

Spectacle TNP

Ubu roi (ou presque)

**d'Alfred Jarry
fatrasie collective**

Après le spectacle

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

Activité 1 – Rejouer Ubu

Il s'agit de proposer aux élèves de rejouer en groupe, le plus fidèlement possible, un moment d'*Ubu roi* (ou presque), avec le souvenir qu'ils peuvent avoir du texte, des déplacements, du jeu des acteurs, de la musique, des accessoires...

1. Pourquoi rejouer ?

Jacques Lecoq (1921-1999), pédagogue du théâtre, (<http://www.ecole-jacqueslecoq.com>) fait du rejeu un concept de base de sa pédagogie. Il le distingue du jeu. « Le rejeu est la manière la plus simple de restituer les phénomènes de la vie. Sans aucune transposition, sans exagération, dans la plus grande fidélité au réel, à la psychologie des individus, les élèves font revivre une situation sans souci du public : une salle de classe, un marché, un hôpital, le métro... Le jeu intervient plus tard lorsque, conscient de la dimension théâtrale, l'acteur donne un rythme, une mesure, une durée, un espace, une forme à son improvisation pour un public¹ ». Le rejeu est donc un mode d'approche du réel par le corps : faire corps avec et donc comprendre mieux. Rejouer, ou mimer, c'est refaire l'expérience de la chose. « L'acte de mimer est ici une connaissance² ». Lecoq emprunte le concept aux théories de Marcel Jousse³ qui, dans *Anthropologie du geste*, fait de ce qu'il appelle le mimisme une force qui permet une compréhension synthétique du monde : « L'homme ne connaît que ce qu'il reçoit en lui-même et ce qu'il rejoue⁴ ». Il rejoue ce qui est entré du monde en lui, spontanément (Jousse distingue le rejeu de l'imitation) grâce à sa mémoire gestuelle dont la précision dépasse celle du langage car il n'y a pas de « gestes synonymes ». Là où nous disons « porter », il y a mille gestes possibles. Le langage écrit alphabétique n'est pas pour Jousse un processus d'abstraction du réel mais une « nécrose » qui nous a fait perdre contact avec la vie et qu'il nomme « algébrose ». Jousse propose donc de retrouver l'outil « vivant » par rapport à la lettre « morte », l'outil de tous les outils : le geste.

L'idée est donc d'appliquer ce mode de connaissance et de mémorisation physique au spectacle. Là où la description par les mots va dissocier dans une grille, pour les lire séparément, les différentes composantes du spectacle (lumière, jeu, scénographie, musique, etc), le rejeu va proposer une expérience sensible et synthétique d'un moment du spectacle.

2. Comment organiser l'activité ?

Le rejeu, comme toute activité de plateau, nécessite une organisation de la séance qui mette en condition les élèves.

On commencera par un petit training préalable à l'exercice : travail physique et vocal de groupe pour un éveil du corps et de l'imaginaire qui s'appuiera sur les codes de jeu et la scénographie du spectacle de Christian Schiaretti. Le training peut démarrer avec un exercice de déplacement, dans une salle sur le sol de laquelle on aura éparpillé les affaires des élèves (manteaux, sacs, chaises). La consigne est bien sûr, dans cette « déchetterie » d'éviter les obstacles au sol et les camarades qu'on croise. On demande aux élèves d'être répartis dans l'espace de façon équilibrée et d'éviter les « trous » sur le plateau. Quand le meneur de jeu tape dans ses mains, tout le monde s'immobilise. On veillera à signaler tout déséquilibre dans l'occupation du plateau en demandant l'arrêt du groupe pour leur faire constater l'existence du « trou ». Le meneur de jeu peut ensuite faire varier les vitesses de déplacement de 1 (vitesse la plus lente, à la limite de l'immobilité) à 9 (vitesse la plus rapide, à la limite de la course), 4 étant la vitesse de déplacement normale. Le meneur de jeu veille à ce que le groupe se déplace sur un rythme commun. Le meneur de jeu peut préciser au groupe que le déplacement se fait sur un sol particulier et qu'ils doivent jouer cette situation :

- marcher dans la terre
- marcher dans la boue
- marcher dans la merde
- marcher dans la neige
- marcher dans la neige pendant une tempête de neige
- marcher sous les balles de l'ennemi

On peut alors ajouter aux vitesses et à la nature du sol une nouvelle difficulté en demandant aux élèves d'accomplir des actions pendant leur déplacement. Chaque action est déclenchée par un signal donné par le meneur de jeu :

¹ *Le Corps poétique*, Actes Sud, «Papiers», p. 41.

² *Ibid.*, p. 33.

³ Marcel Jousse, prêtre jésuite, (1886-1961) est l'initiateur d'une science nouvelle l'« anthropologie du geste ». Il étudie les rapports du geste avec les mécanismes de la connaissance, de la mémoire et de l'expression. Sa recherche est élaborée à partir de l'étude des milieux d'oralité qu'il qualifie de milieux de « style oral ». Il a conduit sa recherche à partir de son expérience personnelle d'une enfance vécue parmi les paysans sarthois, et à travers l'étude historique et géographique de divers milieux de style oral. Professeur à la Sorbonne et titulaire de la chaire d'anthropologie linguistique de l'École d'Anthropologie de Paris, Marcel Jousse enseignera également à l'École pratique des Hautes Études jusqu'en 1945. *L'Anthropologie du geste* est publiée de façon posthume en 1974.

⁴ *L'Anthropologie du geste*, Gallimard, « Tel », 1974, p. 55.

→ « Merdre! » : les élèves se mettent par deux, face et face, les mains sur les épaules du partenaire et pendant 3 secondes ils luttent avec lui. Tous les couples doivent cesser l'action en même temps. Si le groupe est constitué d'un nombre impair d'élèves, un groupe aura le droit de fonctionner à 3.

→ « De par ma chandelle verte » : les élèves se mettent par deux, face et face, et se prennent dans les bras pour se faire un câlin pendant 3 secondes. Tous les couples doivent cesser l'action en même temps. Si le groupe est constitué d'un nombre impair d'élèves, un groupe aura le droit de fonctionner à 3.

→ « Cornegidouille » : il ne se passe rien et le déplacement continue.

On peut ajouter d'autres consignes pour d'autres actions si on veut augmenter la difficulté (sauter par-dessus un obstacle, se baisser pour éviter un obstacle, tous se précipiter vers un des murs de la salle...)

On se met ensuite tous en cercle pour reprendre son souffle. Chacun devient un Père Ubu pour un moment de respiration ventrale qui va faire se gonfler les gidouilles! Puis on invite les élèves à bâiller comme le Père Ubu quand il se réveille de son somme au début de l'acte V. Le meneur de jeu veille à ce que les bâillements soient bien sonorisés. On institue ensuite un tour de parole, qui restera identique dans tout le jeu, pour évacuer le problème du choix de l'adresse, en utilisant un ballon : A lance le ballon à B. A s'assoit. B lance à C. B s'assoit... Le fait de s'asseoir permet de laisser visibles les élèves encore disponibles. Tout le monde se relève : pour vérifier que l'ordre est bien mémorisé, on refait un tour en remplaçant le ballon par le prénom de l'élève à qui l'on s'adresse. Le dernier boucle le tour en s'adressant bien sûr au premier. On peut alors faire un tour avec une phrase du texte : « De par ma chandelle verte je te vais arracher les yeux ». Le jeu commence par un tour sans indications puis, le meneur de jeu fait varier les consignes de profération (éviter le mot « ton » ou « intonation »). Pour donner la consigne de profération, l'animateur adopte la contrainte donnée dans la consigne. Contraintes possibles : à voix basse, parler comme un vieux, parler très loin, parler à la tribune d'un meeting politique, sur-articuler les consonnes, parler le plus vite possible, parler à un voisin sourd, ne prononcer que les voyelles (au sens phonétique du terme), mettre une pause de 5 secondes dans son slogan, monter le volume (on commence en chuchotant et on finit en parlant très fort), étirer une des voyelles du slogan pour la faire hurler comme une sirène.

On pourra finir le training en faisant chanter en chœur au groupe « La Chanson polonaise » d'Ubu sur la *butte* que Christian Schiaretti a intégrée à

Ubu roi. L'air n'est pas difficile à retrouver et les paroles sont simples :

« Quand je déguste
Faut qu'on soit soûl
Disait Auguste
Dans un glouglou!
Glou glou glou glou glou... »

Cette parodie de marche militaire réalisée collectivement finira de dynamiser les élèves et de les préparer à rejouer certaines scènes du spectacle.

Quelques précautions, simples à prendre, faciliteront l'exercice de jeu :

→ Tirage au sort des équipes pour que la constitution des groupes ne soulève pas de questions affectives insolubles. Le meneur de jeu, en fonction des scènes proposées au jeu, aura déterminé le nombre de groupes et le nombre d'élèves par groupe.

→ L'exercice porte sur un moment précis et limité du spectacle qu'on peut laisser au choix du groupe (« Vous jouerez le plus fidèlement possible le moment du spectacle qui vous le plus marqué ») ou qu'on peut imposer (« Vous jouerez, à deux, le plus fidèlement possible le moment où Ubu torture la Mère Ubu (V, 1) : *Tu vas subir le dernier supplice* »).

→ Le temps de préparation laissé aux élèves ne doit pas être trop long pour conserver à l'exercice son caractère d'improvisation. Cinq ou dix minutes devraient suffire. De leur côté, les élèves peuvent proposer une scène très brève.

→ L'oralisation du texte est nécessaire. Même approximative, cette restitution est une contrainte importante pour retrouver la poésie du spectacle, la musique des voix et des phrasés. Les erreurs ou les inventions des rejoueurs sont souvent des sujets de discussion très intéressants.

→ Les contraintes techniques font partie de l'exercice et supposent qu'on puisse disposer d'un certain matériel : pouvoir créer une ambiance lumineuse, diffuser une musique ; trouver l'équivalent d'un accessoire et le fabriquer rapidement...

→ Les scènes rejouées peuvent (ou pas) être suivies d'un temps de verbalisation : autoévaluation du groupe de joueurs, récit par les spectateurs de ce qu'ils ont vu (le groupe de joueurs est alors muet), questions / réponses entre spectateurs et joueurs, propositions des spectateurs pour améliorer la scène qu'ils ont vue (le groupe de joueurs est alors muet).

3. Quelles scènes du spectacle choisir ?

→ a - Les scènes de violence

Les élèves n'auront pas manqué de remarquer le traitement « horrifique » des scènes de violence dans le spectacle. En effet, la mise en scène fait exister au plateau une cruauté et une horreur perceptibles par le spectateur tout en la mettant à distance par des décalages comiques, si bien que le spectateur est transporté de la peur au rire. Les élèves auront sans doute remarqué la technique des « baffes distantes » : le coup est donné loin de la cible mais l'effet du coup est joué de façon très réaliste par l'acteur qui incarne la victime. On tremble et on s'esclaffe en même temps, comme dans les films de Quentin Tarentino quand l'image se délecte de l'horreur. Par exemple, à la fin de la scène où les nobles passent dans la machine à décerver (III, 2), quand un Palotin (Clément Morinière) apporte sur le plateau une brouette pleine de membres et de morceaux humains qu'il jette dans le broyeur, le rythme s'accélère sur l'injonction d'Ubu : « Dépêchez-vous ! Plus vite ! ». Le sang gicle sur le rideau en plastique de la chambre froide, provoquant des rires dans la salle en même temps que des cris de dégoût. La machine tourne (*Voyez, voyez la machin' tourner*). Les coups de tampon du greffier installé à jardin (Damien Gouy) marquent un rythme qui s'accélère. On entend alors un bruit de train pendant quelques secondes avant que le greffier ne tombe à la renverse et que le bruit cesse. Ce bruit de train, associé à cette scène de carnage, dûment consignée par une administration complice ne fait-il pas penser aux camps d'extermination de la Seconde Guerre Mondiale ? La force comique de la scène ne lui a pas ôté son côté glaçant.

On pourra donc proposer aux élèves de rejouer les scènes suivantes :

Acte I, scènes 2 & 3.

Le repas chez le Père et la Mère Ubu

MÈRE UBU : *Eh ! Nos invités sont bien en retard.*

Acte II, scène 4.

Bougrelas défend sa mère contre Ubu et ses Palotins

BOUGRELAS : *Vive Dieu ! je défendrai ma mère jusqu'à la mort ! Le premier qui fait un pas est mort.*

Acte III, scène 2.

Le massacre des Nobles

PERE UBU : *Apportez la caisse à Nobles et le crochet à Nobles et le couteau à Nobles et le bouquin à Nobles ! ensuite, faites avancer les Nobles.*

Acte III, scène 5.

L'arrestation du Capitaine Bordure à la langue bien pendue

PERE UBU : *Ah ! citoyen, voilà ce que c'est, tu as voulu que je te paye ce que je te devais, alors tu t'es révolté parce que je n'ai pas voulu, tu as conspiré et te voilà coffré.*

Acte III, scène 6.

Interrogatoire de Bordure par le Czar

LE CZAR ALEXIS : *C'est vous, infâme aventurier, qui avez coopéré à la mort de notre cousin Venceslas ?*

Acte IV, scène 2.

Le Palotin Giron défend Mère Ubu contre les partisans de Bougrelas

BOUGRELAS : *Lancez des pierres, mes amis.*

Acte IV, scène 4 (duo).

La mise à mort de Bordure dans la pèche d'Ubu

PERE UBU : *Ah ! tu te moques de moi ! Encore ! À la pèche !*

Acte IV, scène 4.

Duel à chifoumi entre le Czar et Ubu

PERE UBU : *Chifoumi ?*

Acte V, scène 2.

Mère Ubu à la torture.

PERE UBU : *Arrive ici, charogne ! Mets-toi à genoux devant ton maître, tu vas subir le dernier supplice.*

→ b - Jeu de mots

Parmi les modifications que Christian Schiaretti a apporté au texte de Jarry, de nombreuses concernent les langues étrangères que l'équipe a intégrées au texte en français. Dans cette volonté de créer une farasie burlesque, le recours au polonais, à l'espagnol, à l'anglais, au faux russe contribue à créer la cacophonie polyglotte dont le mythe universel d'Ubu a besoin. À trop parler par les « oneilles », on n'a plus que des « bouches » pour nous entendre ! On proposera donc aux élèves de rejouer ces scènes qui jouent sur des mots qu'on ne comprend pas, en les laissant libre de choisir une langue étrangère de leur choix, d'en inventer une, ou de le faire en gromelot. Il s'agit des scènes suivantes :

Acte III, scène 3.

Les Paysans polonais et leur traducteur

PREMIER PAYSAN : *Dowiedzcie się wielkiej nowiny.*

Acte IV, scène 4.

L'attaque des Russes et l'arrestation de Bordure par les troupes d'Ubu

COTICE : *Sire Ubu, les Russes attaquent.*

Acte IV, scène 4.

La Chanson russe

SOLDAT RUSSE (Clémence Longy)

Choknosof

Catastrophe

Merdazoff

Boulgakov

Romanov

Philosophe

Kasparov

Oubou depardiou

Acte V, scène 3.

La bataille merdrique de mots entre Bordure et Ubu

PERE UBU : *Oh! oh! attends un peu, monsieur le Polognard. Attends que j'en aie fini avec madame ma moitié !*

Activité 2 - « En Pologne, c'est-à-dire Nulle Part ». Retour sur la scénographie.

1. Au commencement

On demandera aux élèves de se remémorer et de décrire brièvement, sans jugement de valeur, le premier aperçu qu'ils ont eu du plateau lorsqu'ils se sont assis dans la salle. Pour permettre aux plus timides de s'exprimer, on peut leur demander de noter cette description sur un morceau de papier, avant de mettre en commun.

Il y a fort à parier que le terme de « décharge » apparaîtra parmi les premiers. L'espace, très accidenté, est en effet encombré par de nombreux objets plus ou moins volumineux (frigo, armoire, caisse en bois, siège de toilettes, cadre de fenêtre, poubelle, etc.) et jonché de débris divers. Le sol est fait de terre et des réverbères éclairent la scène. L'action pourrait se dérouler dans une déchetterie, à l'époque actuelle...



Photographie de la maquette du spectacle.
Les objets jonchant le sol.

Mais cette lecture réaliste de l'espace est nuancée par des éléments frappants : à jardin et à cour sont disposés des excréments surdimensionnés. Par ailleurs, le monticule qui occupe la majeure partie du plateau est constitué d'un matériau rappelant le papier toilettes. Autre élément incongru dans une décharge : le toboggan, côté jardin, qui évoque plutôt une aire de jeu. Enfin, en haut, à cour, l'espace dévolu au musicien, Marc Delhay et à ses instruments.



Photographie de la maquette du spectacle.
Vue d'ensemble

2. Lectures : de la « merdre » au recyclage

Dans un deuxième temps, on tentera d'interpréter cet espace foisonnant en s'appuyant sur le déroulement de la pièce.

L'aspect scatologique est le plus évident : il est justifié par le « merdre ! » initial, lancé par Stéphane Bernard à la salle, et répété trente-trois fois au cours du spectacle. L'obsession excrémentielle donne d'ailleurs lieu à plusieurs scènes que les élèves ne s'attendent sans doute pas à voir lors d'une sortie scolaire : la mère Ubu distribue des étrons à ses invités et le père Ubu leur donne à manger le « balai innommable » (I, 3) ; terrifié par l'alliance de Bordure et du Czar, Ubu s'oublie et essuie sa diarrhée d'une main (III, 7) ; Ubu et ses hommes « font leurs besoins » avant la bataille tout en entonnant « La Chanson Polonaise » dont les chœurs reproduisent de façon élémentaire le processus de digestion (« Glou, glou, glou », « Pi, pi, pi », « Ka, ka, ka »)... On peut voir la scénographie comme un équivalent visuel du « merdre ! », dont l'équipe a tenté de retrouver le caractère provocateur : avec son trou central (et anal), le décor exhibe le bas corporel, élément constitutif du Père Ubu.

Quant à la décharge, d'apparence contemporaine, elle peut être mise en relation avec une évocation satirique de l'actualité, sensible à plusieurs moments du spectacle : Bordure évoque le trésor de Pologne « offshore » (clin d'œil au scandale des « Panama papers ») (II,6) ; les financiers ont, littéralement, la tête du ministre de l'Économie, Emmanuel Macron (III,2), et, à la fin de cette même scène, Ubu interpelle dans la salle des figures dont tout lien avec l'actualité serait purement fortuit... *Cet Ubu roi (ou presque) nous parle bien d'aujourd'hui.*

Cependant, un lien plus précis peut être établi entre le personnage d'Ubu, l'idée même de déchet et notre présent. Ubu est obsédé par deux objectifs : manger et entasser les biens. Ces deux objectifs sont d'ailleurs associés à sa « gidouille », « pèche » où sont engloutis la nourriture, aussi bien que l'argent et les objets. Mais, dans tous les cas, il s'agit d'un processus improductif, voire contre-productif : Ubu mange si goulûment qu'il se « flanque une indigestion » (III,1), et, par les violences qu'il commet pour s'enrichir (III,2), il vide son propre pays de ses richesses, se privant de toute source durable de financement. C'est qu'il ne s'agit pas

pour Ubu de construire, mais de détruire : « Avec ce système, j'aurai vite fait fortune, alors je tuerai tout le monde, et je m'en irai » (III, 1). La royauté n'est pas à ses yeux un moyen d'exercer durablement le pouvoir, mais de manger beaucoup, et d'acquiescer des objets (cf. la « grande capeline » qui semble l'obséder en I,1 et III,1), même si c'est pour un temps très bref. Rien ne se transforme, tout se perd : Ubu est à l'origine d'un mouvement cumulatif qui ne crée rien, sinon de la « merdre » – dans son univers, même l'or a la forme d'excréments (cf. II, 6, le « don de joyeux avènement »). Par là, Ubu est peut-être moins l'incarnation de la tyrannie ou de l'arbitraire, comme on l'a souvent dit, que d'un monde, le nôtre, qui s'autodétruit par l'accumulation de richesses.

Il est pourtant un domaine qui échappe à cette dépense improductive : le théâtre. La décharge n'apparaît pas seulement comme une métonymie de notre société de consommation : elle se donne aussi comme un formidable terrain de jeu, ce qui explique la présence du toboggan, mais aussi de plusieurs cachettes – comme dans les « machines à jouer » des mises en scène constructivistes des années 1920 (cf. ci-dessous, le célèbre décor choisi par Meyerhold pour la mise en scène du *Cocu magnifique* de Crommelynck en 1922).



Une machine à jouer : la scénographie du *Cocu magnifique* par Meyerhold

Dans cet espace, les objets usagés peuvent être recyclés pour construire les situations : deux caisses et une vieille toile cirée figurent la table du festin, tandis que la poubelle devient la marmite dans laquelle la mère Ubu touille son immonde mixture (I, 2) ; un cadre de fenêtre suffit pour représenter le palais, d'où Ubu et les siens observent la foule (II, 6). Les élèves seront sans doute frappés par ce traitement ludique du lieu. On pourra évoquer, en particulier, la scène 5 de l'acte IV : Ubu, Pile, et Cotice, en fuite à travers la Lituanie sortent gelés du... frigo !

3. « Nulle part, ailleurs, plus loin »

La scénographie inventive de Fanny Gamet permet ainsi d'affronter un des défis majeurs d'*Ubu roi* : la multiplicité des lieux.

Pour que les élèves mesurent ce défi, on pourra leur distribuer un document recensant ces lieux (cf. annexe 1) et leur demander en quoi la pièce pose, du point de vue de l'espace, un problème de mise en scène.

Dans le prolongement du théâtre shakespearien et de certains drames historiques de l'époque romantique, l'action se déroule dans plus de vingt sites différents, dont certains sont difficilement représentables de façon mimétique : c'est le cas en particulier de la dernière scène, au cours de laquelle le navire sur lequel se trouvent les personnages, « fil[ant] avec une rapidité qui tient du prodige », traverse la mer Baltique, passe sous Elseneur, gagne la mer du Nord et longe la Germanie (V, 4).

Le choix d'un décor unique dans lequel les comédiens à l'aide de quelques objets créent et défont très rapidement les situations, a tout d'abord une vertu pratique : il permet de passer rapidement et sans lourdeur d'un lieu à l'autre. De ce point de vue, *Ubu roi* (ou presque) reprend des procédés du théâtre élisabéthain, déjà utilisés dans la mise en scène de *Coriolan* ou du *Roi Lear* par Christian Schiaretti : trois soldats font une armée, un fauteuil fait une salle du trône, un gouvernail fait un bateau.



Le couple Ubu et Bordure à la fenêtre. © Michel Cavalca. (cf. l'activité 6. « Fatras, fatrasie, fantaisie », où cette scène est commentée)

Au spectateur de « jouer avec son imagination » pour compléter l'image : on le voit notamment dans la célèbre « scène de la trappe » (III,2), travaillée dans la partie « Avant le spectacle » de ce dossier. Dans le spectacle du TNP, la trappe est figurée par un simple cadre de porte métallique, auquel est accroché un rideau fait de lames de plastique transparent. Au contraire de Jean-Christophe Averty dans sa version télévisée de 1965, Christian Schiaretti, n'illustre pas le décervelage : seuls les cris des comédiens, hors scène, et un jet de faux sang sur le rideau transparent, évoquent la scène de torture, qui n'en est pas moins saisissante.

Mais ce choix est aussi fidèle aux partis pris esthétiques de Jarry. Pour mesurer cette fidélité, on repartera de la célèbre affirmation de l'auteur, concluant le discours prononcé avant la première d'*Ubu roi* : « Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part ». On s'appuiera également sur un extrait de la « brochure-programme » distribuée aux spectateurs (cf. annexe 2), qui développe et commente cette affirmation provocatrice. Ce texte explique d'ailleurs la présence, sur le monticule, de trois panneaux (« nulle part », « ailleurs », « plus loin ») qui désorientent avec humour le spectateur, comme Jarry l'a fait en 1896.

Avec la Pologne, Jarry choisit un pays littéralement inexistant à son époque, puisque placé sous la domination de la Russie, de l'Autriche et de l'Allemagne (la

Pologne ne redeviendra un État indépendant qu'en 1918). De façon provocatrice, le dramaturge exprime par là son refus de tout réalisme : le théâtre est un « non-lieu », une « u-topie » essentielle comme le signalent les majuscules dans l'expression « Nulle Part ». Malgré quelques références géographiques (Varsovie, Cracovie, Thorn...), la scène ne figure pas un lieu précis, et il ne s'agit évidemment pas de proposer aux spectateurs un drame historique : la coïncidence avec le passé médiéval de la Pologne est pour Jarry amusante, mais insignifiante.

Comme les symbolistes dont il est proche, l'écrivain refuse d'asservir l'art au réel : la scène est un espace autonome, un lieu de fantaisie, dans lequel les repères et les normes habituels n'ont plus cours, et qui convoque une intertextualité foisonnante : Sophocle, Rabelais, mais aussi Shakespeare, et notamment *Macbeth*. C'est aussi un espace multiple, hybride, qui permet de superposer intérieur et extérieur, lointain et proche, autrefois et aujourd'hui. C'est pourquoi *Ubu roi* peut apparaître, par certains aspects, comme une satire de l'actualité française, mais aussi comme une pièce plus intemporelle, construite autour d'un personnage archétypal, incarnation de « de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie ».

(Jarry, « Questions de théâtre », article paru dans *La Revue Blanche* du 1^{er} janvier 1897).

Activité 3 – « L'étoffe des anti-héros ».

Retour sur les costumes.

Comme la scénographie, les costumes, également conçus par Fanny Gamet, répondent à un défi : il s'agit de représenter, avec une troupe de neuf comédiens, 22 personnages individualisés et 12 groupes, dont « toute l'armée polonaise » et « toute l'armée russe » (cf. en annexe 3, la liste des personnages de la pièce et la liste des comédiens du spectacle). Même si certains personnages ont été supprimés ou regroupés dans l'adaptation réalisée par Pauline Noblecourt, le défi reste considérable, dans la mesure où Stéphane Bernard (Père Ubu) et Élisabeth Macocco (Mère Ubu), vu l'importance de leur présence en scène, peuvent difficilement

jouer d'autres rôles – Stéphane Bernard, en dehors d'Ubu, ne fait d'ailleurs qu'une courte apparition en fantôme de Jean Sigismond (IV,1). Restent donc sept comédiens pour une distribution pléthorique et diverse, par laquelle Jarry défie les limites du réalisme... et du théâtre ! Dans un tel projet, le costume doit donc être léger, facile à mettre et à enlever, mais aussi rapidement identifiable pour le spectateur, qui voit défiler un nombre considérable de personnages. C'est pourquoi les costumes fonctionnent par familles, que l'on peut tenter d'identifier dans un exercice de remémoration.

1. Les sept familles d'Ubu roi

Dans le spectacle, les groupes suivants peuvent être distingués :

- Les « Ubs » (père et mère Ubu)
- Les « Las » (la famille royale : le roi Venceslas, la reine Rosemonde, le jeune Bougrelas)
- Bordure et ses Hommes.
- Les Palotins
- Les Russes
- Le Peuple
- Les puissants : Nobles, Magistrats, Financiers

Après avoir réparti les élèves par petits groupes (trois ou quatre maximum), on confiera à chaque groupe une ou deux familles de personnages, dont il s'agira de retrouver les costumes.

→ Les Ubs sont particulièrement singularisés

→ **Père Ubu** : la base du costume est un justaucorps blanc, auquel est accroché un ventre postiche, orné d'une spirale rouge, qui peut luire dans l'obscurité. Les cuisses sont rembourrées. Au début de la pièce, deux vestes s'ajoutent à ce costume : un pourpoint rouge et or, boutonné, et une veste de cuir. À l'acte II (l'assassinat de Venceslas), Ubu revient avec un chapeau blanc conique, auquel il rajoute sa couronne. À l'acte III, Ubu apparaît sans veste, puis, au moment de la déclaration de guerre, il revêt une armure métallique et un casque, qui le font ressembler à « une citrouille armée » (III,8). Il revêt un ciré jaune pour la scène finale, comme la Mère Ubu.

→ **La Mère Ubu** : costume noir, composé d'une veste ornée de motifs argentés, et d'une jupe pantalon, élargie au niveau des hanches. Elle aussi met une couronne à partir de l'acte II, et une cuirasse à partir de la déclaration de guerre.



Bordure, et le couple Ubu. Le Serment © Michel Cavalca

(Voir aussi l'activité 5, sur le jeu de Stéphane Bernard, qui contient plusieurs photos du couple Ubu)

→ Les « Las » : la famille royale compose un ensemble : leurs costumes sont tous dans des teintes sombres (avec une dominante de noir et de vert) et de formes anciennes (évoquant des silhouettes du XVII^e ou du XVIII^e s). Le Roi Venceslas porte une veste longue aux manches garnies de dentelles, une culotte, et des bas. La reine une robe à panier, aux manches amples, décolletée. Le costume du jeune Bougrelas, a l'apparence du cuir, ce qui préfigure son statut de combattant.



L'assassinat de Venceslas © Michel Cavalca

De même Bordure et ses hommes ont une forte unité : leurs costumes évoquent le théâtre du XVII^e siècle, les films de cape et d'épée (ou encore le film *Pirate des Caraïbes!*) : grands chapeaux ornés de plumes, vestes longues, culottes et bottes montantes. Bordure se distingue par un appendice nasal surdimensionné, qui pourra rappeler à certains élèves le personnage de Cyrano¹.

→ **Les Palotins**, gardes et hommes de main d'Ubu portent un chapeau melon noir, un masque de tissu qui gomme leurs traits, un t-shirt bleu, une veste noire, un pantalon moulant beige et des rangers (cf dans l'activité 5, la photographie montrant les Palotins autour de Mère Ubu). À la fin de la pièce (scène de la caverne avec l'ours), deux d'entre eux (Pile et Cotice), apparaissent complètement défaits, avec des haillons noirs et bleus, et des bonnets, à la place de leur premier costume.

→ **Les Russes** : costumes militaires vert bouteille, que l'on peut distinguer du costume des Palotins, mais aussi des partisans de Bougrebas, identifiables à leurs chemises rouges. Le Czar se distingue par sa barbe, et par les très nombreuses décorations militaires qui ornent sa vareuse.

→ **Le peuple**, peut être divisé en deux groupes : le peuple de Varsovie venu réclamer de l'argent à Ubu lors de son couronnement (fin de l'acte II), est identifiable à des vestes de survêtement aux couleurs fluorescentes (deux hommes, deux femmes). Les trois paysans polonais (III,4) portent des bonnets et des pulls à dominante bleu clair.

→ **Trois groupes** défilent lors de la scène de la trappe : les Nobles, identifiables à de longues tuniques blanches au dos desquels le mot « NOBLES » est écrit, en trois morceaux ; les magistrats, avec leur robe rouge et leur col d'hermine ; les financiers, en costume sombre, tenant la tête photographiée d'Emmanuel Macron, comme un masque ou un éventail. Ces trois groupes sont figurés par seulement trois acteurs (Clémence le Mignan, Maxime Pambet et Julien Tiphaine) masqués, qui changent très rapidement de costume hors scène.

2. Le costume comme palimpseste

Au-delà de l'identification des différents groupes, les costumes frappent par leur hétérogénéité : les références au théâtre classique (la famille royale, Bordure et ses partisans, la silhouette de la Mère Ubu), se mêlent à des références historiques (le Czar

évoque un général de l'époque soviétique, le soldat qui défile à l'acte II, scène 2 rappelle des images de la Première Guerre Mondiale), tandis que certains éléments nous renvoient à une époque plus récente, voire contemporaine (les Palotins, le peuple de Varsovie et ses vestes de survêtement, ou encore la veste de cuir d'Ubu). Comme la scénographie, les costumes sont un palimpseste, qui superpose les différentes temporalités à l'œuvre dans *Ubu roi*.

On pourra développer l'analyse des costumes attribués aux Palotins, dont le rôle est considérablement développé dans cette mise en scène, et au couple Ubu.

Les élèves les plus cinéphiles auront sans doute pensé, en voyant les hommes de main d'Ubu, à *Orange mécanique* de Stanley Kubrick (1971). On retrouve en effet la même silhouette, avec le chapeau noir, le pantalon moulant clair, les rangers, et les armes. De plus, il existe un lien avec les enjeux de la pièce : le film, qui a fait scandale à sa sortie en 1971, met en scène un groupe de jeunes gens ultra-violents, menés par le psychopathe Alex DeLarge, héros et narrateur de l'histoire. Cette référence correspond à la volonté de ne pas édulcorer le propos de Jarry, et de mettre en avant la cruauté d'Ubu. La présence presque constante des hommes de main d'Ubu rappelle cette menace, et plusieurs scènes de violence physique émaillent le spectacle. Autre lien possible entre le film et la pièce : Alex et sa bande (ses "droogies", terme provenant du russe "drugî") parlent une langue en partie inventée, mêlant anglais, argot cockney et langues slaves.



Orange mécanique de Stanley Kubrick

S'il ne correspond pas à la description de Jarry (cf. notre dossier « Avant le spectacle », p. 26), le costume de la Mère Ubu est particulièrement révélateur. Avec ses cheveux hirsutes et sa robe noire, le personnage convoque le stéréotype de la sorcière,

¹ L'apparition de Cyrano est liée à un article de Jean-Marie Apostolidès qui a nourri le travail de mise en scène (« Ubu et Cyrano », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, 2008, p. 15-30). L'auteur y compare les deux personnages, presque contemporains : Ubu est né en 1896, Cyrano l'année suivante. Tous deux caractérisés par un appendice proéminent (le nez, la gidouille), les deux personnages s'opposent par leur rapport aux valeurs (aspiration à l'idéal pour Cyrano, renversement carnavalesque pour Ubu) et par la conception du théâtre dont ils sont porteurs (théâtre du rassemblement pour Rostand vs. théâtre subversif pour Jarry).

surtout lorsqu'elle prépare le repas dans la pou-
belle fumante, avatar contemporain du chaudron
magique (1,2). Par sa forme, ce costume est ambiva-
lent : la jupe à paniers renvoie à l'époque classique,
mais il s'agit en réalité d'un pantalon. Cet élément
signale la modernité et le dynamisme de la Mère
Ubu : c'est bien elle qui, dans le couple, « porte la
culotte », incitant son mari à tuer Venceslas, puis
tentant de tirer parti de la situation, comme sa loin-
taine cousine, Lady Macbeth.

Le costume d'Ubu, enfin, apparaît comme particu-
lièrement hybride. Le ventre proéminent, la spirale
et le chapeau conique reprennent le dessin réalisé
par Jarry pour la première édition de la pièce (cf.
notre dossier « Avant le spectacle », p. 8). S'ajoutent
à cela des éléments hétérogènes : la veste de cuir
usée de l'acte I évoque un voyou de second ordre,
tandis que le pourpoint rapproche Ubu de la famille
royale, inscrite dans une tradition classique que
Jarry parodie. Les élèves auront sans doute remar-
qué que la chandelle verte d'Ubu se dresse, lors du
dialogue avec le petit Rensky (IV, 3), avant de se ré-
tracter sous l'effet de la peur. Enfin, le chapeau co-
nique et les cuisses rembourrées rappellent aussi la
silhouette du clown blanc, figure autoritaire, voire
dominatrice : on peut y voir la volonté de Christian
Schiaretti de ne pas rendre Ubu inoffensif, de sou-
ligner la dimension à la fois farcesque et cruelle du
personnage. À la fois clown inquiétant, parodie de
héros classique et incarnation d'une violence histo-
rique et encore présente, Ubu superpose plusieurs
types théâtraux, à l'image d'une mise en scène qui
oscille entre intemporalité et actualité.



L'acteur suédois Gustaf Ekman en clown blanc, 1926.

Activité 4 – « Une grinçante comédie musicale ». — Pauline Noblecourt —

Dès sa création, *Ubu roi* est conçu comme un spectacle musical. La partition est l'œuvre de Claude Terrasse (1867-1923), compositeur français d'opéras et d'opérettes. Considéré par certains comme le véritable successeur d'Offenbach, Claude Terrasse a dirigé l'Opéra-Comique de Paris. Un fac-similé autographique, édité en 1897 par Le Mercure de France et intitulé « *Ubu roi, texte et musique* », contient la partition de la musique, jouée au piano le soir de la première, ainsi que la composition de l'orchestre d'Ubu¹, que l'on retrouve dans de nombreuses éditions². Il s'agit d'un orchestre fantaisiste, inapte à la moindre musique, imaginé par Claude Terrasse comme une collection à travers les époques et les pays des plus ubuesques des instruments. La gidouille d'Ubu trône au centre de cet orchestre, dans sa transcription musicale: la « cornemuse ». On y joue aussi du « cervelas » (ancien instrument à vent et à anche, court et pansu, en usage à la Renaissance) ou de l'olifant que Terrasse orthographe « oliphan » avec -ph— comme « phynance ». Cette composition d'orchestre donne à lire le lien

essentiel qui unit la musique scénique à l'œuvre littéraire. La comédie horrifique de Jarry est musicale et Terrasse fait exister, dans l'invention d'un orchestre introuvable et incapable de jouer ensemble, la dramaturgie de Jarry. Cette dimension musicale ne saurait avoir échappé à Christian Schiaretti qui se plaît dans les formes opératiques (il a monté plus de dix opéras depuis 1996 et invite régulièrement des musiciens à travailler dans ses mises en scène: Yves Prin sur *L'Annonce faite à Marie* en 2004, et *Par-Dessus Bord* en 2008, Fabrice Devienne sur *Une saison au Congo* en 2013). C'est avec Marc Delhaye que Christian Schiaretti a travaillé sur *Ubu*. Quel rôle a-t-il donné à la musique dans sa mise en scène ?

Comme le son d'un spectacle est ce qu'on oublie le plus vite et que les supports de la mémoire (enregistrements) font souvent défaut, on aura eu soin, avant le spectacle, d'indiquer aux élèves que la dimension musicale de l'œuvre allait faire l'objet d'une analyse, afin qu'ils y soient particulièrement attentifs.

1. Accompagnement musical et action dramatique: une frontière perméable

Après avoir fait remarquer aux élèves que Marc Delhaye figure deux fois au générique de la pièce comme compositeur et comme musicien sur scène, on leur demandera de décrire sa position et son rôle sur le plateau. Installé seul, à cour, derrière ses percussions, sur un replat de la butte de détritiques qui ferme le plateau en fond de scène, Marc Delhaye est à la lisière de l'aire de jeu. Il est à la fois au plateau, prenant part à l'action et au-dessus de l'action, en surplomb pour la commenter ou l'organiser, comme Jean-Jacques Lemêtre dans les spectacles de Mnouchkine. Son costume (chapeau melon, pantalon serré, bretelles) le rapproche de la famille des Palotins. Ne pourrait-il pas figurer Ubu sur la butte ? Quand le messager (Julien Tiphaine) apporte dans

la salle des conseils d'Ubu une lettre de Bordure qui « dit que le czar l'a accueilli très bien, qu'il va envahir tes États pour rétablir Bougrebas », il s'arrête en haut aux côtés de Marc Delhaye, comme pour lui demander son chemin, avant de paraître sur scène par la porte de l'armoire. Ce moment de jeu muet fait clairement de Marc Delhaye un acteur et du musicien qu'il joue, un Palotin de la cour d'Ubu, chargé de la musique royale. On peut ensuite demander aux élèves d'établir la liste des instruments dont Marc Delhaye joue pendant le spectacle. Il joue de la guitare électrique, de la guitare sèche, il souffle dans un sifflet en plastique, dans une corne mais il est surtout percussionniste. Il s'agit en premier lieu de percussions à peaux (tambours, caisse claire, tom, grosse caisse) dont il joue soit avec des baguettes soit avec des maillets en feutre. Il y a aussi des percussions métalliques (timbale, carillons divers). Le premier geste musical est donc le coup. Comme les acteurs sur le plateau, la musique

¹ Bibliothèque Nationale de France Richelieu – Manuscrits – Magasin 8 – FAC SIM – 319 support : livre Notice n° : FRBNF 32658069 <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148cb32658069m/PUBLIC>

² Pléiade p. 1147, Livre de poche p. 28, Folio Classique p.168

tape et cogne. Pauline Noblecourt, dans l'étude lexicale qu'elle a menée sur la pièce a mis en évidence que le mot « coup » était un des plus employés de la pièce (18 occurrences). Elle l'explique ainsi : « Le « coup » est à la fois la manœuvre la plus typique du combat ubuesque et celle que le père Ubu craint le plus. Il est polymorphe : à côté des coups les plus attendus (de revolver, de canon, de couteau, de fusil, d'épée), on trouve les coups secrets et personnels d'Ubu : coup de pied, coup de pater noster, et coup d'ours. Les coups sont d'ailleurs fréquemment au pluriel, et multiples (« tant de coups », « encore des coups »); ils interviennent souvent dans les didascalies, puisqu'il s'agit de la forme de communication physique que favorise le P. U. »³. Que les percussions soient les instruments les plus utilisés par le musicien du spectacle n'est donc pas tout à fait un hasard. La musique participe de la dramaturgie : quand le palotin Giron (Maxime Pambet) défend Mère Ubu (Élizabeth Macocco) contre l'attaque de Bougrebas (Margaux Le Mignan), il a pour arme une sorte de torche électrique (le sabre laser du pauvre !)

mais c'est surtout l'air espagnol de flamenco joué à la guitare par Marc Delhaye qui raconte le combat. Les partisans polonais s'effondrent d'ailleurs dans une exclamation chantée (« Ay! Ay! Ay! ») qui répond à la guitare. La frontière entre l'accompagnement musical et l'action dramatique est également gommée par l'utilisation d'instruments sur le plateau. Les Palotins frappent comme des percussions les bouteilles en plastique qui jonchent le sol de leurs battes de base-ball pour conduire les financiers dans la machine à décerveler. Autre exemple : le mirliton⁴, qu'Ubu donne au roi en échange du comté de Sandomir, existe au plateau sous la forme d'un kazoo, que la garde d'Ubu va s'approprier, et qui va servir à rythmer la « Chanson polonaise ». On pourra demander aux élèves de donner d'autres exemples de cette utilisation de la musique dans l'action. Le tableau qui suit pourra servir de support à cette recherche : on peut en donner aux élèves une version dans laquelle on aura vidé certaines cases et leur demander de la compléter. Le texte des chansons figure en annexe 4.

³ Pauline Noblecourt, « Termes les plus fréquents dans *Ubu* », Dossier dramaturgique du spectacle, inédit.

⁴ « MIRLITON : Tube creux de roseau garni par les deux bouts avec une pelure d'oignon ou avec un morceau de peau de baudruche, et autour de laquelle s'enroule souvent un papier contenant un rébus ou des devises; on a pratiqué, aux extrémités, deux ouvertures latérales, sur l'une desquelles on applique la bouche, en chantant un air populaire; la vibration des pelures d'oignon donne à la voix un son nasillard et ridicule, qui fait que le mirliton n'est employé que par plaisanterie et pour faire rire; on le nomme à cause de cela flûte à l'oignon » Littré, 1873, tome 3, p 572.

2. Tableau des interventions musicales dans le spectacle

Texte	Musique dans l'action dramatique Bruitage	Chansons
Acte I		
Transition scène 1/2 Mère Ubu se réjouit de devenir Reine. Mise en place du repas. Dressage de la table. Mère Ubu à sa marmite.	Percussions.	Hymne des Palotins (version courte) <i>Ubu cocu</i> (acte I scène 6)
Scène 3. Fin du repas : Père Ubu met à la porte les partisans	Percussions	
Transition scène 5/6 Arrivée d'Ubu chez le roi	Valse du Roi et de la Reine	
Scène 6 <i>Je te fais aujourd'hui...</i> <i>Comte de Sandomir</i>	Roulement de caisse claire	
Sortie du Roi et de la Reine	Valse du Roi et de la Reine	
Scène 7 Conspiration des Ubs	Bruits de corbeaux. Père Ubu fait un bruit de corbeau quand il marche	
Transition Acte I / Acte II Serment des conjurateurs		Hymne des Palotins (version complète)
Acte II		
Scène 1 Ubu chez le roi	Valse du Roi et de la Reine	
Scène 2 Défilé des gardes de Dantzig	Valse de Kantor. Musique de cirque avec enregistrement qui crachote comme sur un vieux vinyle. La musique s'arrête quand Ubu arrête le garde qui défile puis reprend plus doucement au moment de l'assaut sur le roi.	
Transition scène 2/3 Ubu couronné par à la recherche de la Reine et de Bougrelas	Roulement de caisse claire, façon marche militaire	Chanson Polonaise complète <i>Ubu sur la butte</i> Acte II scène 3
Scène 4 Bougrelas combat les Palotins	Percussions pendant tout le combat. Elles s'arrêtent quand Bougrelas découpe la gidouille d'Ubu.	
Scène 5 La reine compte les heures qu'il lui reste à vivre et meurt	<i>Coucou ! Coucou ! (x 2)</i>	
Transition scène 5/6 Bougrelas voit ses parents morts se relever	Valse du Roi et de la Reine	
Scène 6 Ubu regarde le peuple de son palais	Voix off du peuple qui répète la fin des phrases d'Ubu : « Deux heures ! Deux heures ! » ou « Sagouin toi-même ! Sagouin toi-même ! ».	
Scène 7 Course des deux hommes du peuple pour remporter la caisse d'or	Musique de la course au ralenti : déformation des voix et des bruits de fond	
Transition Acte II / Acte III Réjouissances avant le festin donné par Ubu roi.		Chanson merdrique écrite d'après une scène d' <i>Ubu cocu</i> .
Acte III		
Scène 2 Exécution des nobles, des financiers et des magistrats.	Sonorisation des bruits de tampon du greffier. Percussions (marche à l'échafaud). Bruit de machine, puis de broyeur. Bruit de train à la fin des exécutions des nobles.	

Transition scène 2 / 3 Ubu part recueillir les impôts.	Solo de batterie.	
Transition scène 4 / 5 Les Palotins assassinent les paysans polonais révoltés.	Bruit de mitraillage.	
Transition scène 5 / 6 Ubu et le Palotin dansent en tutu la sarabande	Instrumental de la Chanson Russe (piano)	
Transition 6 / 7 Fin de l'entrevue entre le Czar et Bordure.	Instrumental de la Chanson Russe (piano) qui se transforme en thème des Palotins. L'entrée des Ubs se fait sur des percussions.	
Scène 8 Ubu revêt son armure.	Bruit de visseuse, d'agrafeuse, de marteaux. Percussion.	
Scène 8 Entrée du cheval à Phynance	Chanson polonaise à la trompette. Grand bruit de ferraille en coulisse (cour) quand Ubu tombe de cheval.	
Scène 8 Départ d'Ubu à la guerre		Chanson Polonaise, 1 ^{er} couplet.
Acte IV		
Scène 1 Mère Ubu escalade le toboggan avec Giron et cherche le trésor.	Musique instruments à cordes (violons) : suspense et danger. Percussions. Un peu d'écho dans les voix.	
Scène 1 Apparition des fantômes.	Bruit de grincement de porte répété à chaque apparition.	
Scène 2 Combat de Giron contre Bougreles et ses partisans.	Musique flamenco (guitare sèche). Les partisans de Bougreles meurent en chantant « Ay ! Ay ! Ay ! ». Trompette sur la victoire de Bougreles.	
Scène 3 Entrée de l'armée polonaise commandée par Ubu.	Percussions.	Chanson polonaise, 1 ^{er} couplet.
Scène 3 <i>Quelle heure est-il ?</i>	<i>Coucou ! x 3.</i>	
Scène 3 Le père Ubu et ses soldats font leurs besoins avant le combat.	Percussions.	Chanson polonaise : 1 ^{er} couplet, dans sa version militaire puis quand les comédiens se relèvent, les autres couplets version swing jazz (avec piano, trombone, trompette) et chorégraphie façon Broadway. Entrée progressive des Russes qui font l'orchestre avec leurs armes.
Scène 4. Victoire des Russes sur les Polonais.		Chanson Russe.
Acte V		
Scène 1 Mère Ubu se fait passer pour un ange et parle dans un tuyau à Ubu endormi.	Voix d'Elizabeth Macocco modifiée (écho)	
Scène 2 Couronnement de Bougreles	Valse du Roi et de la Reine.	
Scène finale Tous en scène.		Chanson du Décervelage <i>Ubu cocu</i> (Acte III, scène 3)

3. Fonction des chansons

À l'exception de la marche militaire intitulée « Chanson des Polonais » qui est intégrée à l'action dramatique, notamment dans sa version courte où ne se chante que le premier couplet (« Quand je déguste / Faut qu'on soit soûl / Disait Auguste / Dans un glouglou! / Glou glou glou glou glou glou... »), les chansons du spectacle interrompent l'action dramatique. Les chanteurs se placent face au public pour une adresse frontale. À plusieurs reprises dans le spectacle, la mise en scène brise le quatrième mur pour ancrer la fiction dans la réalité de la salle: le « Merdre! » inaugural, la recherche dans le public de nouvelles victimes à passer à la trappe après qu'Ubu

a tué tous les nobles, les magistrats et les financiers... Les chansons participent de cette volonté de Schiaretti, conforme au genre de la farce et au travail de clown que le costume d'Ubu indique, de communiquer directement avec le public. La salle, d'ailleurs, réagit quand elle scande le rythme de la chanson russe en frappant dans ses mains. L'énergie est commune au plateau et à la salle. On se délecte de l'horreur ubuesque dans une expérience d'humour noir⁵. Le rire comme réaction à l'horreur, comme défense face à cette image désespérante d'un pouvoir terrible et lâche. L'humour contre la mort.

⁵ « La Chanson du décervelage » figure dans l'*Anthologie de l'humour noir* que Breton publia en 1943.

Activité 5 – Stéphane Bernard : un Ubu à la fois bon enfant et inquiétant.

Nous n'évoquerons pas ici le costume d'Ubu, analysé au cours de l'activité 3, L'étoffe des anti-héros.

En revanche, nous allons réfléchir à la manière dont Stéphane Bernard, qui interprète Ubu, habite sa gidouille de tyran ridicule et terrifiant.

On proposera aux élèves de réfléchir à trois éléments de son jeu : sa posture corporelle, ses gestes et sa voix.

→ **Posture corporelle** : lorsqu'il est debout, Ubu a le plus souvent les bras le long du corps ou posés sur sa gidouille, les jambes écartées, sans allure, contrairement au roi Venceslas, dont la posture droite et souple évoque sa noblesse et son raffinement ; assis, Ubu est souvent avachi, sans aucune noblesse, sur une sorte de fauteuil en toile à l'opposé du trône royal auquel il aspire, voire sur une poubelle ! À l'inverse, la mère Ubu a une tenue physique qui signale très tôt qui a le pouvoir au sein du couple, comme on l'a vu dans l'activité 3 au sujet des costumes. Elle se tient souvent droite, les mains sur les hanches, dans une position très déterminée, bien que peu élégante.



Un Palotin, Père Ubu et Mère Ubu. ©Michel Cavalca



Les Palotins, Bordure et Mère Ubu, Père Ubu. ©Michel Cavalca



Mère Ubu et les Palotins. ©Michel Cavalca

→ **Gestes** : Ubu écarte souvent les bras en parlant, ce qui donne une sorte d'évidence à son propos, les épaules arrondies et pleinement à ce qu'il dit, même s'il se contredit à l'instant suivant. Il écarte les bras pour exprimer son soulagement et sa satisfaction après que le roi Venceslas l'a fait comte de Sandomir (acte I, scène 6) ou à la fin de la scène du passage des Nobles à la trappe, en répondant « Eh merdre ! » à la Mère Ubu qui s'est exclamée : « Mais enfin Père Ubu, quel roi tu fais, tu massacres tout le monde. » (acte III, scène 2). Il n'y a pas de retenue « royale » dans sa gestuelle ; son visage est souvent levé, le nez en l'air, pour parler, avec une expression de brave homme. On le voit à la scène 4 de l'acte IV où Ubu répond ainsi au capitaine venu lui annoncer que les Russes attaquent : « Eh bien, après, que veux-tu que j'y fasse ? Ce n'est pas moi qui le leur ai dit. » On peut noter au passage que Stéphane Bernard ne porte pas de masque, contrairement à ce que préconisait Jarry dans sa lettre du 8 janvier 1896 à Lugné-Poe : « masque pour le personnage principal, Ubu, lequel masque je pourrais vous procurer au besoin. » L'absence de masque le rend plus humain, mais aussi plus inquiétant.

→ **Voix** : Dans sa lettre du 8 janvier 1896 à Lugné-Poe, Jarry écrit : « Adoption d'un accent, ou mieux d'une « voix spéciale » pour le personnage principal. ». Sans avoir particulièrement travaillé sa voix pour le rôle, Stéphane Bernard a une voix chaude, un accent un peu traînant, « lyonnais », qui donne un côté bon enfant voire comique, au personnage. On le perçoit dès la première scène, dont on peut revoir un extrait dans le « teaser » du spectacle du TNP sur Youtube.

Lorsqu'il répond à la mère Ubu : « N'ai-je pas un cul comme les autres ? », le comique de la phrase est renforcé par la musicalité donnée à la phrase par Stéphane Bernard qui allonge la première syllabe du mot « autres » et accentue la deuxième syllabe. De même, lorsque Ubu annonce qu'il va faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens, au début de la scène 2 de l'acte III, Stéphane Bernard le dit avec une voix unie et ample qui contraste avec la violence du propos.

Toutefois, la voix peut se faire dure : à la scène 6 de l'acte I, la voix accompagne le regard menaçant dans la phrase dite en aparté : « Oui, mais roi Venceslas, tu n'en seras pas moins massacré. »

Teaser du spectacle :

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

Tout au long de la pièce le spectateur est ballotté entre des sentiments contradictoires à l'égard du Père Ubu de Stéphane Bernard : on ne croit pas complètement à sa méchanceté, mais en même temps cette apparente bonhomie inquiète tant elle semble en décalage avec les propos tenus ou avec les Palotins menaçants.

On est troublé et même effrayé par ce mélange de simplicité voire de chaleur humaine et de jeu inquiettant ou distancié. L'Ubu de Stéphane Bernard n'est pas qu'un fantoche dont on rit sans en avoir bien peur : il est l'humain changeant et imprévisible, qui est d'autant plus dangereux qu'il paraît inoffensif.

Activité 6 – Fatras, fatrasie, fantaisie.

1. Qu'est-ce qu'une fatrasie ?

Sur le programme de salle, sous le titre *Ubu roi* (ou presque) et à côté du nom de l'auteur, Alfred Jarry, est écrit: fatrasie collective. Le terme de fatrasie aura sans doute surpris les élèves qui ne le connaissent vraisemblablement pas. Avant de leur en donner le sens, et d'analyser le spectacle à la lumière de cette notion, leur professeur peut demander aux élèves ce qu'ils s'attendaient à trouver à cette place. On peut supposer que quelques-uns penseront au nom du metteur en scène, qu'on trouve habituellement placé à côté de celui de l'auteur. L'adjectif « collective » induira sans doute aisément l'idée d'une mise en scène élaborée en commun par tout ou partie de l'équipe de création du spectacle. Mais que dire du mot « fatrasie » ?

Dans « fatrasie » on trouve le mot « fatras », dont le sens donné par le dictionnaire Larousse illustré de 1890 est: « amas confus de choses ». Ce terme s'accorde évidemment très bien avec l'espace scénique de *Ubu roi* (ou presque) étudié dans l'activité 2.

Mais le « fatras » est aussi un poème à forme fixe du Moyen-Âge (qui perdure jusqu'au début de la Renaissance) dont la caractéristique principale est celle du « non-sens », au sens anglais du terme. Quant à la fatrasie, elle désigne elle aussi un genre littéraire du Moyen-Âge (XIII^e siècle), et plus précisément « des pièces de vers, sans raison, amphigouriques » (dictionnaire Littré, 1987). Il s'agit de poèmes où le son prend le pas sur le sens, avec des jeux de répétitions de syllabes, comme dans *La Farce de Maître Pathelin*, où celui-ci mime le délire en chantant des chansons dans toutes les langues. Issus du mot latin *farsura*, farce, fatras et fatrasie en ont hérité le double sens: remplissage fantaisiste et pièce comique dépourvue de sens. La fatrasie peut toutefois comporter des critiques ou des pamphlets sur le pouvoir en place.

2. La fatrasie en action.

Nous avons vu au cours des activités 2 et 3 le caractère hétéroclite des éléments qui constituent la scénographie, ainsi que la diversité des costumes créés par Fanny Gamet. Proposons maintenant aux élèves de relever ce qui, dans la mise en scène, leur semble correspondre à ce terme de fatrasie qu'ils viennent de découvrir:

La richesse du spectacle est telle que nous proposons trois grands axes que le professeur pourra noter au tableau et compléter sous forme de trois colonnes au gré des propositions des élèves :

a - Les objets détournés ou utilisés sous forme de métonymies amusantes :

→ **La fenêtre** tenue à la main par la mère Ubu dans la scène 2 de l'acte I après qu'Ubu lui a dit: « Mère Ubu, va donc voir à la fenêtre si nos invités arrivent. », puis par Ubu, la mère Ubu et Bordure à l'acte II, scène 6, pendant la discussion au sujet du don de joyeux avènement au peuple, qu'on entend répéter leurs propos en voix off. (Voir dans l'activité 2 sur la scénographie, dans le point 3, « Nulle part, ailleurs, plus loin », la photographie montrant le couple Ubu et Bordure à la fenêtre)

→ **La porte:** À la création de la pièce, la porte évoquée à plusieurs reprises dans la pièce était jouée par un comédien: « Pour remplacer la porte de la prison, un acteur se tenait sur scène avec le bras gauche tendu. Je mettais la clé dans la main comme dans une serrure. Je faisais le bruit du pène, « cric-crac », et je tournais le bras comme si j'ouvrais la porte »¹. Les élèves se souviendront certainement l'entrée d'Ubu, Pile et Cotice dans la caverne en Lituanie par la porte du frigo abandonné dans la décharge: « Ah! Le chien de temps, il gèle à pierre fendre » dit le Père Ubu en sortant du frigo à la scène 5 de l'acte IV. Le frigo est ici une métaphore de la plaine d'Ukraine dans laquelle ils se sont battus contre les Russes. Et à la scène 2 de l'acte V, qui se passe, elle aussi, dans la caverne (didascalie de Jarry), on parle de la « porte » que gagnent Ubu et ses Palotins: « Ils gagnent la porte, les gueux », et Cotice dit « Il n'y en a plus que deux à garder la porte. », avant de sortir... par la porte de l'armoire dans laquelle il se glisse avec Pile et le Père Ubu pour fuir Bougreles et les Polonais.

→ **Les deux rouleaux de papier toilette** tenus par un bâton secoué par Pile et d'où tombe une fausse neige de théâtre sur Ubu et Cotice: on retrouve là bien sûr un effet cocasse et une référence de plus à la scatologie, avec ce rappel fantaisiste à la matière qui constitue le monticule de la décharge dans laquelle a lieu l'action.

¹ Témoignage de Gémier in Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Fayard, 2005, p. 271.

→ **Le sexe de farce** qu'Ubu sort de sa « gidouille » lors de la rencontre avec Nicolas Rensky (acte V, scène 3) : ce dernier a un manteau vert-de-gris et un casque de soldat de la deuxième guerre mondiale, mais une voix d'enfant ce qui crée un effet décalage comique. Mais surtout, lorsque Nicolas Rensky s'adresse à Ubu, celui-ci glisse sa main dans sa poche, et l'on voit sortir de sous sa gidouille un long sexe de farce, après quoi Ubu vient se frotter contre Nicolas Rensky, esquissant un mouvement du bassin de type sexuel, à la fois comique et dérangeant. On a ici une métaphore réalisée, puisque « le bâton à physique » et le « petit bout de bois », armes d'Ubu à partir de la fin de l'acte III (la déclaration de guerre) sont reconnus comme des symboles phalliques, Jarry qualifiant lui-même le bâton à physique de « phallus déraciné » dans *César-Antéchrist*. Dans cette scène, Ubu n'a pas d'armes, mais arbore ce phallus de comédie.



Le Père Ubu et Nicolas Rensky. ©Michel Cavalca

→ **La cuvette de WC** abandonnée qui sert d'auréole à Ubu pendant sa prière au cours du combat de Pile et Cotice avec l'ours produit un effet comique de décalage et de dérision.

→ **Le tuyau d'arrosage** qui sert de moyen de communication à la mère Ubu se faisant passer pour l'ange Gabriel afin de tromper le Père Ubu et d'obtenir sa clémence pour ce qu'elle lui a dérobé. Sa voix est déformée et l'effet se développe en gag, Ubu finissant par disposer le tuyau au-dessus de sa tête comme un pommeau de douche.

Ces deux objets détournés produisent un effet de décalage comique, mais rappellent peut-être aussi, en s'en moquant, le poids de la religion catholique en France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle qui voit la construction du Sacré-cœur de Montmartre, de la basilique de Fourvière ainsi que la mise en place du site du pèlerinage de Lourdes à la suite... d'une apparition!

² Lettre du 8 janvier 1896 à Lugné-Poe.

b - La parodie :

→ **La course au ralenti** : la course de la scène 7 de l'acte II, avec l'effet identique sur la voix (voir activité 4) joue avec la représentation contemporaine des enregistrements télévisés de compétitions athlétiques rediffusées au ralenti, sans l'objectif technique ou esthétique de ceux-ci, et avec le comique de la tenue contemporaine des deux coureurs en tête, portant chacun sur son dossard : « MICHEL » et « LE PREMIER », au-dessus de quoi on peut lire sur l'un : « à fond » et sur l'autre : « la caisse ». Effet comique garanti...

→ **Le jeu** avec les langues étrangères et les accents : la scène des paysans polonais (acte III, scène 3) où ceux-ci parlent un polonais d'opérette, avec un patelin-traducteur de ce que dit Ubu derrière la porte en se contentant de répéter les mêmes mots avec un faux accent polonais, est un premier moment de jeu avec les langues et les accents. On retrouve le même jeu avec l'accent russe outré du czar, accompagné d'une danse « russe » parodique et entraînante (cf activité 4 sur la musique).

→ **Le cheval à phynances** est interprété par un acteur, contrairement à la proposition initiale d'Alfred Jarry : « Une tête de cheval en carton qu'il [Ubu] se pendrait au cou, comme dans l'ancien théâtre anglais, pour les deux seules scènes équestres, tous détails qui étaient dans l'esprit de la pièce, puisque j'ai voulu faire un "guignol" »². Doté d'une crinière et d'une queue-de-cheval, Clément Morinière s'amuse à jouer un cheval qui fait un numéro de séduction en direction du public, puis « rend sa crinière » lorsqu'Ubu parle de se procurer une « voiture à vent » pour se déplacer plus confortablement ! (IV, 3). Stéphane Bernard-Ubu grimpe sur le dos de Clément Morinière qui joue le cheval pour partir à la guerre à la scène 8 de l'acte III, et il revient en le tenant par la main son cheval à phynances épuisé ! Il y a là une humanisation comique du cheval, qui va dans le même sens que ce que souhaitait Jarry par d'autres procédés, c'est-à-dire un refus du réalisme qui dominait alors au théâtre.

c - La violence traitée de manière comique :

Ce choix est induit par le texte de Jarry qui rejetant le réalisme induit presque inévitablement un décalage produisant un effet comique. Ce qui n'empêche pas aussi une dimension horrifique voire glaçante. (cf. activité 1 : « Rejouer *Ubu* »).

On pense bien sûr au sang qui gicle sur les lames de plastique de l'accès à la « trappe » où sont jetés les Nobles dans la scène 2 de l'acte III, le sang formant une tache de plus en plus grande à chaque

fois qu'un Noble est « passé dans la trappe » ; il y a aussi les gifles « de théâtre » qui prêtent toujours à rire (données sur l'autre main de celui qui frappe, mais avec une réaction douloureuse de celui qui est giflé) ; et puis les scènes de torture, avec la langue de Bordure étirée de manière à la fois comique et douloureuse à voir - ceci venant donner un sens concret à la phrase d'Ubu: « Eh! Mon bel ami, vous avez la langue fort bien pendue. » - puis son zozotement lié à cet arrachage grand-guignolesque, lorsqu'il parle avec le czar (acte III, scènes 5 et 6); son long nez de Cyrano coupé lors de la même scène de torture ainsi que « l'oneille » de Cotice, brandie quand Ubu lui en demande des nouvelles: « Eh! Sire Cotice, votre oneille, comment va-t-elle? » (acte IV, scène 5); le « voiturin à phynances » (le voiturin était une voiture à cheval, qui pouvait se louer à la manière d'un taxi) est une mitrailleuse dans le spectacle et enfin le combat entre Bougreles et les Palotins, traité en flamenco, en devient drôle et esthétique à la fois (voir activité 4: « Une grinçante comédie musicale »).

Ainsi la « fatrasie collective » joue-t-elle bien son rôle de fantaisie, au sens plein du terme, c'est-à-dire un lieu où l'imagination des artistes et des spectateurs s'exprime pleinement, avec des « gags » gratuits, pour le pur plaisir du jeu, des plaisanteries de potaches, mais aussi un comique plus corrosif, proposant une satire du pouvoir et de la violence.

Au jeu « gratuit » et à la critique de la folie humaine s'ajoute une révolution théâtrale initiée par Alfred Jarry à travers « une poétique de l'objet en tant qu'outil de jeu, matière concrète pour l'acteur »³. Cette conception nouvelle du théâtre, radicalement opposée à la tradition réaliste dominant le XIX^e siècle, est reprise avec jubilation par les acteurs de la pièce, sans qu'ils oublient pour autant la cruauté au cœur de la pièce et du personnage d'Ubu.



Ubu, Bordure et un Palotin. ©Michel Cavalca

³ Pauline Noblecourt, *Poétique des objets*, Dossier dramaturgique du spectacle, inédit.

Annexe 1

Les lieux d'*Ubu roi*

D'après *Tout Ubu*, édition du Livre de poche, 2000.

Entre guillemets, les lieux indiqués par les didascalies de Jarry.

Entre parenthèses, les lieux qui peuvent être déduits de l'action.

— Acte I

Scène 1. (Chez les Ubu ? Scène d'intérieur : Ubu s'en va en « claquant la porte »)

Scène 2. « La scène représente une chambre de la maison du père Ubu où une table splendide est dressée »

Scène 3. (Même lieu)

Scène 4. (Même lieu)

Scène 5. (Même lieu)

Scène 6. « Le palais du roi »

Scène 7. « La maison d'Ubu »

— Acte II

Scène 1. « Le palais du roi »

Scène 2. « Le champ des revues »

Scène 3. (Dans la chapelle où la reine et Bougrelas sont allés prier ? Dans le palais ? Scène d'intérieur : « une effroyable clameur se fait entendre au dehors »)

Scène 4. (Même lieu)

Scène 5. « Une caverne dans les montagnes »

Scène 6. « Le palais du roi » (scène d'intérieur)

Scène 7. « La cour du palais, pleine de peuple »

— Acte III

Scène 1. « Le palais »

Scène 2. « La grande salle du palais »

Scène 3. « Une maison de paysans dans les environs de Varsovie. Plusieurs paysans sont rassemblés »

Scène 4. (Même lieu)

Scène 5. « Une casemate des fortifications de Thorn »

Scène 6. « Le palais de Moscou »

Scène 7. « La salle du conseil d'Ubu »

Scène 8. « Le camp sous Varsovie »

— Acte IV

Scène 1. « La crypte des anciens rois de Pologne dans la cathédrale de Varsovie »

Scène 2. « La place de Varsovie »

Scène 3. « L'armée polonaise en marche dans l'Ukraine »

Scène 4. (Même lieu)

Scène 5. « Une caverne en Lituanie. Il neige »

Scène 6. (Même lieu)

Scène 7. (Même lieu)

— Acte V

Scène 1. (Même lieu)

Scène 2. (Même lieu)

Scène 3. « La scène représente la plaine de Livonie, couverte de neige »

Scène 4. « Le pont d'un navire courant au plus près sur la Baltique »

Annexe 2

« Nulle part »

Présentation d'*Ubu roi* par Jarry.

Éditée par la revue *La Critique* pour le Théâtre de l'Œuvre et distribuée aux spectateurs, en guise de programme. — Extrait —

« Après qu'a préludé une musique de trop de cuivres pour être moins qu'une fanfare [...], le rideau dévoile un décor qui voudrait représenter Nulle Part, avec des arbres au pied des lits, de la neige blanche dans un ciel bien bleu, de même que l'action se passe en Pologne, pays assez légendaire et démembré pour être ce Nulle Part, ou tout au moins, selon une vraisemblable étymologie franco-grecque, bien loin un quelque part interrogatif¹.

Fort tard après la pièce écrite, on s'est aperçu qu'il y avait eu en des temps anciens, au pays où fut premier roi Pyast, homme rustique, un certain Rogatka ou Henry au grand ventre, qui succéda à un roi Venceslas et aux trois fils dudit, Boleslas et Ladislas, le troisième n'étant pas Bougrelas ; et que ce Venceslas, ou un autre, fut dit l'Ivrogne. Nous ne trouvons pas honorable de construire des pièces historiques.

Nulle part est partout, et le pays où l'on se trouve d'abord. C'est pour cette raison qu'Ubu parle français. Mais ses défauts divers ne sont point vices français, exclusivement, auxquels favorise le capitaine Bordure, qui parle anglais, la reine Rosemonde, qui charabie du Cantal², et la foule polonaise, qui nasille des trognes, et est vêtue de gris. Si diverses satires se laissent voir, le lieu de la scène en fait les interprètes irresponsables.

Monsieur Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous ressemble (par en bas) à tous. [...] »

¹ Jarry évoque ici une étymologie fantaisiste : Pologne viendrait de l'adverbe « pothi », en grec (où ? ou quelque part) et de l'adverbe français « loin ».

² Lors de la première, la reine parlait avec l'accent du Cantal.

Annexe 3

Distribution

Liste des personnages d'*Ubu roi* (édition de 1896)

Père Ubu.
Mère Ubu.
Capitaine Bordure.
Le Roi Venceslas.
La Reine Rosemonde.
Boleslas, Ladislas, Bougreles : leurs fils.
Le Général Lascy.
Stanislas Leczinski.
Jean Sobieski.
Nicolas Rensky.
L'Empereur Alexis.
Giron, Pile, Cotice : Palotins.
Conjurés et Soldats.
Peuple.
Michel Fédérovitch.
Nobles.
Magistrats.
Conseillers.
Financiers.
Larbins de Phynances.
Paysans.
Toute l'Armée russe.
Toute l'Armée polonaise.
Les Gardes de la Mère Ubu.
Un Capitaine.
L'Ours.
Le Cheval à Phynances.
La Machine à décerveler.
L'Équipage.
Le Commandant.

Liste des comédiens d'*Ubu roi* (ou presque)

Stéphane Bernard — Père Ubu ; Jean Sigismond
Élizabeth Macocco — Mère Ubu
Julien Gauthier — Bordure ; L'ours ;
Un partisan de Bougreles
Damien Gouy — Un palotin ; L'ombre ; peuple ;
Le czar ; Un partisan de Bougreles ; Pile
Margaux Le Mignan — Un partisan de Bordure ;
Bougreles ; peuple ; Un noble ; Un magistrat ;
Un financier ; Un paysan ; Un soldat russe ; Rensky ;
Un palotin
Clémence Longy — Un partisan de Bordure ;
La reine Rosemonde ; peuple ; Un palotin ;
Un partisan de Bougreles ; Un soldat russe
Clément Morinière — Un partisan de Bordure ;
Le roi Venceslas ; Michel Fédérovitch ; Un palotin ;
un Messenger ; Le cheval à phynances ; Un partisan
de Bougreles ; Le commandant
Maxime Pambet — Un palotin ; Un noble ;
Un magistrat ; Un financier ; Un paysan Giron ;
Un partisan de Bougreles
Julien Tiphaine — Un palotin ; Un messenger ;
Un soldat ; Un noble ; Un magistrat ; Un financier ;
Un paysan ; Le général Lascy ; Cotice

Annexe 4

Texte des chansons

Hymne des Palotins

Tous
C'est nous les Palotins,
C'est nous les Palotins,
On a des gueul's d' lapins,
Mais ça n'empêche pas

GIRON
En avant, marche !

Tous
Qu'on est sal'ment calé
Pour tuder les Rentiers.
C'est nous les Pa,
C'est nous les Tins,
C'est nous les Palotins.

PILE
Dans un grotesque accoutrement
Nous parcourons la ville entière
Afin d'casser la gueule aux gens
Qui n'ont pas l'bonheur de nous plaire.
L'oreille au vent, sans s'épater,
On marche d'un pas assuré
Et les gens qui nous voient passer
Nous prennent pour des militaires.

TOUS
C'est nous les Palotins,
C'est nous les Palotins,
On a des gueul's d' lapins,
Mais ça n'empêche pas

GIRON
En avant, marche !

Tous
Qu'on est sal'ment calé
Pour tuder les Rentiers.
C'est nous les Pa,
C'est nous les Tins,
C'est nous les Palotins.

COTICE
Chaque matin nous nous nous réveillons
A forc' de coups d'pied dans l'derrière ;
Puis il faut descendre à tâtons
Tout en bouclant nos gibecières

LES TROIS PALOTINS
Tout l'reste du jour, à coups d'marteau
On cass' des gueul's en mill' morceaux
Et l'on rapporte au père Ubé
L'argent des gens qu'on a tudés

TOUS
C'est nous les Palotins,
C'est nous les Palotins,
On a des gueul's d' lapins,
Mais ça n'empêche pas
Qu'on est sal'ment calé
Pour tuder les Rentiers.
C'est nous les Pa,
C'est nous les Tins,
C'est nous les Palotins.

Annexe 4

Texte des chansons

Chanson merdrique

(D'après une scène d'*Ubu Cocu*)

Tous

**Quand on a bien tudé
Et poché, et couru
On rentre pour dîner
Et l'on trouve au menu**

Julien Gauthier — **Quelques étrons récents**
Damien Gouy — **Du fiant de gendarme**
Clément Morinière — **Du méconium d'enfant**
Élisabeth Macocco — **Sorti à grand vacarme**
Stéphane Bernard — **De la bouse de vache**
Maxime Pambet — **La chiasse d'un palotin**
Margaux Le Mignan — **Des selles en ganache**
Clémence Longy — **La merdam d'un romain**
Julien Tiphaine — **Du crottin de cheval**

Tous

**Des spyrates antiques
Et des brans médiévales
Aux reflets diarrhéiques**

Tous

**Quand on a bien mangé
Dévoré goulûment
Les cervelles de Rentiers
On se met sous les dents**

Julien Gauthier — **Quelques étrons récents**
Damien Gouy — **Du fiant de gendarme**
Clément Morinière — **Du méconium d'enfant**
Élisabeth Macocco — **Sorti à grand vacarme**
Stéphane Bernard — **De la bouse de vache**
Maxime Pambet — **La chiasse d'un palotin**
Margaux Le Mignan — **Des selles en ganache**
Clémence Longy — **La merdam d'un romain**
Julien Tiphaine — **Du crottin de cheval**

Tous

**Des spyrates antiques
Et des brans médiévales
Aux reflets diarrhéiques**

Tous

**Quand gidouille dilatée
Entam' sa digestion
Etant pleine à craquer
Elle se fait en bouillon**

Julien Gauthier — **Quelques étrons récents**
Damien Gouy — **Du fiant de gendarme**
Clément Morinière — **Du méconium d'enfant**
Élisabeth Macocco — **Sorti à grand vacarme**
Stéphane Bernard — **De la bouse de vache**
Maxime Pambet — **La chiasse d'un palotin**
Margaux Le Mignan — **Des selles en ganache**
Clémence Longy — **La merdam d'un romain**
Julien Tiphaine — **Du crottin de cheval**

Tous

**Des spyrates antiques
Et des brans médiévales
Aux reflets diarrhéiques**

Tous

**Quand notre souverain
Voit la table vidée
Il nous dit : je reviens
Viv' le grand financier !
Il apporte avec lui**

Julien Gauthier — **Quelques étrons récents**
Damien Gouy — **Du fiant de gendarme**
Clément Morinière — **Du méconium d'enfant**
Élisabeth Macocco — **Sorti à grand vacarme**
Stéphane Bernard — **De la bouse de vache**
Maxime Pambet — **La chiasse d'un palotin**
Margaux Le Mignan — **Des selles en ganache**
Clémence Longy — **La merdam d'un romain**
Julien Tiphaine — **Du crottin de cheval**

TOUS

**Et puis tout recommence
C'est le menu fumant
Du Maître des Finances !**

Annexe 4

Texte des chansons

Chanson polonaise

Quand je déguste
Faut qu'on soit soûl,
Disait Auguste
Dans un glouglou!

CHŒUR
Glou glou glou, glou glou glou, etc.

La soif nous traque
Et nous flapit ;
Buvons d'attaque
Et sans répit.

CHŒUR
Pi pi pi, pi pi pi!

Par ma moustache!
Nul ne s' moqua
Du blanc panache
De mon tchapska.

CHŒUR
Ka ka ka, ka ka ka.

On a bonn' trogne
Quand on a bu :
Viv' la Pologne
Et l' Père Ubu !

CHŒUR
Bu bu bu, bu bu bu!

Annexe 4

Texte des chansons

Chanson russe

CHŒUR

La, la, la, la, la etc.

SOLDAT RUSSE — Clémence Longy

Choknosof

Catastrophe

Merdazoff

Boulgakov

Romanov

Philosophe

Kasparov

Oubou depardiou

Paf pan pof

Ready for the take off

Port' de Vanv' et Malakoff

Bof bof

Kalachnikov

Asimov

J'entends des voix off

Frères Karamazov

CHŒUR

La, la, la, la, la etc.

SOLDAT RUSSE — Margaux Le Mignan

Raspoutine

Gagarine

et Pouchkine

Bakounine

Messaline

héroïne

Cocaïne

and God Save the queen

Jet d'urine

Nitroglycerine

Bakounine

Kropotkine

Tchin tchin

Viv' la bibine

Belle machine que la guillotine

Sagouine

Vermine

CHŒUR

La, la, la, la, la etc.

SOLDAT RUSSE — Margaux Le Mignan

Babouchka

Bazooka

Et polka

Mazurka

Matriochka

Et chapska

Syndicat

Perestroika

Eurêka

Oubou depardiou

Franz Kafka boit du coca

Caca

Viv' la vodka

Gros fracas

Lac Titicaca

Parka

Troika

CHŒUR

La, la, la, la, la etc.

Annexe 4

Texte des chansons

La chanson du décervelage

Je fus pendant longtemps ouvrier ébéniste,
Dans la ru' du Champ d' Mars, d' la paroiss' de
Toussaints.

Mon épouse exerçait la profession d' modiste,
Et nous n'avions jamais manqué de rien. —

Quand le dimanche s'annonçait sans nuage,
Nous exhibions nos beaux accoutrements
Et nous allions voir le décervelage
Ru' d' l'Echaudé, passer un bon moment.

— Clément Morinière

Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler ;

(CHŒUR) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !

Nos deux marmots chéris, barbouillés d' confitures,
Brandissant avec joi' des poupins en papier,
Avec nous s'installaient sur le haut d' la voiture
Et nous roulions gaîment vers l'Echaudé. —

On s' précipite en foule à la barrière,
On s' fich' des coups pour être au premier rang ;
Moi je m' mettais toujours sur un tas d' pierres
Pour pas salir mes godillots dans l' sang.

— Clémence Longy

Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler ;

(CHŒUR) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !

Bientôt ma femme et moi nous somm's tout blancs
d' cervelle,
Les marmots en boulott'nt et tous nous trépignons
En voyant l' Palotin qui brandit sa lumelle,
Et les blessur's et les numéros d' plomb. —

Soudain j'perçois dans l'coin, près d'la machine,
La gueul' d'un bonz' qui n' m'revient qu'à moitié.
Mon vieux, que j' dis, je r'connais ta bobine,
Tu m'as volé, c'est pas moi qui t' plaindrai.

— Julien Gauthier, zézayant

Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler ;

(CHŒUR) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !

Soudain j' me sens tirer la manch' par mon épouse :
Espèc' d'andouill', qu'ell' m' dit, v'là l' moment d'te
montrer :

Flanque-lui par la gueule un bon gros paquet
d' bouse,

Vlà l' Palotin qu'a just' le dos tourné. —

En entendant ce raisonn'ment superbe,
J'attrap' sus l'coup mon courage à deux mains :
J'flanque au Rentier une gigantesque merdre
Qui s'aplatit sur l' nez du Palotin.

— Margaux Le Mignan

Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler ;

(CHŒUR) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu !

Aussitôt j' suis lancé par-dessus la barrière,
Par la foule en fureur je me vois bousculé
Et j' suis précipité la tête la première
Dans l'grand trou noir d'ous qu'on n' revient jamais.

—

Voilà c' que c'est qu' d'aller s' prom' ner l'
dimanche
Ru' d' l'Echaudé pour voir décerveler,
Marcher l' Pinc'-Porc ou bien l' Démanch'-
Comanche,
On part vivant et l'on revient tudé.

— Stéphane Bernard

Voyez, voyez la machin' tourner,
Voyez, voyez la cervell' sauter,
Voyez, voyez les Rentiers trembler ;

(CHŒUR) : Hourra, cornes-au-cul, vive le Père Ubu