

Ronfard : dérive organisée et conflit des cultures

Alonzo Le Blanc

Volume 18, Number 3, Winter 1985

Théâtre québécois : tendances actuelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500722ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500722ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Blanc, A. (1985). Ronfard : dérive organisée et conflit des cultures. *Études littéraires*, 18(3), 123–141. <https://doi.org/10.7202/500722ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

RONFARD: DÉRIVE ORGANISÉE ET CONFLIT DES CULTURES

alonzo le blanc

Dans une interview diffusée aux « Belles Heures » de Radio-Canada, le vendredi 15 mars 1985, Jean-Pierre Ronfard, interrogé par Louise Saint-Pierre au sujet de sa mise en scène du *Cyclope*, drame satyrique d'Euripide, affirme qu'il a toujours été attiré par la mythologie antique. « Là, explique-t-il, sont représentées les pulsions premières, essentielles, des êtres humains, sous forme d'histoires auxquelles on n'est pas obligé de croire, à la différence des mythes chrétiens qui sont imposés à la croyance. » Et Ronfard d'ajouter qu'il est fasciné par ce monde antérieur au christianisme et antérieur à Freud. Pour lui les dieux sont des interlocuteurs des hommes, se déplaçant sur la même horizontalité terrestre, à l'exclusion de toute transcendance « verticale » : « même le vénérable Zeus, qui préside à tout, ajoute-t-il, ne s'abaisse pas lorsqu'il se transforme en cygne pour séduire telle déesse, ou en taureau, en pluie d'or, en arbre : il représente une pulsion humaine essentielle ». Dans cette production du *Cyclope* jouée à l'Espace libre (Montréal) du 6 mars au 6 avril 1985, Ronfard jouait le rôle de Silène et il fallait le voir sur scène, vêtu d'une peau de bouc, au milieu de ses Satyres, mi-hommes, mi-bêtes, incarnant avec passion ce qu'il appelle « la fureur de

dire et de voir», image crue de Dionysos en représentation, « plus importante que le récit lui-même ou son interprétation psychanalytique »¹.

Rendre compte de tout le travail théâtral de Jean-Pierre Ronfard, de ses nombreuses mises en scènes, de la trentaine de créations du Théâtre expérimental de Montréal, nécessiterait une étude qui déborderait le cadre du présent article. Eschyle, Euripide, Shakespeare, Machiavel, Cervantès, Claudel, Jarry, Ionesco, Schéhadé, Gombrowicz, Arrabal l'ont « inspiré » successivement, mais aussi les dramaturges québécois Claude Gauvreau, Réjean Ducharme, France Vézina et même Jean Barbeau (*Une brosse*)². Ces dernières années, le metteur en scène s'est fait écrivain et dramaturge. Si *la Mandragore*, adaptation québécoise d'une comédie de Machiavel, mise en scène au TNM par Olivier Reichenbach, à l'automne 1982, a démontré le talent de Ronfard dans la veine comique, c'est le cycle de *Vie et mort du Roi Boiteux*, publié chez Leméac en 1981 et présenté intégralement à l'été 1982, qui sera retenu pour la présente étude.

Cette production constitue un événement théâtral d'une portée exceptionnelle : quinze heures de représentation, six pièces consécutives, jalonnées de pauses-repas et de rencontres fraternelles entre comédiens et spectateurs. Les Québécois présents eurent l'impression de revivre, à leur manière, les grands moments des Dionysies de la Grèce antique. Les *Cahiers de théâtre JEU* ont consacré à cette production un important dossier qui décrit dans le détail la démarche du Nouveau théâtre expérimental et qui, après avoir résumé l'action des six pièces, met en évidence l'aspect subversif de leur contenu, les emprunts culturels, mythologiques et historiques et le traitement qu'on en a fait, la dimension ludique et carnavalesque de la production, l'utilisation des espaces scéniques, la question des niveaux de langue, ainsi que l'attribution des crédits propres à tous les participants et aux agents de cette production³. Le présent article n'a pas d'autre objectif que celui de faire connaître, à des lecteurs virtuellement différents, les principales caractéristiques de *Vie et mort du Roi Boiteux* et le conflit des cultures qui s'y manifeste sous la forme d'une dérivation parodique.

1. Genèse et bref résumé de *Vie et mort du Roi Boiteux*

Le premier spectacle du Théâtre expérimental de Montréal, *Une femme, un homme* (décembre 1976), est suivi, en 1977, de *Lear*, anti-adaptation théâtrale de William Shakespeare où, dans une technique de jeu « primitive », l'accent est mis sur la dérision et sur la bâtardise. On y trouve, déjà, une alternance des niveaux de langage : français normatif et langage populaire québécois. Les autres créations du théâtre expérimental, devenu le Nouveau Théâtre expérimental, *Zoo*, *Orgasmes I et II*, *Lumière SVP*, *Finale* et surtout *Treize Tableaux*, inspirés par l'*Orestie* d'Eschyle, où le théâtre devient peinture (décembre 1979), constituent autant d'étapes, pour Ronfard et ses compagnes/compagnons, vers la conception d'un spectacle plus vaste, devant comprendre plusieurs personnages du grand dramaturge anglais, sous le titre *Shakespeare Follies*⁴.

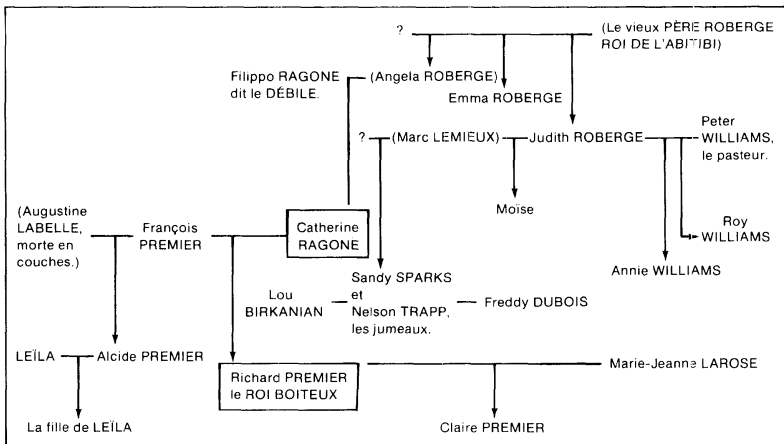
De janvier à avril 1980, la « bande des quatre » — Jean-Pierre Ronfard, Robert Claing, Robert Gravel et Anne-Marie Provencher — fait la lecture de l'œuvre entière de Shakespeare, accompagnée de discussions et d'ateliers d'écriture à quatre. Cette recherche collective conduit Ronfard à l'intuition, puis à la conception personnelle d'un ensemble, c'est-à-dire d'un arbre généalogique des principaux personnages et à l'invention d'un nom : *Le cycle du Roi Boiteux*. Le groupe prend la décision de confier à Ronfard l'écriture de l'œuvre.

À l'été et à l'automne 1980, Ronfard écrit *Vie et mort du Roi Boiteux*. Le 29 janvier 1981, première lecture complète de l'œuvre. Du 8 février au 29 mars 1981 sont faites cinq lectures semi-publiques du cycle, devant des auditoires variant de 20 à 40 personnes. Le 4 avril est formée la cellule d'auto-gestion, responsable de la production des trois premières pièces, qui sont créées dans les cours extérieures de l'École Nationale de Théâtre, du 20 juillet au 20 août 1981. C'est le 24 juin 1982, à l'Expo-Théâtre de Montréal qu'est présentée une première fois le cycle entier des six pièces, de dix heures du matin à une heure de la nuit. Le 26 juin, autre représentation au même endroit. Le 3 juillet 1982, présentation du cycle complet sur le campus de l'Université Bishop dans le cadre du Festival de Lennoxville ; et enfin, le 11 juillet 1982, présentation du cycle complet sur les terrasses du Centre national des arts à Ottawa

(les quatre premières parties) et à la Maison du citoyen à Hull (les deux dernières parties et un épilogue).

Il faut donner à Ronfard le crédit de certaines intuitions essentielles, de la forme verbale articulée donnant cohésion aux trouvailles du groupe et, entre autres, la paternité du tableau généalogique qu'il nous apparaît nécessaire de reproduire ici⁵ :

GÉNÉALOGIE DU ROI BOITEUX



Les six pièces du cycle portent des titres explicites :

- I. La naissance du Roi Boiteux ;
- II. L'enfance du Roi Boiteux ;
- III. Le printemps du Roi Boiteux ;
- IV. La jeunesse du Roi Boiteux ;
- V. Les voyages du Roi Boiteux ;
- VI. La Cité du Roi Boiteux.

Un prologue et un épilogue encadrent ces pièces et les situent dans une aire sémantique complètement « décollée » de la réalité quotidienne. Dans la première pièce, Catherine Ragone, épouse de François Premier, donne naissance à un enfant mâle, infirme d'une jambe, auquel on donne le nom de Richard. Lors d'une expédition guerrière en Azerbaïdjan, François Premier meurt de soif au sommet du Mont Ararat. Le roi est mort, vive le roi ! La deuxième pièce raconte l'enfance et les jeux de Richard Premier avec ses jeunes compagnons

du quartier de l'Arsenal. Déjà se manifeste l'ambition de Richard, mais aussi la rivalité entre les femmes, particulièrement entre Catherine Ragone et Madame Roberge. Le « printemps du Roi Boiteux » est consacré à des accouplements divers. Le dépucelage de Richard Premier est organisé par Freddy Dubois et Roy Williams ; celui-ci moyennant rétribution, n'hésite pas à livrer à Richard sa propre sœur Annie Williams. La quatrième pièce nous montre Richard Premier séduisant Marie-Jeanne Larose à côté de la dépouille mortelle de son époux Alcide Premier. La reine mère, Catherine Ragone, organise le mariage et le couronnement de Richard. Mais au lieu de convoler comme prévu avec Annie Williams, Richard épouse Marie-Jeanne Larose. Une fois initié à la vie et en possession du pouvoir, Richard Premier décide de parcourir le monde. Un obstacle l'en empêche : le vent ne souffle pas. Le roi est sur le point de sacrifier sa fille Claire Premier pour obtenir des vents favorables. Une intervention des dieux sauve de justesse la jeune enfant et la famille royale s'embarque sur des caravelles. La principale étape de ce voyage est l'île d'Aea, royaume de Circé la magicienne, qui transforme pour une nuit Richard et son équipée en animaux, hormis Lou Birkanian, elle-même « sorcière ». Après avoir été à Samarkand, ville d'Usbékistan (U.R.S.S.) l'expédition royale revient au logis. La sixième et dernière pièce, « La Cité du Roi Boiteux », montre Richard Premier à l'apogée de son pouvoir : il répudie son épouse Marie-Jeanne Larose, visite les bas-fonds de son royaume, affronte le pouvoir redoutable de Roy Williams, qui sera assassiné par Catherine et Filippo Ragone ; puis, au dernier étage de l'Empire State Building, il tue sa mère Catherine Ragone. Bref triomphe, car il est lui-même tué d'une flèche de Moïse qui, avec sa horde, symbolise une civilisation nouvelle. L'épilogue est constitué d'une immense explosion qui met fin à la cité du Roi Boiteux.

2. Ouverture de l'espace

Alors que les divisions chronologiques de la pièce, de la naissance à la mort, suggèrent pour l'action une durée qui s'identifie à celle d'une vie humaine moyenne et même plutôt brève (Richard a-t-il atteint quarante ans ?), les lieux évoqués ou visités par les nombreux personnages du cycle sont divers et appartiennent aux cinq continents, établissant ainsi une

bio-polarité entre l'ici et l'ailleurs. L'ailleurs privilégié est, l'Azerbaïdjan, république fédérée d'U.R.S.S., en Transcaucasie orientale, sur la mer Caspienne et dont la capitale est Bakou. C'est aussi le nom de deux provinces frontières de l'Iran, dont la ville principale est Tabriz, ancienne Tauris. Richard enfant sera « l'émir de Tabriz », en face de Freddy, « Sultan de Bakou » (I, 123-124). L'Azerbaïdjan, c'est aussi le lieu d'origine de Lou Birkanian, vieille princesse arménienne, d'où elle tire des récits inspirés de son terroir. Il en résulte un effet d'exotisme qui contribue à donner une dimension nouvelle et une relation inédite, tournée vers l'Orient, à un ensemble théâtral issu de la tradition culturelle de l'Occident.

En fait, l'espace est parodié au même titre que le temps. La scène des deux peintres en bâtiment qui dessinent une carte du monde est savoureuse à cet égard : « Ils dessinent grossièrement une carte du monde. Et, avec de très longs pinceaux, mettent des noms sur cette carte : Soudan, Thibet, Samarkand, mer Rouge, Papouasie, Saint-Laurent, Andes, Océan Pacifique, île d'Aea, Alaska » (II, 143). C'est la liste des contrées visitées par les voyageurs de la cinquième pièce. Mais le dialogue entre les deux peintres est une discussion sur leur lieux préférés de vacances : Miami ou Plattsburg !

La mise en espace faite lors des mises en scène successives de 1981 et 1982 se caractérise par un rejet des étouffantes salles intérieures à l'italienne et par une sortie en plein air, dans les cours extérieures de l'École de théâtre ou autour de l'édifice de l'Expo-Théâtre de la Cité du Havre de Montréal. À l'Expo-Théâtre par exemple, le 24 juin 1982, le déplacement de l'action-représentation s'effectue selon le mouvement des aiguilles d'une montre, à partir du côté nord de l'édifice, devant la porte d'entrée des marchandises (autre dérision) où est jouée la première pièce, en allant vers l'est, où la deuxième pièce est jouée sur un terre-plein à proximité du fleuve ; la troisième pièce est donnée le long du mur suivant de l'édifice, au sud-est, en utilisant le promontoire qui s'y verse en entonnoir et le toit même du bâtiment, où apparaît l'ombre de François Premier et où des soldats turcs transportent Alcide Premier dans son « dernier trajet vers les plus hauts sommets » (I, 201-203). La quatrième pièce est jouée à l'intérieur de la salle de l'Expo-Théâtre, la cinquième au même endroit que la première et la sixième enfin, vers onze heures du soir, en



disposant les spectateurs sur la scène même de la salle intérieure.

On a ainsi utilisé d'une façon ingénieuse l'architecture du bâtiment et des terrasses adjacentes : on a fait le tour de la bâtisse, mais aussi, d'une certaine façon, le tour de la vie humaine et le tour du monde. Dérive systématique et circulaire, comme celle de la vie elle-même et de son éternelle reprise. Le refus de l'incubation traditionnelle des boîtes théâtrales fermées et de la « crise » temporelle propre à de nombreuses pièces classiques traduit, chez Ronfard, une claire volonté de transgresser le code mimétique. Cette ouverture de l'espace sur le vaste monde est à la fois l'affirmation du théâtre et sa négation, selon l'observation de Louise Vigeant et de Lorraine Camerlain⁶. Ajoutant à la complexité du texte, la « polyphonie complexe du plein air » restitue au drame la singularité d'un événement. Dans une telle mise en espace, il n'est plus nécessaire de nommer la « Cité » particulière qui aurait pu être l'enjeu du conflit : Montréal n'est pas nommé, ni le Québec — et le quartier de l'Arsenal pourrait fort bien être parisien (avec un autre accent...). D'où l'impression d'une territorialité à la fois familière et évanescence, qui inclut et exclut le monde réel : autre forme d'ambiguïté, qui rend d'autant plus illusoire la rivalité entre les familles Ragone et Roberge pour le contrôle du territoire. L'évolution des personnages dans un espace extérieur changeant et mouvant engendre chez les spectateurs-lecteurs un imaginaire « factuel » mobile et fragile, parce que lié à des contingences concrètes inattendues : un bruit sur le fleuve, un avion qui passe, une pétarade soudaine de motocyclette.

Cette « dissémination des espaces dénote un refus de l'univocité » et repose sur une théorie théâtrale proprement brechtienne, « qui présente le monde comme malléable, les rapports entre les hommes et le monde et les rapports des hommes entre eux, comme transformables »⁷. Elle doit beaucoup, paradoxalement, à la théorie de la relativité d'Albert Einstein, introduit loufoquement d'ailleurs dans la diégèse (II, 244), dont l'une des conséquences au théâtre est d'amener les spectateurs à se déplacer en même temps que les personnages. La modification des rapports entre le temps et l'espace atténue l'impression de crise : « le ludique l'emporte sur le mimétique »⁸, c'est-à-dire la liberté du jeu sur la fixité hiératique du code théâtral traditionnel.

3. Adaptation, pillage ou création ?

✦ Dans une interview publiée à l'occasion de l'adaptation théâtrale de *Don Quichote*, jouée au Trident à l'automne 1984, Jean-Pierre Ronfard avoue être un « pillard » : « Si un mot ou une expression me plaît, si ça sonne bien dans ma tête, je m'en empare. Je suis constamment à l'affût, dans la pratique avec mes camarades... » Même si l'idéal à poursuivre reste la création, c'est-à-dire « quelque chose qui n'a jamais été représenté en aucun temps ni en aucun lieu », dit-il, le dramaturge contemporain, à l'exemple des classiques eux-mêmes, peut se livrer sans vergogne « à l'exercice prétentieux d'aborder les grands mythes »... « Quand Racine écrit *Andromaque*, il fait sien un mythe exploré par Euripide. »⁹ Ronfard rejoint ici les propos de Tadeusz Kowzan qui consacre un chapitre entier à décrire la facilité avec laquelle les grands dramaturges se sont inspirés d'œuvres antérieures, antiques ou contemporaines¹⁰.

Dans *Vie et mort du Roi Boiteux*, les références culturelles à des auteurs « classiques » sont si nombreuses que le terme de « pillage » surgit spontanément à l'esprit du lecteur-spectateur : Eschyle, Euripide, Shakespeare, Racine, Molière, Beckett sont « cités » ou imités, abondamment, ainsi que, plus discrètement, certains auteurs québécois : Tremblay, Dubé, Ricard, Loranger, Victor-Lévy Beaulieu et autres. Ils sont cités dans un contexte nouveau, qui les subordonne et les transforme, pour leur donner une signification « contemporaine », au sens étymologique de ce mot, une « simultanéité d'existence » avec les spectateurs. Le modèle le plus immédiat, le plus facile à « reconnaître » dans la transparence de ce « palimpseste », est le personnage central de *Richard III* de William Shakespeare. À titre d'exemple, voici une liste (non exhaustive) des parallèles et des rapprochements possibles entre les deux œuvres¹¹ :

<i>Richard III</i>	VMRB
• la naissance	la naissance de Richard Premier I, 95.
• le portrait physique pp. 25, 31, 44	• le portrait physique I, 121-122
• le portrait moral pp. 47-48, 134	• le portrait moral II, 36-37, 241, 263

- la haine de la reine Marguerite
pp. 41, 109-110
- la relation fils-mère (Duchesse)
pp. 62, 100, 111-113
- la relation Duchesse — enfants de Clarence
p. 61
- Tyrrel est mû par l'argent
p. 104
- Gloucester engage des tueurs
p. 48
- Richard séduit la veuve d'Édouard et l'épouse
pp. 35-36
- Il l'envoie à la Tour de Londres
p. 103
- les « bilans » de l'action de Richard III
pp. 25, 29, 37, 116
- les prolepses
pp. 26, 45, 47, 86
- les spectres
pp. 131-135
- Richmond, suivi de troupes fidèles, traverse la mer, de la France vers l'Angleterre, et tue Richard III (Acte V).
- la haine de Madame Roberge
I, 47 ; I, 106 ; II, 54
- la relation fils-mère
II, 96-100
- la relation Lou Birkanian — les jumeaux
I, 52-63
- Roy Williams et l'argent
I, 161, 189 ; II, 39
- Roy engage des tueurs
II, 104
- Richard séduit la veuve d'Alcide Premier
II, 27-35
- Il l'envoie en Azerbaïdjan
II, 232
- les « bilans » de l'action de Richard Premier
I, 121 ; II, 35, 117, 201, 228
- les prolepses
I, 47-48, 85, 89, 135-136
- le spectre de François Premier
I, 187-188
- Moïse et sa horde traversent la Mer Rouge et mettent fin au règne de Richard Premier, tué d'une flèche
II, 297.

Les analogies ressortent également de la comparaison entre les deux tableaux généalogiques illustrant les liens de parenté entre les familles York (Plantagenet) et Lancastre dans *Richard III* et entre les familles Ragone et Roberge dans le *Roi Boiteux*. Les traits de Richard III sont suggérés à Shakespeare par la vie et par le caractère réels de ce roi sanguinaire (1452-1485) qui, pour arriver au pouvoir, ne recule devant aucun crime. Richard III, héros doué de force et

véritable politique, dispose d'un pays, d'un territoire « national ». Richard Premier, laid et boiteux, porteur d'une prothèse, révèle dès son enfance son ambition et s'assure le pouvoir, mais il règne sur un territoire non défini : un modeste quartier urbain, d'une « cité » où le chef de la pègre Roy Williams possède, de fait, un pouvoir plus efficace, celui de l'argent. En réalité, ce « roi » est un anti-héros qui manque de profondeur et de génie ; il reste subordonné à sa mère Catherine Ragone, qu'il appelle à son secours et qui devra lui remettre elle-même l'arme avec laquelle il pourra la tuer. Les tentatives faites par les trois princes « Premier » pour conquérir le monde s'avèrent des échecs.

4. Dérive ou dérivation ?

Décrire l'expérience théâtrale du Roi Boiteux n'est pas facile, car ces journées uniques tiennent de la fête carnavalesque autant que du théâtre. On retrouve dans la partition même cette volonté d'anarchie, de désordre organique, sinon d'incohérence. Selon leur témoignage, les comédien/ne/s eux-mêmes éprouaient, au début, quelque difficulté à suivre le déroulement de l'histoire, à savoir comment tel personnage se rattachait à l'arbre généalogique¹². Répliques et didascalies s'accompagnent d'une utilisation constante des procédés distanciatoires, rappelant au spectateur qu'il est au théâtre et que l'action est un grand jeu :

Déposez doucement sur le sol le corps de mon Alcide et fredonnez vos chansons en sourdine tandis que je me lamenterai dans le style tragique,

dit Marie—Jeanne Larose. Pendant que les porteurs exécutent ses ordres, Richard entre et dit, à part : « Joue ta scène, Marie-Jeanne. Après quoi je ferai mon entrée » (II, 27).

L'imitation des grandes tragédies est d'autant plus parodique qu'elle est parsemée d'expressions triviales tirées du langage populaire québécois. Après la grande déclaration d'amour et de fidélité éternelle faite solennellement par Marie-Jeanne, dans la scène ci-dessus qui rappelle *Roméo et Juliette*, le cadavre d'Alcide Premier ouvre les yeux et Marie-Jeanne s'écrie :

Aie ! Ses yeux ! Ses yeux, sacrifie ! C'est pas des farces. Y est pas mort. Y est pas mort. J'ai vu ses yeux ouverts. C' pas possible, je viens folle.

Restez pas plantés là comme des piquets! Fermez les yeux, bonté divine! Fermez ses yeux, cibol de marde (II, 29)!

Le souffle lyrique¹³ ou épique des grandes tragédies est mis en contraste avec les truculences du joul. L'affrontement entre la mère et le fils de la quatrième pièce (II, 91-102), par exemple, est constitué de textes imbriqués, provenant de l'*Orestie* (Oreste et Clytemnestre), d'*Hamlet* (Hamlet et Gertrude) et de *Britannicus* (Néron et Agrippine). La solennité des passages cités et reconnus virtuellement par les spectateurs lettrés est aussitôt brisée et brimée par l'adjonction de répliques prosaïques qui produisent un effet étrange: le dégonflement de la dimension tragique et l'hilarité spontanée. Tel est l'effet, par exemple, de cette exclamation « construite » dans la bouche de la redoutable Catherine: « Merdalor-ostidenono » qui, découpée, donne: « Merde/alors/hosti/de/nono » (II, 97).

La parodie, chez Ronfard, fait donc appel à plusieurs champs de référence dont se dégagent deux courants: celui de la grande culture occidentale, historique et théâtrale, dont il est un connaisseur privilégié, et celui des réalités populaires et triviales du Québec et du monde contemporain. La forme bâtarde, qui tient de deux genres différents, la tragédie et la comédie, s'avère aussi baroque par la surabondance des ornements, des libertés et des anachronismes (exemple, François Premier négociant avec la Papesse Jeanne (I, 78-79), ou Bertolt Brecht devisant avec Aristote, sur la marche du monde (II, 162-164). Cette bâtardise du contenant rejoint la bâtardise du contenu: c'est l'histoire d'un roi qui n'est pas roi, dans un monde où l'espace bouffe le temps et où les utopies elles-mêmes s'avèrent dérisoires.

† En faisant appel à des mythes, à des œuvres, à des référents historiques ou culturels connus, Ronfard et son équipe engendrent une œuvre nouvelle, porteuse d'une signification propre. Le mot qui me semble le mieux convenir à ce processus créateur est celui de « dérivation », avec les sens et les nuances que le dictionnaire lui prête. La « dérivation propre » est « un procédé de formation de mots nouveaux par modification d'un morphème (suffixe) par rapport à une base (radical) ». Sa base, Ronfard la trouve dans l'héritage culturel de l'Occident. Il lui donne un sens nouveau en l'intégrant dans un ensemble où les morphèmes ou suffixes sont modifiés et

métarmophosés, en fonction du contexte contemporain et de l'intention poursuivie par le collectif créateur.

Qu'il s'agisse de son premier *Quichotte* (au ton « soixante-et-huitard », avoue-t-il) ou du *Don quichotte* présenté au Trident à l'automne 1984, de *la Mandragore* (1982), de *Titanic* (1985)¹⁴, de la « divagation théâtrale » des *Dunes de Tadoussac* (1985)¹⁵ ou du cycle de *Vie et mort du Roi Boiteux*, l'œuvre de Ronfard est une œuvre « dérivée », c'est-à-dire obtenue par dérivation d'un ou plusieurs modèles pré-existants. À cet égard, elle porte la marque du linguiste et de l'agrégé de grammaire qu'il fut initialement. La « base » de Ronfard est essentiellement « classique », constituée de ces mythes anciens évoqués au début et de la multitude des héros, des textes, qu'il a successivement incarnés lui-même ou représentés dans ses mises en scène. Ses morphèmes ou suffixes variables sont les provocations venues de notre époque ou adressées à nos contemporains, dans les limites des objectifs esthétiques recherchés par chacune de ses productions.

Le mot « dérive » lui-même, au sens étymologique de « perdre de vue la rive », ou bien au sens maritime de s'écarter de sa route et d'échapper au contrôle d'une direction, sous l'effet de facteurs imprévus, vents ou courants contraires, pourrait aussi désigner sa démarche. Car, selon les témoignages des comédiens et praticiens qui ont travaillé avec lui, Ronfard n'est pas un metteur en scène directif, imposant à ses collaborateurs le fruit immuable de ses conceptions. Au contraire, l'une des expressions utilisées par Ronfard dans ses directives aux comédiens est celle-ci : « tu te débrouilles avec ta cuisine »¹⁶. Il laisse une grande latitude aux comédiens, leur faisant confiance, mais les laissant porter aussi leur part de responsabilité. De là une vérité dans le jeu théâtral, qui donne au spectateur l'impression que répliques et gestualité sont issues des tripes mêmes du comédien qui a dû, effectivement, les engendrer à sa façon. D'où l'indication qu'il donne : « Jouez l'élan, ne jouez pas les mots, jouez le paragraphe au complet, jouez la tirade au complet, jouez l'élan ».

5. Les « jeux décadents » du monde contemporain

Une telle œuvre ne serait-elle qu'une grande foire carnavalesque où, dans une théâtralité débridée, les signifiants se

multiplieraient sans se préoccuper de leur signifiés? Où la débauche des signes n'aurait d'autre orientation que l'anarchie, seule intention manifeste? Dérive, si l'on veut, il s'agit cependant d'une dérive « organisée », qui implique chez ses créateurs un certain nombre de choix, une mise en ordre au moins rudimentaire et même une cohérence susceptible d'engendrer un sens. Quelle signification se dégage de ce cycle de six pièces? Comment déceler ici une dimension rationnelle qui constituerait le « moteur » de la dérision?

Le regard jeté sur le monde par Jean-Pierre Ronfard n'est pas purement négatif ou nihiliste. Dénonciateur et spectaculaire dans ses effets, il est porteur d'une pensée qui apparaît dans la parodie elle-même et dans les discours des personnages. « La vie et le temps s'accouplent au son des grandes orgues. Et il en sort toujours des bâtards. Vive les bâtards! », dit Lou Birkanian (II, 107). Même si les personnages n'ont aucune épaisseur psychologique, au point que chacun semble parfois un simple suppôt de convergences référentielles dérivées (Gilles Lapointe parle du *Roi Boiteux* comme d'un théâtre « look », quasi reflet des défilés de mode contemporains¹⁷), ils énoncent néanmoins plusieurs répliques et monologues qui ont une profondeur et une signification univoques.

L'une des visées immédiates de l'œuvre, c'est de ramener les rois et grands personnages historiques à leur dimension triviale et roturière. Le chiffre « 1^{er} » accolé habituellement au prénom d'un roi est remplacé ici par le patronyme « Premier », qui est le nom d'une famille d'essence populaire, habitant un modeste quartier urbain, famille québécoise au moins par son langage, au même titre que les Larose, les Dubois ou les Williams. Ainsi se trouvent rapatriés et banalisés les grands conflits qui se présentent dans toute existence humaine. Mais ces personnages, issus du peuple, revendiquent tous une forme de royauté: « Je suis le roi, Annie. Et pas n'importe quel roi. Un roi civilisé » (II, 277), dit Richard, qui sur ce plan précis n'hésite pas à se placer au-dessus de Charlemagne. De même Judith Roberge clame sa royauté: « Et pourtant j'étais reine moi aussi. La reine du western au Café Spartacus. C'était mon royaume, comprends-tu? Le Café Spartacus » (II, 83). Et Filippo Ragone explique un peu cette « royauté »:

En tout cas, c'est ma vie — ma vie à moi. Enfin, la vie. Pareil pour tout le monde. On s'agite, on tire à droite à gauche, on part à la conquête du

monde, on devient roi, on lutte pour le rester... Puis un jour les grandes portes s'ouvrent. Les prétendants sont là en ligne avec leurs faces de poissons bouillis (I, 135).

De même le nom de Roy Williams est celui d'un président du Syndicat américain des Teamsters, dont les procédés rejoignent ceux du monde interlope :

Mon règne à moi c'est ce qui passe entre mes mains et que je mène là où je décide que ça doit aller, pour mon seul profit immédiat. Mon règne n'a qu'un temps mais il est absolu (II, 260).

La royauté dans cette œuvre est donc à la fois le symbole des combats de tout individu et la transposition sur scène d'une certaine image de l'Amérique et de la mentalité contemporaine : l'intérêt et le profit immédiats évacuent toute interrogation profonde sur le sens de la vie humaine. Le support et la « base » culturelle reçus d'un « hypotexte » tel que le *Richard III* de Shakespeare, au lieu d'être traduits ici littéralement et portés sur scène d'une façon à la fois mimétique et novatrice comme le fait Ariane Mnouchkine, sont en quelque sorte immergés et transformés, sinon vidés de leur sens, par le contexte culturel contemporain.

Aussi la présence de Brecht, dialoguant avec Aristote à propos de l'évolution du monde contemporain, n'est pas fortuite et ses propos sont révélateurs :

Je me nomme Bertolt Brecht. J'ai eu quelque célébrité autrefois parmi vous. Je disais alors que le monde n'était pas bon et qu'il fallait le transformer. C'est ce que vous avez fait. Mais, en le transformant, vous l'avez détruit. Résultat contestable (II, 162).

Ce jugement, et la chanson qui suit, où ces deux théoriciens du théâtre semblent d'accord, mettent ici en relief le point de jonction entre la théâtralité et son contenu, entre la forme théâtrale adoptée par Ronfard et sa signification.

Spectateurs de la folie des hommes, nous assistons désolés à leurs jeux décadents où ne luttent plus que des fantasmés, des mots sans queue ni tête, des pulsions incodifiables, des performances dépourvues de toute signification, des contrevérités, des héros sans racines. C'est le cirque, la barbarie triomphe. La bâtardise (*Ibid.*).

La « ballade de Jos Connaissant » laisse entendre que les savants connaissent tout, connaissent bien le monde, mais non l'homme lui-même. « Il n'y a que moi que j'ignore » (II, 163-164). Cette ballade rejoint une pensée exprimée par Einstein, qui semble avoir marqué Ronfard lui-même, interprète du personnage du savant à une émission télévisée de

décembre 1979: « Savez-vous ce que j'ai fui en me vendant corps et âme à la science ? J'ai fui le Je et le Nous pour le Il du "il y a" ¹⁸. Le "showing" l'emporte sur le "telling", le factuel sur le linéaire, le "il y a" sur tous les autres pronoms personnels. Ainsi se trouve évacué tout à fait le "nous" même hypothétique d'une nation qui, le 20 mai 1980, peu avant la conception et la réalisation du *Roi Boiteux*, avait dit NON à sa propre souveraineté. Ce cycle est le théâtre d'un pays absent.

Ces « héros sans racine », ces rois sans pays, ces personnages tout en surface sont pourtant chargés de références historiques et culturelles. De références contemporaines également. Il faut noter, par exemple, l'émergence du féminin comme facteur de polarisation dans l'action elle-même : le conflit le plus net oppose Catherine Ragone et Madame Roberge. Les personnages féminins, dans leurs discours et dans leurs actes, sont plus forts et plus articulés que les personnages masculins. Ils ont une psychologie plus fouillée, plus personnelle et moins stéréotypée que celle de leurs opposants mâles. Catherine Ragone, par exemple, mène le bal, c'est-à-dire dirige et manipule à sa guise son fils Richard. Lou Birkanian dispose d'un savoir propre aux sorcières et d'une sagesse reçue de son pays natal. La « folle » Judith Roberge est douée d'une lucidité effrayante, propre aux visionnaires. Ces figures de femmes, aînées et cadettes, seront toutes plus ou moins flouées par les hommes ; en ce qui a trait à l'amour, elles sont toutes délaissées, trompées et ultimement livrées à leur solitude. Cependant chacune est elle-même, chacune dit vigoureusement ce qu'elle a sur le cœur, chacune résiste du mieux qu'elle peut à la foire généralisée qui emporte cet univers vers l'explosion finale et vers le chaos.

L'un des thèmes récurrents qui s'avère prédominant à travers tout le cycle du *Roi Boiteux* est celui de l'affirmation dionysiaque de l'instinct sexuel. Chez Ronfard, lorsqu'il s'agit d'Eros, la parodie elle-même se fait poésie. Par exemple, la rencontre de Marie-Jeanne Larose et de Richard Premier au moment de « l'enfance » (I, 113-117), celle de Moïse et de Néfertiti (II, 84-88), celle de Lou Birkanian et du Temps (II, 62-67) traduisent une singulière maîtrise du langage amoureux symbolique : images et allusions se succèdent, avec tendresse et précision. L'amour et la vie sont ainsi présentés comme des

valeurs premières, même si ce lyrisme délicat et suggestif laisse bientôt place à l'affirmation brutale du désir masculin ou féminin, ou bien à la description triviale de la cohabitation, du coït, ou de l'accouchement. À cet égard, le texte de Ronfard est un véritable réservoir de métaphores nouvelles et savoureuses.

La guerre, la violence, la mort sont aussi dénoncées en termes antithétiques, comme dans ce cri de François Premier : « Au carnage, pour la défense de l'humanité » (I, 64). À ce cri barbare des grands guerriers de l'histoire répond ce principe énoncé par Moïse : « Notre richesse, c'est nous-mêmes. Il ne faut pas qu'un seul être vivant soit sacrifié pour la défense d'aucune possession. La terre est immense, les jours sont innombrables. » Moïse fait même appel au déracinement : « Redevenons des femmes et des hommes sans feux ni lieux, des hommes et des femmes sans foi ni loi, mais vivants » (II, 153).

Peut-être faut-il chercher la véritable signification de l'œuvre du côté de Moïse qui, sans entrer explicitement dans le champ de la compétition pour la prise du pouvoir, remporte cependant la victoire ultime. Sans feu ni lieu, sans foi ni loi, ce héros ne fait pas la guerre, mais arbitre les combats entre Autrichiens et Amazones (symboliquement, donc, entre hommes et femmes). Il invite ses congénères à la lâcheté patriotique plutôt qu'au fanatisme national. Il traverse mers et océans, poursuivant son idéal apparemment anarchiste, mais plus près de l'idéal d'une certaine jeunesse contemporaine : pacifiste, écologiste, individualiste en même temps que grégaire. Cet idéal de Moïse, fils du grand Nil et nihiliste, « négateur des idées maîtresses » et rejetant toutes les institutions sociales, semble partagé par « la horde » qui le suit, peuplade errante et indisciplinée, qu'on peut rapprocher de ces danseurs auxquels Richard Premier ne peut se joindre, car il ne sait pas danser. Lou Birkanian admire la gratuité de cette danse typiquement contemporaine :

Et oui, ils dansent ! Ils dansent à merveille. On danse toujours plus fort à la veille de fermer, à l'approche du gel. Ils dansent séparés du monde, insoucieux, liés à leur désir. O beauté de tout ce qui bouge ! Qui peut dire qu'ils ne se livrent pas à l'essentiel (II, 264) ?

Elle est peut-être dans cette intuition lyrique, la pensée ultime de *Vie et mort du Roi Boiteux*. « O beauté de tout ce qui bouge ! » Le *Titanic*, symbole du monde contemporain aux

yeux de Ronfard, est en train de couler, mais il faut continuer à vivre, à bouger, à parler, à danser. Et tel est le rôle du théâtre¹⁹. Dénoncer la bâtardise du monde et subvertir l'histoire, comme il se doit, mais en même temps, par la force du verbe et par l'efficacité des signes, construire un autre monde et proposer l'affirmation dionysiaque de la vie²⁰.

Université Laval

Notes

- 1 Jean-Pierre Ronfard, interviewé par Louise Saint-Pierre, à l'émission « les Belles Heures » de Radio-Canada AM, le vendredi 15 mars 1985.
- 2 Voir l'article de Jean-Pierre Ronfard, « Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina », dans les *Cahiers de théâtre JEU*, numéro 21, 1981, 4, pp. 87-94. Ronfard rappelle la dimension tragique des pièces de ces auteurs, leur langage artificiel, mais aussi la dérision de la « nef des fous » conçue par chacun d'eux.
- 3 Josette Féral et autres collaborateurs, « *Vie et mort du Roi Boiteux*, Nouveau théâtre expérimental de Montréal, un cycle de chair et de sang, petit traité de mégalomanie appliquée », *JEU*, numéro 27, 1983-2, pp. 61-138.
- 4 Paul Lefebvre, *Vie et mort du Roi Boiteux*, « Chronologie et crédits », dans *JEU*, numéro 27, 1983.2, pp. 133-138. Voir les autres articles de ce dossier considérable et remarquable à tous égards.
- 5 « Généalogie du Roi Boiteux », tableau extrait de Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, Montréal, Édition Leméac, 1981, tome 2, p. 10. Chaque pièce est précédée d'un résumé donnant brièvement le contenu anecdotique de chaque scène.
- 6 Louise Vigeant et Lorraine Camerlain, « Les voyages d'ici à là pourtant en ce même lieu », dans *JEU*, numéro 27, pp. 100-112.
- 7 *Ibid.*, p. 109.
- 8 *Ibid.*, p. 110.
- 9 Martine Corriveau, « Ronfard, l'heureux pillard qui nous a donné "Don Quichotte" », dans *Le Soleil*, samedi 17 novembre 1984, p. D-12.
- 10 Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, La Haye, Mouton, 1975, 2^e partie, p. 107 et ss.
- 11 William Shakespeare, *Richard III*, traduction de François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 17-141 et Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, 1981. Les chiffres romains renvoient au tome, les chiffres arabes à la page. Nous emploierons le sigle VMRB pour désigner désormais cette œuvre.
- 12 Propos d'Anne-Marie Provencher, sur VMRB, « Gérer la création » (table-ronde avec Guy Beausoleil, Anne-Marie Provencher, Luc Morrissette), rapportés par Michel Laporte dans *Pratiques théâtrales*, numéro 13, automne 1981, p. 56.

- ¹³ Il faut noter la place relativement importante faite aux chœurs, chansons et intermèdes musicaux.
- ¹⁴ Jean-Pierre Ronfard, *Titanic*, mise en scène de Gilles Maheu, pièce créée à Montréal, en plein air, les 24-27 mai 1985, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. Pour le résumé de cette pièce, voir la brochure du Festival, pp. 18-19. Cette pièce fut loin de faire l'unanimité auprès des critiques.
- ¹⁵ Jean-Pierre Ronfard, *Dans les dunes de Tadoussac*, « divagation théâtrale », mise en scène par l'auteur et créée par les étudiants de l'École Nationale de Théâtre, au Monument National, du 26 au 30 mars 1985.
- ¹⁶ Propos rapportés par le comédien Luc Morissette, dans l'entrevue citée, *Pratiques théâtrales*, numéro 13, pp. 53-54.
- ¹⁷ Gilles Lapointe, Le « Roi boiteux » : un théâtre « look », dans JEU, numéro 27, pp. 85-93.
- ¹⁸ « Einstein » aux « Beaux dimanches », dans *Ici Radio-Canada*, vol. 13, numéro 49, 1^{er}-7 décembre 1979, pp. 8-9.
- ¹⁹ La controverse qui entoure la découverte récente du *Titanic* par une équipe formée de Français et d'Américains (toucher - ne pas toucher, renflouer - ne pas renflouer) laisse voir la justesse de l'intuition de Jean-Pierre Ronfard qui voit dans le naufrage de ce paquebot « insubmersible » le symbole de l'histoire de l'humanité et du vingtième siècle.
- ²⁰ Autres études à consulter sur *Vie et mort du Roi Boiteux* :
Lefebvre, Paul, « Notes sur *Vie et mort du Roi Boiteux* », dans JEU, numéro 21, 1981.4, pp. 105-114.
Féral, Josette, *Vie et mort du Roi Boiteux*, « Un texte en délire », dans *Pratiques théâtrales*, numéro 13, automne 1981, pp. 32-39.
Laporte, Michel, « Gérer la création », même numéro, pp. 40-58.
Bourassa, André-G. « Tête d'or et pieds d'argile. Un cycle de six pièces de Jean-Pierre Ronfard », dans *Lettres québécoises*, numéro 24, Hiver 1981-82, pp. 42-43.