DE POLOGNE À LA BOLIVIE : LA DIMENSION CULTURELLE DANS UNE ADAPTATION LATINOAMÉRICAINE D'*UBU ROI*

Laura FÓLICA[1]

Abstract: This article focuses on the play *Ubú en Bolivia* (1994), a Spanish translation and adaptation of Alfred Jarry's *Ubu roi* (1896), made by the Argentinean actor and director César Brie. The paper aims to describe the cultural changes that underline the « identitary function » of the translation oriented for a Latin-American and contemporary scene. For this purpose, first we will summarize the French play and Jarry's conception of theatre; secondly, we will study the adaptation focusing on the cultural references.

Keywords: theatrical translation, adaptation, cultural references, *Ubu roi*, *Ubú en Bolivia*.

Le théâtre « présente des affinités directes avec le discours de la société », affirme la chercheuse Annie Brisset (1999 : 27) dans son livre sur la réception du théâtre étranger au Québec. En tant qu' « art social », la dimension culturelle fait partie du théâtre et devient l'une des problématiques majeures à laquelle faire face lors de la traduction et l'adaptation d'une œuvre. Pour mettre en relief cette dimension, nous avons choisi d'étudier la pièce *Ubú en Bolivia* (1994), celle-ci étant une traduction en espagnol et une adaptation[2] de la pièce *Ubu roi* (1896) d'Alfred Jarry, réalisée par l'acteur et metteur en scène argentin César Brie pour sa compagnie « Teatro de los Andes », située en Bolivie. Le but de l'article est de

[1] Université Pompeu Fabra de Barcelone, Espagne, laura.folica@upf.edu.

[2] On suit les indications données dans le texte de présentation de la pièce, où *Ubú en Bolivia* est annoncée comme une « traduction, adaptation et direction de César Brie ». D'ailleurs, la discussion terminologique est riche dans ce domaine ; pourtant il y a un certain consensus général entre théoriciens à penser la *traduction* comme la pratique orientée vers l'écrit, « to the page » : « the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin » [le matériel brut avec lequel le traducteur doit travailler et c'est du texte écrit, plutôt qu'une *performance* hypothétique, à partir duquel doit démarrer le traducteur] (Bassnett, 1985 :90) ; tandis que l'*adaptation* s'orienterait vers la scène, « to the stage » : « la adaptación tiene por objetivo naturalizar el teatro en una nueva cultura meta para lograr el efecto equivalente » [l'adaptation a pour objectif de naturaliser le théâtre dans une nouvelle culture d'arrivée afin d'aboutir à un effet équivalent] (Santoyo, 1989: 102).

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

démontrer que la traduction et adaptation de Brie accomplit une « fonction identitaire » (Brisset, 1900 : 311-318) dans la culture cible, c'est-à-dire que « l'autre » étranger permet de jeter de la lumière sur un « moi » composé, dans ce cas, par les peuples originaires de l'Amérique Latine.

Quant à l'organisation de l'article, d'une part, nous décrirons brièvement la pièce originale et la conception du théâtre d'Alfred Jarry dans son élan de rupture; d'autre part, nous analyserons la traduction espagnole orientée vers une scène particulière : l'Amérique Latine qui avait récupéré, à l'époque, la démocratie après des années de régimes militaires. En relation avec l'aspect culturel de cette adaptation, nous nous demanderons : pourquoi César Brie a-t-il choisi cette pièce ? En quoi *Ubu roi* était utile pour son théâtre ? Quels sont les changements qu'il a dû réaliser dans sa réécriture ?

Pour répondre à ces questions, nous prendrons en considération tant des aspects contextuels que des aspects textuels d'*Ubú en Bolivia*. D'un côté, nous étudierons l'expérience de la compagnie « Teatro de los Andes » sous la direction de Brie, qui reprend des textes d'Occident en les resituant dans le contexte culturel et historique de l'Amérique Latine. D'un autre côté, nous analyserons quelle a été la stratégie de traduction choisie, afin de mettre en relief la culture cible par le biais d'un texte étranger.

1. *Ubu roi* au Théâtre de l'œuvre : en Pologne ou Nulle Part

Le 28 décembre 1896, *Ubu roi* a été représenté pour la première fois au Théâtre de l'œuvre de Paris, réservé aux représentations symbolistes. Cette nuit-là, Ubu (joué par l'acteur Firmin Gémier) a fait irruption sur la scène en criant le fameux « Merdre ! », un mot insolite à l'époque. Après ce juron, l'acteur a dû se taire et recommencer une fois passée l'indignation provoquée dans la salle. Le jour suivant, les journalistes ont décrit la première théâtrale de Jarry comme « une nouvelle bataille d'*Hernani* », mais cette fois-ci parmi les jeunes poètes symbolistes et la critique bourgeoise, plus favorable aux scènes réalistes qui se représentaient au Théâtre Antoine ou au Théâtre Libre.

Pourtant, Ubu – baptisé le « Dieu Sauvage » par le poète anglais Yeats, qui était parmi les assistants – remettra en question non seulement le Réalisme, à cause de sa subordination à la *mimésis* et aux références extérieures au récit, mais aussi le Symbolisme, trop restreint au « théâtre des idées » ; et cela, par le biais de la scatologie et des changements de registre des personnages.

De cette manière, inattendue, Ubu deviendra une icône de la rupture et un annonciateur des avant-gardes postérieures, comme le théâtre de la cruauté, le nouveau théâtre ou le théâtre de l'absurde, lesquelles suivront les principes théâtraux envisagés par Jarry. Ainsi, dans son article « L'inutilité du théâtre dans le théâtre » (*OC* I : 405-410), Jarry suggère que le décor doit

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

avoir un caractère abstrait pour éviter « la stupidité du trompe l'œil » et qu'il ne faut pas situer l'action dans un lieu et temps précis, sinon plutôt dans l'Eternité. À cela s'ajoute une utilisation du langage plein de néologismes et pseudo-étymologies (par exemple, le *merdre* du début), lesquels participent dans la construction d'un « réalisme illusoire des dialogues ». Ce type de théâtre, qui voulait « épater le bourgeois », était un « théâtre-création » pour un public qui éprouvait le « plaisir actif de créer » (*Idem* : 406).

Bien que *Ubu roi* raconte, à la *Macbeth*, les violentes aventures du tyran Ubu pour accéder au trône de Pologne aidé par sa femme, la Mère Ubu, les références polonaises sont confuses, la Pologne peut bien se situer dans n'importe quel territoire, selon la formule de présentation de Jarry : « Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part ».

2. Ubú au Teatro de los Andes: en *Polipie* ou quelque part en Amérique Latine

En 1994, presque un siècle après cette première française, *Ubu roi* a été adaptée dans une Pologne aux traits aborigènes, en Bolivie, un territoire qui devient le symbole de toute l'Amérique Latine, « où cohabitent le primitif et le moderne » et « où on peut tout faire d'une manière nouvelle » (Brie *in* Dubatti, 2013).

Avant d'analyser la traduction en espagnol, il faut donner quelques précisions par rapport aux singularités du traducteur et à sa troupe théâtrale pour mieux situer la pièce. César Brie est un acteur, dramaturge et metteur en scène argentin né en 1954, parti en exil en 1974 en Europe à cause de la pression vécue en Argentine de la part des groupes militaires – lesquels instaureront l'une des pires dictatures subie par le pays entre 1976 et 1983. Pendant les années d'exil, César Brie développe un théâtre politiquement engagé. En Italie, il travaille avec les metteurs en scène Nagel Rasmussen et Eugenio Barba, le créateur de l'International School of Theatre Antropology ; il participe aussi au Théâtre Odin en Danemark, sous l'influence du « théâtre du pauvre » de Jerzy Grotowsky.

En 1991, il décide de rentrer en Amérique Latine, mais non pas dans son pays natal, sinon dans un pays dont la culture aborigène est plus présente : la Bolivie, où il crée le « Teatro de los Andes », qu'il a dirigé de 1991 jusqu'à 2009. El Teatro de los Andes avait pour but de réunir sous une approche interculturelle[1] la culture andine et l'occidentale : « suivant une

1 Selon Patrice Pavis, « the term interculturalism, rather than multiculturalism or transculturalism, seems appropriate to the task of grasping the dialect of exchanges of civilities between cultures » (1992 : 2) [le terme interculturalisme, plus que multiculturalisme ou transculturalisme, semble adéquat pour saisir l'échange des civilités dialectiques entre cultures]. Mais cette terminologie a été contestée par des approches postcoloniales comme

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

technique qu'on pourrait définir comme occidentale et des sources culturelles andines s'exprimant à travers de la musique, les fêtes et les rituels. (…) Le contact, la rencontre et le dialogue sont indispensables pour notre travail dans le domaine de la culture » (Brie, 2009). Parmi les idées phares du Teatro de los Andes, on met ici en relief celles qui sont d'intérêt pour penser la dimension culturelle du texte :

> On essaye de mettre en rapport, dans nos pièces, nos réflexions sur l'espace scénique, sur l'art de l'acteur et le besoin de raconter des histoires, de se souvenir, de « revenir en soi ». Nous proposons un théâtre qu'on pourrait appeler « de l'humour et de la mémoire ».

Et c'est le rapport avec le public qui détermine notre action : sortir le théâtre du théâtre et l'amener là où se trouvent les gens : les universités, les places, les quartiers, les villages, les lieux de travail, les communautés. Chercher un nouveau public pour le théâtre et créer un nouveau théâtre pour ce public. (Brie, 2009)

Pendant les dix-huit ans que Brie a dirigé le groupe, il a mis en scène une vingtaine de spectacles, parmi lesquels il y a eu des adaptations de pièces littéraires (*L'Iliade*, *L'Odyssée*, *Roméo et Juliette*, etc.) ou des œuvres d'écriture propre (*Colón*, *Otra vez Marcelo*, *En un sol amarillo*, etc.). L'une des premières pièces a été *Colón* (une satire à propos de la découverte des Amériques) et, quelques années plus tard, *Ubú en Bolivia* est apparue comme une sorte de continuation de la première. Ainsi, d'après Brie, avec *Ubú* il a voulu prolonger l'esprit de *Colón*, tout en développant

> un théâtre grotesque, désinvolte, utile pour s'approcher du public. D'un côté, on appelle au comique, mais on essaye aussi de réfléchir sur les dictatures et les corruptions dans les démocraties, quelque chose qui devient un bouillon de culture pour des nouvelles dictatures. (Brie *in* Pachecho, 2001)

---

celle de Homi Bhabha. Ce dernier préfère le terme « hybridity » [hybridation], lequel suggère la manière dont les choses et les idées sont répétées, resituées et traduites au nom de la tradition, « but also how this process of relocation can stimulate new utterances and creativity. For Bhabha, however, only hybridity that respects essential difference enables innovation, whereas the cultural synthesis or homogenization of multiculturalism proves stifling » (Sanders, 2006 : 17) [mais aussi comment ce procès de réinstallation peut encourager de nouvelles expressions et de la créativité. Selon Bhabha, pourtant, seule l'hybridation qui respecte la différence essentielle permet l'innovation, alors que la synthèse culturelle ou l'homogénéisation du multiculturalisme résulte étouffante]. [Toutes les traductions en français de l'article nous appartiennent.]

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

Cependant, dans les dernières pièces, Brie laisse de côté le grotesque,[1] même si l'humour reste présent, et il travaille plutôt avec des tragédies ; toujours avec le dessein de développer un théâtre « de la mémoire et de l'humour », en se servant aussi des textes liés à des réalités locales et contemporaines. Par exemple, dans *L'Iliade* il fait référence aux *desaparecidos* de l'Argentine, aux conflits politiques liés à la nationalisation du pétrole en Bolivie et aux catastrophes naturelles. Par conséquent, c'est à partir du présent que Brie fait ses lectures des œuvres classiques. Dans ce sens, il déclare avant la représentation d'*Ubú en Bolivia* à Bayonne : « avec nos pièces, nous voulons exposer les problèmes que nous rencontrons et les inquiétudes que nous vivons. Parfois nous nous inspirons de textes classiques comme base. Nous orientons *L'Odyssée* comme si Ulysse était un migrant ».

3. La traduction d'Ubu : l'adaptation interculturelle en Bolivie

Bien qu'*Ubú en Bolivia* n'ait pas été publiée en livre,[2] nous avons eu accès au texte dramatique, tout en sachant que le texte est l'un des éléments, parmi d'autres, participant à la mise en scène. *Ubú en Bolivia* a été représentée pour la première fois en 1994, à Yotala, en Bolivie, et en 2001, au Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, en Argentine; en Europe la pièce a été jouée aux festivals de Cadiz, en Espagne, et de Bayonne, en France. Pourtant, pour l'analyse, nous laisserons de côté les représentations, et nous nous consacrerons au texte dramatique, lequel est « beaucoup plus qu'une série de mots » (Pavis, 1992 : 155) ; cela veut dire que la culture cible est aussi présente dans le texte de la traduction ainsi que dans la représentation spectaculaire, où elle devient, certes, plus évidente car – dans notre cas – les vêtements et la musique andine aident à situer le spectacle dans une autre culture.

Selon la fiche de présentation de la pièce, *Ubú en Bolivia* est « une adaptation libre d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry », et tout de suite après il est précisé : « traduction, adaptation et mise en scène de César Brie ». Jarry, l'auteur, continue à être présent, et Brie établit avec celui-ci un rapport de réécriture sous la forme de la traduction et de l'adaptation. Mais en quoi consiste cette réécriture ? Selon Julie Sanders, dans son livre *Adaptation and Appropiation. The New Critical Idiom* (2006 : 18-19), l'adaptation théâtrale est une transposition qui transforme le *genre* de la pièce en question ; pour aboutir à cet objectif, l'adaptateur peut avoir recours à des *procédures d'amplification* (addition, expansion, interpolation, etc.) ; parfois aussi il cherche à ce que le

1 Selon Brie, le grotesque est « la juxtaposition sans solution de continuité entre le comique et le tragique » (Brie in Koss, 2007).

2 En 2013, la maison d'édition argentine Atuel, consacrée au théâtre, a publié deux volumes regroupant une sélection des pièces de Brie : Teatro I-II, Buenos Aires, Atuel, 2013 ; la pièce *Ubú en Bolivia* n'a pas été incluse dans cette sélection.

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

texte devienne remarquable ou facilement compréhensible pour le nouveau public à travers des *procédés de mise au jour*.

En suivant cette définition de Sanders, et en comparant l'original français[1] et la traduction espagnole, on repérera les changements réalisés sur le plan culturel. Voici notre hypothèse : César Brie propose une traduction-adaptation de la pièce française selon un dessein satirique ; le personnage d'Ubu lui est d'utilité pour dénoncer des rapports de pouvoir en Amérique Latine. Quant à la satire, Patrice Pavis (1998 : 350) et Linda Hutcheon (2013 : 43) affirment que – à différence de la parodie –, elle est une adaptation en rapport avec une réalité extralittéraire, « extramurale » (sociale, morale et politique). Même si Jarry n'a rien exprimé par rapport au sujet du genre de la pièce, nous avons vu précédemment que notre auteur était pour une littérature anti-mimétique, dans laquelle la référence serait ambiguë et, en tous cas, interne au texte. D'ailleurs, il avait classé son œuvre avec la catégorie architextuelle de « drame en 5 actes » (*OC* I : 345) ; c'est-à-dire, Jarry n'aurait pas pensé à composer une satire politique, bien que la plupart des lectures postérieures aient fait d'Ubu l'*alter ego* de certains politiciens au pouvoir.

Afin de repérer les références qui dessinent les traits satiriques de notre adaptation, on étudiera quelques éléments spécifiques dans les paratextes et dans la traduction des références culturelles.

3.1. Les paratextes des *Ubu roi* et *Ubú en Bolivia*

En analysant les *paratextes* de notre adaptation, deux éléments attirent notre attention du point de vue des références culturelles : la traduction du *titre* et du *prologue*. Bien évidemment la localisation géographique est précisée dès le début, laissant de côté l'ambiguïté qui était présente au niveau référentiel dans le texte de départ d'*Ubu roi*, dont l'intertexte évoquerait plutôt un intertexte avec l'*Œdipe Roi* ; tout de même, il est nécessaire de signaler que tout au début la pièce jarryque s'intitulait : *Ubu roi ou Les Polonais*. Suivant le titre de Brie, on a beau penser que il est pour une lecture réaliste de la pièce en consonance avec les traits de la satire, il nuance la référence précise parce que, tout de suite après, dans le prologue, il situe l'action à Polivia [*Polivie*] – un pays imaginaire où la Pologne et la Bolivie se laissent entendre dans un néologisme qui met en rapport les deux pays.

Quant au *prologue*, le texte français a été introduit par une présentation, prononcée par Jarry au Théâtre de l'Œuvre, et reproduite dès lors dans toutes les éditions françaises. Dans ce document de deux pages, Jarry explique sa conception du théâtre et du public ; il prône l'absence de

[1] Selon les *Œuvres Complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade qui reproduisent la version publiée par Jarry à la *Revue Blanche*.

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

décor et il place l'action dans une localisation spatio-temporelle ambigüe : la Pologne ou Nulle Part et l'Eternité (*OC I* : 398-401).

Dans son adaptation, Brie profite de cette structure pour la réécrire, c'est-à-dire, il respecte le format de « prologue », mais il l'adapte complètement au niveau du contenu, car son but est de donner des précisions par rapport à sa représentation : la mention de l'Amérique Latine et de ses dictatures ainsi que de ses démocraties néolibérales plus récentes est explicite. Voici le texte où l'on précise qu'Ubu est un « dictateur » mais aussi un « démocrate », que cette « nulle part » est le pays où l'on se trouve (La Bolivie), voilà pourquoi on entendra des langues aborigènes (*quechua* ou *aymará*) au-delà de l'espagnol. La relation avec la réalité locale « extramurale » typique de la satire est évidente : « toute allusion aux faits réels est absolument intentionnelle », dit Brie.

UBÚ EN BOLIVIA

Prólogo

1) El señor Ubu es un dictador. Pero no somos tan idiotas para creer que podemos reírnos de los dictadores sin poner en el asador a los demócratas. De tal palo tal astilla.
2) Ninguna parte está en todas, y en primer lugar en el país donde nos encontramos.
3) Motivo por el cual hablamos castellano y cantamos a veces en aymará o quechua.
4) Toda alusión a hechos reales es absolutamente intencional.
5) Pero como consideramos poco serio escribir obras históricas no somos responsables de que el mundo se nos parezca.
6) A los más viejos les encantan obras que a nosotros nos parece abominables. Pero los que vendrán después de nosotros abominarán de nuestra obra.
7) También nosotros nos convertiremos en hombres graves y barrigudos, como UBUES cualquiera.
8) Y terminaremos de alcaldes en pueblitos, y seremos académicos y recibiremos regalos de los bomberos.
9) Entonces los jóvenes levantarán la voz, nos encontrarán anticuados y compondrán canciones burlándose de nosotros. No hay ninguna razón para que no suceda.
Y aquí comienza Ubú en Polipia.

[*Prologue*. / Monsieur Ubu est un dictateur. Mais nous ne sommes pas assez idiots pour croire qu'on peut se moquer des dictateurs sans passer aussi sur le grill les démocrates. Tel père, tel fils. / Nulle Part est partout, et en premier lieu dans le pays où nous nous trouvons. / Voilà la raison pour laquelle on parle en espagnol et on chante parfois en *aymará* ou

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

quechua. / Toute allusion à des faits réels est absolument intentionnelle. / Pourtant, étant donné que nous considérons peu sérieux d'écrire des pièces historiques, nous ne sommes pas responsables du fait que le monde nous ressemble. / Les plus vieux adorent des pièces que nous considérons détestables. Mais ceux qui nous succéderont détesteront nos pièces. / Nous aussi, nous deviendrons des hommes graves et pansus, comme des Ubus quelconques. / Et nous finirons comme maires de petits villages, et nous serons académiciens et recevrons des cadeaux de la part des pompiers. / Alors les jeunes hausseront leur voix, ils nous trouveront ringards et ils écriront des chansons en se moquant de nous. Il n'y a pas de raison pour que cela n'arrive pas. / Et voici Ubú en Polipie.]

3.2. Les références culturelles dans *Ubu roi* et *Ubú en Bolivia*

Les références culturelles, c'est-à-dire, les énoncés porteurs d'information culturelle, sont présentes dans la traduction à plusieurs moments. Le traducteur-adaptateur marque son texte avec des traits de la culture andine surtout dans les noms propres des lieux et des personnages, en effaçant les marques de cette « Pologne » songée dans l'original. Voici les exemples repérés :

1. Ubu qui était « capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon » devient « capitán de batallón, oficial de confianza del rey Felipe, decorado con la orden del cóndor azul de Polipia, ex rey de Tarija » [capitan de bataillon, officier de confiance du roi Felipe, décoré de l'ordre du condor bleu de Polipia et ancien roi de Tarija].

2. Le roi Venceslas, roi de Pologne, devient « Felipe, rey de Polipia » [Felipe, roi de Polipia].

3. Le capitan Bordure, duc de Lithuane, devient « Capitán Blasura, duque de Quillacollo » [Capitaine Blasura, duc de Quillacollo].

4. Le fils du roi, nommé Bougrelao devient « Pobrelao », qui veut devenir « rey de Polipia y el Chaco » [roi de Polipie et Chaco].

5. Le fleuve Vistule devient le fleuve « Choqueyapú ».

6. L'invocation au « grand San Nicolas » que fait la reine devient une prière à « tata Santiago » (« tata », c'est une manière familière d'appeler le père ou le dieu).

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

7. Les corps de soldats de Dantzick deviennent la « guardia montada de Chuquisaca » [la garde à cheval de Chuquisaca].

8. L'ancien roi Matias de Könisber devient « Señor Matías de Potosí » [Monsieur Matías de Potosí].

9. Dans le texte français, il y a une scène célèbre entre Ubu et les nobles : Ubu leur demande de l'argent et finit par exproprier tous leurs biens. Cette scène a été « mise à jour » par Brie. Les biens à exproprier ne sont pas des terres ou des trésors, mais plus actuels et liés aux finances : il s'agit de comptes bancaires en Suisse et de milliers de dollars. Quant aux toponymies, dans le texte français, les nobles venaient de l'Est ou de contrées inventées qui faisaient penser à l'Europe orientale : « Comte de Vitespk », « Grand-duc de Posen », « Duc de Courlande », des villes de Riga, de Revel et de Mitau, etc. Dans la version en espagnol, les nobles deviennent « virrey de Oruro y jefe de aduanas » [vice-roi de Oruro et directeur de douanes], « duque de La Paz » [duc de La Paz], « duque de Santa Cruz y general antinarcóticos » [duc de Santa Cruz et général antinarcotique], « dueño de fábricas de cocaína en Pando » [propriétaires des usines de cocaïne de Pando], « conde de las minas de estaño, dueño de medio altiplano, ex ministro de economía » [compte des mines d'étain, propriétaire de la moitié des plaines du pays]. Ubú s'empare de tous ces domaines, alors il devient:

> Príncipe de Tarija, Ex presidente de Polipia, Virrey de Oruro, Duque de Santa Cruz y La Paz, Emperador de la corte de justicia, Jefe de aduanas, General de antinarcóticos, fabricante de cocaína, capitán mayor de tránsito, abogángster, tesorero de coimas y regente de burdel. (Acte III, scène 2)
>
> [Prince de Tarija, ancien Président de Polipia, Vice-roi d'Oruro, Duc de Santa Cruz y La Paz, Empereur de la cour de justice, Directeur de douanes, Général antinarcotique, fabricant de cocaïne, maréchal de la circulation, avocat-gangster, trésorier des pots-de-vin et gérant de bordel.]

10. La mention de l'Espagne est intéressante à signaler, car il y a une transformation du rapport avec ce pays, lequel devient l'opposant du peuple indigène. Dans le texte français, Ubu est aussi « roi d'Aragon » (une région espagnole), évoquant les drames de Molière à la *Don Juan*, mais dans la traduction il devient "roi de Tarija" (une région de Bolivie). En plus, dans *Ubu roi*, il y a une mention des Espagnols. Ubu songe : « Si j'étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j'avais en Aragon et

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée » (Acte I, sc. 1). Bien que dans la traduction Aragon devienne Tarija, la référence négative aux Espagnols en tant que voleurs reste telle quelle tout en renforçant l'idée du vol. Même s'il s'agit d'une traduction presque littérale : « Si fuera rey me haría construir una capota como la que tenía en Tarija, y que esos malditos españoles impúdicamente me robaron » (Acte I, sc. 1), le nouvel emplacement de l'action en Bolivie change, d'emblée, l'énonciation.

Et dans la dernière scène du texte français, Ubu et son épouse s'échappent sur un radeau vers l'Espagne. Pour un public latino-américain, la fuite de l'Amérique vers l'Espagne est considérée comme un acte de trahison beaucoup plus significatif; l'opposition entre Espagne et Amérique est plus évidente car la pièce soutient une position contraire à la Conquête espagnole – il faut remarquer qu'elle n'est jouée que deux ans après l'anniversaire de la Conquête de 1492.

> P.U: Quiero llegar de una vez. ¿Dónde carajos está España? Adelante toda, mojen, viren viento atrás, alcen las velas. Barra arriba, barra abajo. Puta, nos ahogamos.
> M.U: Qué hermoso, volver a la dulce España.
> P.U: Por muy lindo que sea no vale lo que Polipia.
> M.U: Eh, sí. Si no hubiera Polipia, no habría Polipianos. (Acte V, scène 4)

> [P.U.: Je veux y arriver une fois pour toutes. Où diable est l'Espagne ? Allons-y, mouillez avant, virez vent derrière, hissez les voiles. La barre dessus, la barre dessous. Putain, on se noie !
> M.U.: Que c'est beau de rentrer dans la douce Espagne.
> P.U.: Si belle qu'elle soit, elle ne vaut pas la Polipie.
> M.U.: S'il n'y avait pas de Polipie, il n'y aurait pas de Polipiens !]

11. Brie ajoute un fragment d'un édit du président et dictateur bolivien Melgarejo (1864-1871), lequel était célèbre pour avoir exproprié les terres des indigènes pour les leur louer après. Alors, c'est Ubu qui prononce les mots absurdes de l'ancien dictateur :

> P.U.: Malditos indios. Las tierras poseídas por la raza indígena y conocidas hasta hoy bajo el nombre de tierras de comunidad, las declaro propiedad del Padre Ubú. Dichas tierras serán vendidas en subasta pública. Y las que no sean vendidas serán puestas en alquiler por cinco años a los mismos indios, sus antiguos posesores. Así aprenden. (Acte III, sc. 3.)

> [P.U.: Maudits indiens. Les terres possédées par la race indienne et connues jusqu'à présent sous le nom de terres de communauté, je les déclare propriété du Père Ubu. Ces terres-là seront vendues aux enchères.

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

Et celles qui ne se vendent pas seront mises en location pour une période de cinq ans aux Indiens mêmes, leurs anciens propriétaires. Ça leur apprendra !]

12. Le texte français finit avec la *Chanson du Décervelage*. En voici un extrait :

Je fus pendant longtemps ouvrier ébéniste
Dans la ru' du Champs d' Mars, d' la paroiss' de Toussaints ;
Mon épouse exerçait la profession d' modiste

Et nous n'avions jamais manqué de rien.
Quand le dimanch' s'annonçait sans nuage,
Nous exhibions nos beaux accoutrements
Et nous allions voir le décervelage
Ru' d' l'Echaudé, passer un bon moment.

Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler;
(Choeur) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !

Brie, quant à lui, remplace cette chanson par une autre, de ton humoristique et dramatique à la fois, qui fait référence aux régimes despotiques et aux corruptions latino-américaines:

Seguiremos tomando
porque estamos en el poder
Ay Polipia
Ahora estás en nuestra manos.
Seguiremos robando
porque somos el gobierno
ay Polipia
qué es lo que te hacen tus hijos
(Ruido de campanas que va cubriendo la canción.)

[On continuera à boire
parce qu'on est au pouvoir
Ay, Polipie !
Maintenant tu es dans nos mains.
On continuera à voler
parce qu'on est au gouvernement
Ay, Polipie !
Qu'est-ce que tes fils ont fait de toi ?
(Bruit de cloches qui couvre la chanson)]

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

Conclusion ubiquiste: De la Pologne à la Polivie

Depuis une perspective liée au théâtre engagé, Brie se sert d'une pièce de tradition rupturiste française dans un dessein satirique pour faire référence à la réalité latino-américaine. Suivant la définition de Sanders sur l'adaptation, nous avons constaté que Brie modifie le genre de la pièce, en proposant une *satire* liée à la réalité sociopolitique locale, tout en changeant les paratextes mais aussi les références culturelles. Brie approche la pièce d'un nouveau public, en ayant recours à l'humour du dictateur Ubu et aux scènes tirées du quotidien bolivien (comme l'édit du militaire Melgarejo contre les Indiens, les réalités des narcotrafiquants, l'emplacement dans la géographie andine, etc.). Mais il ne s'agit que de mises à jour des références culturelles, également par le biais d'un « espagnol latino-américain » – dont l'analyse n'a pas été développée ici –, dans lequel des mots mexicains, argentins, boliviens se mélangent avec de la musique indigène. Brie accomplit son objectif.

Il est vrai que ce type de théâtre « interculturel » tend à être critiqué à cause de son eurocentrisme (cf. note 1), puisqu'il est considéré généralement comme une appropriation superficielle et irrespectueuse faite par l'Occident d'autres cultures (Lehmann, 2013 : 431). Pourtant, dans le cas analysé, on croit que ce rapport de forces a été bouleversé : pour le Teatro de los Andes, les textes d'Occident, comme *Ubu roi*, mais aussi *L'Iliade* ou *L'Odyssée*, sont utiles pour remettre en question cette culture qui veut apprivoiser à tout prix l'autre dans son exotisme. L'eurocentrisme n'est pas présent dans la conception interculturelle mise en place depuis l'Amérique Latine, par contre, l'adaptation satirique joue une fonction identitaire dans la culture cible. Tout comme l'affirme Brisset, dans un théâtre « identitaire » (au Québec mais on peut penser aussi en Amérique Latine), l' « autre » est là en tant qu'autorité appuyant le discours d'émancipation du « moi » ; le but est alors de dénoncer des rapports de domination historique, à l'aide de l'humour et d'une manière iconoclaste. Finalement, c'est dans l'actualité et en *Polivie* que la tradition et l'avant-garde se rejoignent: « Vanguardia y tradición. Ya no las contrapongo. La tradición es lo antiguo que aún es necesario. La vanguardia es el riesgo que asume el artista que abre nuevos caminos (Brie en 2013) [L'avant-garde et la tradition. Je ne les oppose pas. La tradition, c'est l'ancien qui est encore nécessaire. L'avant-garde, c'est le risque que l'artiste prend en charge afin d'ouvrir de nouveaux chemins].

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)

Bibliographie :

Brie, César (2006) : « Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia, el galateo y la vanguardia », *Revista Teatro CELCIT*, nº 30, <www.celtit.org.ar> (consulté le 27 mai 2014).

Brie, César (2009) : Entretien en *Artez*, octobre de 2009. <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez150/Suplemento/SuplementoAlmagro/cesarbrieandes.htm> (consulté le 24 mai 2014).

Brie, César (2013) : *Teatro I-II*, Buenos Aires, Atuel.

Brisset, Annie (1990): *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Québec, Le Préambule.

Dubatti, Jorge (2013) : « El gran creador teatral César Brie y la polifonía de teatros argentinos », *Tiempo Argentino*, 01 septembre 2013, <http://tiempo.infonews.com/2013/09/01/suplemento-cultura-108536-el-gran-creador-teatral-cesar-brie-y-la-polifonia-de-teatros-argentinos.php> (consulté le 26 mai 2014).

Foix, Marita (2013) : « Una experiencia en Bolivia : el Teatro de los Andes de César Brie 1991-2009 ». *La revista del CCC* . Mayo / Agosto 2013, n° 18. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/415/. ISSN 1851-3263> (consulté le 27 mai 2014).

Hutcheon, Linda (2000) : *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Illinois, University of Illinois Press.

Koss, María Natacha (2007) : « La ética y la estética. Reportaje a César Brie », *Alternativa Teatral*, 15 janvier 2007, <http://www.alternativateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica> (consulté le 27 mai 2014).

Pacheco, Carlos (2001) : « El Teatro de los Andes, en el Cervantes », *La Nación*. Buenos Aires, 22 de febrero de 2001, <http://www.lanacion.com.ar/53329-el-teatro-de-los-andes-en-el-cervantes> (consulté le 27 mai 2014).

Pavis, Patrice (1992) : *Theatre at the Crossroads of culture*, trad. de Loren Kruger, NY-Londres, Routledge.

Pavis, Patrice (1996) : *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan.

Pavis, Patrice (1998) : *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

Sanders, Julie (2006) : *Adaptation and appropiation. The New Critical Idiom*, NY-Londres, Routledge.

BDD-A8370 © 2014 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-24 18:13:53 UTC)