

Spectacle TNP

Ubu roi (ou presque)

**de Alfred Jarry
fatrasie collective**

5 — 16 avril

26 — 29 avril

31 mai — 10 juin 2016

Grand théâtre, salle Roger-Planchon

Avant le spectacle

Activités pour la classe proposées par
Philippe Manevy, Christophe Mollier-Sabet et Isabelle Truc-Mien

1-

De quoi
Ubu
est-il le
nom ?

I – Ubu, chapeau pointu !

Les élèves connaissent sans doute, pour certains, le sens de l'adjectif « ubuesque ». Le travail peut commencer par en demander le sens. Puis on leur donnera la définition du dictionnaire *Le Petit Robert 2016* : « Qui rappelle la situation produite par le gouvernement du Père Ubu, par son caractère absurde, cruel, grotesque et cynique. »

L'adjectif « ubuesque », est entré dans le langage courant en 1906, c'est-à-dire très peu de temps après la création mouvementée de la pièce d'Alfred Jarry au théâtre de l'Œuvre en 1896.

Il évoque la violence, la bêtise et la cruauté d'un pouvoir en définitive vain. Et, au départ, celui d'un

professeur détesté : « ce monarque-professeur, stupide et cruel »¹. On sait que le nom d'Ubu est le fruit de la déformation du nom d'un professeur de physique du lycée de Rennes où Alfred Jarry fut élève : Hébert, Hébé, Ebé, et enfin Ubu. Le geste anarchiste et potache à la fois de mise à mal de l'autorité jugée inique est connu : on y reviendra au début de la deuxième partie, « Parlez-vous Ubu ? ».

Mais avant d'en venir à cette dimension langagière de la pièce, il est intéressant de réfléchir à ce qui la rattache encore plus à l'enfance — pas très éloignée chez les jeunes gens du lycée de Rennes ! — : le jeu avec les sonorités.

Activité 1 – Jouer avec les mots et leurs sonorités

On proposera aux élèves de réfléchir à l'intérêt de passer du son « é » au son « u » en écoutant les effets de la répétition de la voyelle « u » dans Ubu. Qu'y entendent-ils ?

Peut-être penseront-ils aux mots des chansons de leur enfance, comme le nom du « compère Lustucru » de *La Mère Michel* (qui date de 1820), ou « Turlututu chapeau pointu », qu'on trouve déjà dans diverses chansons de *goguettes* du XIX^e siècle. On peut voir sans peine la dimension ludique enfantine dans ces mots où la « moue » faite pour prononcer le son « u » est renforcée par la répétition.

Lustucru rime avec « vendu » dans la chanson d'origine mais renvoie aussi aux pâtes Lustucru² avec la dimension orale et alimentaire qui, bien qu'anachronique, peut être évocatrice pour les collégiens ou lycéens actuels, avant même de savoir la place que la nourriture a pour le personnage d'Ubu. La référence aux ogres dévorateurs de leur enfance, voire à Gargantua, sera bienvenue ici qui dessinera déjà quelques contours du Père Ubu énorme et grand

mangeur d'andouille. En outre, on peut ajouter que le Père Lustucru est, dans certaines traditions, un personnage naïf : « l'eusses-tu cru », parfois même cocu, les deux mots rimant de plus !

Certains élèves connaîtront peut-être aussi la chanson de Thomas Dutronc, *Turlututu*, plus récente (2011) :

« Y'a plus d'issue, on est foutu Turlututu
Chapeau pointu si j'aurais su
On l'a dans le... »

Puisqu'il est question de rime éloquente, les élèves en viendront sans doute rapidement à la rime d'Ubu avec « cul », avec sa double dimension scatologique et sexuelle, à laquelle s'ajoute le plaisir réjouissant de l'usage des mots transgressifs. On trouve d'ailleurs cette rime à la fin d'*Ubu roi* dans la chanson du décervelage qui propose la rime intérieure de « hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu ». On trouve d'ailleurs aussi dans l'autre sens le passage à Ubé pour des raisons identiques de rime intérieure à la scène 4 de l'acte IV :

« Vive le Père Ubé, notre grand Financier ! »

¹ Henri Hertz, ancien condisciple de Jarry à Rennes.

² Le nom Lustucru a été trouvé en 1911, à l'occasion d'un banquet au cours duquel on chanta *La Mère Michel*.

Enfin, on pourra peut-être s'autoriser à évoquer l'aspect sexuel de « turlututu chapeau pointu » dans une chanson leste du XIX^e siècle, avec un rapprochement qui se fera aisément avec le double sens de la « gidouille » d'Ubu, bedaine qui pointe de manière phallique, sans parler du « turlututu », onomatopée de la flûte ou du mirliton qu'Ubu offre au roi Venceslas à la scène 6 de l'acte I (transmis par celui-ci à Bougrellas), « le mirliton — cette pratique de Polichinelle prolongé en tuyau d'orgue »³, ayant bien sûr une image phallique, le rapprochant alors du sens québécois du mot « turlute »...

Cette activité sur le caractère ludique des syllabes qu'on répète pour leurs sonorités amusantes — et plus particulièrement celles qui comportent la voyelle « u » — peut être complétée en faisant découvrir aux élèves le « couplet des rois » de *La Belle Hélène* d'Offenbach, opérette créée en 1864. Il en existe plusieurs extraits sur Youtube ; en voici le lien avec l'un d'entre eux :

<https://www.youtube.com/watch?v=4oFsiFv4Hyl>

Ils y relèveront certainement le jeu avec les syllabes coupées de manière cocasse voire ridiculissante, tout particulièrement lorsqu'il est question d'Agamemnon, « ce roi bar-bu qui s'avance, — bu qui s'avance, — bu qui s'avance... », le rapprochant étonnamment, par les sonorités, d'Ubu, un autre roi risible.

³ Alfred Jarry, *Conférence sur les pantins*, Bruxelles, 1902.

Activité 2 – Écrire un poème zutiste

Dans l'esprit du jeu précédent avec les syllabes et leur répétition un peu naïve et délibérément enfantine, le travail peut se poursuivre par une découverte de l'esprit des Zutistes. Ces poètes provocateurs jouent avec les mots et avec leurs sonorités de manière à la fois anarchiste et féconde. Rimbaud fut d'ailleurs un membre actif du groupe peu après son arrivée à Paris, entre 1871 et 1873.

L'exercice proposé s'appuie sur le poème souvent déjà connu des élèves: *Le Hareng Saur* de Charles Cros. On travaille d'abord une lecture à voix haute qui sera l'occasion d'expérimenter l'expressivité des répétitions des syllabes ou des mots dans ce poème⁴:

Le hareng saur

*Il était un grand mur blanc — nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle — haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur — sec, sec, sec.*

*Alors il monte à l'échelle — haute, haute, haute,
Et plante le clou pointu — toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc — nu, nu, nu.*

*Il laisse aller le marteau — qui tombe, qui tombe,
qui tombe,
Attache au clou la ficelle — longue, longue, longue,
Et au bout le hareng saur — sec, sec, sec.*

*Il redescend de l'échelle — haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau — lourd, lourd, lourd,
Et puis il s'en va ailleurs — loin, loin, loin.*

*Et depuis le hareng saur — sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle — longue, longue, longue,
Très lentement se balance — toujours, toujours,
toujours.*

*J'ai composé cette histoire — simple, simple,
simple,
Pour mettre en fureur les gens — graves, graves,
graves,
Et amuser les enfants — petits, petits, petits.*

Charles Cros, *Le Coffret de santal*, 1873.

On pourra également proposer un exercice d'écriture à la manière de Charles Cros dans *Le Hareng saur*, avec pour sujet un objet de la vie quotidienne ou un aliment, choisi librement par chaque élève.

⁴ Voir à ce sujet les conseils de lecture amusants - et intéressants - de Coquelin cadet reproduits dans l'article de Wikipédia consacré au *Hareng saur*.

Activité 3

Les voyelles en bouche

Selon Charles Chassé, Jarry serait passé d'Ebé à Ubu parce que les noms en « u » sont plus éclatants que les noms en « é »⁵.

Ce travail sur les voyelles peut être une belle occasion de revenir à Molière et de faire lire ou relire aux élèves la leçon de phonétique que le maître de philosophie donne à Monsieur Jourdain dans la scène 4 de l'acte II du *Bourgeois gentilhomme*.

Ce retour à cette célèbre scène pourra permettre de mettre en voix le discours sur les voyelles : les élèves devront préparer une lecture expressive de la scène, en s'efforçant de marquer le plus possible les différences d'articulation entre les voyelles. Pour leur faciliter la tâche, le professeur peut leur donner une liste de modes de diction possibles comme sur-articuler, parler très fort, ou au contraire le dire comme un secret...

On s'arrêtera plus particulièrement sur le « u », bien sûr :

« Vos deux lèvres s'allongent comme si vous faisiez la moue : d'où vient que si vous la voulez faire à quelqu'un, et vous moquer de lui, vous ne sauriez lui dire que U »⁶.

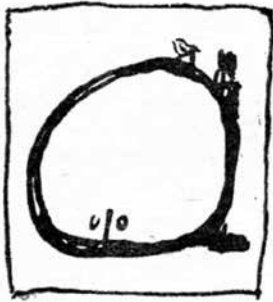
Cette présentation de la voyelle « u » mise en voix de plusieurs manières sera l'occasion de faire des hypothèses sur le type de personnage que peut être un roi nommé Ubu.

⁵ Charles Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry, les sources d'Ubu roi*, Paris, Floury, 1922.

⁶ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 4.

II – Des sonorités aux images

Activité 4 – Exercice sur *L'Alphabet du Père Ubu, voyelles*



A. *La faim*
(la panse du Père Ubu).



E. *La férocité*
(la mâchoire du Père Ubu).



I. *La jubilation du*
Père Ubu.



O. *L'admiration*
(le nombril du Père Ubu).



U. *La douleur*
(les larmes du Père Ubu).

On pourra poursuivre ce travail sur les voyelles avec un exercice sur *L'Alphabet du Père Ubu, voyelles*, réalisé par Pierre Bonnard, ami et proche collaborateur de Jarry. Il a été le premier artiste à s'emparer de la pittoresque figure d'Ubu: il a conçu des marionnettes pour la représentation de 1898, dessiné des couvertures pour les chansons et collaboré à *l'Almanach illustré du Père Ubu*, édité par Vollard en 1901 et dans lequel se trouve *L'Alphabet du Père Ubu, voyelles*. «Bonnard [y] accentue à plaisir la régression infantile du dessin. Le phénomène est particulièrement sensible dans les «voyelles» composant l'alphabet du Père Ubu, lettrines qui font naître six figures du héros d'un simple ovule graphique, évoquant le tracé giratoire que font souvent les enfants dans leurs premières ébauches du bonhomme. Rappelons que ce tracé embryonnaire, Jarry l'avait élevé lui-même à la dimension héraldique, en en faisant le blason

d'Ubu, la fameuse «gidouille» en spirale que le roi des Polonais porte sur sa bedaine⁷». Les voyelles de cet alphabet sont associées à la fois aux sentiments d'Ubu et aux fonctions de son corps.

L'exercice est le suivant: on distribue aux élèves une planche de *L'Alphabet du Père Ubu, voyelles*, et chacun prépare une profération expressive d'une voyelle de son choix, en prenant en compte la personnalité visuelle de la voyelle, le sentiment qu'il y trouve. Puis un premier élève adresse sa voyelle ainsi préparée à un autre élève, et celui-ci fait de même, jusqu'à ce qu'on ait fait le tour de la classe. On sera amené à répéter plusieurs fois chaque voyelle, ce qui aura l'intérêt d'entendre des propositions différentes et intéressantes à ce titre.

⁷ Emmanuel Pernoud, *L'Invention du dessin d'enfant*, Hazan, 2003.

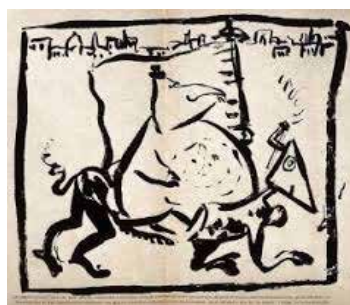
Activité 5 – Des voyelles dessinées au portrait

La postérité d'Ubu et de sa silhouette presque toujours reconnaissable est immense quand on regarde les œuvres de nombreux artistes, qui, de 1896 à nos jours, ont représenté ce personnage. En voici

quelques-unes parmi les plus célèbres, en commençant par le portrait d'Ubu réalisé par Jarry lui-même pour la première édition d'*Ubu roi* au Mercure de France en 1896.



Ubu par Alfred Jarry



Ubu par Pierre Bonnard



Ubu par Max Ernst



Ubu par Joan Miró



Ubu par Pablo Picasso

L'exercice consiste à observer les cinq œuvres intitulées *Ubu* ou *Ubu roi* et à noter les points communs et les différences observés.

Voici quelques éléments d'analyse de ces portraits :

— **Jarry** : gros ventre rond avec une spirale dessus, tête pointue, triangulaire, yeux tombants, visage neutre, bâton dans la poche et sous le bras, jambes écartées, bien plantées dans le sol.

— **Bonnard** : énorme ventre sur lequel on devine une spirale esquissée, cheval accablé sous son poids, petit chapeau ridicule sur une tête triangulaire comme celle du cheval, nez évoquant un bec, petit œil de profil.

— **Picasso** : buste seulement, double menton et cou très gras, tête pointue, triangulaire, moustache pendante et cheveux rares, visage déstructuré et humanisé à la fois, riant d'une manière inquiétante.

— **Ernst** : homme-tour et toupie à la fois, nez comme un bec de canard, œil rond évoquant une fenêtre, de profil, mains levées comme dans un geste de surprise, longs cheveux noirs, écharpe verte jetée sur l'épaule ; une sorte de bâton derrière lui.

— **Miró** : dessin comme celui d'un enfant, plein de rondeurs, comme en déséquilibre, yeux ronds ahuris, double menton, ventre rond avec une petite spirale, être qui semble une fusion entre Ubu et son cheval.

On peut observer quelques traits communs à ces différents Ubu : les formes géométriques et l'animalisation qui contribuent à déshumaniser le personnage, son regard inquiet, sa grosseur et son ridicule.

À partir de ce relevé, on proposera aux élèves de rédiger un texte proposant un portrait d'Ubu fondé sur les points communs entre les différents Ubu observés ainsi que sur quelques caractéristiques particulières de leur choix.

Activité 6 – Animer les portraits

Voici un autre exercice possible à partir des portraits proposés ici: chaque élève choisit un portrait, et propose une voix, un geste et un déplacement qu'il imagine à partir du *Père Ubu* représenté, en osant accentuer le geste ou le mouvement, pousser la voix, en lien avec la dimension caricaturale ou imaginative des tableaux.

Là encore, on aura plusieurs propositions pour un même tableau, ce qui permettra un retour en commun sur ces créations diverses et une réflexion sur la caricature et la charge qu'elles comportent.

III – Ubu roi ou l’art de se payer de mots.

On a pu constater la dimension très largement poétique du personnage d’Ubu, que ce soit par son nom, fantaisie ludique en soi et source de jeu à la fois, ou dans les images qu’il a générées. Il est intéressant maintenant de s’arrêter un peu sur le titre de la pièce que la classe va aller voir.

Activité 7 – Un titre trompeur

On demandera tout d’abord aux élèves de dire ce que leur inspire le titre de la pièce en les invitant à observer l’inversion lexicale: *Ubu roi* au lieu de *Le Roi Ubu*, comme *Le Roi Lear* par exemple.

Certains penseront alors peut-être à *Œdipe roi*, formé sur ce principe linguistique, qui, grâce à la souplesse de la langue grecque, permet de mettre en valeur, en première position, le nom du héros dont la pièce va traiter. On retrouve d’ailleurs le même glissement de titre entre *Ubu enchaîné* (1899) et le *Prométhée enchaîné* d’Eschyle (vers 463 avant J.C.). Les lycéens des années 1880 connaissent leurs classiques et s’amusent avec.

On reconstituera ensuite l’histoire d’*Œdipe roi* en s’appuyant sur les connaissances des élèves et le bref résumé suivant :

Œdipe roi est une tragédie grecque de Sophocle, représentée entre 430 et 420 av. J.-C. Elle met en scène la découverte par Œdipe de son terrible destin. Alors qu’il a accédé au trône de Thèbes après avoir triomphé de l’énigme de la Sphinge, l’enquête qu’il mène afin de découvrir la cause de la peste envoyée par Apollon sur la ville le conduit à découvrir que le responsable de l’épidémie n’est autre que lui-même: il est coupable à la fois de parricide et d’inceste, car il a, sans le savoir, tué son propre père, Laïos, et épousé sa propre mère, Jocaste. Après le suicide de Jocaste, Œdipe se crève les yeux et décide de quitter Thèbes dont il remet la régence à Créon.

Pour permettre aux élèves de réfléchir à ce qui rapproche *Ubu roi* d’*Œdipe roi* au-delà du titre — ou ce qui, au contraire, les éloigne l’un de l’autre — avant d’avoir vu la pièce, un travail sur la scène 1 de l’acte I d’*Ubu roi* peut être éclairant.

Activité 8 - Ubu, anti-héros

On fera donc lire la scène 1 de l'acte I d'*Ubu roi* aux élèves. Puis ils devront relever tout ce qui met le titre en contradiction avec le dialogue de la scène en se référant à ce qui a été dit sur *Œdipe roi*, ainsi qu'aux connaissances des élèves sur la tragédie classique :

→ On notera d'abord qu'il est nommé « le père Ubu », tournure familière, voire populaire, en contradiction avec la noblesse ou l'héroïsme du roi.

→ Sa femme, la mère Ubu, le traite de « voyou », lui dit qu'il est bête, ou l'appelle « pauvre malheureux » de manière très condescendante.

→ Le Père Ubu est influençable (« Ah ! Je cède à la tentation. »), et pleutre (« Oh non ! Moi, capitaine de dragons, massacrer le roi de Pologne ! Plutôt mourir ! »).

→ On peut aussi signaler l'opposition très nette entre la grandeur d'Œdipe qui fait face à son destin, assume ses actes bien qu'il ne les ait pas voulus, et Ubu, roi médiocre, mesquin, qui envisage de tuer le roi Venceslas afin de prendre sa place pour jouir du pouvoir d'un point de vue basement matériel : manger fort souvent de l'andouille, avoir une grande capeline, un parapluie et un caban, et puis qui prend peur et renonce.

→ Le vocabulaire qu'emploie le Père Ubu (et la mère Ubu aussi !) est trivial, voire grossier, dès le premier mot avec ce fameux « merdre » initial répété à plusieurs reprises dans la scène (voir partie 2), quand il n'est pas associé à « bougre » : « bougre de merdre, merdre de bougre », mais aussi avec des expressions familières comme « passer par la casserole », « ce cul, je voudrais l'installer sur trône » ; on est là bien loin du langage d'un héros de tragédie grecque ou classique !

Ubu est donc très clairement un anti-héros, et le titre est trompeur pour qui découvre la pièce, parodique quand on la voit. C'est ce qui sera précisé lorsque les élèves auront vu le spectacle au TNP dans la fatrasie collective.

2-

Parlez-

VOUS

Ubu?



I – Au début était le « merdre ! »...

La geste ubuesque est née d'un chahut d'écoliers contre un professeur de physique du lycée de Rennes, Félix-Frédéric Hébert, dit le « père Hébert », « père Ebé » ou encore « P. H ». Catholique fervent, anti-communard et anti-dreyfusard, Hébert fut un spécialiste des orages et des conflits de voisinage avec ses collègues. Il fut aussi une victime éternelle des chahuts de ses élèves. Il s'agit donc avec ce théâtre potache élaboré collectivement par les frères Morin et Jarry, de mettre à bas une autorité. Ce renversement de l'ordre établi passait par un refus de la norme linguistique qui était celle de l'ennemi. Il fallait donc mettre à mal l'usage habituel de la langue en inventant une langue parodique propre à Ubu. Jarry et ses compagnons inventèrent à Ubu un idiolecte, en parodiant la langue latine et la langue du XVI^e siècle qui étaient des langues essentielles dans le système éducatif de l'époque. Dans Ubu roi, cette création verbale, essentiellement scatologique et sexuelle, concerne trois domaines :

- les jurons et les insultes
- les armes et instruments de torture
- le ventre d'Ubu

On proposera donc une approche du spectacle qui familiarise les élèves avec cette veine poétique, en les entraînant à mettre en bouche les mots du parler Ubu.

Autant commencer par le début, les fondamentaux de cette langue : à l'initiale de la pièce, une déflagration, l'explosion du premier mot : « Merdre ! ». Géniale et scandaleuse trouvaille poétique avec son [r] épenthétique, ce « merdre ! » est un mot de passe pour entrer dans la pièce (les acteurs ne se disent-ils pas « merde ! » juste avant le début d'un spectacle ?) qui servira également de « signal » à Ubu pour renverser le roi de Pologne et prendre sa place : « Je tâcherai de lui marcher sur les pieds, il regimbera, alors je lui dirai MERDRE, et à ce signal vous vous jetez sur lui » (Acte I, scène 8). « Merdre ! » est le cri de guerre d'Ubu qui fait de lui un roi. Dans le parler Ubu, ce mot est premier. Il constitue l'origine, la matrice langagière et signifiante du personnage, la seule alternative au silence. Après le premier rapport de la censure qui avait bien sûr épinglé ce MERDRE majuscule, Jarry

avait corrigé de la façon suivante : « Je tâcherai de lui marcher sur les pieds, il regimbera, alors je ne lui dirai rien, et à ce signal vous vous jetez sur lui. ». On retrouve le même silence du personnage au début d'*Ubu enchaîné*, pour la plus grande surprise de la mère Ubu : « Quoi ! tu ne dis rien, Père Ubu. As-tu donc oublié le mot ? ». Ubu n'a donc pas le choix : se taire ou dire « Merdre ». Essayons de comprendre ce qui fait de ce terme une parole essentielle.

Que de choses ont été écrites sur ce mot et son [r] supplémentaire ! Les critiques y voient paradoxalement une intention euphémisante qui empêche le mot interdit aux enfants d'avoir son éclat habituel ou au contraire une volonté de scandale plus forte manifestée dans la déformation du mot. Lacan commente le mot dans ses *Écrits* : « Trivialité raffinée de lapsus, de fantaisie et de poème, une lettre a suffi à donner à la jaculation la plus vulgaire en français, la valeur joculatoire, allant au sublime de la place qu'elle occupe dans l'épopée d'Ubu : celle du Mot d'avant le commencement. »¹. Le [r] superfétatoire ajoute une dimension ludique de création joyeuse (« joculatoire ») à la dimension scatologique (« jaculation ») du mot. D'autres font simplement remarquer qu'il existe, à côté de Rennes, une localité nommée Merdrignac... Alors, qu'en est-il ? Ajoutons à notre tour quelques couches sur ce « merdre »...

Que le premier mot de la pièce, qui revient ensuite à 33 reprises, soit une enseigne scatologique est à prendre en considération. Ubu est un ventre (les dessins de Jarry le montrent) qui, malgré les accidents se regonfle à chaque fois². L'anatomie d'Ubu se résume à cette « pèche » intestinale, jamais vide mais dont on craint qu'elle ne se perce, la « gidouille » qui menace d'engloutir quiconque s'interpose : « à la pèche » (IV, 4) « je te poche » (III, 7) « ji lon fous à la poche ». Véritable ogre, Ubu dévore « soupe polonaise, côtes de rastron, veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe » (III, 2), un « ours » mais aussi ses ennemis : « Vous allez passer tout à l'heure par la casserole » (I,1), « Ah je vais aiguïser mes dents contre vos mollets » (I,3), « Je vais te cuire à petit feu » (IV,4). Cette pulsion cannibale relève de l'obsession de l'engloutissement oral. Les Nobles sont traités dans la pure tradition

¹ *Écrits*, Seuil, 1966, p. 660

² Acte I scène 6 « Oh ! aïe ! au secours ! De par ma chandelle verte, je me suis rompu l'intestin et crevé la bouzine ! », acte II, scène 4, Bougrelias « lui découde la boudouille d'un terrible coup d'épée » ; acte IV scène 4, un Russe lui tire un coup de revolver « Ah ! oh ! Je suis blessé, je suis troué, je suis perforé » puis Bordure fait de même et Ubu croit qu'un « coup de canon » lui a traversé le ventre

charcutière: mis à la «trappe» avec un «crochet», ils tombent dans les «sous-sols du Pince-Porc» où «on les décervelera» (III, 2). Ubu avale tout mais conserve également tout et ne relâche rien, qu'il s'agisse de ses intestins ou de son porte-monnaie: "je ne lâcherai pas un sou" (III, 6). C'est un constipé compulsif qui pousse la rétention jusqu'à manger ses propres déjections. De chaque côté de ce ventre, les deux orifices de la bouche et du cul se rejoignent souvent. Les tripes, qui servent à fabriquer l'andouille, juron favori d'Ubu qui contamine également d'autres mots comme «gidouille» ou «cornegidouille», ne sont-elles pas des «sacs à merde»? Dans *Gargantua*, Grangousier prévient sa femme, Gargamelle, qui se goinfre de tripes alors qu'elle approche du terme de sa grossesse, que «ceste tripaille n'estoit viande moult louable: Celluy (disoit-il) a grande envie de mascher merde, qui d'icelle le sac mangeue.» Selon les termes de Rabelais, Ubu, roi foireux, est un masche merde coprophage dont la marmite n'est jamais loin du pot de chambre comme en témoigne l'échange entre Ubu et le capitaine Bordure au début de la scène 4 de l'acte I :

- « Eh bien, capitaine, avez-vous bien dîné ?
- Fort bien, Monsieur, sauf la merdre.
- Eh! la merdre n'était pas mauvaise
- Chacun son goût »

Ubu garde tout et recycle ses propres déchets dans un système autonome et durable qui est l'équivalent métabolique du conservatisme politique et éducatif que Jarry et ses camarades veulent dénoncer. Qu'est-ce qu'un tyran sinon quelqu'un qui garde son pouvoir sans rien abandonner et préfère dévorer son peuple plutôt que de lâcher une quelconque liberté? Reste ce [r] infixé au milieu du mot. L'épenthèse est ordinairement censée faciliter la prononciation du mot. Ici, elle l'affecte par le redoublement de la consonne gutturale (encore une histoire de gosier et de «pôche») ou postérieure (encore une histoire de...) de chaque côté de la dentale. Cette allitération, qui n'est pas sans rappeler le palindrome d'Ubu, fait que l'on écoute le mot dans ses composantes sonores avant d'en reconnaître la signification. Il est matière sonore avant d'être matière fécale. Le mot se comprend donc dans une double détente: d'un côté la fécalité tyrannique d'Ubu, de l'autre la force poétique et joyeuse qui tente d'y échapper³.

Deux activités pour faire avec les élèves l'expérience sensible de cette matière et de ces questionnements :

³ L'héritier le plus direct de Jarry à ce niveau me semble être Antonin Artaud. On lira avec profit *Pour en finir avec le jugement de Dieu* en Poésie / Gallimard avec la préface très intéressante d'Evelyne Grossman.

On peut aussi écouter « La recherche de la fécalité » sur youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=C3lMGhWfo-A>

Activité 1-Le Cercle de parole

On forme avec les élèves un grand cercle dans lequel on aura soin de déterminer un ordre de passage et une adresse en faisant par exemple circuler un ballon (l'élève **A** lance le ballon à l'élève **B** en traversant le cercle. Une fois que **B** a réceptionné le ballon, **A** s'assoit. **B** dit choisir un destinataire parmi les élèves encore debout en face de lui. Il lui lance le ballon puis s'assoit, etc...). L'ordre de circulation du ballon et donc de la parole doit être mémorisé. On distribue à chaque élève un extrait d'Ubu roi qui contient le mot « merdre ». On peut partir du corpus suivant :

bougre de merdre
merdre de bougre
vrout merdre
choux-fleurs à la merdre
Merdre, merdre, merdre
sauf la merdre
Grosse merdre !
Oh ! merdre
MERDRE
Eh merdre !
de par ma merdre
Madame de ma merdre
ciseau à merdre
Garçon de ma merdre
gare au croc à merdre !!!
sac à merdre
sabre à merdre !

Chaque élève adresse l'expression à son destinataire. On peut donner différentes consignes de profération :

- chuchoter en détendant la voix
- stylo en travers (lèvres écartées, sourire ouvert) et dans la bouche (lèvres avancées, bouche en « cul-de-poule »)
- dire comme si un professeur dictait. On choisit d'abord un professeur complaisant qui fait tout pour éviter que ses élèves fassent des fautes. On peut faire un deuxième passage où on imagine ce même professeur, un jour d'inspection, essaie de ne pas faire entendre qu'il fait tout pour éviter que ses élèves ne fassent de fautes
- parler loin : de l'autre côté d'un terrain de football
- parler comme un vieux (cela oblige à ralentir)
- n'utiliser qu'une seule voyelle (la première : « bougroudoumourdou » « mèdrèdèbègrè ») en essayant de garder la compréhension du texte (cela oblige à bien faire entendre toutes les consonnes)

Activité 2 – Mise en espace des deux premières répliques de la pièce

Proposer un travail avec des groupes nombreux pour susciter une parole chorale (diviser la classe en groupes de 5 ou 6, par exemple). On peut donner comme consigne que tout le monde parle dans le groupe. On peut guider le travail des groupes par un petit questionnaire d'étude dramaturgique du tout début d'*Ubu roi* auquel le groupe devra répondre avant de faire ses choix :

→ À qui s'adresse le « Merdre! » d'Ubu ? à lui-même ? à la mère Ubu ? aux spectateurs ? aux tenants du « théâtre classique » ?

→ Qu'est-ce qui débute la pièce ? le « merdre! » d'Ubu ? Fait-on un début net qui fait entrer brusquement dans la fiction théâtrale ou les spectateurs entrent-ils dans une représentation commencée qui assume sa théâtralité ?

→ Ubu fait-il quelque chose sur scène avant son « Merdre! » qui justifie son exclamation ? quoi ?

→ La Mère Ubu est-elle surprise de ce juron ou a-t-elle l'habitude de l'entendre ? La réplique est-elle ironique ?

On confronte ensuite les propositions au plateau. On pourra prolonger l'exercice en demandant aux élèves ce qu'aurait pu dire Ubu s'il n'avait pas dit « merdre » et en les lançant à la recherche poétique d'un autre mot de passe en modifiant avec un son consonne ou voyelle un juron commun comme « con » « zut » ou « putain ».

II – Violences verbales

Ubu est un tyran. Il exerce sur ses ennemis et ses subordonnés une violence exagérée. Le sang et la cervelle giclent dans *Ubu roi* comme dans les films de Tarantino. Autour d'Ubu, on fend volontiers les têtes, on décervelle à tour de bras, on empale pour un rien, on perce facilement les « bouzines ». Mais cette torture a essentiellement une dimension verbale, poétique. Elle se dit dans la torsion des mots (« enfoncement du petit bout de bois dans les oneilles »), dans la création d'images surréalistes (« torsion des dents ») et dans l'invention d'instruments de torture improbables (« croc à finances »). Du coup, cette torture est joyeuse (Lacan aurait dit « jocolatoire »...). Il y a une délectation de la parole quand Ubu se lance dans la description des supplices qu'il réserve à la Mère Ubu :

Moi je commence : torsion du nez, arrachement des cheveux, pénétration du petit bout de bois dans les oneilles, extraction de la cervelle par les talons, lacération du postérieur, suppression partielle ou même totale de la moelle épinière (si au moins ça pouvait lui ôter les épines du caractère), sans oublier l'ouverture de la vessie natatoire et finalement la grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, le tout tiré des saintes Ecritures, tant de l'Ancien que du Nouveau Testament, mis en ordre, corrigé et perfectionné par l'ici présent Maître des Finances ! Ça te va-t-il, andouille ? » (Acte V scène1)

La violence d'Ubu puise ses racines dans la langue rabelaisienne. Qu'on relise les exploits de frère Jean des Entommeurs dans le chapitre XXVII de *Gargantua* et l'on verra qu'Ubu a tout appris à ses côtés.

On proposera donc différentes activités pour faire percevoir aux élèves cette cruauté qui acquiert, par la force poétique du langage, une dimension ludique.

Activité 3 – Atelier d’écriture poétique à partir du Jardin des supplices de Jérôme Bosch

On utilisera pour cet atelier deux supports :

→ le triptyque de Jérôme Bosch *Le Jardin des délices* et notamment de la partie droite : le Jardin des supplices. Avec le lien suivant, on a une image de qualité qui permet de zoomer sur des détails du tableau :

<http://www.petruspapa2.org/pin/bosch-deliciarum/totum/bosch-hortus-deliciarum-triptycha-madrid-prado-p02823-aperta.htm>

On prendra le temps de faire décrire cette image en insistant notamment sur la figure assez proche d’Ubu du monstre mi-homme mi-oiseau qui englutit des corps dans son bec avant de les déféquer dans des bulles du haut de son trône percé.

→ le poème de Ghérasim Luca (1913-1994) *La Fin du monde, Prendre corps*, dont voici trois extraits :

Je te lune
tu me nuage
tu me marée haute
Je te transparente
tu me pénombre
tu me translucide
tu me château vide
et me labyrinthe
Tu me paralaxe
et me parabole
tu me debout
et couché
tu m’oblique
je te tremblante
tu me séduis tu m’absorbes
je te dispute
je te risque
je te grimpe
tu me frôles
je te nage
mais toi tu me tourbillonnes
tu m’effleures tu me cernes
tu me chair cuir peau et morsure
tu me slip noir

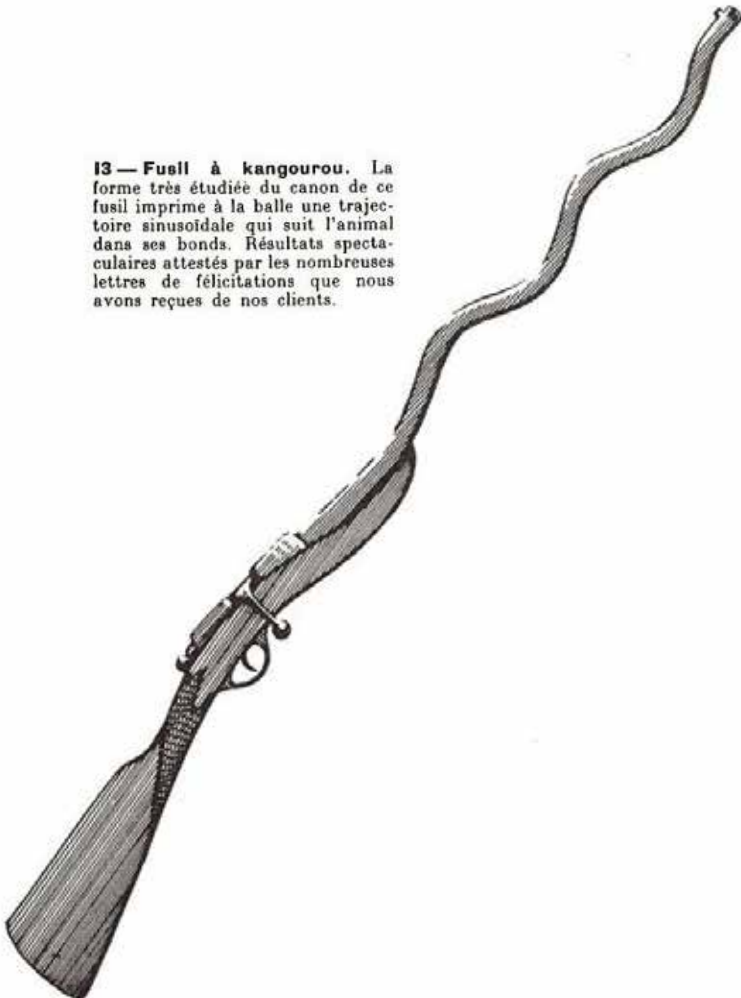
tu me ballerines rouges
et quand tu ne haut-talon pas mes sens
tu les crocodiles
tu les phoques
tu les fascines
tu me couvres
je te découvre
je t’invente
parfois tu te livres
tu me lèvres humides
je te délivre je te délire
tu me délire et passionnes
je t’épaule je te vertèbre je te cheville
je te cils et pupilles
et si je n’omoplate pas avant mes poumons
même à distance tu m’aisselles
je te respire
jour et nuit je te respire
je te bouche
je te palais je te dents je te griffe
je te vulve je te paupières
je te haleine
je t’aîne
je te sang je te cou
je te mollets
je te certitude
je te joues et te veines

Même si ce poème évoque une prise de corps amoureuse plutôt que violente, sa structure permet une approche poétique du tableau de Bosch. Le jeu anaphorique du *je te / tu me* reproduit dans le poème l’affrontement ubuesque. Dans la proposition d’écriture, on pourra éventuellement demander aux élèves de le remplacer par un couple moins impliquant sur le plan de l’énonciation : *il le... il la... ou elle le... elle la...* On peut facilement faire une règle d’écriture des substantifs utilisés comme verbes. Ces contraintes d’écriture définies, on peut demander aux élèves d’écrire de courtes formes poétiques sur le modèle du texte de Ghérasim Luca pour décrire une des scènes du tableau de Bosch.

Activité 4 - Le catalogue des instruments de torture introuvables

Jacques Carelman (1929–2012) est un peintre, décorateur et illustrateur français, dentiste de formation qui, après s'être consacré à diverses activités artistiques (décoration théâtrale, illustration de livres, peinture et sculpture) et avoir adapté en bande dessinée le roman de Raymond Queneau *Zazie dans le métro* a publié, en 1969 une parodie du catalogue *Manufrance*, le *Catalogue d'objets introuvables*. Dans ce livre, devenu un classique de la littérature pataphysique, il invente des objets impossibles et drôles, libérés des contraintes de l'utilité et conçus pour une société de consommation humoristique. Aussi portait-il, en référence à la Gidouille d'Ubu, le titre de «régent d'Hélicologie» du Collège de Pataphysique. Il a été nommé le 8 septembre 2012, transcendant Satrape dudit Collège.

13 — Fusil à kangourou. La forme très étudiée du canon de ce fusil imprime à la balle une trajectoire sinusoïdale qui suit l'animal dans ses bonds. Résultats spectaculaires attestés par les nombreuses lettres de félicitations que nous avons reçues de nos clients.



On pourra montrer aux élèves quelques-uns de ces objets en regardant la petite vidéo où Olivier Barrot présente la réédition du livre de Carelman aux éditions du Cherche-Midi :

<https://www.youtube.com/watch?v=mypASc9DIsg>

Une autre vidéo de la salle des ventes Artprecium présente des objets fabriqués :

<https://www.youtube.com/watch?v=Lcw2WU9sD7U>

Ayant été en contact avec cet univers, les élèves seront à même de concevoir les objets imaginaires et les instruments de torture d'Ubu, en les dessinant et en imaginant le petit texte d'accompagnement. On en compte 14 dans la pièce (les élèves pourront travailler en binôme). En voici la liste :

- Le sabre à finance
- La caisse à nobles
- Le couteau à nobles
- Le bouquin à nobles
- Le crochet à nobles
- Le voiturin à phynance
- Le sabre à merdre
- Le pince-porc
- Le croc à finances
- Le ciseau à oneille
- Le couteau à figure
- Le casque à phynances
- Le ciseau à merdre
- Le bâton à physique
- Le pistolet à phynances
- Le croc à merdre
- Le coup de poing explosif

3-

Ubu sur un plateau

En préambule, on rappellera les réticences de Lugné-Poe, premier metteur en scène de la pièce et directeur du Théâtre de l'Œuvre, où sont montées de nombreuses œuvres symbolistes.

Après avoir résisté, pendant près de deux ans, aux pressions amicales de Jarry, Lugné-Poe finit par céder. Mais, à deux jours de la répétition générale, il est rongé par le doute et envisage une annulation (voir les *Souvenirs de Lugné-Poe*, p. 425-426 dans l'édition Folio de la pièce).

Ces réticences s'expliquent non seulement par le scandale auquel se prépare Lugné-Poe, mais aussi par les difficultés de mise en scène propre à *Ubu roi*.

Activité 1 - Mettre en scène



Fabrication marionnette 1



Fabrication marionnette 2



Marionnettes

Pour mesurer ces difficultés et préparer les élèves au spectacle, on partira d'un exercice pratique. On demandera aux élèves, répartis par groupes de 5 ou 6, de préparer chez eux la mise en scène d'un passage : acte III, scène 2 (intégralité de la scène). Outre qu'il présente le père Ubu dans ses œuvres, c'est-à-dire en pleine dévoration, ce passage célèbre permet de poser des questions de mise en espace et d'incarnation.

On donnera aux groupes une seule consigne de mise en scène. Leur proposition devra répondre à l'une des contraintes esthétiques suivantes :

1. Représentation réaliste de cette scène : l'espace-temps est identifiable, la diction et la gestuelle aussi naturelles que possible ; tous les personnages sont joués par des acteurs.

2. Représentation décalée de cette scène : ni les costumes, ni les objets, ni la scène ne renvoient à une époque identifiable ; la gestuelle et la diction doivent produire un effet d'étrangeté... Tous les personnages sont joués par des acteurs.

3. Représentation de tout ou partie des personnages par des marionnettes.

NB : il y a de fortes chances que les élèves ne possèdent pas de marionnettes ou ne sachent pas comment les utiliser. On leur proposera alors de fabriquer des marionnettes sur table, en s'aidant du modèle décrit ci-dessous.

Prendre une feuille assez large (format A3, A2, ou page centrale de journal) et la plier en cône. Faire un nœud du côté pointu du cône de façon à ce que le bout pointu, figurant le nez, dépasse. Ces marionnettes sont destinées à être manipulées sur table, les marionnettistes étant à vue. On sera particulièrement attentif à la direction du nez, qui permet d'indiquer l'adresse et confère à l'objet son expressivité.

4. Représentation de tout ou partie des personnages par des objets détournés. (On ne donnera pas d'exemples de façon à ne pas limiter les possibilités, mais on précisera bien que ces objets tirés du quotidien ne doivent pas être des marionnettes).

Pour que toutes les versions soient réalisées, on tirera les contraintes au sort.

NB : si la classe est peu habituée au travail de plateau, on peut faire précéder cette activité de deux exercices collectifs :

→ Un exercice de diction : le professeur extrait des répliques de la pièce, et les distribue de façon aléatoire. Après un temps d'échauffement (marche dans l'espace, occupation du plateau), on demande aux élèves de prononcer ces phrases, en répondant à chaque fois d'une contrainte de diction. On partira d'une diction neutre, avant de donner les contraintes suivantes : parler très vite, très lentement, sur-articuler, faire trainer les voyelles, introduire une pause artificielle de trois secondes dans la phrase, parler du nez, la chanter, utiliser un accent...

→ Un exercice de gestuelle : on part d'une marche naturelle dans l'espace ; puis on demande aux élèves d'accélérer, de ralentir, puis d'accentuer leurs gestes

jusqu'à les rendre artificiels, soit en amplifiant les mouvements (balancement des bras, largeur des enjambées), soit au contraire en les réduisant au minimum (comme s'ils étaient comprimés dans un espace très réduit). On leur demande d'imaginer qu'ils marchent sur la lune, en apesanteur, ou au contraire qu'ils sont attirés vers le sol par une force très puissante. Puis, pour finir, on leur propose d'imaginer qu'ils sont reliés par un fil à un marionnettiste imaginaire: on se figurera que ce fil est attaché au haut de leur crâne et les tire vers le haut, ou à une de leurs épaules, ou à leur ventre, ou à leur hanche, etc... Il s'agit de déformer les gestes comme on a déformé les mots dans l'exercice précédent.

Après avoir regardé les différentes propositions, on fera un retour un deux temps:

- a. Quelles sont les principales difficultés de mise en scène posées par le passage ?
- b. Quels sont les intérêts des différentes versions ? L'une d'elles vous semble-t-elle plus pertinente, c'est-à-dire plus en accord avec l'écriture de la pièce ? Pourquoi ?

a -

- La scène pose tout d'abord un certain nombre de problèmes concrets. Il s'agit d'une scène de foule, mettant en jeu trois groupes (les nobles, les magistrats, les financiers): comment les représenter ? Et faut-il figurer ces trois groupes ou se limiter aux personnages qui prennent la parole ? Si l'espace global reste relativement indéterminé donc peu contraignant, il contient de nombreux objets dont certains sont utilisés au cours du dialogue ("crochet à Nobles", "bouquin à Nobles"). On insistera en particulier sur "la trappe à Nobles", qui implique l'existence d'un hors scène, sous le plateau.

- Cette scène repose également sur un principe de répétition, à plusieurs niveaux. Trouvant son unité dans la cupidité et dans la surdité d'Ubu, elle montre comment il dépouille les Nobles, puis les magistrats, avant d'accaparer les impôts, sans jamais tenir compte des objections qui lui sont faites. À l'intérieur du premier temps (consacré aux Nobles), la répétition est démultipliée: quels que soient leurs titres et leurs biens, les cinq aristocrates qui comparaissent sont systématiquement jetés à la trappe. Cette répétition, si elle peut générer du comique, implique aussi le risque de la monotonie.

b -

→ Dans ce passage l'écriture de Jarry ne semble pas propice à une esthétique réaliste. Les titres des Nobles renvoient à une Pologne de fantaisie, et le hors scène induit par la trappe peut apparaître comme un espace intérieur (la gidouille d'Ubu!) ou cauchemardesque plus que comme un lieu du monde. Les

répliques contiennent plusieurs créations verbales et singularités lexicales et syntaxiques: le jeu avec les mots accentue l'artifice du langage. Enfin, le comportement des personnages semble caricatural: la brutalité avec laquelle Ubu affiche ses projets est peu stratégique, voire invraisemblable, et les résistances qui s'expriment demeurent sans effet, malgré le nombre des opposants.

→ La marionnette et l'objet, outre qu'ils permettent de résoudre les problèmes de distribution, peuvent alors renforcer la signification de la scène: les différents groupes convoqués ne sont que des objets entre les mains d'Ubu. Il s'agit bien ici d'une manipulation concrète: Ubu est capable, d'un seul geste, de précipiter les Nobles dans la trappe. Est-il alors pertinent de distinguer des personnages passifs et réifiés (les différents groupes soumis à Ubu) et des personnages actifs (Ubu et, dans une moindre mesure, sa femme) ? Seuls ces derniers doivent-ils être joués par des comédiens ? La solution ne s'impose pas, et l'on peut juger qu'Ubu est lui aussi déshumanisé, en tant que machine à tuer répondant à un seul objectif: l'accumulation de biens. C'est, pour reprendre une expression de Jarry, "une abstraction qui marche"¹

→ Mais un traitement plus réaliste peut se justifier. La violence qui se déploie ici et l'appropriation totale du pouvoir par un individu, si elles peuvent paraître hyperboliques, ont bien des précédents dans l'Histoire et des équivalents dans l'actualité. Et l'on peut trouver des solutions concrètes pour régler le problème de la représentation, en jouant sur le hors scène (trappe située hors du champ de vision des spectateurs, jeu avec le son "off") et sur la métonymie (un ou deux comédiens représentent tout le groupe). Outrancière, l'écriture de Jarry n'est pas pour autant déconnectée de toute réalité, et on peut penser qu'un traitement trop stylisé ou trop enfantin risque d'en diminuer le caractère scandaleux. Il s'agit bien pour l'auteur d'inciter le spectateur — et singulièrement le spectateur bourgeois — à se reconnaître dans Ubu: "il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté; fait, comme l'a dit excellemment M. Catulle Mendès², "de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné." (Jarry, "Questions de théâtre", article paru dans *La Revue Blanche* du 1^{er} janvier 1897).

Le fait que la pièce n'impose pas un style scénique se manifeste dans la diversité des propositions qui ont été faites depuis sa création. Dans un deuxième temps, il s'agira d'analyser quelques exemples de mise en scène témoignant de cette diversité.

¹ « C'est le titre que Robert Abirached donne à la section consacrée à Jarry, dans le chapitre III de *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (Gallimard, Tel, rééd. 1994). On pourra s'y reporter pour une analyse des liens entre Ubu roi et la poétique symboliste du personnage.

² Ecrivain et critique contemporain de Jarry. L'un des rares à avoir proposé un compte rendu positif d'*Ubu roi*.

Activité 2 – Regarder / analyser

a – La création

Plusieurs documents permettent de définir les principales caractéristiques de la création (représentations des 9 et 10 décembre 1896). À partir d’eux, on demandera aux élèves de décrire les éléments suivants : décor ; distribution ; style de jeu ; costumes et objets ; musique.

→ **Décor** : Jarry est évidemment ironique lorsqu’il évoque un “décor parfaitement exact”. La toile peinte par l’auteur et ses amis artistes se caractérise en effet par le refus du réalisme, avec un mélange d’intérieur bourgeois (la cheminée) et d’extérieur (le paysage enneigé “polonais”), ainsi que des éléments pour le moins incongrus (les éléphants broutant au pied des palmiers!). La Pologne est considérée comme un “non-lieu” : Jarry s’éloigne du drame historique et de la couleur locale chère aux romantiques. Comme dans le théâtre élisabéthain, les changements de lieu sont indiqués par une simple pancarte, portée par un personnage symbolique, le Temps, joué par Lugné-Poe. En cela, la pièce de Jarry s’inscrit bien dans l’esthétique symboliste qui domine au Théâtre de l’Œuvre.

→ **Distribution** : les personnages principaux sont joués par des acteurs, dont le célèbre Gémier, interprète d’Ubu. Mais on notera le recours, pour les figurants, à des mannequins d’osier costumés.

→ **Style de jeu** : les principaux personnages jouent masqués, ce qui déforme leur voix (sonorités nasales). Gémier adopte une diction étrange, imitant celle de Jarry. La pièce conserve quelque chose du théâtre de Guignol de ses origines Rennaises (cf. la conférence prononcée par Jarry, qui souligne bien que le temps a manqué pour réaliser cette “marionnettisation” des acteurs).

→ **Costumes et objets** mêlent des références réalistes, renvoyant à la petite bourgeoisie (complet veston et canne d’Ubu, costume de la mère Ubu), et des choix plus décalés (les chevaux de carton, le justaucorps de Bordure, le costume de bébé de Bougreas, censé avoir 14 ans!). Dans ce domaine, la mise en scène hésite entre réalisme et grotesque.

→ **Orchestre** : Jarry voulait un orchestre de cuivres, rappelant une fanfare militaire et l’univers du cirque. Faute de temps et de moyens, cet orchestre s’est

réduit à un piano et à quelques instruments, orchestrés par le compositeur Claude Terrasse, sur un mode apparemment assez improvisé.

b – Autres mises en scène : le spectre des interprétations

On confrontera ensuite les choix de la création à quatre propositions ³ relevant de partis pris très différents :

→ La mise en scène de Jean-Christophe Averty :

Le film, réalisé en 1965, se trouve intégralement ici :

<https://www.youtube.com/watch?v=bQJilQjoRU>

On pourra voir la scène III, 2 entre 35 minutes 15 secondes et 41 minutes 38 secondes.

Le metteur en scène utilise les possibilités offertes par la télévision pour renforcer le caractère abstrait du décor (fond noir, pas de profondeur, lieux juxtaposés, représentation de la trappe par des dessins) et déréaliser les personnages (jeu d’échelles, et réduction du greffier et de la mère Ubu à leurs têtes) ³. Les costumes des Nobles, des Magistrats et des Financiers sont stylisés et ne s’inscrivent dans aucun univers de référence précis. Ubu porte un costume et un masque inspirés par le “véritable Portrait de Monsieur Ubu” paru dans l’édition originale d’*Ubu roi* au Mercure de France en 1896. La mère Ubu ne porte pas de masque, mais son maquillage est très marqué, et son jeu grotesque, comme celui d’Ubu.

→ La mise en scène d’Antoine Vitez :

Présentée au Théâtre de Chaillot en 1985, cette mise en scène s’oppose presque diamétralement à la précédente. On trouvera plusieurs photographies sur le site de la BNF :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002174k.r=Ubu%20Vitez>

Le décor, réaliste, représente un salon bourgeois aux meubles design dont l’immense baie vitrée donne sur la Tour Eiffel. Les costumes sont contemporains. Seuls certains éléments (comme la statue équestre apportée au milieu du salon) paraissent décalés et renvoient à l’univers épique d’*Ubu roi*. La troupe est limitée à huit acteurs.

Dans ses notes de mise en scène (voir Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, 4, La Scène*, POL, 1997), Vitez refuse clairement “l’amusante énormité avec

³ On trouvera de nombreux liens vers des mises en scène sur cette sitographie :

<http://eduscol.education.fr/theatre/ressources/ressources-auteur/jarry/ubu>.

⁴ Dans une interview, Jean-Christophe Averty évoque sa mise en scène et les truquages utilisés :

<http://www.ina.fr/video/I04282934> Il analyse en particulier la scène du décervelage.

laquelle on monte en général *Ubu roi*” (p. 84) et considère la pièce comme relevant d’un “art de rupture” (ibid.). Il entend ainsi “représenter sur la scène la bourgeoisie française contemporaine, ses dîners, ses complots, son obscénité quotidienne, son ingénuité” (p. 85).

“*Ubu roi* commencera dans une salle à manger bourgeoise du meilleur goût. Plan de table, musique, whisky, presse française et anglo-saxonne. M. et Mme Ubu ressembleront à un couple de jeunes cadres dynamiques ; à vrai dire, Ubu est un jeune loup de la politique. Il a les dents longues, comme tous ceux qui veulent monter. Suivez notre regard ! Ils attendent des amis. C’est un dîner comme on imagine les dîners secrets où se font et se défont les alliances, où se décident les stratégies. Les mots orduriers qui montent aux lèvres ne gênent pas ceux qui les prononcent ; ils disent “merdre” comme ils diraient “porto” ou toute autre chose ; ils chient, pissent, meurent, égorgent, dévorent vivants les ennemis sans rien perdre de leur dignité ; la mère Ubu porte une robe lamée, le père Ubu un costume noir ou gris foncé, impeccable, cheveux gominés. La scène dissimule ce que Jarry révèle ; et ainsi le mot viendra briser les apparences. Le spectacle sera fait de leur combat” (ibid., p. 88).

→Théâtres d’objets :

Plusieurs compagnies ont monté *Ubu roi* à l’aide d’objets. On trouve même trace d’un court-métrage de Manuel Gomez dans lequel les personnages sont “incarnés” par des morceaux de viande !

(http://www.alexisfilms.com/fr/cinema/courts_metrages/ubu/index.htm)

On pourra s’intéresser au spectacle du Théâtre de la marionnette à Paris, qui reprend la célèbre mise en scène du Nada théâtre (1992). La pièce est un banquet, inspiré de l’esthétique d’Arcimboldo : seuls le Père et la Mère Ubu sont joués par des acteurs, les autres personnages étant figurés par des légumes (les aristocrates, par exemple, sont des poireaux). Voir le site :

<http://www.theatredelamarionnette.com/spectacle/ubu-489>.

Au Québec, le Théâtre de la Pire Espèce fait une proposition similaire avec son *Ubu sur la table*, dans lequel les personnages sont représentés par des aliments, mais aussi par des ustensiles de cuisine :

<http://pire-espece.com/ubutable.html>

Dans les deux cas, on pourra s’interroger avec les élèves sur le choix d’un univers culinaire pour représenter *Ubu roi*. Comment raconte-t-il la pièce? ⁵

Activité 3

Écrire

Dans le cadre de l’objet d’étude “texte et représentation” en première, on peut prolonger cet exercice de plateau par un travail d’écriture : “Vous êtes metteur en scène et avez décidé de monter *Ubu roi*. Vous présentez et justifiez, dans une note d’intention destinée au programme de la pièce vos principaux partis pris artistiques (représentation des personnages, des lieux, notamment).”

⁵ Dans la mise en scène de Vitez déjà, les foules et les groupes sont figurés par les aliments du repas, qu’animent et font parler les convives : cf. *Ecrits sur le théâtre*, 4, op.cit, p. 82.

Documents sur la création d'Ubu roi

Extrait de la conférence prononcée par Jarry à la création :

“Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnels et de jouer enfermés dans un masque, afin d’être bien exactement l’homme intérieur et l’âme des grandes marionnettes que vous allez voir. La pièce ayant été montée hâtivement et surtout avec un peu de bonne volonté, Ubu n’a pas eu le temps d’avoir son masque véritable, d’ailleurs très incommode à porter, et ses comparses seront comme lui décorés d’approximations. Il était très important que nous eussions, pour être tout à fait marionnettes, une musique de foire, et l’orchestration était distribuée des cuivres, gongs et trompettes marines, que le temps a manqué pour réunir. [...] si marionnettes que nous voulions être, nous n’avons pas suspendu chaque personnage à un fil, ce qui eût été, sinon absurde, du moins pour nous bien compliqué, et par suite nous n’étions pas sûrs de l’ensemble de nos foules, alors qu’à Guignol un faisceau de guindes et de fils commande toute une armée. Attendons-nous à voir des personnages notables, comme M. Ubu et le Tsar, forcés de caracolier en tête à tête sur des chevaux de carton (que nous avons passé la nuit à peindre) afin de remplir la scène. [...] Nous aurons d’ailleurs un décor parfaitement exact, car de même qu’il est un procédé facile pour situer une pièce dans l’Eternité, à savoir de faire par exemple tirer en l’an mille et tant des coups de revolver, vous verrez des portes s’ouvrir sur des plaines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fendre afin de servir de portes, et des palmiers verdier au pied des lits, pour que les broutent de petits éléphants perchés sur des étagères.

Quant à notre orchestre qui manque, on n’en regrettera que l’intensité et le timbre, divers pianos et timbales exécutant les thèmes d’Ubu derrière la coulisse. Quant à l’action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c’est-à-dire Nulle Part.”

Souvenirs de Lugné-Poe

“Les interprètes :

Gémier est tout indiqué : l’incarnation d’Ubu lui paraît d’une audace invraisemblable. [...] “Mon vieux, me déclara-t-il un soir à l’Odéon, je ne sais pas comment jouer cela.

Imite le parler de Jarry, sur deux notes, ce sera comique, ne crains pas d’insister, comme lui articule avec l’exagération du monsieur ou de l’“homais”¹. sûr de son fait, machine à broyer les humanités !”

Gémier, doué d’une faculté d’assimilation étonnante, il ne lui en fallut pas davantage [...] La “machine à broyer les humanités”... l’avait éclairé... Comment donc?... Allons-y... Pour Gémier, c’est de la politique! [...]

Jarry, lui, me jeta dans les dettes avec aveuglement ; un matin, il me fit livrer quarante mannequins en osier, grandeur nature, me disant qu’après la représentation le marchand les reprendrait. Ces mannequins étaient ceux des nobles ou des bourgeois qu’Ubu dépouillait et qu’avec le “crochet à phynances” il précipitait dans la trappe... On dut vêtir ces quarante individus et ce ne fut pas non plus gratuit, on dut les loger. Quand le marchand d’osier vint après la représentation présenter la facture... je les avais logés... je dus les payer!” [...]

“Le rideau se leva sur un étrange décor ; au fond, une cheminée très modeste de marbre noir, avec feu allumé, s’ouvrant à deux vantaux par le milieu, et cette cheminée servait également de porte. tout autour de la cheminée, un paysage neigeux plus ou moins polonais. C’était extravagant, cauchemardant... Derrière la scène, dans la pénombre, Claude Terrasse aux cheveux crépus, debout, immense, dirigeait son orchestre ; tendant l’oreille, il essayait de distinguer l’action d’Ubu se déroulant sous les huées, et avec sang-froid frappait des cymbales de temps à autre, un peu au jugé, comme les chiens attrapent des mouches.”

¹ Référence au personnage créé par Flaubert : Homais est l’incarnation de la bourgeoisie stupide et triomphante.

La bataille d'Ubu roi, par Georges Rémond

“La toile se leva. Il n’y avait pas de décor. Un personnage à barbe et cheveux blancs interminables, “Le temps”, que l’on nous dit être l’acteur Lugné-Poe, promenait un écriteau, décrivant appartements ou paysages, la steppe parcourue par les armées, couverte de neige, et hantée par des ours.

Les personnages principaux portaient des masques dont le faux nez leur contractait les narines, de façon qu’ils eussent l’enchifrènement du rhume de cerceau qui fait dire “badame” pour “madame”, “ibbonde”, pour “immonde” [...]

Répertoire des costumes [Principaux personnages]

Père Ubu — Complet veston gris d’acier, toujours une canne enfoncée dans la poche droite, chapeau melon. Couronne par-dessus son chapeau, à partir de la scène 2 de l’acte II. Nu-tête à partir de la scène 6 (acte II). - Acte III, scène 2, couronne et capeline blanche en forme de manteau royal... Scène 4 (acte III) grand caban, casquette de voyage à oreilles, même costume mais nu-tête à la scène 7. Scène 8, caban, casque, à la ceinture un sabre, un croc, des ciseaux, un couteau, toujours la canne dans la poche droite. Une bouteille lui battant les fesses. Scène 5 (acte IV), caban et casquette sans armes ni bâton. Une valise à la main dans la scène du navire.

Mère Ubu. — Costume de concierge marchande à la toilette. Bonnet rose ou chapeau à fleurs et plume, au côté un cabas ou un filet. Un tablier dans la scène du festin. Manteau royal à partir de la scène 6, acte II.

Capitaine Bordure. — Costume de musicien hongrois très collant, rouge. Grand manteau, grande épée, bottes crénelées, tchapska à plumes.

Le roi Venceslas. — Le manteau royal et la couronne que porte Ubu après le meurtre du roi.

La reine Rosemonde. — Le manteau et la couronne que portera la mère Ubu.

Boleslas, Ladislas. — Costumes polonais gris à brandebourgs, culottes courtes.

Bougrebas. — En bébé à petite jupe et bonnet à [deux mots effacés]. [...]

—

Tous les documents sont extraits de l’édition Folio, établie par Noël Arnaud et Henri Bordillon. (Dossier p. 397-444, et notice d’*Ubu roi*, p. 445-459).