Document généré le 16 avr. 2024 17:22

Jeu
Revue de théâtre

« L'oeuvre ouverte »

Josette Féral

Numéro 27 (2), 1983

Vie et mort du Roi Boiteux de Jean-Pierre Ronfard

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28322ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Féral, J. (1983). « L'oeuvre ouverte ». *Jeu*, (27), 67–84.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1983

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/

« l'oeuvre ouverte »*

Rares sont les créations théâtrales de ces dernières années qui ont suscité, comme l'a fait *Vie et mort du Roi Boiteux,* une si grande unanimité de la critique et un tel enthousiasme du public. C'est dire à la fois l'importance de l'oeuvre et celle de sa mise en scène, pour une fois indissolublement liées, qui faisaient découvrir à un public nombreux un nouvel auteur dont l'oeuvre aux dimensions épiques prenait pour scène le monde, bouleversant le temps et l'espace, les généalogies des rois et celles des hommes, mêlant l'imaginaire et le réel, le bien et le mal, le grotesque et le sublime pour souligner les côtés dérisoires de l'homme, de sa culture et de son histoire.

Plus qu'un simple texte, *Vie et mort du Roi Boiteux* est une somme a-théologique bien sûr, où se retrouve, selon une logique tout intérieure à la pièce, la somme de toutes les cultures, de tous les savoirs, de toutes les sciences avec ses devins et ses sorciers, ses dieux et ses hommes, ses apôtres et ses charlatans: tableau de l'humanité entière dans sa diversité et ses contradictions.

Pour définir une telle entreprise les mots achoppent, le discours s'essouffle. Pris soudain de logorrhée, le chercheur, le critique, le spectateur accumulent les termes, espérant que de cette profusion jaillira une certaine vérité: entre « l'épopée sanglante et grotesque », sous-titre donné à la pièce et qui souligne le côté *héroïque* de ces personnages illustres, et la « saga », qui situe d'emblée la pièce dans la légende insistant davantage sur les luttes des familles qui s'affrontent plus que sur celles des individus, se trouvent tous les modes de lecture possibles de la pièce, depuis le théâtre-feuilleton dont le prosaïsme ne retient que l'aspect feuilleton d'un spectacle qui déborde pourtant les limites du théâtre jusqu'au conte fantastique ou fantaisiste qui souligne, quant à lui, le merveilleux, l'imaginaire, le délirant. Épopée, saga, feuilleton, conte fantastique ou pièce fantaisiste? Faut-il vraiment choisir? Le lecteur curieux, avide d'étiquette, cherche à cerner un tel texte, à l'emmurer, à l'endiguer, pour pouvoir le jauger, le sonder, en suivre les méandres, en déplier les couches. Or, ce texte lui échappe, il déborde de partout. Contenu en un lieu, il jaillit en un autre, semblable en cela à ce corps étranger, ce cadavre-nullement exquis dont les personnages de Ionesco cherchent vainement à se débarrasser[1].

C'est que l'on ne se défait pas impunément du corps de ce texte. Il est là et l'on ne

* Cet article reprend et développe un court texte paru dans *Pratiques théâtrales*, n° 13, automne 1981, p. 33-39. (Toutes les références au texte signalées à l'intérieur même de ce dossier renvoient à cette édition: Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, deux tomes, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n^{os} 100-103, 1981, 207 p., 307 p. N.d.l.r.)

1. Allusion à la pièce *Amédée ou Comment s'en débarrasser.* N.d.l.r.

« Une somme a-théologique, la somme de toutes les cultures, avec ses devins et ses sorciers... » Photo: Hubert Fielden.

cesse d'en lever progressivement les couches. Qu'il séduise ou convainque, il force l'adhésion du spectateur, le contraignant à laisser tomber ses multiples résistances, l'emportant avec lui dans ses multiples dérives, dans un ailleurs qui n'est que l'autre côté du miroir où se refléteraient de façon dérisoire les passions, contradictions, rêves, héros de l'histoire du monde.

l'envers du miroir

1. subversion de l'histoire

C'est là l'envers du monde offrant en un saisissant raccourci la somme des peuples, des cultures et des nations. Travesti, prostitué, moine aveugle, supplicié, geisha japonaise, bûcheron québécois, clocharde de la rue Saint-Denis, dame distinguée, homme-grenouille... toute une horde composée d'une quinzaine de personnages hétéroclites en marque le début et en ponctue le cours, rappelant la somme des misères humaines, des petits, des laissés pour compte. Mais point de complaisance dans ce tableau. Il ne s'agit point de faire oeuvre sociale. Point de hiérarchie temporelle non plus. C'est le miroir sans doute du monde, mais un miroir déformant qui inverse, renverse, subvertit l'histoire pour n'en laisser subsister que certaines figures privilégiées sorties de leur contexte.

François Premier, Aristote, Brecht, la papesse Jeanne, Einstein, Moïse: parcourant l'histoire de façon désinvolte, la pièce renverse le cloisonnement étroit des époques et fait voisiner, dans l'espace de la scène, des noms que seul un souci excessif de linéarité discursive et historique nous impose.

Refusant la rigidité des règles du savoir, dépoussiérant la connaissance, *Vie et mort du Roi Boiteux* redonne vie à des personnages appartenant désormais à la mythologie populaire. Et ces personnages, elle les décontextualise pour ne laisser subsister que les caractéristiques qu'un certain savoir populaire a su préserver: François Premier guerrier, Einstein homme de science, Moïse guide de son peuple. Parfois même ne subsiste que la poésie d'un nom (Mata-Hari, la papesse Jeanne) dont le savoir populaire a tout oublié. Démomifié, il se met soudain à signifier mais à signifier non dans un passé révolu où il se fossilise, mais dans un présent où il continue à opérer tant dans le réel que dans l'imaginaire: réel de la scène sans doute et plus encore réel de l'univers du spectateur dans la mesure où ces personnages qu'il rencontre sur son parcours parlent à sa mémoire. Or, ces traces mnémoniques auxquelles la pièce fait appel, le spectateur ne les retrouve pas tout à fait. À la fois identiques et différentes, elles introduisent le corps de l'étrange sur la scène, instituant entre l'espace du texte et celui du spectateur un écart, une marge. Et c'est de cette différence que naît la jouissance. Jouissance du reconnaître, mais d'un connaître si éloigné des formes traditionnelles du savoir, si peu semblable au modèle original, que ces personnages que le temps lui a rendu familiers deviennent autres, transformés, déformés et pour tout dire étrangers. Or, dans cette relation d'étrangeté qui impose un regard distancié au spectateur, surgit le rire, rire carnavalesque qui s'affranchit des vérités dominantes, abolit tous les rapports hiérarchiques, les privilèges, les règles et les valeurs que le savoir impose. Dans ce jeu de miroirs réfractant le réel et l'histoire ne subsiste que l'envers des personnages historiques évoqués, celui que la culture occulte: leur côté humain, terriblement

« Épopée, saga, feuilleton, conte fantastique ou pièce fantaisiste? » Photo: Hubert Fielden.

humain. Ce ne sont plus des conquérants triomphants, des savants à l'esprit éthéré, des guides mystiques de leur peuple. Ce sont aussi des hommes: conquérants sans armée, guide d'un peuple hétérogène, homme de science porté sur la boisson. Proches du corps, ils ont quitté la niche aseptisée que leur a réservée l'histoire pour entrer de plain-pied dans le présent. Devenus personnages de théâtre, personnages de cirque, et plus encore sans doute personnages de carnaval, ils mettent en scène, dans le texte, ce que le social a censuré, réprimé, suturé. Plaisir de la transmutation, de transgression et donc de l'interdit: c'est là l'une des premières subversions posées par le texte de Ronfard.

2. intronisation des hommes

Ce traitement irrévérencieux des personnages historiques se retrouve dans les personnages du drame, mais à rebours. Là où le texte détrônait les grands noms de l'histoire pour ne laisser subsister de leur gloire passée que leur côté humain, il institue une autre hiérarchie et une autre généalogie de rois: celle des Ragone et des Roberge qui prennent leur légitimité du vieux père Roberge, roi de l'Abitibi. Tout leur royaume couvre le quartier de l'Arsenal, entre le boulevard Belle-Île et la rue Bourbonnais. Petit par sa dimension, ce royaume n'en est pas moins grand par son peuple et ceux qui l'habitent. Richard Premier, roi de cet univers dominé par Catherine Ragone, sa mère, tous deux entourés de la cour: Robert Houle, chambellan et amant de la reine. Les jumeaux, Sandy Sparks et Nelson Trapp, les amuseurs du roi. Et les Roberge, famille ennemie qui se consume de haine face à l'ascension puissante des Ragone. Madame Roberge qui mourra d'avoir trop haï, Judith Roberge, réfugiée dans la folie, à la suite de la mort de ses deux époux. Annie Williams, sa fille, séduite puis abandonnée, Roy Williams, homme d'affaires et de finance. Sans oublier les morts dont l'ombre hante les personnages: Augustine Labelle, morte en couches, et femme de François Premier, mort de soif au sommet du mont Ararat;

Héros de l'histoire du monde, ou l'envers du miroir?... Photo: Hubert Fielden.

Alcide Premier, leur fils, aspirant au trône et mort à son tour brûlé par la toison en Azerbaïdjan. Famille marquée par la fatalité dont ne subsistera qu'une fille, Leïla, quelque part dans les steppes d'Asie.

Présenté ainsi, ce royaume ne diffère pas sensiblement des généalogies shakespeariennes des rois si ce n'est que le royaume dont il est question ici est picrocholin[2] et que ces rois se préoccupent fort peu des affaires de l'État, tout occupés qu'ils sont à satisfaire leurs passions.

> « Moi, Moi Richard Premier, Fils de François mort à la guerre! [...] Moi, Richard, fils de François Premier et de Catherine Ragone, la Reine mère, elle-même fille de Filippo Ragone, dit le Débile, l'immortel. [...] Moi le petit-fils de Filippo Ragone et d'Angela Roberge, fille du Roi de l'or, Roberge le vieux père, Seigneur d'Abitibi. [...] Moi, Moi, Moi, Richard ici, Richard présent, Richard le seul! » (tome 1, pièce II, p. 121).

Social et privé se rejoignent, se chevauchent, au profit de l'individu, de ses passions, de ses désirs. C'est de cette intensité des pulsions, de cette passion de vie qui animent les personnages (Catherine Ragone dans sa fureur de porter son fils au pouvoir, Madame Roberge dans sa haine des Ragone, Richard Premier dans l'immensité de son ambition, Roy dans l'absolu de son appât du gain) que naît leur grandeur. Entiers dans leur amour, comme dans leur haine, tout entiers voués à la tâche qu'ils ont choisie, si vive soit-elle, ils sont bien de la race des grands, des héros, des demi-dieux. Même dans cette fatalité qui poursuit certains personnages, comme Judith Roberge, jusqu'au délire et à la folie.

C'est que leur vie quotidienne au sein de leur royaume semble répéter cette fois-ci,

2. Picrochole est un roi vantard et avide de conquêtes dans le *Gargantua* de Rabelais. N.d.l.r.

non l'histoire, mais la mythologie: mythologie des textes, mythologie des légendes. Derrière les personnages se profile un double, celui d'autres rois, d'autres hommes qui, en d'autres temps, ont eux aussi joué avec le destin.

> « Je me suis sauvée de la ville, mes souliers à la main. Aucun des gardes qui veillent aux portes ne m'a arrêtée. Ma soeur timide m'a vue sur le chemin de ronde », dit Marie-Jeanne Larose devenue soudain Antigone. (1, II, p. 116)

Derrière le discours des personnages de l'épopée s'en profilent d'autres, plus lointains, fantomatiques, trouvant des échos au fond de la mémoire, complexifiant la trame du texte, doublant soudain sa voix. Superposition des voix qui font qu'en un, plusieurs se disent. Cette pluralité travaille l'univocité du texte et celle des personnages. Derrière Richard Premier se profile tantôt l'ombre de Néron et tantôt celle d'Oreste, d'Hamlet ou de Richard III. Catherine Ragone unit en elle la fureur d'Agrippine et la passion de Clytemnestre. Alcide Premier partage avec Hercule la même mort violente. Angela et Willy Loman[3] partagent le même destin.

Ces ombres héroïques, qui traversent les personnages et avec lesquelles ils se confondent l'espace de quelques répliques, constituent un discours second dont la trame, toujours parcellaire, vient miner le discours premier, y inscrire des trous et des blancs, prenant le lecteur par surprise, l'orientant sur une voie inattendue où, soudain, il se retrouve en pays de connaissance.

> « Catherine: Tais-toi, Hamlet, tu tournes mes regards au fond de mon âme et j'y vois ma fragilité.
> Richard: Et tout cela pour vivre dans la sueur fétide d'un lit immonde, dans une étuve d'impureté mielleuse en faisant l'amour sur un tas de fumier. » (2, IV, p. 94).

Familiarité de courte durée. Les mots s'entrecroisent, le texte dérape vers un ailleurs

> « Courage, Oreste! Je suis venu vers toi des confins de l'Asie où je me tiens généralement. Je t'appuie de toute ma force sinon de mon poids car l'éternité allège à l'extrême. Ne fléchis pas. Fais rendre compte à Clytemnestre des élans de la maturité. »

avant de se ressaisir, et de reprendre pied dans le présent.

> « Oh merci, patron! Tu me renforces dans ma décision. » (2, IV, p. 94)

Néron ou Hamlet, Oreste ou Richard III: le spectateur assiste à la métamorphose de ces personnages qui absorbent ces fantômes extérieurs, leur donnent un corps, une voix. D'où ce sentiment d'étrangeté, de distance qui se crée au sein des personnages et qui fait que le spectateur sait qu'un autre discours se dit là, celui de Ronfard jonglant avec ces univers partiels et prenant ses distances par rapport aux discours unilatéraux et univoques. Procédant par sédimentation de discours antérieurs, le personnage apparaît soudain sous un éclairage différent. Une altérité s'y glisse. Celle d'un autre qui parle à travers lui. Et cet autre, le texte joue avec lui, en montre soudain l'étrangeté. Les mots sont identiques et pourtant tout est différent. Du même est né l'autre.

C'est parce que les personnages de Ronfard intègrent à leur structure même cette multiplicité que *Vie et mort du Roi Boiteux* est une oeuvre ouverte (cf. Umberto Eco).

3. Il s'agit du célèbre commis voyageur de la pièce d'Arthur Miller. N.d.l.r.

Elle joue avec le spectateur tout comme elle joue avec les personnages. Elle échappe. Elle déborde, fuyant tout sens univoque qui voudrait la contraindre. Quant aux autres personnages sans doubles, ce ne sont ni les rêveurs, ni les passionnés de cet univers. Tout au plus ses cuisiniers. Seule Lou Birkanian échappe à cet univers. Cassandre de ce royaume, elle en possède l'avenir et en détient la sagesse, mais comme dans l'histoire, elle ne peut en modifier le cours: ni la mort de Nelson Trapp lue dans les cartes, ni celle de François Premier aperçue dans sa boule de verre. Elle sait lire les événements, partageant avec son amant, le Temps, la même intemporalité et la même sagesse. Conteuse d'histoires, elle mourra de ne plus être entendue, peu avant que ne disparaissent les deux principales puissances de ce royaume: Richard Premier, juché en haut de l'Empire State Building, au sommet de sa gloire et de son empire, et Catherine Ragone, sa mère, qu'il tuera dans un geste froidement raisonné mais douloureusement accompli. « Les enfants ne meurent jamais » disait Catherine Ragone à son père. Ils ne meurent jamais, du moins dans l'histoire, mais on les assassine; et Richard Premier meurt transpercé d'une flèche, celle du grand justicier que devient ainsi Moïse. C'est la fin d'un règne, la fin également d'une dynastie, même si Claire survit à son père, comme Leïla à Alcide Premier. Fille de Marie-Jeanne Larose et de Richard Premier, elle n'est pas de la trempe des Ragone, *celle dont on fait les reines. L'histoire s'achève sur ce constat.*

Il n'y a plus de roi. Le peuple triomphe, mais un peuple chaotique, sans haine, sans résignation non plus, un peuple dont la principale caractéristique est d'*être,* où les individus se côtoient sans réel esprit de corps mais sans contrainte et où toutes les barrières hiérarchiques, géographiques, historiques et culturelles ont été renversées. Ayant perdu son individualité, chaque membre de cette foule participe d'un tout plus vaste, au même titre que tous ceux qui l'entourent, passant ainsi et sans transition, de l'état d'individu à celui de citoyen du monde. C'est dans ce passage sans médiation hiérarchique que réside l'entreprise de démocratisation du monde qu'opère le Carnaval et, à travers lui, le texte de Ronfard: tout le monde y est sur le

« Ce sont aussi des hommes: conquérants sans armée, guide d'un peuple hétérogène [Moïse], homme de science porté sur la boisson [Einstein]. » Photo: Hubert Fielden.

Surgissant du royaume des morts et conduites par le moine aveugle: Angela Roberge, Augustine Labelle, morte en couches, et Marilyn Monroe. Photo: Hubert Fielden.

même plan: rois et reines, chambellans et cuisiniers, fous du roi et ministre des finances, aventuriers de l'Amazonie et guide du peuple, chanteuse western et magicienne.

Empruntant ainsi à tous les milieux, à toutes les époques et à tous les styles pour édifier cette vaste fresque, faisant voisiner le sacré et le profane et usant de la dérision comme instrument critique, le texte de Ronfard s'inscrit dans la veine carnavalesque, renouant avec une tradition qui, de Rabelais à Céline, plonge la littérature dans ses racines populaires. Car c'est bien à une fête carnavalesque que nous convie le *Roi Boiteux* dans un vaste mouvement de requestionnement de toutes les valeurs établies, de toutes les structures régissant la société. Mouvement qui lie l'homme à l'univers entier: aux autres hommes, aux objets, au cosmos et donne à tous l'impression d'appartenir à un ensemble, à un grand tout, en posant l'immortalité du peuple.

Cette démystification du devenir historique et social s'accompagne d'un autre volet parodique: la démystification des dieux, idoles fétichisées. Ramenant dieux, héros et hommes sur le même plan, Ronfard en fait des êtres ordinaires, communs mortels vivant au XX[e] siècle, ballottés par les mêmes désirs et les mêmes événements.

3. l'espace et le temps participent de cet immense bouleversement

Carnavalesques, les lieux de l'action le sont également. Lieux mythiques ou lieux réels, ils empruntent à l'histoire ancienne et moderne les événements qui s'y déroulent. Azerbaïdjan, Tabrîz, Djakarta, Krasnoïarsk, Irkoutsk, Trébizonde, Elbrouz, le mont Ararat, l'Abitibi: faisant fi des distances, les personnages voyagent à l'échelle du monde, ponctuant de leurs pérégrinations les diverses scènes de l'oeuvre. Ils

occupent la scène de l'univers: tantôt sur terre et tantôt sur mer, tantôt sur les pentes de l'Elbrouz et tantôt sur la rivière Araxe, tantôt dans les steppes de Sogdiane et tantôt dans les immensités gelées de l'Alaska. Les lieux se succèdent, s'enrichissent de tout un imaginaire fabuleux: le café Spartacus finit par ressembler au royaume de Circé, le Nil cède de sa poésie au Saint-Laurent, Djakarta à la rue Bourbonnais, Ardebil à l'Abitibi, Samarkand à l'Alaska: poésie des noms où voisinent l'Orient et l'Occident, les lieux du passé et ceux du présent. Ignorant ainsi les contraintes spatiales et temporelles, sans crainte des anachronismes, les personnages parcourent l'espace: d'est en ouest, du nord au sud, tantôt en Nouvelle-Guinée et tantôt rue Saint-Denis. Les scènes se succèdent, toutes inscrites dans la même réalité: Judith Roberge, reine du western, est pourvue d'autant de réalité dans la pièce que la reine Néfertiti entourée de son peuple. Le spectateur voyage ainsi en imagination d'un continent à l'autre, d'une époque à l'autre, sans règle, si ce n'est celle que lui imposent les multiples déplacements des personnages. Du quartier de l'Arsenal, les voilà soudain au royaume de Circé où les attendent des métamorphoses magiques, cependant qu'errent, perdus dans le Pacifique, Freddy Dubois, Nelson Trapp et Sandy Sparks (2, V, p. 192). Voyage d'Ulysse sans doute. Pas plus que la chronologie n'impose de règles impossibles à transgresser, les distances n'imposent d'espaces infranchissables. L'homme en sort triomphant dans un lieu qu'il s'approprie en son entier, dans un présent absolu qui marque de sa puissance tout le texte de Ronfard.

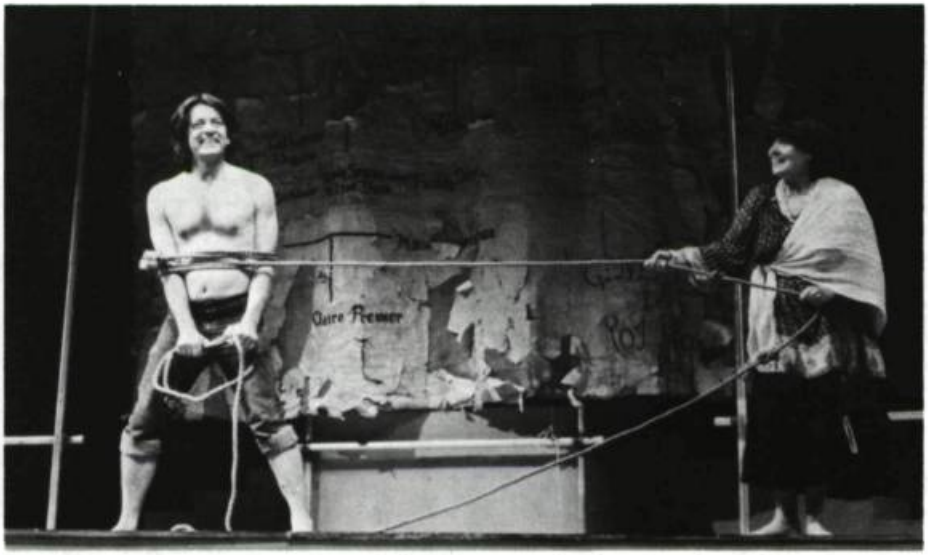
Mais ces pérégrinations peuvent également se lire comme les étapes spatio-temporelles d'un procès du sujet qui aboutit nécessairement au procès de l'Histoire. Car ce parcours n'est purement géographique qu'en apparence. Il inscrit dans l'espace les marques indélébiles du temps: espace devenu temps, temps transfiguré en espace. Plus que la poésie de l'exotisme, les lieux nommés par le texte disent en fait l'*Histoire*: Sogdiane, Djakarta, Samarkand; le *mythe*: Aea, Ararat; le *passé:* Elbrouz, Araxe. Et ce passé, ils l'abolissent, important dans le réel de la pièce ces fantômes que la mémoire du public véhicule, les faisant vivre dans le présent, les soumettant ainsi à la même alchimie que celle que nous avons pu observer à l'oeuvre chez les personnages. Sortis de leur contexte originel, parcellisés, séparés des grands événements de l'histoire, celle des dieux et celle des hommes, qui les ont immortalisés et comme ennoblis, ils se chargent d'une signification différente, perdant leur caractère sacré. C'est François Premier qui mourra de soif au sommet du mont Ararat, alors que l'histoire rapporte que Noé y trouva refuge lors du grand déluge. Vide et trop-plein, soif et déluge. Le texte ironise, se rit de l'histoire, joue avec elle en en modifiant les vérités. Renversant les vérités établies, substituant les personnages de la fable aux personnages de l'histoire (François Premier à Noé, Alcide Premier à Hercule), il fait dire des réalités tout autres. L'espace n'y est plus celui de la Bible. Il est devenu celui du quotidien, mais d'un quotidien à la fois burlesque et fantastique, sacré et profane. S'institue ainsi, au travers du texte premier, le même discours second que celui que nous avions observé chez les personnages, celui qui se lit dans l'entre-deux des lieux, entre les lieux historiques et ceux de la pièce, dans ce jeu de superpositions auquel se livre la mémoire du spectateur: recherche de traces, plaisir de la distance, constatation de dérapage, subversion. C'est dans ce jeu d'encodage et de décodage que passe le ludique, ce ludique qui est le fondement même de l'oeuvre de Ronfard.

Parmi ces ombres héroïques, celle d'Agamemnon traverse François Premier. Photo: Hubert Fielden.

rire carnavalesque

Si le carnaval s'institue en marge des fêtes officielles qui valident la stabilité: immutabilité des règles toutes faites, pérennité des hiérarchies et des normes, sacralisation des tabous religieux, politiques et moraux, c'est qu'il a choisi d'opérer dans le discontinu, le mouvement, le relatif, l'accidentel contre toute perpétuation et tout parachèvement. Rien n'est fixé une fois pour toutes dans cet univers: ni les personnages, ni les royaumes, ni les liens affectifs. Guetté par les structures du social tendant à le ramener vers des structures figées et ordonnées, le texte de Ronfard a choisi d'y échapper en intégrant à son propre fonctionnement des éléments qui le travaillent de l'intérieur et l'empêchent de s'immobiliser. Tout particulièrement le rire, un rire universel, ambivalent, débordant d'allégresse comme au carnaval. Universel, car il atteint les gens autant que les choses, sans que rien ni personne ne lui échappe; ambivalent, car il nie et affirme tout à la fois, ensevelit et ressuscite, ridiculisant le sérieux et honorant le ridicule; débordant, car il emporte tout et touche l'ensemble des spectateurs. Ce n'est point ici le rire satirique portant sur un élément précis. L'on ne rit pas de tel travers d'un personnage ou de tel ridicule, mais le monde entier apparaît comme risible. En riant des personnages, des événements, c'est de soi qu'on rit: des prétentions de la culture, du savoir, de l'histoire. Les rieurs eux-mêmes ne s'excluent pas de ce rire. À la fois sujet et objet de ce rire, ils participent de cet univers qui les englobe et dans lequel ils sont partie prenante.

Catherine Ragone et Richard Premier, «les deux principales puissances de ce royaume», au sommet de l'Empire State Building. Photo: Hubert Fielden.



Dans la veine carnavalesque, les dieux et les humains sont ballottés par les mêmes désirs et les mêmes événements. Ici, Lou Birkanian prend le Temps au piège de l'amour. Photo: Hubert Fielden.

1. corps grotesque

C'est pour instituer ce rire que le texte de Ronfard recourt au grotesque: grotesque des corps, des êtres, des passions, mais un grotesque qui n'a rien à voir avec le grotesque avilissant des romantiques. Le grotesque du texte de Ronfard est celui que l'on retrouve chez Joyce, Céline ou Shakespeare: celui de ces bouffons de cour, de ces fous offrant au roi une vision déformée du monde, la seule vraie. Vision inversée où apparaît en relief tout ce qui n'était que creux, trou, vide du social, c'est-à-dire la relation au corps, à l'instinct, à la sexualité; tout un univers que la société censure et dont elle bannit le discours.

Or, ce corps, le texte de Ronfard le privilégie, l'assume dans son intégralité. Plus de héros éthérés, de corps humains achevés et débarrassés de toutes scories conformément à l'image classique, mais des corps boiteux, proches de la matière. Participant de l'envers du monde, ils témoignent de ce « bas corporel » (l'expression est de Mikhaïl Bakhtine) que le tissu social a refoulé et que le carnaval a érigé en loi. Ce sont avant tout des corps, très proches en cela de la matière, de la terre et de tout ce qui est rejet, détritus social: Filippo Ragone en est le symbole (« déchet », « extra-terrestre », « rat-pas-de-queue »: tels sont les titres dont il se gratifie lui-même). Ils sont la négation de ce qui fait la sagesse, le respect dont se glorifie la société. Aussi voit-on chez eux le sacré et le profane coexister: « Tue l'ancienne putain western. Fais de moi la sainte, la sacrifiée, la Maria Goretti du faubourg » (1, I, p. 84) dit Judith Roberge à son fils Moïse. Les extrêmes se rejoignent. Le profane a donné naissance au sacré.

Cette juxtaposition du profane et du sacré se retrouve dans les rites, les fêtes, les cérémonials transposés soudain sur le plan matériel et corporel: Richard Premier prend possession de l'univers sur un chariot de viande et de sang, Annie Williams découvre l'amour dans une bassine de spaghetti. Regard de dérision jeté sur tout ce

« Ignorant des contraintes spatiales et temporelles, les personnages parcourent l'espace. » Photo: Hubert Fielden.

qui est spirituel, idéalisé, abstrait et retour vers la terre et le corps dans leur indissoluble unité.

Car ce corps grotesque qui marque de son empreinte le texte de Ronfard n'est pas démarqué du reste du monde. Il reste pris dans la matière où il trouve son origine et sa fin. De là cette immense imagerie de l'accouplement, du mouvement universel et de la satisfaction des besoins naturels. De là aussi l'accent mis sur les parties du corps où celui-ci est *ouvert* au monde extérieur, soit qu'il sorte dans le monde: références aux orifices, protubérances, organes génitaux, seins, phallus, ventre...; *soit qu'il absorbe le monde:* on y mange, on y boit, on y satisfait ses besoins naturels, sa vie sexuelle... sans restriction. On s'accouple (cf. Lou Birkanian et le Temps, Richard Premier et Annie Williams), on est grosse (Catherine Ragone attendant la naissance de son fils), on accouche (cf. la reine mère). Le ventre l'emporte au détriment de la tête. Le corps retrouve ses liens originels à la terre, à la matière. En ce sens, la mort de Peter Williams est significative. Matière lui-même, Peter Williams finira dévoré par les derniers anthropophages de l'Amazonie. Du pasteur, les indigènes n'ont retenu qu'un corps et un corps dont la spiritualité a disparu dans cet acte de consommation du prochain.

2. corps cosmique

Mi-hommes, mi-bêtes, les personnages s'accouplent ainsi, perdant leur identité pour s'intégrer à un tout plus vaste qui les englobe. Pris dans le cosmos, ils participent de l'univers qui les a vus naître et qui marque leur apparition de signes cosmiques.

> « À l'instant de ma naissance, les égouts de la ville ont craché leurs serpents pour me tuer au berceau » (1, I, p. 87) dit Alcide Premier.

Les êtres et les choses portent, tels des personnages tragiques, la marque du destin.

> « Madame Roberge: Le sang des Ragone l'emporte momentanément. Je vois s'ébranler le cycle des catastrophes qui entoureront le règne de Richard. Je vois les cieux foudroyés. Je vois les spectres sortant des tombes dans les cimetières calvinistes. J'entends les oiseaux de nuit qui hululent. Ils arrachent les écailles de la lune. Je sens l'odeur du soufre qui envahit les ports de la mer Caspienne et je discerne dans le brouillard les crapauds qui s'introduisent sous les jupes des filles de Sainte-Marie. » (1, I, p. 47)

Ayant perdu toute individualité, privés de toute psychologie qui en ferait des personnages traditionnels de théâtre, les humains qui peuplent l'univers du *Roi Boiteux* sont des types. Bouches d'ombre qui n'existent que par leur parole, si dérisoire, si parcellaire soit-elle. Ils participent de la nature. Ils *sont*, c'est du moins ce qui les définit le mieux.

Mais si cette démystification se fait par le « bas », elle se fait aussi au lieu où les grands principes qui structurent la société rejoignent la vie des individus qui y sont soumis: la guerre, le pouvoir, l'ambition, l'amour, la mort. Mouvement marqué par la bipolarité de l'homme en devenir dans son unité contradictoire: la mort et la vie, une mort riche d'éléments générateurs et débouchant nécessairement sur la vie; d'où ces personnages, tels François Premier ou Nelson Trapp, qui meurent sans mourir vraiment et que l'on voit réapparaître après leur décès. Mort et vie se rejoignent, se complètent, se génèrent l'une l'autre: Augustine Labelle meurt en donnant naissance à son fils, Alcide Premier, Richard Premier est transpercé d'une flèche cependant que sa fille Claire est dans l'ombre, Alcide Premier laisse Leïla derrière lui. Chacun semble avoir assuré sa descendance et avoir fait son temps. Nul pathétique dans ces morts, nulle tristesse. La mort appartient à la vie. Elle en est

« Des corps boiteux, proches de la matière, qui témoignent de ce « bas corporel » que le tissu social a refoulé et que le carnaval a érigé en loi. » Photo: Hubert Fielden.

l'origine et l'aboutissement. Aussi la mort de Catherine Ragone, celle de Madame Roberge, les errements de Judith Roberge en Alaska, la disparition de Peter Williams en Amazonie ne sont point tragiques. Toutes ces morts relèvent de l'ordre de l'univers.

Mort et vie: c'est là encore le signe de ce réalisme grotesque des personnages qui les inscrit dans l'universel, universel du temps et des cycles. On y meurt, mais ce n'est que pour mieux revivre. Le temps n'y apparaît plus comme la simple juxtaposition de deux phases: la naissance et la mort. Il est devenu temps historique, biologique, cosmique. Et c'est ce temps qui rend compte de l'absence de vieillissement des corps, de l'éternité des haines et des passions, qui fait que les morts n'y sont point tragiques. Elles sont.

Corps grotesque et corps cosmique: l'oeuvre de Ronfard crée ainsi à côté du monde *officiel un second tableau du monde et de l'histoire, un tableau qui unit indissolublement* le bien et le mal, la vie et la mort, le sublime et le grotesque, le ridicule et le sérieux. Monde à l'envers, sérieux et dérisoire à la fois, comique et tragique, proche en cela des civilisations primitives créant des mythes comiques et injurieux pour donner une dualité au monde. Or, cette dualité du monde, Ronfard refuse de s'y laisser piéger. Donnant à ses propres personnages des sosies dérisoires (le double parodique de Richard Premier dans la forêt), les dédoublant (corps jumelés de Nelson Trapp et de Sandy Sparks), les travestissant (cf. le jeu de réincarnation au royaume de Circé), il intègre à son oeuvre les principes de sa propre subversion niant ainsi aux personnages toute possibilité de coïncidence avec eux-mêmes et affirmant une joyeuse relativité des apparences. Structure en « abyme » où triomphe le carnaval.

3. langage sémiotisé

Et pour dire cette joyeuse relativité des apparences, un langage sémiotisé où s'inscrivent les pulsions du corps social et à travers lui celles du sujet parlant.

> « Au centre de tout, la douleur! Dans le bas-ventre au confluent de la merde et de la pisse et des liqueurs troubles. La douleur, pointe du couteau, tranchant du rasoir! Douleur de nuit débouchant au petit matin, bouillonnement de la lave dans tous les canaux volcaniques; secousse sismique, le n° 7 à l'échelle de Richter; éclatement des veines boursouflées; déchirure des muscles; délabrement des assises; écartèlement des lames de glace emportées par la débâcle du printemps; déversement d'immondices, de mottons brenneux, d'aliments mal digérés, de fibres sanguinolentes. Et qui nage dans la fiente? » (1, I, p. 43)

Perdant sa fonction signifiante première, le langage du *Roi Boiteux* n'est plus véhicule d'un sens donné une fois pour toutes, celui que les mots portent nécessairement avec eux et qu'ils désignent. Il n'est plus le lieu d'une absence: celle d'une réalité qui se dit ailleurs et qu'il aurait pour fonction d'évoquer pour le spectateur. Il devient le lieu d'un bouleversement où s'imprime le corps et où parle la matière.

> « Jouis! La douleur est déjà là. Sois attentive, Catou, mon coeur, ma haine, reconnais la douleur, maille étroite dans le tissu du plaisir, aiguille dans la pêche sucrée. La douleur creuse son sillon, remue les mottes, couvre la graine en fumant, la douleur se déploie et fait, de joie, crever les bourgeons. La douleur pète, dans les hurlements du plaisir. Le proutt enfoiré, la vesse hideuse, la déflagration. Jouis, salope, jouis, cochonne. Jouis, la brute, laboure de ton dard minuscule le champ fertile où ta douleur prend souche. » (1, I, p. 44)

«On s'accouple, on est grosse, on accouche.» Photo: Pierre Simard.

C'est le langage des besoins, de la vie sexuelle, des appétits. Tout y est représenté au même titre, sans qu'un jugement de valeur puisse venir départager ce que la pudeur permet et ce qu'elle fait. C'est, en ce sens, un langage plus près du pulsionnel, marqué par la puissance qui y est investie et qui est l'équivalent du rire carnavalesque, rire de non-respect, signe de rupture dans une homogénéité apparente qui se trouve ainsi remise en question et disséminée conformément à l'expérience vécue.

Ni émasculé, ni châtié, le texte ose ainsi tout dire de ce que le discours officiel a censuré. Les niveaux de langue s'y multiplient — juron, poésie, vers ou prose, langage châtié et langage populaire — donnant aux personnages leur dimension tantôt tragique et tantôt humaine, passant de l'une à l'autre sans transition dans les limites d'une même réplique.

> «Pointilleux sur les mots, mon cher comte Fonne ount-Tsou. Mais Viarge, Chasuble, Étole et Saint-Chrême! Nous sommes des guerriers, l'épée à la main et la couille au vent. Nous venons d'écraser les armées ottomanes. Nous ne sommes pas des diplomates à la cour de Marie-Thérèse.» (1, I, p. 76)

> «Casseux de party, pisse-froid, éteignoir. Tu ne sauras jamais ce que c'est que le vrai fun, le fun à mort. (*Trompettes.*) Tiens, v'là du monde!» (1, I, p. 77)

Le langage y devient à son tour dramatique, intervenant dans l'action, modifiant le statut des personnages et se désignant lui-même à l'attention des spectateurs. Devenu personnage lui-même, il ne renvoie plus à un ailleurs, mais des désirs, des pulsions s'y inscrivent à même les mots dans le présent. Les signifiés, tirant ainsi ordinairement la langue du côté du symbolique dans les limites du sens, n'en sont plus l'élément primordial. Ne cherchant plus à dire à tout prix, le langage n'est plus constat, il devient fonctionnement opérant en tant que *procès*.

« C'est le grand go Ragone. Les gorgones dévergondées le dégorgent à gogo de tous leurs gosiers. C'est le vent bâtard d'Aragon qui redresse les épis couchés par l'âge et l'ennui et la gangrène du passé. Oui, je suis Ragone et je fais à mon Richard, mon tout doux, mon enfant à naître le premier don inimitable, le plus beau, l'étrenne de fête qui le précède et qui l'appelle: mon plaisir! Je lui donne mon plaisir. C'est mon premier cadeau! » (1, I, p. 45-46)

Se pose alors la question du sujet de ce discours, du sujet de l'énonciation. Qui parle? Ce ne sont assurément pas les personnages dépassés par la puissance du

Mort et vie, grotesque et sublime, comique et tragique: triomphe le carnaval. Photo: Pierre Simard.

Photo: Hubert Fielden.

verbe, par le flot des mots. Le discours semble mû de l'intérieur par sa propre énergie. Les barrages rompent. Plus de contraintes, le texte délire. Le voilà devenu tour de Babel, « tour de babil » (l'expression est de Michel Pierssens). Les langues s'y multiplient, là encore réelles (Roy, Catherine, Richard) ou imaginaires (Madame Ho, Lou Birkanian), présentes (l'archevêque de Cantorbéry, Aristote) ou passées. L'essentiel n'est pas de s'y comprendre, mais de s'y dire dans la totalité de ses moyens. Le discours devient entité à part entière, personnage lui-même participant de cette existence cosmique mentionnée plus haut.

> « Défier la cohésion du monde. Oui! La nature a horreur du plein. Pourquoi pas s'introduire dans les trous? Rapataplan! Rapataplan! Tut! Tut! Je défie H_2O. Je joue aux billes avec NaCl et SO^4H^2. Je pousse mon fou C^2H^4 plus 30^2 en $2CO^2$ plus $2H^2O$. J'abats mon CH^3COOH. Je dissous l'alumine purifiée Al^2O^3 dans la cryolithe fondue Na^3AlF^6. Je renverse le courant électrique. Je chevauche entre l'anode et la cathode. (*Il chevauche son totem.*) Alizarine sulfonate sodique, diméthylglyoxine, permanganate, hexachlorure, métaux alcalino-terreux. (*Il avance dans la mer.*) » (2, V, p. 186)

La langue dérape dans la jouissance d'un babil incessant. Le discours appelle à la rescousse les structures syntaxiques figées, les entrechoque, les désarticule pour leur faire signifier autre chose, les faisant naître ainsi au sens.

> « Vas-y donc Catarina, Catherine, ma catuche, ma catin, va chercher ton François. Mais c'est Richard que tu trouveras. Ton Richard à venir — le programme se déclenche. Ton Richard, ta richesse, la seule que tu propulses entre tes cuisses tendues serrées au moment où le pilon rouge écrase le piment dans le mortier et que le jus acide se répand, rigole, riboule dans tes replis défoncés. » (1, I, p. 44)

> « Eye! Eye! Eye! Où ça s'en va? Dieu le Père, dis quelque chose! » (2, VI, p. 222)

Le signifiant soudain l'emporte, les mots tintent d'un son neuf. C'est la jouissance du sens par-delà tout sens. C'est le plaisir du texte, texte en délire au milieu du carnaval des sens.

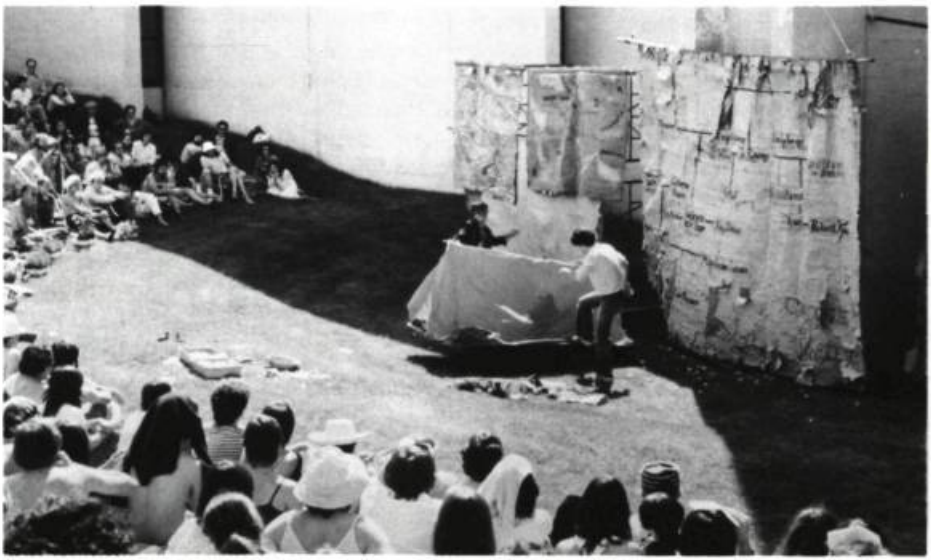
Porté par ce langage, le sujet se dit à travers lui, trouvant son sens dans ce non-sens.

Mots pleins disant le rien: rien des structures, de la science et du savoir. Mots de rien disant le plein précisément parce qu'ils fixent et déterminent une fois pour toutes qu'ils n'ont pas *un* sens. Sans un sens, ces mots ne sont pas pour autant dépourvus de sens, ils ont *des* sens. À l'un s'est substitué le multiple, à l'univocité d'une lecture, la pluralité des perspectives.

C'est dans ce jeu de contrastes, dans ce rapport dialectique du texte avec lui-même que réside la polyphonie de *Vie et mort du Roi Boiteux.*

L'oeuvre devient le lieu d'un dispositif essentiellement dynamique où les idéologies et les discours qui les portent s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation. Devenu machine cybernétique[4], le texte refuse l'identité des mots, des êtres, des savoirs. Il dit la pluralité, le différent, l'occasionnel. Sortant le théâtre de la représentation, il le fait opérer dans une présence absolue. Une transmutation s'élabore: le texte y est devenu ESPACE.

4. L'expression est de Roland Barthes parlant du théâtre.



« C'est le langage des besoins, de la vie sexuelle, des appétits. » Photo: Pierre Simard.

« Je suis pour un théâtre aussi chaotique, incohérent, anarchique, pour un théâtre aussi impur que la vie »[5], notait Ronfard dans ses réflexions sur la mise en scène, pour un théâtre qui place l'acteur et le spectateur dans des conditions de fragilité plutôt que de force, qui le livre aux hasards des temps, des choses et des interprétations, qui ouvre au lieu de restreindre le champ des significations.

Umberto Eco, travaillant sur des pratiques signifiantes comparables mettant elles aussi en jeu la polysémie du texte, les avait nommées *Oeuvre ouverte*[6].

josette féral

5. « Le Démon et le Cuisinier — Notes en vrac », *Jeu* 25, 1982.4, p. 39.
6. Une fois cet article terminé, Pierre Lavoie porte à mon attention la réponse de Jean-Pierre Ronfard à une question de l'enquête sur la mise en scène réalisée pour *Jeu* 25: *« Y a-t-il des ouvrages sur le théâtre écrits par des praticiens ou des théoriciens qui ont nourri votre approche artistique? Lesquels?* **Jean-Pierre Ronfard.** — [...] Umberto Eco, *l'Oeuvre ouverte* (ne serait-ce que le titre... il m'a beaucoup fait rêver). » Les voies de l'inconscient sont impénétrables.