

CHANTIER

PRÉSENTATION DU TRAVAIL
JEUDI 24 MAI 20H00
VENDREDI 25 MAI 20H00

L'ÎLE DES ESCLAVES

Marivaux mise en scène Christian Lucas

Un cercle sera tracé au sol par Arlequin dès son entrée de jeu : lieu d'enfermement. Intérieur-extérieur. L'île. De l'eau, mais dans des bassines, sous des douches. Du sable? Désert? L'espace clos comme un ring. Impossibilité de se soustraire au regard de l'autre, porte ouverte sur la folie. Perversité des relations humaines. La comédie? Sans doute sortira-t-elle de tous ces détails qui tissent les relations, qui les dévoilent, de ce rire qui fait rire le passant de l'homme sérieux qui trébuche. Des situations où chacun joue, triche et

ment. Car en vérité, le maître reste le maître. Depuis l'entrée des spectateurs, les acteurs sont au plateau. Le cercle marque la séparation entre l'acteur et le personnage. Il peut entrer dans la fiction et en sortir. À l'extérieur du cercle, les acteurs resteront présents pendant toute la pièce. Ils peuvent intervenir en proposant des objets qui serviront au jeu... Laboratoire de théâtre. J'aimerais qu'il y ait un frottement entre l'intérieur du cercle, lieu clos de la pièce de Marivaux, et l'extérieur du

cercle, notre monde contemporain. Pouvoir renvoyer un point de vue d'aujourd'hui qui fera écho aux thèmes de Marivaux. Une écriture à inventer parallèlement à la trame de la pièce... qui peut se tisser à elle? Un aller-retour entre les improvisations des comédiens et un auteur. Mise en abîme de l'abîme... Cela fera partie des hypothèses de travail que nous tenterons d'aborder dans cette période de questionnement que représente ce chantier.

Christian Lucas

ATELIER D'ÉCRITURE ANIMÉ PAR PIERRE-YVES CHAPALAIN

Comment écrire une histoire et quels outils utiliser pour arriver à ses fins? À partir de la lecture du Cavalier de la mer et de L'Ombre de la vallée de Syngé - traduction de Françoise Morvan -, en inventant notre propre fable, nous tenterons en quatre jours, d'atteindre un objectif un peu fou : écrire ensemble un texte que nous pourrions utiliser pour créer un spectacle...

14, 15, 16 & 17 AVRIL 2007 DE 10H00 À 12H00 ET DE 14H00 À 18H00

COÛT DU STAGE : 60 € / RENSEIGNEMENT ET INSCRIPTIONS : GILLES PERRAULT 03 81 88 90 75

LECTURE RENCONTRE

EN COLLABORATION AVEC LE CENTRE RÉGIONAL DU LIVRE DE FRANCHE-COMTÉ

AU NOUVEAU THÉÂTRE

LUNDI 21 MAI 20H00

NICOLE CALIGARIS

Révlée au public en 1997 avec La Scie patriotique (Mercure de France). Elle a depuis publié aux éditions Verticales plusieurs ouvrages dont Barnum des ombres, Les Chaussures, le Drapeau, les Putains et L'Os du doute. Ce dernier se présentant comme « une farce écrite dans une langue volée, avec joie, aux discours creux et aux formules utilitaires de la langue du management. »

INFOS PRATIQUES

Nouveau Théâtre Centre Dramatique National de Besançon et de Franche-Comté Parc du Casino 25000 Besançon Tél. 03 81 88 55 11 Fax 03 81 50 09 08 nouveautheatre@wanadoo.fr www.nouveau-theatre.com.fr

ACCUEIL, RÉSERVATIONS

Parc du Casino, Lundi de 14H00 à 18H00, Du mardi au vendredi de 13H00 à 18H00. Les samedis en période de représentation de 14H00 à 17H00 Par téléphone au 03 81 88 55 11

le nouveau journal est édité par le nouveau théâtre Centre Dramatique National de Besançon et de Franche-Comté

direction Sylvain Maurice coordination Patrick Lardy rédaction Laure Bonnet, Patrick Lardy, Gilles Perrault, Yann Richard Merci à Damien Caille-Perret, Ezéquier Garcia-Romeu, Christian Lucas et Jean-Michel Poliron secrétaire de rédaction Stéphanie Marvie avec l'équipe du nouveau théâtre

design graphique Philippe Bretelle impression Imprimerie Simon dépôt légal 1er trimestre 2007 le nouveau théâtre Centre Dramatique National de Besançon et de Franche-Comté est subventionné par le ministère de la Culture, la ville de Besançon et le conseil régional de Franche-Comté

en partenariat avec



JAZZ AVEC L'AMIB

AU NOUVEAU THÉÂTRE WILLIAM PARKER QUARTET SAMEDI 14 AVRIL 20H30



On dit de William Parker qu'il est l'âme et l'avenir de la musique afro-américaine. Il y a deux ans, il fut élu musicien de jazz de l'année par la presse transalpine. Né dans le Bronx et contrebassiste, William Parker est désormais un maître incontesté du genre. Aux percussions, le gardien de la flamme sera Hamid Drake, et que dire des deux « soufflants »? Rob Brown au saxo et Lewis Barnes à la trompette, une vraie Dream Team. Il est difficile de présenter ces artistes. Comment décrire une référence?

Réservations

Nouveau Théâtre 03 81 88 55 11 Les Sandales d'Empédocle 95 Grande Rue, 03 81 82 00 88 Camponovo 50 Grande Rue, 03 81 65 07 70

SPECTACLE ANNULÉ

AU DUO DIJON LE 2 MAI 2007

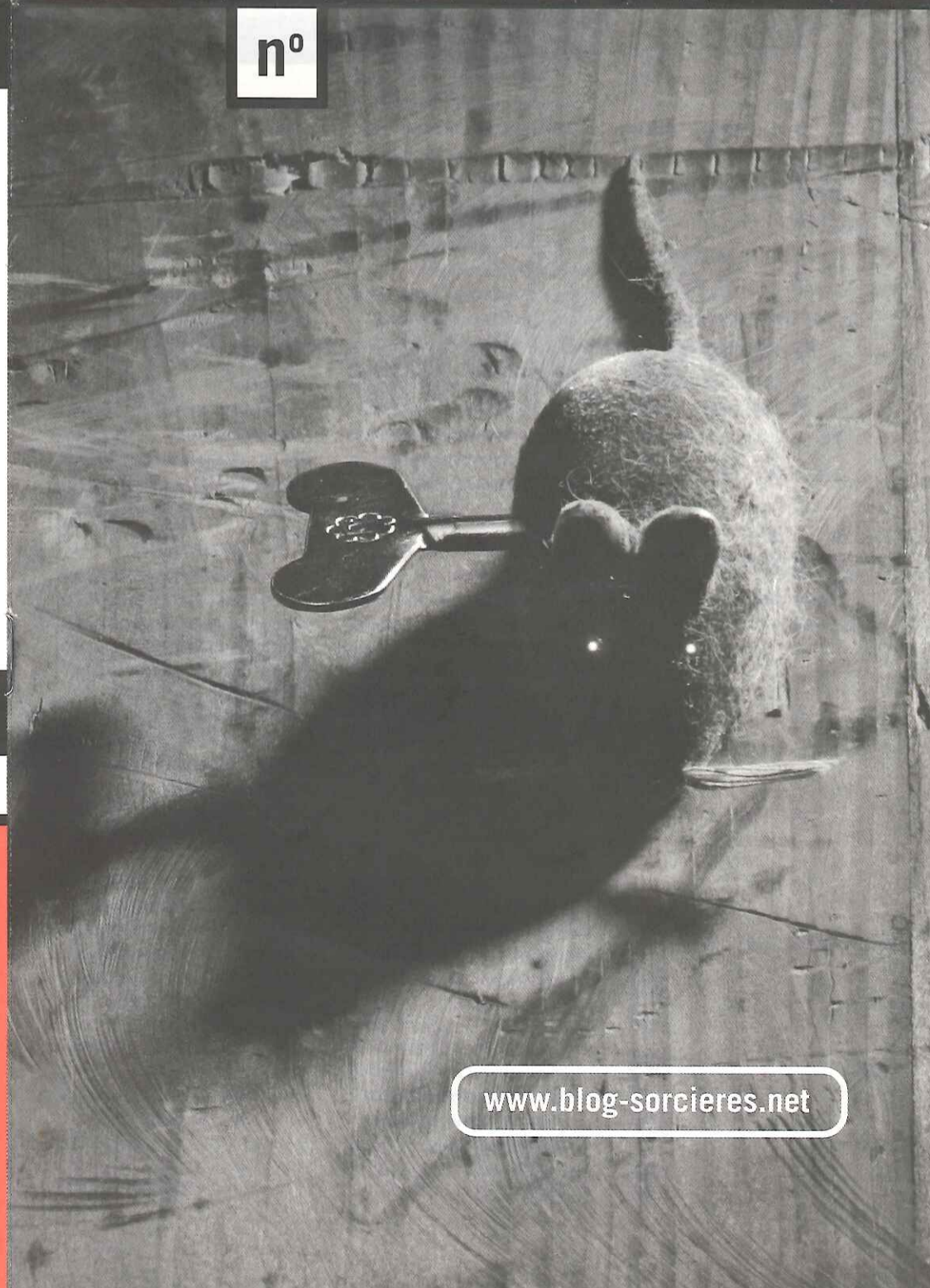
MABOU MINES DOLLHOUSE [ANNULÉ]

LA TOURNÉE FRANÇAISE DU SPECTACLE MABOU MINES DOLLHOUSE EST ANNULÉE. IL N'Y AURA DONC PAS DE REPRÉSENTATION AU DUO DIJON LE 2 MAI 2007. MERCI AUX SPECTATEURS QUI AVAIENT RÉSERVÉ LEUR PLACE POUR CE BUS DÉ NOUS RETOURNER LEUR BILLET AFIN QUE NOUS PUISSIONS LES REMBOURSER.

12 n°

PROTESTO! LES SORCIÈRES JUBU ROI

Les Sorcières © J.-M. Labat / Ph. Bertelle



www.blog-sorcières.net

AU NOUVEAU THÉÂTRE

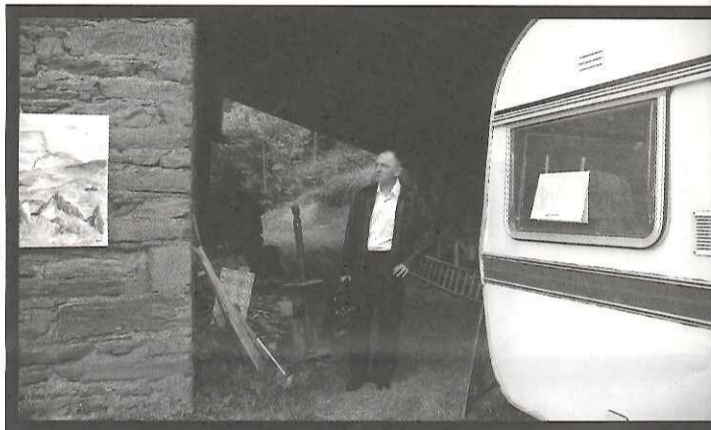
DU 20 AU 22 MARS 2007

MARDI 20 20H30
MERCREDI 21 19H00
JEUDI 22 19H00

conçu et interprété par
Jean-Michel Potiron

PROTESTO !

SOLO INUTILE POUR UNE CULTURE QUI CULTIVE !



© Pierre Daviller

QUELLE PLACE POUR LA CULTURE ET POUR L'INTELLIGENCE DANS CE MONDE-CI ? D'UN CONSTAT UN BRIN DÉSESPÉRÉ, JEAN-MICHEL POTIRON A FAIT UN SPECTACLE VIF ET PASSIONNANT OÙ UN PERSONNAGE FAUSSEMENT NAÏF ÉGRAINE DES PENSÉES, NAVIGANT DE PASOLINI À HUGO, DE GODARD À FLAUBERT, DE DEBORD À BAUDELAIRE. UN SOLO VRAIMENT PAS INUTILE.

ENTRETIEN AVEC JEAN-MICHEL POTIRON

Par le passé, tu as mis en scène des pièces de Pinter, Jouanneau, Racine, Maeterlinck, Sénèque. *Protesto !* est un collage de textes, comment s'articule ce travail par rapport à tes précédents spectacles ? Ça ne s'articule pas. Ce sont deux périodes différentes dans mon travail, sans lien. Avant je montais des pièces avec des personnages, une fiction avec un début et une fin. Aujourd'hui ce théâtre-là ne m'apporte plus de satisfaction. J'y reviendrai peut-être plus tard. C'est avec d'autres formes d'écritures que je parviens à raconter ce que j'ai envie de dire. *Protesto !* est le fruit d'ateliers de réflexion philosophique sur l'esthétique, ateliers menés durant plusieurs années qui tentaient de répondre à la question « qu'est-ce que l'art ? ». J'ai animé ces ateliers sous diverses formes dans des théâtres à Poitiers, St-Quentin-en-Yvelines et au Théâtre de l'Espace à Besançon. J'ai débuté en 2002, au moment où Jean-Marie Le Pen est arrivé au second tour de l'élection présidentielle. Ce fut le facteur déclenchant. Quand je dis « qu'est-ce que l'art ? », je pose la question : « Comment se fait-il que l'art qui s'adresse à tous touche si peu de monde ? » Dans *Protesto !* il y a une citation de Philippe Dagen : « Une œuvre qui ne transmettrait sa colère qu'à deux ou trois hommes, dans la situation actuelle, il conviendrait d'y voir un triomphe. » Es-tu en colère ? Davantage que de colère, il conviendrait de parler de « choc ». Je suis choqué par le manque

généralisé de culture. Je pense que la culture est un barrage aux extrêmes. Pas le barrage, mais un barrage. Si je suis en colère, c'est parce que nous ne donnons pas une chance plus grande et une place plus centrale à la culture. Tu ne fais plus de théâtre de répertoire. Penses-tu qu'un montage de textes dans une forme légère est plus pertinent pour véhiculer la culture auprès du public que le théâtre conventionnel ? Non, je ne dirai jamais cela ! C'est la forme que j'ai trouvée, et elle me convient. Un collage de textes me permet de rassembler tout ce que je veux dire sur la place de la culture et de l'art dans notre société. Ces propos n'étant pas rassemblés dans une pièce précise, je les ai trouvés dans de multiples citations de Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Balzac, Pasolini, Godard, etc. Comment ces textes s'articulent-ils entre eux ? Quel cheminement permet de rendre le propos intelligible ? Quand j'ai commencé à aborder mon cycle « qu'est-ce que l'art ? », je ne savais pas du tout où j'allais : je voulais traiter cette question et essayer d'en faire un spectacle, mais je n'avais aucune idée préconçue de la forme que cela prendrait. J'ai lu, beaucoup lu et rassemblé beaucoup de textes. J'ai animé des ateliers de réflexion, des tables rondes, puis il y a eu un moment de colère où il a fallu avancer dans l'urgence. Ce moment, je le raconte à la fin de *Protesto !* J'ai alors pris tous les textes collectés depuis 4 ou 5 ans et j'ai commencé à découper aux

ciseaux, un peu au hasard. Je suis passé de quelques centaines de pages à une vingtaine, couvertes de courts fragments. Il restait à faire le spectacle. Pour que le sens apparaisse, il a fallu trouver une forme théâtrale, ça a été un long chemin. Justement que reste-t-il de théâtral ? Il n'y a pas de lumière, pas de décor, pas de bande son... Peut-être ne faut-il pas dire cela ? Enfin, fais ce que tu veux... Il reste de théâtral tout simplement l'interrogation du théâtre. C'est déjà ça ! Qu'est-ce que le théâtre en tant que forme spectaculaire, en tant que lieu, en tant que réunion du public ? Quel est le rapport entre ce qui se passe sur scène et ce qui se passe dans le public ? Tout cela est questionné. Les spectateurs regardent cet objet en référence à ce qu'ils savent du théâtre, qu'ils y soient déjà allés ou non. Le spectacle joue avec les codes du théâtre, tente de les bouleverser : je ne joue pas sur une scène, le rapport avec le public n'est pas habituel, tout le monde est à vue. Je joue dans des lieux privés, confidentiels, le plus souvent inappropriés au théâtre. De théâtral, il reste aussi le personnage et c'est un personnage qui n'existe que dans un espace, ou un lieu, non initialement théâtral. Si je mets le personnage sur une scène, dans un rapport frontal, je le discrédite ! Je n'en dis pas plus... Comment est né ce personnage ? J'ai commencé à répéter sans en avoir vraiment conscience, dans un bois près de Besançon, en plein hiver. J'ai convié des gens à venir m'écouter. Pour certains de ceux qui sont venus, cette expérience a été un moment unique. Aujourd'hui, de nombreuses personnes ont entendu parler de ce petit événement. Je me suis alors posé la question de le refaire, mais j'ai décidé de ne pas le reproduire à l'identique, car cette reprise aurait été factice. Mais quelle que soit sa forme, ce spectacle est un sondage : combien de personnes sont d'accord avec le diagnostic énoncé par tous ces textes ? Suis-je seul à porter cela ? Je sais bien que non

mais je voulais le vérifier concrètement. Maintenant, chaque fois que je joue, je continue d'élargir le cercle de ceux qui adhèrent au regard porté. J'en suis aujourd'hui à plus de 80 représentations. Les premières moutures (sylvestres – dans les bois – ou scéniques) étaient brutes de décoffrage : il n'y avait pas de personnage et je m'identifiais trop à ce que je disais, je collais trop au texte. Quand il a fallu faire un spectacle, j'ai répété avec Stéphane Kéruec et Blandine Clémot qui m'ont aidé à inventer ce personnage. Pour ce faire, Stéphane m'a dit : « Imagine que Jean-Marie Bigard fait une première, il joue son spectacle et, juste derrière, Jean-Michel Potiron doit enchaîner avec le même public... » Est-ce possible à faire ? Il s'est alors passé quelque chose en moi de l'ordre du désespoir et c'est ce désespoir qui me permet de jouer. Le sous-titre du spectacle est : *Solo inutile pour une culture qui cultive ! Doit-on y voir la marque de ce désespoir ?* Se poser la question de l'utilité de *Protesto !* m'aide à dire ces textes. Il y a une part en moi qui dit que cette parole ne sert strictement à rien, car la culture qui cultive n'a pas de place, ou très peu, dans cette société, alors que celle qui décervelle est omnipotente. Lutter contre la culture qui décervelle c'est Samson contre Goliath. Goliath va gagner 150 à 0 mais Samson a tout de même envie de batailler. Je mène ce combat avec le rire du désespoir. Parfois je me dis : non seulement c'est inutile mais c'est inintéressant en plus. Ça c'est vendeur ! C'est une forme de provocation mais j'imagine que ces textes n'intéressent personne et pourtant j'attends que le public me dise, qu'on se dise ensemble : c'est non seulement intéressant mais capital ! Tu as été formateur au Céméa. Ne retrouve-t-on pas dans ton travail une démarche qui relève de l'éducation populaire ? Oui. Lors de mon passage à

Montpellier, le comédien Yves Ferry m'a fait un très beau compliment en me disant qu'avec *Protesto !* j'étais dans la droite ligne du théâtre « élitaire pour tous » de Vilar et de Vitez. Le théâtre populaire ne signifie pas : baisser le niveau de l'offre et de la demande culturelle au-dessous du niveau des pâquerettes. Il nécessite au contraire une très haute ambition et une très grande exigence, tout en cherchant les formes et les moyens de le rendre accessible à tous. Ton prochain spectacle, *Les Dériveurs*, sera un collage de textes tirés de l'œuvre de Guy Debord. Est-ce la suite de *Protesto !* ? Oui. *Protesto !* fait un diagnostic sans proposer de solutions, ou très peu. Guy Debord fait le même constat, mais de manière bien plus méchante, et j'aime ça. En filigrane, il indique quelques solutions ! La radicalité qui est la mienne, contenue dans les textes que je dis, ne vient pas de ma méchanceté personnelle, mais de la situation dans laquelle nous vivons. Face à la violence de l'abêtissement et à sa puissante machinerie, je suis obligé d'exagérer. J'ai bien conscience de pousser parfois le bouchon un peu loin mais dans le camp adverse, chez ceux qui cautionnent ou qui favorisent cette déliquescence, l'attaque est sans commune mesure. Pour faire entendre une modération – et je crois être quelqu'un de profondément modéré – pour trouver un équilibre, il me faut être radical. Face à l'abrutissement généralisé – distribué, toléré ou subi –, je souhaite opposer la radicalité de Guy Debord.

Entretien réalisé par Gilles Perrault

AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 28 MARS AU 12 AVRIL 2007

CRÉATION

EN COPRODUCTION
AVEC LE THÉÂTRE DE L'ESPACE
AVEC LE SOUTIEN
DE LA DIRECTION ÉDUCATION
DE LA VILLE DE BESANÇON

Rencontre avec l'équipe artistique les jeudis
29 mars, 5 avril et 12 avril à l'issue représentation
DURÉE ESTIMÉE 1H15

SPECTACLE À VOIR EN FAMILLE
À PARTIR DE 8 ANS

MERCREDI 28 MARS	19H00
JEUDI 29 MARS	19H00
VENDREDI 30 MARS	20H30
SAMEDI 31 MARS	17H00
MARDI 3 AVRIL	20H30
MERCREDI 4 AVRIL	19H00
JEUDI 5 AVRIL	19H00
MARDI 10 AVRIL	20H30
MERCREDI 11 AVRIL	15H00 ET 19H00
JEUDI 12 AVRIL	19H00

APRÈS *LE MARCHAND DE SABLE*, CONTE NOCTURNE D'HOFFMANN, SYLVAIN MAURICE POURSUIT SON EXPLORATION DES JOIES ET DES TERREURS ENFANTINES AVEC *LES SORCIÈRES*, ADAPTÉ DU CÉLÈBRE ROMAN DE ROALD DAHL PAR DAVID WOOD. PRODUIT PAR LE NOUVEAU THÉÂTRE ET COPRODUIT PAR LE THÉÂTRE DE L'ESPACE SCÈNE NATIONALE, LE SPECTACLE EST L'OCCASION D'UN IMPORTANT TRAVAIL D'ACTION CULTURELLE AVEC LES ENFANTS DU TERRITOIRE, GRÂCE NOTAMMENT AU SOUTIEN DE LA DIRECTION ÉDUCATION DE LA VILLE DE BESANÇON. APRÈS BESANÇON, *LES SORCIÈRES* VOYAGERONT DANS TOUTE LA FRANCE, D'ABORD EN FRANCHE-COMTÉ, À BAUME-LES-DAMES ET À LONS-LE-SAUNIER, PUIS À CAVAILLON, SAINT-DENIS, TOULOUSE, EN ATTENDANT UNE NOUVELLE TOURNÉE LA SAISON PROCHAINE...

© J.-M. Labat / Ph. Brettele

texte **Roald Dahl**
adaptation **David Wood**
mise en scène **Sylvain Maurice**
avec **Nadine Berland, Laure Bonnet,**
Cyril Bourgois et les musiciens
Laurent Grais et Dayan Korolic

adaptation française Sylvain Maurice et Laure Bonnet
assistantat à la mise en scène Aurélie Hubeau
scénographie et marionnettes Damien Caille-Perret
assisté d'Antonin Bouvret
création costumes Damien Caille-Perret
lumière Philippe Lacombe
composition musicale Laurent Grais et Dayan Korolic

EN TOURNÉE

THÉÂTRE GÉRARD PHILIPPE CDN DE SAINT-DENIS DU 21 AU 24 AVRIL
THÉÂTRE DE CAVAILLON SCÈNE NATIONALE 4 MAI
THÉÂTRE DE LONS-LE-SAULNIER SCÈNES DU JURA 14 ET 15 MAI
SALLE DE LA PRAIRIE BAUME-LES-DAMES 22 ET 23 MAI
THÉÂTRE NATIONAL DE TOULOUSE CDN DU 30 MAI AU 2 JUIN



LES SORCIÈRES

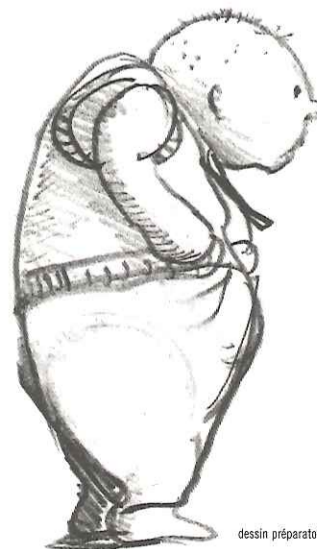
C'est la première fois que je mets en scène un spectacle exclusivement dédié à la marionnette, même si j'ai déjà utilisé des marionnettes dans mes spectacles. Bien entendu, la rencontre avec Damien Caille-Perret a été décisive : son univers a rencontré le mien et, sur ce spectacle, on peut parler d'un travail à quatre mains, à six mains devrais-je dire, tant la contribution de Laure Bonnet pour l'adaptation du texte a été décisive...

Pour autant, les questions relatives à l'esthétique de la marionnette sont très anciennes dans mes spectacles : on les trouvait déjà dans la scénographie en forme de castelet de *De l'aube à minuit* de Kaiser, monté il y a plus de dix ans. On en trouve aussi la trace dans *Un fils de notre temps* de Horváth. Le grand et le petit, l'animé et l'inanimé, le jeu avec les codes de la représentation, le fantastique, le surnaturel, la magie : autant de thèmes que l'on retrouve souvent dans mes propositions. C'est donc tout à fait naturellement qu'aujourd'hui je me saisis pleinement de ce vocabulaire théâtral, pour moi ni tout à fait nouveau, ni tout à fait connu. Les mêmes remarques pourraient être faites en ce qui concerne le spectacle « jeune public » : il y a quelques années, j'ai adapté pour les enfants *Peer Gynt* d'Ibsen, qui fut d'ailleurs ma première collaboration avec Damien Caille-Perret. Pour le reste, je suis novice, même si je suis un grand lecteur de littérature jeunesse, notamment pour mes enfants. C'est ainsi que j'ai découvert Roald Dahl. Tardivement d'ailleurs : l'image d'auteur à succès l'avait, par préjugés, éloigné de moi. J'avoue avoir été charmé dès les premières lectures : son imaginaire

est d'une rare sensibilité. Son œuvre est marquée par un humour ravageur, très britannique, qui lui permet d'aborder des thèmes sérieux, parfois dramatiques. Le monde des adultes, notamment, est souvent regardé avec causticité et cruauté.

L'enfance : il y a la version tragique, mentale, où la folie préside aux actes, comme avec *Le Marchand de Sable*, spectacle volontairement abstrait et symbolique. Et il y a la version ludique, joyeuse : *Les Sorcières*, un spectacle volontairement concret et figuratif. Le merveilleux et le fantastique sont chez Dahl des éléments de la vie quotidienne. Si Nathanaël, chez Hoffmann, est bel et bien un « aliéné », Boy, le jeune héros de Dahl, est un être libre. Une liberté paradoxale, puisque le garçon se voit transformé en souris : c'est dans ce nouvel état que se déroulera sa vie... Un destin étrange, inquiétant, déroutant. Mais qui n'a jamais rêvé, ne serait-ce qu'une fois, de ne jamais grandir ?

Sylvain Maurice



dessin préparatoire de Damien Caille-Perret

Visitez le site officiel de Roald Dahl (en anglais), une mine d'informations, de jeux et les dernières nouvelles régulièrement mises à jour du monde de Roald Dahl.

www.roalddahl.com

SUIVEZ LA CRÉATION DU SPECTACLE SUR www.blog-sorcières.net

tout sur *Les Sorcières* : vidéos, musiques, dessins, journal de la fabrication, journal de la création...



dessins préparatoires de Damien Caille-Perret

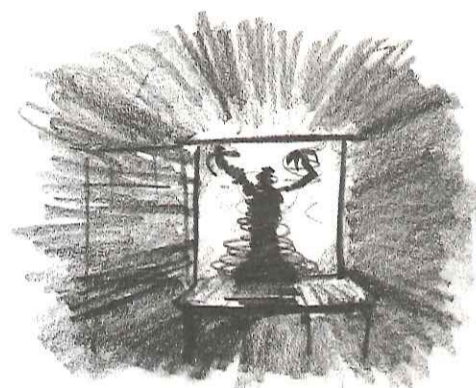
MON ROALD DAHL PAR LAURE BONNET

Une fois par mois environ, on nous lavait, on nous frottait, on nous shamponnait, on nous décollait la crasse sous les ongles, on nous habillait de propre, on tâchait à coups de brosse de démêler nos longues tignasses, et une fois les cinq enfants présentables, on nous entassait dans la Renault 11 et nous « sortions ». Nos « sorties » étaient exceptionnelles. On quittait la ferme par la routelette minuscule et, après sept cents mètres de dénivelé en virages, où en général l'un ou l'autre (moi le plus souvent) vomissions, nous nous dirigeions vers le bourg d'Aubenais, sous-préfecture de l'Ardèche, onze mille habitants à l'époque, le tourbillon de la vie citadine ! On nous traînait chez le médecin, chez le marchand de chaussures, à la maison de régime et ses éternels biscuits aux raisins secs sans sel, sans gras, et sans sucre, et enfin, toujours à la fin, arrivait le moment que j'attendais : la librairie. Le budget familial a toujours été très serré, mais la librairie était la dépense sur laquelle ma mère était la moins regardante. Il me semble que j'avais droit à une petite dizaine de livres de poche. Le choix des titres était laissé à mon entière liberté. C'est dans ces circonstances que j'ai découvert Roald Dahl. Entre huit et douze ans, j'ai lu toutes les parutions en français de cet écrivain génial. Et quand je dis « lire », ce n'est pas une fois en passant, mais une bonne douzaine de fois chacun. Parce que je disposais de peu de livres au regard de mon appétit, et ceux-là résistaient aux relectures sans fin. Je ne peux rien dire de mon rapport à Roald Dahl sans parler de l'enfant que j'étais. Comme vous l'aurez peut-être compris, mes parents, au début des années 80, ont fait des choix de vie radicaux, écologiques et marginaux. En quasi-autarcie sur l'exploitation, nous n'allions pas à l'école. Ma mère nous faisait la classe le matin et l'après-midi — où nous allions garder les chèvres et les moutons — était émaillé de jeux éducatifs et de lectures édifiantes ayant trait à l'histoire et à la géographie. Tout le reste du temps, la charge de travail était telle pour mes parents que nous étions totalement livrés à nous-mêmes, seuls en moyenne montagne, entre deux corvées de bois ou de désherbage. La lecture était tout pour moi. Elle était la rencontre, l'amitié, le phantasme du monde social, l'aventure, la rêverie, la joie.

Elle rompait la monotonie des jours et la grande solitude dans laquelle je me sentais. Un univers entier, cocasse, magique, étrange, plein de gourmandise, de suspens et de rebondissements s'est posé à ma hauteur et a fait irruption dans ma vie. Les petits héros de Roald Dahl m'ont tout de suite été sympathiques. Débrouillards, gentils, rusés, solitaires, en général coupés de leurs parents ou orphelins — *Le Bon Gros Géant*, *James et la grosse pêche*... —, ou parfois seulement encadrés par un aïeul très vieux et très vulnérable — *Charlie et la chocolaterie*, *Sacrées Sorcières*... —, ils affrontaient des situations terribles, surmontaient tout avec humour, ne comptant jamais que sur leur propres forces. En se délectant des souvenirs de Roald Dahl dans *Moi, Boy* et dans *Escadrille 80*, on découvre un petit garçon qui n'est pas loin d'être le héros de ses propres livres. Orphelin de père à trois ans, il signait « Boy » (le petit narrateur des *Sorcières* est toujours désigné sous ce terme) les lettres à sa mère, qu'il envoyait depuis le pensionnat où il se trouvait depuis l'âge de neuf ans. Les textes de Roald Dahl m'ont accompagné tandis que je grandissais. Petite, j'ai compati de tout mon cœur avec *Fantastique Maître Renard*, où déjà travaille le thème de l'amputation — Maître Renard se fait arracher la queue, tout comme la grand-mère des *Sorcières* a perdu son pouce, et comme le père de Roald Dahl lui-même s'était fait arracher le bras. Presque adolescente, j'ai médité de longues heures sur *L'Homme qui voyait sans ses yeux*, nouvelle existentielle où le héros, après avoir largement profité de son don, voit sa propre mort prendre forme dans ses artères. Roald Dahl est mort en novembre 1990. Je me souviens d'avoir pleuré. Il faut dire que j'avais quinze ans et la larme facile. Je ne lisais plus ses textes depuis longtemps. Lorsque Sylvain Maurice m'a proposé de travailler avec lui sur le spectacle *Les Sorcières*, tiré du roman paru en France sous le titre *Sacrées Sorcières*, mon préféré, celui que j'avais le plus lu et relu, j'ai été très enthousiaste. Il m'était très familier, très présent à la mémoire. J'étais heureuse d'avoir l'occasion de le faire découvrir à de nouveaux enfants, pour que s'ouvre, pour eux, ce monde de

merveilles. À onze ans, j'ai intégré le monde scolaire en entrant en sixième, et je pourrais citer les prénoms de deux petits garçons à qui, soupirant qu'il n'y avait rien de plus ennuyeux que la lecture, je jurai mes grands dieux que non, au contraire, il n'y avait rien de plus incroyable et que je pouvais le prouver. Je leur apportai alors mon exemplaire de *Sacrées Sorcières*. Ils ont été convertis. Il y avait même dans ma classe un petit Maxime, un redoublant, qui n'avait sans doute jamais lu un livre, qui n'a plus rien fait d'autre après avoir découvert celui-là. Toutes les semaines, je lui en apportais quelques autres et il les lisait en classe, les cachant sous son pupitre. Lui aussi a dû dévorer tous les Roald Dahl. Dès l'instant où j'ai reçu la proposition de participer à ce spectacle, ma première préoccupation a été de relire ce roman, ce que je n'avais pas fait depuis vingt ans. Dans ma mémoire, la sensation la plus prégnante était une peur atroce (et délicate en même temps) de la monstruosité et de la cruauté de ces sorcières, doublée d'un suspens intenable, un suspens tel qu'il en était presque une torture. En relisant, l'intensité de ces sentiments était évidemment moindre. J'avais grandi. Et surtout, il me semble, un adulte ne lit pas à la même vitesse qu'un enfant. Cette histoire dont il me fallait des heures pour venir à bout, je l'expédiai en une petite soirée. Le temps n'a pas tout à fait la même mesure. Et cette question d'écoulement du temps, on la retrouve dans la grande difficulté qui se pose à nous pour réaliser ce spectacle : comment passer du roman au texte théâtral, c'est-à-dire comment réduire l'histoire à sa forme dialoguée et à ses actions sans tout perdre des ambiances, du mystère, et de la voix intérieure du narrateur. Sylvain Maurice et moi avons travaillé longtemps sur l'établissement du texte français. Nous avons été contraints de trancher dans l'histoire pour la contenir dans le temps d'un spectacle. Heureusement, les marionnettes, la scénographie et la musique redonnent à Roald Dahl la magie et la fantaisie, la force d'imagination que ses œuvres contiennent, et que la représentation pourrait affaiblir.

Laure Bonnet



ENTRETIEN AVEC DAMIEN CAILLE-PERRET

Tu es à la fois scénographe et créateur de marionnettes ? Es-tu plus attaché à l'un qu'à l'autre ?

Je ne peux me passer ni de l'un ni de l'autre. J'ai d'abord été scénographe et je suis venu à la marionnette par accident, par hasard. Ça me fascinait depuis longtemps, j'en faisais sans m'en rendre compte. Un jour, on m'a demandé d'en faire pour un spectacle et depuis je n'ai pas arrêté.

As-tu appris comment concevoir et construire des marionnettes ?

Pas du tout. J'ai toujours adoré faire parler des objets, des silhouettes, fabriquer des masques pour mon plaisir. J'ai donc acquis une certaine technique. Mais pour la construction des marionnettes, je passe mon temps à réinventer l'eau chaude. J'ai gagné beaucoup de temps grâce à Émilie Valantin, avec qui j'ai fait un stage et qui m'a appris plein de techniques dont je reprends certains principes, où dont je m'abstrais assez souvent, d'ailleurs. Ça reste toujours de la bidouille, parce que chaque projet demande un type de marionnettes différent. Même si c'est toujours à peu près la même base : du bois, du polystyrène, du papier...

Ce bagage technique ne te manque pas ? Est-ce qu'il y a des lieux où on apprend la construction de marionnettes ?

Il y en a peut-être, mais je ne les connais pas, à part les stages comme celui que dirige, chaque année, Émilie Valantin. Il y a des techniques, mais je crois qu'il est nécessaire de les réinventer chacun à sa manière, aussi parce qu'on est les premiers manipulateurs de nos marionnettes, même si ce n'est pas notre métier. Je ne conçois une marionnette que si j'arrive à la manipuler. Et puis comme je le disais j'adore réinventer l'eau chaude. Je suis très content

d'imaginer un système et de me rendre compte que ça a déjà été fait. On se dit qu'on ne se trompe pas complètement quand on retrouve nos idées dans l'industrie ou chez d'autres marionnettistes. Les marionnettistes qui prétendent avoir tout inventé sont des menteurs.

Sur quel spectacle as-tu fait des marionnettes pour la première fois ?

La toute première fois, c'était pour un spectacle d'école : une adaptation d'*Onitsha* de Le Clézio, mise en scène par Moïse Touré. On n'arrivait pas à résoudre un problème d'adresse : un comédien devait s'adresser à un autre personnage qui n'était pas physiquement présent. J'ai vite construit une marionnette et quand je l'ai mise dans les mains du comédien, c'est devenu évident. C'était un appui concret, il parlait à la marionnette qui était greffée à lui, comme un double magique, comme une poupée fétiche. Et ça me semblait juste dans l'univers d'*Onitsha*, de cette Afrique fantasmée. Je ne m'étais pas posé des questions de réalisation, c'était un bout de polystyrène taillé au cutter dans lequel j'avais punaisé un bout de tissu, ça faisait un bruit épouvantable, la main était minable. Mais je voulais quelque chose de brut, donc ça tombait bien. C'était une évocation d'une sculpture africaine. La deuxième fois, c'était une marionnette de cigogne, une grande marionnette articulée, à fil, pour le film de Nicolas Philibert qu'on a fait à l'école. Et le premier projet professionnel pour lequel on m'a demandé de faire des marionnettes pour des raisons dramaturgiques et poétiques, c'était *La Princesse Maleine*, mise en scène par Yves Beaunesne. Les personnages que représentaient ces marionnettes

étaient déjà morts. Les marionnettes étaient manipulées par les béguines, qui étaient des représentantes du peuple. Elles étaient de la taille d'un grand enfant, et leurs jambes étaient les jambes de la marionnettiste. À nouveau, j'ai réinventé quelque chose que j'ai vu ensuite chez Neville Tranter, qui faisait ça depuis des lustres. Mais c'était juste que ça semble sortir du corps de la marionnettiste, ce soit de grande taille. Ce n'était pas réaliste. Je m'étais inspiré des peintures de Bruegel et de Jérôme Bosch.

Avec des visages très expressifs. Oui, elles étaient terrorisées et terrorisantes. Sauf un qui était un peu drôle, un petit jeune qui voulait absolument se mettre tout nu devant la princesse. C'était un personnage un peu naïf, d'adolescent, à qui j'ai fait un visage poupin, et c'était assez rigolo. Il y avait une autre marionnette que j'aimais beaucoup, c'était le chien. Pendant toutes les répétitions, on a travaillé avec une marionnette très réaliste, organique. Et au dernier moment, on s'est dit que ce n'était pas du tout ça qu'il fallait. J'ai sculpté un bout de bois, je l'ai mis sur roulettes, et ça marchait magnifiquement. Ça suffisait largement, c'était beaucoup plus mystérieux. C'est d'ailleurs curieux comme le statut de l'animal en marionnettes est particulier. Ça pose d'autres questions que pour la représentation d'un humain. Pour un humain, on reproduit, pour un animal, on doit humaniser, styliser. Dans *Les Sorcières*, comme il y a une transformation, une perche nous est tendue, on a le droit d'humaniser. Et puis, ce qui est intéressant, c'est que les animaux sont toujours un peu des monstres.

ENTRETIEN (SUITE)



Jusqu'à présent, tu n'avais participé qu'à des spectacles mélangeant marionnettes et comédiens, comme dans *Les Aventures de Peer Gynt*.

Depuis quelques années, il y a un mouvement qui a tendance à décloisonner les genres. Des metteurs en scène de théâtre s'intéressent à la marionnette. C'est avec eux que j'ai travaillé. Sur *Peer Gynt*, c'était particulier parce que les marionnettes étaient les doubles des comédiens, ils jouaient à jouer, à être soi-même, c'étaient des objets transitionnels. C'était particulièrement frappant dans la scène d'amour avec la Trollette. Il fallait qu'ils passent par la marionnette pour se parler. Et puis il y avait une autre partie avec des marionnettes plus traditionnelles, plus illusionnistes, pour raconter l'histoire, ce qu'on retrouve dans *Les Sorcières*.

Dans *Les Sorcières*, il n'y a que des marionnettes. Qu'est-ce que ça change ?

Il faut qu'elles se suffisent à elles-mêmes. Elles ne peuvent plus fonctionner en regard avec le marionnettiste. Elles ne peuvent pas être rattrapées par le comédien. Ça impose un type de construction plus complexe.

Comment avez-vous travaillé avec Sylvain Maurice ?

On a d'abord fait l'inventaire de tous les personnages nécessaires pour raconter l'histoire. On en a éliminé beaucoup. Au départ, il y avait une quarantaine de marionnettes. C'était vraiment trop. J'ai très vite fait des dessins et fantasmé sur un type de castelet. Sylvain m'a réorienté vers quelque

chose de plus léger, plus transparent. On a travaillé sous la forme d'un *story board* très précis, de manière quasi cinématographique. J'en avais besoin pour savoir quelles marionnettes construire, comment, dans quel état d'esprit. Parce qu'une marionnette est construite en fonction de son utilisation. Très vite, on s'est rendu compte qu'il fallait des marionnettes sur table. Comme le spectacle sera joué dans des salles assez importantes, il fallait que les marionnettes soient assez grandes, qu'elles aient un aspect graphique, qu'elles aient chacune leur identité volumétrique, pour qu'on puisse les reconnaître même de loin. Beaucoup de marionnettes ont leur double en plus petit, elles doivent être immédiatement repérables. Il a été assez difficile, aussi, de s'abstraire de l'univers de Quentin Blake qui a illustré toutes les histoires de Roald Dahl. Le déclencheur a été la Suprême Sorcière. Si on respecte ce qui est dit, elle est monstrueuse certes, mais pas autant que ce que j'ai fait. J'ai tout de suite eu envie de travailler sur des squelettes, des ossements. Au départ, j'ai essayé avec des crânes de lapin et puis j'ai trouvé un squelette de chien à la campagne, et c'est devenu la marionnette. Comme ça, il y a une vraie monstruosité, la mâchoire claque vraiment, c'est réellement impressionnant. Il fallait qu'on trouve notre langage, et cette idée a libéré tout l'univers, même si les autres marionnettes n'ont pas le même traitement.

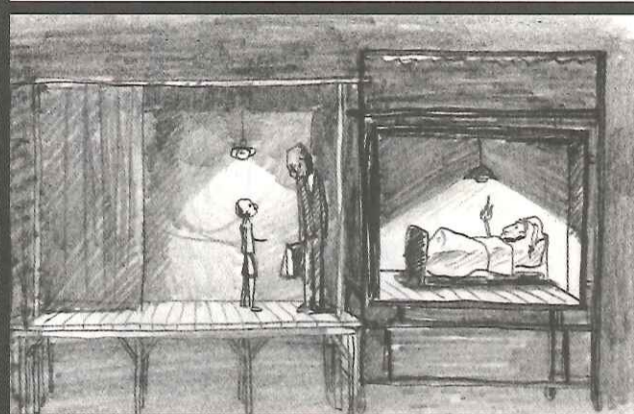
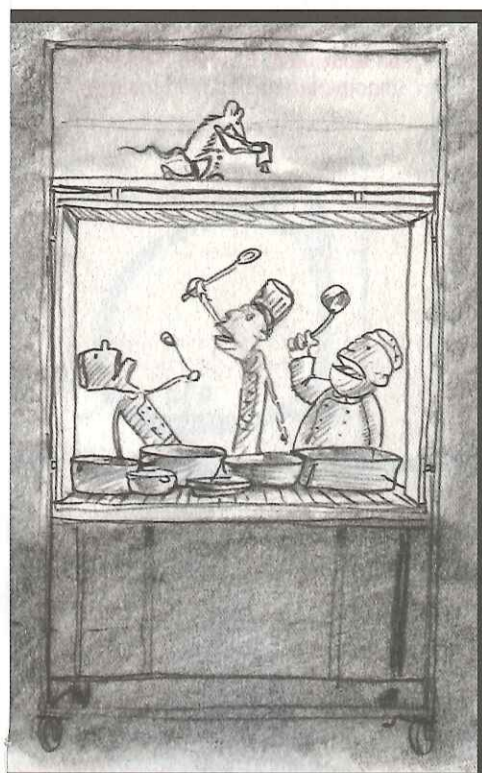
Certaines scènes sont représentées par des dessins animés...

Certaines séquences étaient impossibles à réaliser en marionnettes, notamment les scènes de transformation. On aurait été très vite limité par la matière, ça aurait été laborieux. Le dessin animé apporte une forme de distance, il est à la fois pratique et poétique. Il y aura donc des dessins animés plus des ombres chinoises, plus des films en surimpression, pour obtenir quelque chose d'assez expressionniste. Et il y aura un gros travail de bande son.

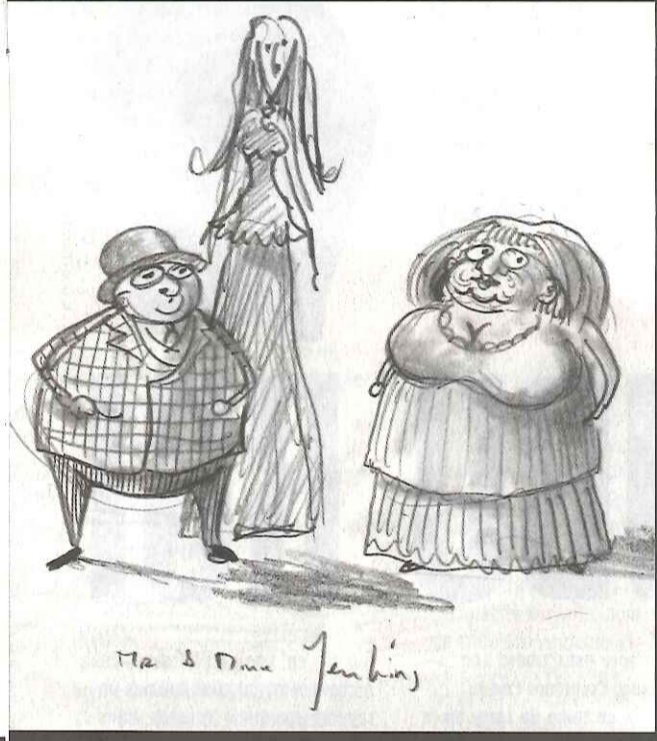
C'est toi qui réalises ces dessins animés.

Je fais tout image par image. Pour le premier dessin animé, j'avais commencé dessin après dessin, au fusain, retravaillé à la gomme, pour que chaque dessin garde la trace du précédent. Mais très vite l'ordinateur s'est imposé pour pouvoir revenir en arrière, parce que quand on se rend compte qu'un mouvement est trop rapide, il faut pouvoir ajouter un dessin intermédiaire. Je vais utiliser un logiciel de morphing pour la transformation finale : on part d'une image A pour aller vers une image B et l'ordinateur calcule toutes les images intermédiaires. Ça va permettre de gagner beaucoup de temps et de donner de la fluidité, de rendre la transformation plus concrète. Et puis, surtout, c'est un travail de fou, je n'ai pas une équipe de studio de dessin animé.

Entretien réalisé par Yann Richard



dessins préparatoires de Damien Caille-Perret



EXTRAIT DE **SACRÉES SORCIÈRES** Roald Dahl

Éditions Gallimard collection Folio Junior
Traduit de l'anglais par Marie-Raymond Farré

D'abord, je remarquai la taille de cette créature. Elle était vraiment minuscule, pas plus haute que trois pommes ! Elle semblait très jeune, environ vingt-cinq ou vingt-six ans, et elle était très jolie. (...) Que fabriquait-elle sur cette estrade ? Et pourquoi diable les autres sorcières la regardaient-elle avec ce mélange d'adoration et de crainte ? La jeune femme leva lentement les bras jusqu'à son visage. Je vis ses mains gantées défaire quelque chose, derrière les oreilles, et soudain... elle attrapa ses joues et son joli visage lui resta entre les mains ! Elle portait un masque !

Elle le posa sur une petite table. Elle était alors de profil. Puis elle se retourna et nous fit face. Je faillis pousser un cri. Jamais je n'avais vu de visage si terrifiant, ni si effrayant ! Le regarder me donnait des frissons de la tête aux pieds. Fané, fripé, ridé, ratatiné.

On aurait dit qu'il avait mariné dans du vinaigre. Affreux, abominable spectacle. Face immonde, putride et décatie. Elle pourrissait de partout, dans ses narines, autour de la bouche et des joues. Je voyais la peau pelée, versicotée par les vers, asticotée par les asticots... Et ses yeux qui balayaient l'assistance... Ils avaient un regard de serpent ! Parfois, quand quelque chose est trop terrifiant, on se sent fasciné et l'on ne peut en détacher le regard. J'étais subjugué, anéanti, réduit. L'horreur de ses traits m'hypnotisait.

Je compris aussitôt que cette femme était la Grandissime Sorcière en personne. Pas étonnant qu'elle porte un masque ! Elle n'aurait jamais pu se promener dans une foule ni retenir une chambre dans un hôtel. N'importe qui, en la voyant, se serait enfui en hurlant.



AU NOUVEAU THÉÂTRE

DU 2 AU 11 MAI 2007

MERCREDI 2 19H00
 JEUDI 3 19H00
 VENDREDI 4 20H30
 MERCREDI 9 19H00
 JEUDI 10 19H00
 VENDREDI 11 20H30

Alfred Jarry
 mise en scène Ezéquier Garcia-Romeu
 avec Christophe Avril, Jérémie Lippmann,
 Ged Marlon, Christine Pignet,
 François Barucco (piano),
 Jean Godement, Pascale Pinamonti
 (manipulations des marionnettes)



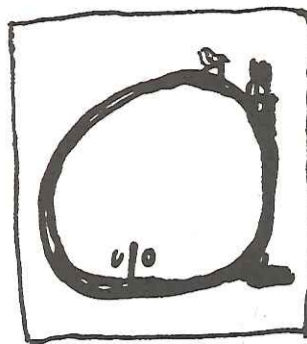
© J.-M. Lahar / Ph. Bredelle

UBU ROI

EZÉQUIEL GARCIA-ROMEU SE CONSACRE À LA CRÉATION DE SPECTACLES DE MARIONNETTES POUR LES ADULTES ET À LA MISE EN SCÈNE D'OPÉRAS. **UBU ROI** EST L'UNE DE SES PREMIÈRES INCURSIONS DANS LE THÉÂTRE DE RÉPERTOIRE. LE MUSÉE D'ORSAY LUI A COMMANDÉ CE SPECTACLE DANS LE CADRE D'UNE EXPOSITION CONSACRÉE AU THÉÂTRE DE L'ŒUVRE, OÙ **UBU ROI** FUT MONTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS EN 1896. LE SPECTACLE VA ÊTRE RECRÉÉ AU NOUVEAU THÉÂTRE, DANS UNE DISTRIBUTION REMANIÉE, MAIS SANS QUE SON FOL ESPRIT EN SOIT CHANGÉ.

Ce spectacle est d'abord une commande. Comment t'es-tu emparé de ce texte de Jarry alors qu'il n'est guère dans tes habitudes de travailler sur une telle matière théâtrale ? Ça s'est fait d'une manière simple et évidente. Que raconte ce texte ? Un très violent désir de jeunesse, d'indépendance, de liberté. L'outil littéraire de Jarry, c'est l'ironie. Son désir profond est de bousculer le théâtre symboliste et les formes bourgeoises tout en réinventant un nouveau style. La structure est évidente, c'est un texte loufoque et absurde mais structuré par un vrai besoin d'expression. Pour moi la chose la plus évidente, c'est le rôle central de l'acteur, mettant en jeu toute sa technique, ses différents registres de jeu, ses diverses personnalités pour vivre à travers ce texte. Nous avons donc fait un travail d'improvisation et surtout de divertissement pour les acteurs. Chercher d'où partait l'humour, avec quoi devenait-on comique, à quel moment on avait envie d'être ridicule. Nous n'en avons pas appelé à une dramaturgie allant chercher les prétextes politiques, sociaux. Cette pièce est historiquement marquée, c'est la fin du XIX^e siècle. Elle est aussi marquée par le scandale : entendre un tel texte était insupportable pour la bourgeoisie de ce temps-là. Aujourd'hui, comme on peut tout entendre, on finit par ne plus rien entendre... Il fallait donc orienter le travail dans une perspective beaucoup plus théâtrale, sur l'acteur, sur le jeu. Ce texte est démodé mais on peut le faire revivre par la voix et le plaisir de l'acteur en travaillant sur l'humour. Que permet l'humour plus exactement ? D'abord de ne pas se prendre au sérieux. Ce n'est pas un humour calculé, c'est un humour spontané

qui ne peut venir qu'à travers des personnes ayant elles-mêmes un rapport ironique à la scène, dans un questionnement profond sur leur relation au public, au théâtre, à la représentation d'eux-mêmes. J'ai choisi les acteurs en fonction de leur humour... De leur capacité à rire d'eux-mêmes. Je n'avais jamais travaillé avec eux, mais les avais vus sur scène et sentais qu'ils étaient disposés à mettre de la distance. Le théâtre est un cirque qu'on camoufle sous les dorures. Pour cette recréation au Nouveau Théâtre, de nouveaux acteurs vont entrer dans la partie, mais ton Père Ubu reste jeune. La personnalité de Jarry permet d'imaginer un Ubu très jeune. Il a écrit la pièce à 16-17 ans ; et quand il faisait parler Ubu, c'est lui qui parlait avec ce langage potache. J'ai imaginé un Ubu extrêmement jeune — alors qu'habituellement l'acteur qui le joue n'a pas moins de 30 ans. Un Ubu avorton qui navigue d'un caprice à un autre et une Mère Ubu beaucoup plus âgée, qui a la cinquantaine — une sorte d'épouse et mère. Cette relation quasi incestueuse devient très drôle : il y a un effet de comique automatique. Cela fait mieux entendre cette écriture de jeunesse, de rébellion, d'ironie. Où se situerait l'actualité d'Ubu aujourd'hui ? Dans la forme il est daté, mais dans le fond, la relation de l'individu au pouvoir telle que décrite est universelle. Le népotisme existe toujours : Ubu aurait pu se jouer dans la Grèce antique aussi bien qu'aujourd'hui ou dans un futur lointain. Pour autant, ce qui choquait le public bourgeois parisien à la création ne scandalise plus personne aujourd'hui.



Tu as tenté de choquer le public d'Orsay, de refaire scandale avec *Ubu* ?

J'ai été lâche. J'ai été tenté de le faire mais, en même temps, deux choses m'ont freiné : d'abord j'aurais trouvé ma position prétentieuse. Vouloir reprendre le scandale de Jarry pour en refaire un, c'était une manipulation cynique et ubuesque ! Ensuite, c'était une commande avec un cadre très pédagogique, très strict. Et puis nous avions la contrainte de la partition musicale, celle, originale, composée par Claude Terrasse à la création au Théâtre de l'Œuvre. Orsay nous avait demandé de présenter cette partition entièrement et fidèlement. L'interprétation devait en être académique. À Besançon, on va pouvoir s'amuser un peu, s'éloigner de cette contrainte.

Pour autant c'est un spectacle physiquement engagé, potache, rieur...

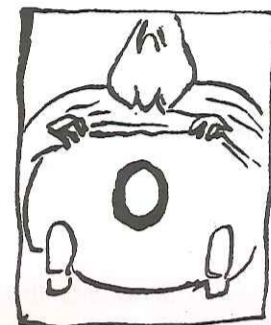
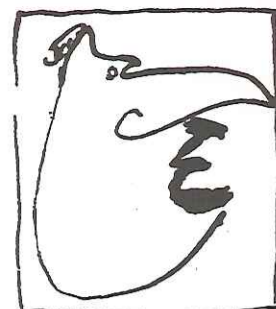
En général le discours des metteurs en scène qui montent *Ubu roi* tourne autour de l'engagement politique, du scandale que ça peut provoquer... et leur besoin de renouer avec cet esprit scandaleux donne des spectacles très ennuyeux avec des discours formatés qui ne correspondent pas à leur engagement véritable. Et je ne voulais pas tomber dans ce travers. Reconnaître l'œuvre de Jarry comme un texte qui a donné naissance au théâtre moderne me suffit : vouloir faire le révolutionnaire dessus me semble dépassé, il vaut mieux militer en tant que citoyen d'aujourd'hui !

La dimension carnavalesque de l'acteur, son côté monstrueux quand il se débride fait le reste. L'acteur est celui qui n'a pas peur du grotesque, pas peur du ridicule. Il faut présenter ça d'abord, cette base. Après, si on peut aller plus loin, allons y.

Tu viens du théâtre de marionnettes. *Ubu roi* est écrit pour marionnettes : n'as-tu pas eu la tentation de faire spectacle avec des marionnettes uniquement ?

C'est ce qu'on m'a demandé au Musée d'Orsay, et c'est sans doute là que j'ai dérogé à la règle. Mais quel intérêt de monter un texte pour marionnettes avec des marionnettes ? Pour moi il y a une clé dans ce texte qu'il est très important de comprendre. Jarry a écrit ce texte pour un théâtre de marionnettes, marionnettes qu'il manipulait lui-même avec un ami. C'est le langage de guignol qu'il a utilisé, un langage violent. Et si on prend un langage guignolesque et qu'on le met dans la bouche d'un acteur, ça devient un outil de théâtre très étonnant. Et je crois que c'est en ça que Jarry renouvelle le théâtre. Je crois que s'il avait pensé Ubu pour la voix d'un acteur, ça n'aurait pas été aussi loin. C'est la transposition qui est monstrueuse : passer du désincarné à l'incarné...

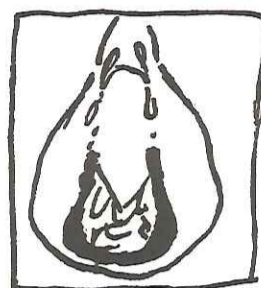
Entretien réalisé par Patrick Lardy



ALPHABET DU PÈRE UBU

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).

Illustrations de Pierre Bonnard



PHILOLOGIE (EXTRAIT)

EXAMEN DU PÈRE UBU AU SAINT-SULPICE COLONIAL

LE FRÈRE IGNORANTIN — Père Ubu, savez-vous écrire ?

PÈRE UBU — Cornegidouille ! Nous savons toutes choses, et cette question nous offense. Mais plutôt vous, Monsieur, qui êtes-vous, pour vous permettre de douter ainsi de notre savoir ?

LE FRÈRE — Frère Psalmiste, ignorantin.

PÈRE UBU — Vous n'êtes pas très instruit, alors ? Pourquoi voulez-vous dans ce cas faire le maître d'école et me demander si je sais ? Vous devriez au moins avoir la pudeur de ne point afficher votre incapacité sur votre nom.

LE FRÈRE (*placidement*) — Ignorantin, comme on dit : *latin*. Donc, Père Ubu : savez-vous écrire ?

PÈRE UBU — À merveille, Monsieur !

LE FRÈRE — Alors de quoi est formé, s'il vous plaît, le petit *a* ?

PÈRE UBU — Le petit *a* est formé, cornegidouille ! D'une espèce de machin rond avec une espèce de machin long à côté. Nous regrettons d'avoir à vous inculquer ces notions élémentaires !

LE FRÈRE — Père Ubu, voici un jeune négrillon (*Il ouvre une boîte à ressort. Frayeur du Père Ubu*), qui va rectifier vos erreurs. Parlez, Zo. De quoi est formé le petit *a* ?

LE PETIT NÈGRE (*récitant*) — Le petit *a* est formé du petit *c*, lettre mère, et du petit *i*, également lettre mère.

PÈRE UBU — Ceci ne nous intéresse en aucune façon.

LE FRÈRE — De quoi est formé le petit *t* ?

PÈRE UBU — Ceci est moins difficile : le petit *t* est formé d'une tige verticale avec un petit bout de bois qui se balance dessus !

LE FRÈRE (*regardant le Père Ubu avec commisération ; au petit nègre*) — De quoi est formé le petit *t* ?

LE PETIT NÈGRE — Le petit *t* est formé du petit *i*, lettre mère, en le prolongeant plus haut que le point idéal de l'*i*, et à cet endroit idéal, ce point idéal se bifurque et devient une double barre transversale. (*Le Père Ubu se met en devoir de s'endormir.*)

LE FRÈRE — De quoi est formé le petit *q* ?

PÈRE UBU — Oh ! Oh ! Ceci commence à nous intéresser.

LE PETIT NÈGRE — Le petit *q* est formé du petit *i*, lettre mère, prolongé en queue vers le bas et qui dépasserait légèrement le point idéal de l'*i* si l'on avait l'habitude de mettre les points sous les *i* ; et du petit *c*, lettre mère, placé en haut et à gauche.

LE FRÈRE — Fort bien, mon enfant. De quoi est formé le grand *Q* ?

PÈRE UBU — Oh ! Oh ! Ceci nous intéresse tout à fait.

LE PETIT NÈGRE — Le grand *Q* est formé du grand *O*...

PÈRE UBU — Du grand *O*, parfaitement, jeune homme : du grand *O*, lettre mère, c'est ce que nous pensions dire...

LE PETIT NÈGRE (*avec sévérité*) — Du grand *O*, qui n'est pas une lettre mère, et du petit *c*, lettre mère.

(*Le Père Ubu s'effondre.*)

LE FRÈRE — Voyez, Père Ubu, l'érudition sans pareille, fruit de mon enseignement, de cet élève d'un âge si tendre.

PÈRE UBU — Ce n'est pas malin, il est en carton.

Extrait de *l'Almanach illustré du Père Ubu*, Éditions Le Castor Astral
 Illustration de Pierre Bonnard

