Document généré le 13/11/2026 16:06

Jeu
Revue de théâtre

Un terrible bouffon
Ubu roi

Mélissa Comtois

Numéro 111 (2), 2004

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25503ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Comtois, M. (2004). Compte rendu de [Un terrible bouffon : *Ubu roi*]. *Jeu*, (111), 66–70.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MÉLISSA COMTOIS

Un terrible bouffon

> Corne physique, je suis à moitié mort ! Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit. Ji lon mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue.
>
> *Ubu roi* (acte III, scène 8)

Lors du lancement de la programmation 2003-2004 du Théâtre de la Bordée en mars 2003, George W. Bush déclarait la guerre à l'Irak. Pour Frédéric Dubois, cet événement confirmait l'intérêt de proposer une lecture actuelle d'*Ubu roi*. La malheureuse succession des nombreux tyrans et dictateurs ayant marqué le XX[e] siècle a certes déjà mis en évidence le caractère visionnaire de la pièce. Cependant, il s'agissait pour Dubois non seulement de souligner l'aspect prophétique de ce texte, mais de concevoir une représentation collée à l'actualité. Après tout, comme le précise Jarry dans une conférence prononcée lors de la création d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre en 1896 : « L'action [de la pièce] se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part[1] », précisant dans le programme du spectacle que « Nulle Part est partout, et le pays où l'on se trouve d'abord[2] ». La mise en scène de Dubois ne manque pas de faire ressortir cette vision, rendant par là le spectacle d'autant plus cruel et lourd de sens.

Ogre festif

Rapidement devenu un personnage mythique, le Père Ubu incarne à lui seul « tout le grotesque du monde » (Jarry). À la fois rabelaisien et grandguignolesque, Ubu, faut-il le rappeler, représente le bourgeois imbécile, poltron et couard qui, porté par des idées de grandeur, devient un horrible tyran prêt à commettre toutes les atrocités pour s'enrichir. Parodie d'un pan du théâtre occidental, mais plus explicitement du théâtre historique issu de la tradition shakespearienne, *Ubu roi* reprend grossièrement et de façon anarchique l'intrigue de *Macbeth*. Entraîné par la Mère Ubu, le Père Ubu concocte et réussit un putsch contre le roi Venceslas. Une fois qu'il a le pouvoir en main, il s'abandonne à une inhumanité hors du commun. Pour cimenter sa gloire, il usurpe les richesses de ceux qu'il tue. Dans la mise en place de sa « machine à décerveler », symbole de son nouveau gouvernement, nul n'est épargné. Rongé par la méfiance et par la crainte de partager son pouvoir qu'il veut absolu, Ubu sacrifie tous les nobles pour ensuite repousser Bordure hors de son royaume et éloigner la Mère Ubu des finances. Cependant, il se verra détrôné par le jeune Bougrelas, fils de Venceslas,

1. Alfred Jarry, « Conférence prononcée lors de la création d'*Ubu roi* », *Ubu*, Paris, Folio classique, 1994, p. 342.
2. Alfred Jarry, « Programme d'*Ubu roi* », *Ubu*, *op.cit.*, p. 337.

Ubu roi

TEXTE D'ALFRED JARRY. MISE EN SCÈNE : FRÉDÉRIC DUBOIS, ASSISTÉ DE SIMON LEMOINE ; DÉCOR : VANO HOTTON ; COSTUMES : YASMINA GIGUÈRE ; ÉCLAIRAGES : LOUIS-MARIE LAVOIE ; MAQUILLAGES : ÉLÈNE PEARSON ; ENVIRONNEMENT SONORE : PASCAL ROBITAILLE. AVEC SYLVIO MANUEL ARIOLA, FRÉDÉRICK BOUFFARD, MYRIAM LEBLANC, JEAN-NICOLAS MARQUIS, NADINE MELOCHE, JACK ROBITAILLE, ANSIE SAINT-MARTIN ET PAULE SAVARD. PRODUCTION DU THÉÂTRE DE LA BORDÉE, PRÉSENTÉE DU 27 JANVIER AU 21 FÉVRIER 2004.

auquel Bordure, mû par la vengeance, viendra porter main-forte. En fuite, le Père Ubu s'exile en France avec sa suite.

Laissant toute la place aux comédiens, l'espace théâtral est presque entièrement dépouillé : seule une surface surélevée et inclinée en forme de demi-lune où l'on peut lire les mots « LA TERRE » est érigée au centre de la scène. En deuxième partie, les mots « LE CIEL» apparaissent sur un voile blanc, en fond de scène, qui complète le décor. Au début de la représentation, une carte géographique imaginaire indique *de facto* que les personnages évoluent dans un *no man's land* puisque seuls les mots « LA MAPPEMONDE » apparaissent sur la carte, n'indiquant pas de façon précise l'endroit où se déroule l'action. D'une neutralité manifeste, le décor de Vano Hotton évoque le « Nulle Part » de Jarry et incarne tous les lieux sans subir de transformation. Il suffit au personnage de nommer l'endroit pour signifier qu'il s'y trouve. Très statique, cette organisation de l'espace permet toutefois un jeu dynamique puisque les actions se déroulent sur la surface et autour d'elle. L'inclinaison de cette dernière place les comédiens en équilibre précaire et réclame un jeu précis et exigeant. Au lieu de voir des objets s'approprier l'espace scénique pour l'innerver de leur signification, ce sont les personnages qui s'y entassent, se retrouvant parfois tous sur la scène dans la résonance des bruits de bottes. Il s'en dégage une intensité physique remarquable.

Marqué par l'esthétique symboliste et soucieux de voir apparaître un nouveau théâtre dégagé des conventions bourgeoises, Jarry, rêvant d'un théâtre abstrait, imaginait un décor que l'« on se procure simplement et d'une manière symboliquement exacte avec une toile peinte ou un envers de décor, chacun pénétrant l'endroit qu'il veut. [...] L'écriteau apporté selon les changements de lieu évite le rappel périodique au non-esprit par le changement des décors matériels[3]. » Inspiré par la tradition « jarryque », le metteur en scène utilise parfois des écriteaux, soit sur scène, soit portés par des personnages, pour officialiser une réalité qui ne surgit pas d'emblée. De cette façon, cinq comédiens représentent le peuple en brandissant cinq pancartes indiquées comme suit : « Le» « P » « E » « U » « P ». Non seulement ce procédé permet-il aux comédiens de se révéler comme les symboles d'une communauté plus large, mais ils apparaissent ici dans une fonction sociale, celle de manifestants. Portrait sombre et caustique de la société, cette scène présente une populace d'abord révoltée et prête à déchiqueter celui qui gouverne, mais, ensuite, admirative et reconnaissante lorsque celui-ci les amuse et leur jette quelques pièces d'or. L'utilisation des écriteaux permet une organisation beaucoup plus souple de l'espace, mais accentue surtout les effets fantasques et irréalistes de la représentation.

3. Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Ubu*, *op.cit.*, p. 310. Il ajoute dans ce texte que « dans ces conditions, toute partie de décor dont on aura un besoin spécial, fenêtre qu'on ouvre, porte qu'on enfonce, est un accessoire et peut être apporté comme une table ou un flambeau ».

L'environnement sonore de Pascal Robitaille confère un caractère festif au spectacle. La thématique musicale, qui ouvre et ferme le spectacle en plus de ponctuer les passages d'une scène à l'autre, propose des sonorités qui oscillent entre fête foraine, fanfare et carnaval. Sa performance se rapproche de la conception idéale de Jarry qui souhaitait voir sa pièce soutenue par une « musique de foire[4] ». Souvent associé aux projets de Frédéric Dubois, le musicien-bruiteur, voire l'homme-orchestre, Pascal Robitaille est moins intégré au spectacle que les fois précédentes, car il occupe le côté jardin avec son attirail (batterie, disques et autres), ce qui le rend parfois invisible pour les spectateurs situés de ce même côté. Cependant, loin de camoufler sa présence, il participe physiquement à la pièce non seulement parce que son travail tient de la performance, mais parce qu'il entre en contact à quelques reprises avec les comédiens. Pour la « Chanson à Finances», il leur distribue une petite flûte du type de celles que l'on utilise pour les fêtes d'enfants, alors que pour animer la course du « peup », il remet un micro à Ubu qui commente cette course comme un véritable spectacle de foire. La complicité qui unit Dubois et Robitaille est palpable, non seulement parce que l'intégration de ce dernier au spectacle se fait si naturellement qu'elle semble aller de soi bien que les conventions théâtrales soient brisées, mais aussi parce qu'elle témoigne d'une même vision originale, loufoque et empreinte de liberté. Les « onomatopées sonores» créées par Robitaille soulignent chaque geste et situation d'importance et leur concèdent une nouvelle dimension plus fantoche. Par exemple, pour illustrer le manque de courage du Père Ubu, il utilise le bruit d'un ballon de fête qui se dégonfle. La précision et l'ingéniosité de ses propositions charment, sa performance constituant un spectacle en soi, mais, plus encore, elles clarifient certaines situations et en augmentent l'impact. Dans cette veine, lorsque Mère Ubu ne voit qu'une seule solution aux problèmes d'Ubu : « la guerre ! ! », l'ubiquitaire hymne national des États-Unis se fait entendre, ajoutant *illico* une résonance tristement actuelle à cette réflexion irrationnelle où le pouvoir privilégie la démesure plutôt que la conscience. L'environnement sonore de Robitaille immerge le spectateur dans une ambiance festive et entraîne la représentation dans un esprit ludique ayant une certaine parenté avec l'univers du dessin animé.

Ubu roi d'Alfred Jarry, mis en scène par Frédéric Dubois (Théâtre de la Bordée, 2004). Sur la photo : Jack Robitaille (Père Ubu). Photo : Daniel Tremblay.

4. *Ibid.*, p. 341.

Comédiens ou marionnettes?

Conçue à l'origine pour les marionnettes, la pièce affiche dans sa construction même le tiraillement de Jarry entre le castelet et la scène. À l'instar de Craig et de plusieurs penseurs du théâtre moderne, Jarry enviait au masque sa netteté d'expression et souhaitait voir les acteurs y recourir. La mise en scène de Dubois rend tangibles les tensions marionnettes/acteurs en misant avant tout sur l'accentuation de la gestuelle des comédiens. Le metteur en scène, qui a choisi « des comédiens qui [le] font rire[5] », propose « un *show* d'acteurs, déployant un jeu très physique, influencé par une gestuelle de marionnettes[6] ». Minutieusement étudiés, les déplacements et les mouvements des comédiens s'accomplissent avec une rigueur et une précision étonnantes, rejoignant par là l'essence caricaturale des marionnettes. Des traits noirs placés sous les yeux creusent les orbites et déforment le visage des comédiens, accentuant ainsi l'expression troublante et inhumaine des personnages. Ainsi transfigurés, les acteurs ajoutent à leur dimension fantoche l'efficacité du mime. Les effets « bouffons » se trouvent intensifiés par le style chorégraphique qui caractérise les mises en scène de Frédéric Dubois. Les chœurs, les répétitions, les chants ainsi que les répliques brèves et synchronisées témoignent d'un travail précis et efficace. Secouée par des rires communicatifs, la scène est l'antre d'un désordre joyeux et bien rythmé.

Le Père Ubu (Jack Robitaille) croule toujours sous son immense gidouille ; cependant, il troque ici sa mythique spirale pour un complet-cravate brun très ample et très laid. Arborant un visage rougi, des airs gauches, grossiers et balourds, Robitaille incarne ce terrible bouffon avec une justesse remarquable. Il passe en revue de nombreux « puissants imbéciles » en s'appropriant des tics qui les caractérisent. Il insère la main dans le veston comme Napoléon, discourt le bras levé et menaçant devant des bandes de tissus rouges comme Hitler, conçoit la guerre comme la solution à tous les problèmes comme un certain Bush. Sous les airs d'un dirigeant d'une république de bananes, Ubu devient un amalgame terrifiant et peu élogieux de tous les politiciens véreux mus par une soif de pouvoir inextinguible. Toujours prêt à fendre un crâne, cet Ubu demeure malgré tout particulièrement couard. Les scènes de combat auxquelles il participe sont révélatrices de l'esprit qui l'anime. Très près du personnage de dessin animé, il lutte au ralenti dans le vide en gesticulant abondamment des bras et des jambes, et laisse ses « palotins » accomplir la véritable tâche.

Pendant machiavélique du Père Ubu, la Mère Ubu (Paule Savard), vêtue d'habits brun-vert s'approchant du style militaire et coiffée d'une abondante chevelure frisée, est d'une laideur assez fade et ne possède pas autant d'éclat que son compère. Son ascendant sur le Père Ubu est difficilement compréhensible. Pas effrayante ni terrible, elle s'efface devant l'exubérance des autres personnages et ne laisse pas transparaître sa vorace ambition. Comme dans cette scène où la Mère Ubu tente de se faire passer pour une apparition, le personnage défendu par Paule Savard, caricature de la caricature, n'atteint pas toujours l'effet souhaité. À leurs côtés, se pavanant dans un accoutrement de cow-boy, le capitaine Bordure (Frédérick Bouffard), complice de premier ordre du putsch initial, adopte un mélange d'airs de shérif et de colonisateur.

5. Virginie Leclerc, « *Ubu roi* d'Alfred Jarry », *Les cahiers de La Bordée*, janvier-février 2004, p. 19.
6. *Idem.*

Trop grand et trop maigre pour paraître intelligent sous son chapeau de cow-boy, il porte cependant la cravache avec dignité et défile avec une droiture fasciste et la tête si haute qu'elle semble vouloir se détacher de son corps.

Si l'esthétique de Jarry a souvent été qualifiée de « machine de guerre » contre le théâtre, c'est dans le jeu des comédiens que cette machine se révèle ici la plus efficace. Tous les acteurs, à l'exception de ceux qui jouent les Ubs, sont obligés d'endosser plusieurs rôles et passent allègrement d'un personnage à l'autre en opérant les changements de costumes sur scène. Les « palotins » portent des habits beiges et une perruque brune qui rendent les comédiens presque impossibles à différencier les uns des autres sous cet accoutrement. Dans la scène où Ubu fait périr tous les nobles, cinq comédiens se partagent les multiples rôles de nobles, de financiers, de magistrats et de greffiers, au point où le passage d'un rôle à l'autre devient une routine ostensiblement affichée par les acteurs. Point culminant de la folie d'Ubu, cet épisode se révèle un condensé de la mécanique instaurée par Dubois. Au moment de passer dans la trappe, trou béant dans la structure centrale où l'on a relevé un panneau sur lequel sont dessinées des flammes et est inscrit le mot « TRAPPE », les premiers nobles à se présenter tremblent de terreur avant d'emprunter le chemin vers la mort et leur descente est ponctuée d'une exclamation de peur. Cependant, les comédiens, remontant plusieurs fois sur la scène pour subir le même sort sous un autre nom, finissent par ne plus paraître étonnés et glissent vers la mort avec désabusement en remplaçant leur cri de peur par une exclamation molle et traînante.

Avec cette production festive et « mirlitonesque », Dubois offre un beau morceau d'anti-théâtre et d'anti-totalitarisme. Loin d'exclure une exploration consciencieuse de l'esthétique d'Alfred Jarry, la proposition du metteur en scène en exhibe toute la richesse et offre des pistes de réflexion intéressantes. À la fois pantin et ogre, le Père Ubu dans son habit militaire déride et fait frémir, un peu à la manière de Charlie Chaplin dans *le Dictateur*. Miroir désolant de l'humanité, la pièce continue de bousculer le spectateur dans son confort habituel, et ce, malgré son contact plus fréquent avec des œuvres que l'on pourrait qualifier d'éclatées. Si Jarry souhaitait à son époque embêter les spectateurs friands de théâtre bourgeois qu'il jugeait avec mépris et qu'il considérait comme stupides et sans goût, Dubois s'amuse pleinement avec le spectateur. Par son exploration minutieuse du texte de l'auteur, il offre de multiples clins d'œil politiques qui, en actualisant efficacement le propos de la pièce, intègrent le spectateur à ce dernier et le familiarisent avec lui. En se jouant de nos connaissances historiques et politiques, Dubois nous rappelle, par la même occasion, que tout notre savoir ne nous empêche pas de sacrifier trop souvent notre liberté pour quelques pièces d'or... **j**