture collégiale et à l'inspiration hétéroclite de la pièce originale, *Les Polonais* ; souvent, il s'agit de passages parodiant des pièces célèbres ou des scènes de genre (la mort de la Mère Ubu est un bon exemple de pathos). On peut imaginer une mise en scène qui parviendrait à rendre cet aspect à la pièce, en dévoilant cette structure rhizomique, dans laquelle chaque moment peut se voir développer selon des directions inattendues et surtout inutiles pour l'action générale. La question de la temporalité de la pièce serait alors posée autrement, et l'on pourrait mettre en avant quelques éléments problématiques dans le déroulement de l'action – certaines scènes ont tout de l'image de rêve, semblant engluées dans l'inaction ou la répétition (justement la scène écourtée de la trappe), d'autres sont semble-t-il simultanées plutôt que successives – ainsi des scènes 2 et 3 du deuxième acte, dans lesquelles le Père Ubu lance son putsch en marchant sur le pied du roi, vite massacré par ses sbires, et part à la poursuite de ses fils qui s'enfuient ; la scène suivante (encore une scène supprimée) voit la reine et son plus jeune fils Bougreles assister à cette même fuite des frères, dans une parodie de l'*Horace* de Corneille.

Troisième hypothèse : *Ubu roi* n'est ni dans son texte, ni dans son imagerie

Lorsque les metteurs en scène respectent scrupuleusement les indications de Jarry, ils ont souvent une sorte de volonté de restauration. C'est le cas par exemple du *Ubu roi* de Michael Meschke, monté en 1964 au Marionetteatern de Stockholm dans une scénographie de Franciszka Themerson²⁰, qui avait également dessiné les étranges marionnettes de papier (**fig. 4**).

²⁰ On lui doit également une adaptation d'*Ubu roi* en bande-dessinée : *Ubu*, éditions de l'An 2, 2005.



Fig. 4. Ubu à Stockholm (cliché Marionetteatern).

Saluée par les critiques, cette traduction connaît une tournée internationale — le succès étant très lié aux décors de F. Themerson, qui réinvente les dessins jarryques ; on retrouve le même genre de pratique dans l'adaptation télévisuelle de Jean-Christophe Averty.

Cette volonté de coller aux intentions de Jarry, qui recommandait à l'acteur de se faire un masque et rappelait sur la page de titre de son œuvre qu'elle avait été représentée pour la première fois « par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888 » (on sait pourtant qu'à cette époque les représentations étaient jouées par Jarry et ses camarades, ce qui fait d'eux les marionnettes en question...), conduit parfois à l'utilisation de pantins véritables. Le Petit Théâtre de Marionnettes de Nantes de Monique Creteur produit ainsi en 1974 cent vingt mannequins pour une mise en scène qui connaît les honneurs de la diffusion sur les ondes télévisuelles, avec présentation du chanteur Antoine, le 9 novembre 1974 (**fig. 5**).



Fig. 5. Le couple Ubu selon le Petit Théâtre de Marionnettes de Nantes (cliché INA).

Cette volonté de se rapprocher de l'origine fait finalement plus penser au *Muppet Show* qu'à une tentative subversive... Le principe d'une restauration d'une telle pièce ne fonctionne pas, parce qu'il est en soit paradoxale : patrimonial et historique quand il s'agit de monter une pièce soit disant choquante.

Quatrième hypothèse : la neutralité ne sied guère à la pièce

Passons d'autres mises en scène pour nous attarder finalement sur une production délicate à aborder : celle de Jean-Pierre Vincent à la Comédie-Française en 2009. Jarry, dans son rôle d'iconoclaste destructeur des hiérarchies établies, affirmait : « Une dernière au Nouveau-Cirque réalise autant de beauté qu'une première à la Comédie-Française²¹. » La mise en scène de Jean-Pierre Vincent atteint-elle la beauté d'un spectacle de cirque ?

²¹ Alfred Jarry, « Barnum », *La Revue blanche*, 1^{er} janvier 1902, p. 66.

Il s'agit une fois de plus (mais disons-le encore, nous ne voyons aucun problème à cela) d'un montage, où à la pièce originale s'ajoutent des scènes et chansons d'*Ubu sur la Butte*, *Ubu enchaîné*, farcis qui plus est de passages du *Faustroll*. Jean-Pierre Vincent a fait le choix d'intégrer Alfred Jarry dans la pièce (**fig. 6**).

Fig. 6. Jarry dans *Ubu roi*... (cliché Comédie-Française).

L'auteur est présent sur scène dès l'introduction des spectateurs, en maillot de corps et près d'un vélo, déclamant à la M. Loyal le texte de présentation que le véritable avait bredouillé devant son public. Le reste du temps, quand il n'est pas occupé à siffler un verre, il fait office d'utilité scénique, apportant les messages, tirant les tables et annonçant les décors. On retrouve dans cette mise en scène l'atrophie originelle des accessoires et des figurants : la pièce se déroule dans un espace scénique presque vide avec effets de fumée, sur trois niveaux de profondeur (plus une trappe) — le tout ne tranchant guère sur une représentation d'*En attendant Godot*.

Jean-Pierre Vincent a dû se poser la question : comment choquer dans ce lieu patrimonial ? Il était conscient du potentiel de scandale assez limité du texte lui-même à notre époque — le premier mot, avec sa consonne supplémentaire, est répété de nombreuses fois au micro par Ubu, pendant plus d'une minute, pour tenter de lui rendre son effet original.

Il ne tente pas de faire réagir son public par les costumes, assez hétéroclites — la Mère Ubu apparaît ainsi en caricature de rombière des années 80, avec choucroute peroxydée et cuissardes de cuir noir ; les Palotins, en mafieux à borsalino. La mise en scène joue du même disparate des influences, oscillant entre jeu naturaliste, caricatural, voire franchement cartoonesque. Mais le résultat paradoxal de cette mise en scène se cherchant elle-même est de gommer presque entièrement la satire sociale, et surtout la critique du pouvoir, donnant parfois aux spectateurs l'illusion de voir des enfants rejouer *Les Polonais* comme en 1888 — ce qui la rapproche, sans tentative désespérée de

restauration, de l'esprit même de la pièce originelle²². Il s'agit peut-être d'une solution pour monter *Ubu roi* aujourd'hui, mais une solution assez terne...

Au terme de ce survol de quelques productions plus ou moins emblématiques, on doit se demander si *Ubu roi* est aussi pauvre que cela... La pièce justifie-t-elle le manque d'imagination des metteurs en scène qui ont tenté de s'approprier le scandale de 1896 ? La caricature politique fait-elle partie de son essence, ou peut-on la sortir de ce carcan interprétatif ? *Ubu roi* est une pièce piégée ; elle enferme ceux qui la convoitent entre deux attitudes : un respect absolu et naïf du texte et un découpage destiné à en faire une pièce bien faite satirique. Peut-être que ce n'est tout simplement pas une pièce à jouer.

Julien Schuh

Université Reims-Champagne Ardenne

²² Pour un compte rendu plus complet, voir mon article « *Ubu roi* à la Comédie-Française », dans *Histoires littéraires*, n° 39, juillet-août-septembre 2009, p. 71-76.