Document généré le 24 avr. 2024 03:06

Jeu
Revue de théâtre

Notes sur « Vie et mort du Roi Boiteux » de Jean-Pierre Ronfard

Paul Lefebvre

Numéro 21 (4), 1981

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29072ac

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

Lefebvre, P. (1981). Notes sur « Vie et mort du Roi Boiteux » de Jean-Pierre Ronfard. *Jeu*, (21), 105–114.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1981

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.

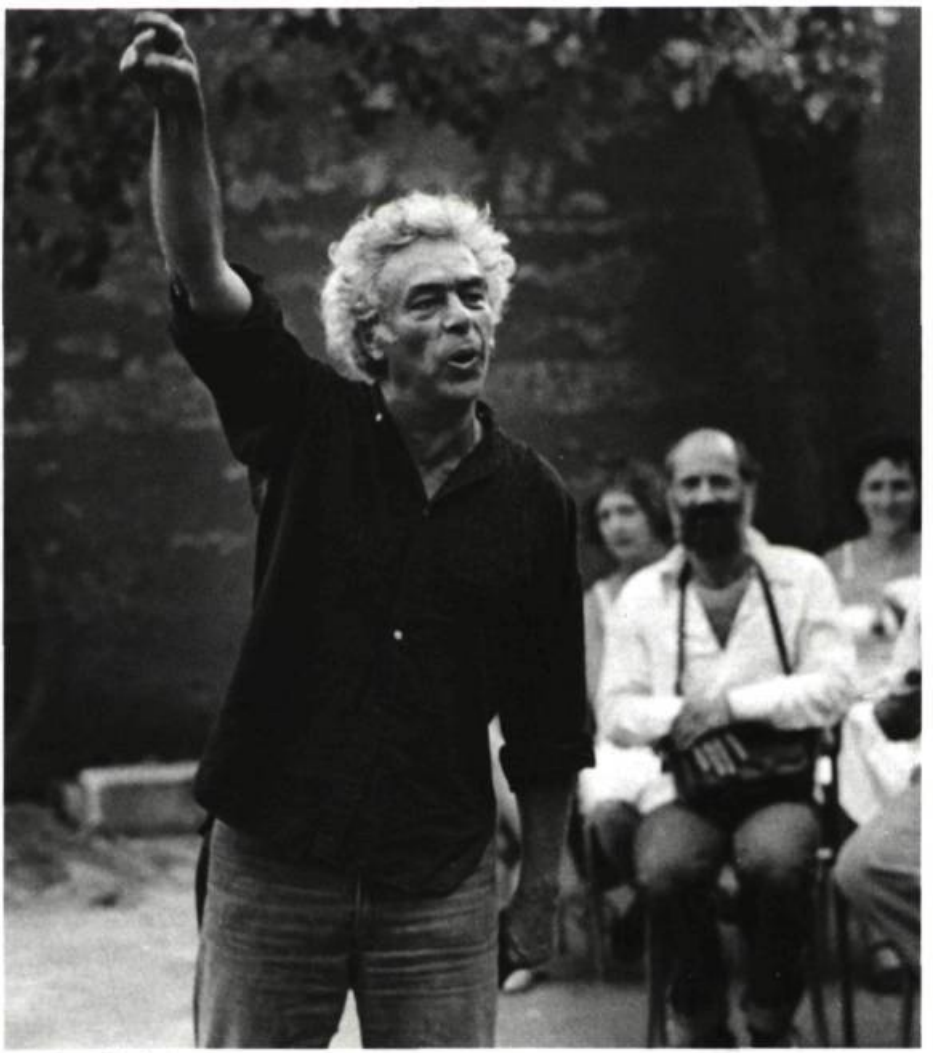
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

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/

notes sur « vie et mort du roi boiteux » de jean-pierre ronfard



Jean-Pierre Ronfard réglant quelques détails en répétition générale. Photo: Marc Cramer.

liminaire subjectif

En novembre 1980, j'ai eu entre les mains une copie dactylographiée des quatre premiers textes — c'est tout ce qu'il y avait d'écrit à ce moment — de *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard. Je me revois, installé dans mon fauteuil, lisant, tournant les feuillets avec une fébrilité grandissante; le côté hénaurme de ce style qui s'ouvrait, le lyrisme du langage, la force des personnages, la profondeur, la résistance du texte, tout cela me transportait littéralement.

Un an plus tard, après avoir suivi de près la création des trois premières parties du cycle et alors que les deux suivantes vont être bientôt présentées[1], après avoir lu maintes et maintes fois les six pièces et leur épilogue, mon enthousiasme n'a pas faibli. Les notes que vous allez lire concernent le texte de *Vie et mort du Roi Boiteux*[2] (un dossier sur les représentations paraîtra ultérieurement dans *Jeu*); à une approche totalisante, globalisante, j'ai préféré une approche ponctuelle, où je renonce à toucher à tout, réalisant, et cette fois-ci avec une clarté renouvelée, qu'au-delà de l'analyse, la critique est d'abord une façon d'aimer quelque chose.

grotesque et sanglante

Vie et mort du Roi Boiteux bouleverse tout à fait l'horizon d'attente de la dramaturgie québécoise. Il s'agit d'un cycle de six pièces, encadrées d'un prologue et d'un épilogue, centré sur le personnage de Richard Premier, le Roi Boiteux[3]. Cette « épopée grotesque et sanglante », pour reprendre les termes de Ronfard, met en scène une quinzaine de personnages principaux et des dizaines de comparses. En toile de fond, la lutte entre deux familles rivales, les Roberge et les Ragone, et la terrible *love-hate relationship* entre Richard et sa mère, Catherine Ragone. Autour d'eux, peuplant ce théâtre-feuilleton, se déploie une étonnante galerie de personnages: Nelson Trapp et Sandy Sparks, le couple jumeau-jumelle incestueux; Lou Birkanian, la vieille princesse arménienne qui connaît toutes les légendes du monde mais qui mourra d'avoir été photographiée; Roy Williams, le magnat de la pègre et de la haute finance qui, dès son enfance, vendait des chats au chinois du coin et prostituait sa soeur; Judith Roberge, ancienne chanteuse western mariée à un pasteur méthodiste missionnaire en Amazonie où il sera dévoré par les anthropophages; Filippo Ragone dit le débile, patriarche du clan Roberge, qui se déplace en chaise roulante et dont le discours se résume à des « Yeh! » sporadiques... Sans parler des apparitions de personnages tels la papesse Jeanne, Albert Einstein (saoul comme une vache), Mata Hari, et celle de Brecht et Aristote devenus bons copains. Le *Roi Boiteux* traverse allègrement l'Occident, tant dans ses racines gréco-romaines que dans sa tradition judéo-chrétienne. Le texte avale, sans aucun problème, une incroyable quantité d'emprunts historiques et littéraires — des Tragiques grecs à Shakespeare, en passant par l'Ancien Testament, Molière et Ibsen — et ne se gêne pas pour recourir à l'artillerie lourde: une peste, deux grandes guerres, une conquête par les barbares, le tout couronné par une apocalypse à petit budget.

1. Les trois premières de *Vie et mort du Roi Boiteux*, soit *la Naissance, l'Enfance* et *le Printemps* ont été présentées en juillet-août 1981 par le Nouveau Théâtre Expérimental dans les cours extérieures de l'École Nationale de Théâtre dans une mise en scène de l'auteur. Les deux épisodes suivants, *la Jeunesse* et *les Voyages* seront présentés en décembre 1981 et janvier 1982 à l'Espace libre.
2. Le texte a été publié à Montréal, chez Leméac, en 1981 (2 vol., 213p. et 314p.) avec une préface (très intéressante) de Jean-Cléo Godin et Pierre Lavoie.
3. Ces six pièces sont, dans l'ordre: I. *la Naissance*; II. *l'Enfance*; III. *le Printemps*; IV. *la Jeunesse*; V. *les Voyages*; VI. *la Cité*.

Écrit dans un style flamboyant, où se mêlent lyrisme et truculence, *Vie et mort du Roi Boiteux* procède d'une ampleur tant quantitative que qualitative, qui étonne et surtout stimule.

grotesque et sublime

Alors que le grandiose menace perpétuellement de sombrer dans le grandiloquent, les personnages du *Roi Boiteux* s'expriment souvent de façon grandiloquente sans se rendre compte qu'il leur arrive de verser dans le grandiose. Jamais longtemps. En tout cas, relativisé d'une quelconque façon. Lorsque Richard prononce cette tirade:

> « Mon épée n'est pas là pour la guerre. Elle est un rayon de lumière. Elle est faite pour trancher ce qui est embrouillé, pour couper les attaches. Elle indique le milieu. Elle se nomme justice. Droite, pointée vers le ciel, sans faille, liée par sa base au fléau de la balance. Indicatrice du poids des actes, gardienne de l'équilibre. Elle prolonge ma main et lui donne une pointe unique et minuscule. Mon épée, par sa lame, tranche tous mes doutes et elle concentre ma force en son extrémité. » (II,3)[4],

il est un enfant, un bout de bois à la main, qui joue à être « le Roi du Nord ». Et au moment où Moïse prononce son éloge de la fuite (V,8), toute la noblesse de son discours prend une autre teinte lorsqu'il dit: « Le sceptre et le globe sont périmés. Je les abandonnerai au musée de la XIV^{ième} olympiade, ou mieux, je me les enfournerai dans le cul: c'est plus spectaculaire. » Il y a dans tout le texte un refus de se prendre au sérieux, de créer une parole totalitaire. Il ne s'agit pas de la tactique qui consiste à enrober la pilule d'une couche de sucre pour la faire passer mais de bel et bien présenter un univers scénique carnavalesque, bâtard[5], où grotesque et sublime sont indissociables comme les deux surfaces d'une même feuille de papier.

sangs liés, sangs mêlés

Avant que le Roi Boiteux devienne un texte, il a d'abord été un arbre généalogique[6]. Et ce réseau complexe de liens du sang, avec ses cousinages secrets, ses légitimes et ses bâtards, sert d'assise dramatique au cycle. La famille, ou plutôt le clan, la tribu — Catherine Ragone crache sur « la sale race des Roberge » alors qu'Emma Roberge disserte hargneusement sur le « vice Ragone » — est un double lieu d'ancrage dramatique. D'abord lieu d'ancrage des frictions entre les clans: l'écrasement des Roberge par les Ragone, vengé *in extremis* par Moïse, fils bâtard de Judith Roberge. Ces deux clans, inexorablement liés par la faute exogamique d'Angela Roberge, se livrent entre eux une constante guérilla. Et cette image du clan comme entité conflictuelle extériorisée donne plus de poids à la famille comme lieu d'ancrage des conflits internes.

Ces conflits internes ont, dans *le Roi Boiteux,* une grande importance. Richard, à distance, déteste si bien Alcide que Marie-Jeanne Larose viendra à dire qu'il a causé sa mort. Mais la relation la plus complexe et la plus riche est celle qui rattache Richard à sa mère Catherine Ragone. La scène (IV, 13) où, face à face, Richard et sa

4. Les renvois au texte sont codifiés de la façon suivante: un chiffre romain (voir la note 3) indique la pièce, suivi du numéro de la scène.
5. Voir les très pertinentes réflexions sur la bâtardise et le théâtre de Ronfard dans la préface de Jean-Cléo Godin et Pierre Lavoie.
6. *Vie et mort du Roi Boiteux* est né d'un projet de spectacle du Nouveau Théâtre Expérimental qui devait s'intituler *Shakespeare Follies* auquel travaillaient les quatre permanents de la troupe soit Robert Claing, Robert Gravel, Anne-Marie Provencher et Jean-Pierre Ronfard. À une réunion de travail, Ronfard est arrivé avec l'arbre généalogique qui allait donner naissance au cycle du Roi Boiteux. Après travail sur ce canevas, il fut décidé que Ronfard assumerait la rédaction du texte.

Alors qu'un messager (Claude Chamberland) apporte des nouvelles de la défaite de François Premier, Catherine Ragone (Marthe Turgeon) s'apprête à enfanter Richard, soutenue par Emma Roberge (Janou Saint-Denis), Marie-Jeanne Larose (Danielle Proulx), Lou Birkanian (Moussia Cardinal) et Judith Roberge-Williams (Ginette Morin). Photo: Marc Cramer.

mère empruntent les paroles de Néron et Aggripine, de Hamlet et Gertrude, d'Oreste et Clytemnestre, donne les grandes lignes de cette relation où Richard (boiteux comme Oedipe) et sa mère, à la fois terrible et aimante, reprennent avec rage tous ces duels troubles entre la mère et le fils. Car il ne s'agit pas de tuer un père que la seule naissance du fils a réussi à éliminer mais de tuer la mère. De tuer la môman.

géographiques

Alors que Flaubert écrivait à un de ses amis pour avoir des itinéraires de chemin de fer afin que la géographie de son roman soit soumise à la géographie réelle, *le Roi Boiteux* procède de la démarche inverse: plier la géographie réelle à son système fictionnel. Shakespeare plaçant l'île de *la Tempête* à proximité des Bermudes (« *the still-vexed Bermoothes* ») sur la route maritime entre Tunis et Naples n'agissait pas autrement. La carte que les deux peintres, avec leurs casquettes *Rona* et leur transistor, tracent sur les murs du théâtre (V,6) alors que Richard vient de s'embarquer pour ses conquêtes, est à la fois image du monde et monde. Ce monde où en quatre pas, on peut passer de la rue Mentana à l'Azerbaïdjan.

L'Azerbaïdjan. *Tout* l'Azerbaïdjan. Sur lequel François Premier a régné. Lieu à (re)conquérir, tant dans les jeux d'enfants que dans les guerres d'adultes, lieu d'origine de Lou Birkanian et terroir de ses récits. Ce lieu, qu'à première vue on pourrait croire choisi presqu'au hasard, pour son exotisme ou pour sa toponymie euphonique, possède en réalité des caractéristiques qui en font un lieu privilégié en rapport avec le projet du *Roi Boiteux*. Il s'agit d'une région frontière, ou plutôt d'une

région confluente où se mêlent l'Occident et l'Orient. Ce « mélange d'offrandes barbares et de rites othodoxes » (III,6) que Lou Birkanian mentionne en racontant son mariage donne bien l'image de ce pays où l'Europe et l'Asie se conjuguent, où se croisent popes et émirs, le dieu chrétien et le démon Brali. *Le Roi Boiteux* traverse l'Occident par un recours constant à ses mythes, sa littérature, ses traditions, son histoire: et l'Orient y apparaît comme l'altérité, comme ce qui possède un regard différent. Lou Birkanian par ses oracles et ses légendes — nettement orientales — manifeste ce regard autre, perçu comme divinatoire, que François Premier, puis Richard (« Allez chercher Lou Birkanian. Tirez-la de sa canasta. » (V, 3) cherchent à exploiter. Il ne faut pas réduire la scène du bonze et du disciple, au début de *Voyages,* à un gag loufoque mais y voir aussi et surtout une expression de cette altérité de l'Orient, aussi mystérieuse pour les personnages que pour les spectateurs.

Dans le dictionnaire, l'Azerbaïdjan est présenté comme une des républiques soviétiques; en fait, il s'agit du seul lieu où ce nom a encore usage officiel. L'Azerbaïdjan est plutôt une contrée fantôme, morcelée en trois: une partie en U.R.S.S., une autre en Turquie et une autre en Iran. Il s'agit d'une société, d'une culture que nient les états. Et en redonnant ce statut d'état à l'Azerbaïdjan, *le Roi Boiteux* redessine les cartes géographiques, propose à l'imaginaire un nouveau bout du monde, un lieu mythique non seulement parce que porteur de légendes mais mythique comme le sont les chimères et les dragons, parce qu'il n'existe pas, et tragiquement mythique parce qu'il n'existe plus.

La rue Lajeunesse, la rue Mentana, un magasin Provigo: Montréal, qui n'est pourtant jamais nommé, même au bout de cette remontée du fleuve de Robert et Annie (V, 19) où, après avoir passé la pointe de Terrebonne, ils s'apprêtent à apercevoir la montagne. Géographie une fois de plus truquée, avec sa vraisemblable rue Bourbonnais et son imaginaire Quartier de l'Arsenal. Alors que le monde entier est identifiable de Tabriz à Poulo-Bidong en passant par le Tibet, le lieu d'origine des personnages (et des spectateurs de la création) s'inscrit dans une géographie montréalaise subitement devenue incertaine, où des rues éloignées se voisinent, croisées par des avenues inventées, un peu comme cette ville imaginaire que Cocteau a créée à partir de Paris dans son film *Orphée.* Alors que le spectateur croit parcourir un monde bien réel, ce monde lui échappe à mesure que les lieux se rapprochent de lui et devraient lui être familiers.

Et Richard Premier meurt à New York. Non pas tant à New York qu'au sommet de l'Empire State Building, au sommet de l'Occident, tué par Moïse et son peuple afro-asiatique, là-même où en 1933, l'Amérique blanche avait tué un autre personnage puissant et laid: King-Kong. Que Moïse venge enfin.

pillages, sains pillages

Il y a un petit plaisir malin, un jeu de clin d'oeil, à relever les allusions et les emprunts littéraires du *Roi Boiteux:* reconnaître *le Cantique des cantiques* dans les dialogues enfantins de Richard et Marie-Jeanne (II, 3), repérer Richard III (et Oedipe aux pieds enflés) sous Richard Premier, retrouver le sacrifice d'Iphigénie dans celui de Claire Premier et sourire en entendant Catherine Ragone clamer: « Enfin l'hiver inconfortable achève! On serre la shoeclaque, le capot et la mitaine... » (III, 2), se disant que ce n'est pas si mal comme écho du « *Now is the winter of our discontent / made*

glorious summer... » qui ouvre *Richard III.*

Comme Montréal n'est pas Montréal, ce jeu du clin d'oeil n'en est pas un. En tous cas, s'il y a clin d'oeil, il vient plus du lecteur-spectateur que de l'auteur. Car tous ces emprunts dont le cycle du *Roi Boiteux* est truffé — ce serait un peu vain d'en faire ici une liste mais signalons la Bible, la mythologie grecque et Shakespeare comme zones fréquemment visitées — pose la question de leur traitement. S'agit-il de stylisation, de parodie, de pillage? La parodie — comme la stylisation — ne peut fonctionner que si l'objet parodié est connu du lecteur-spectateur; sinon, tout l'intérêt de la séquence parodique est perdu pour le récepteur, celui-ci étant réduit à s'accrocher à des (portions de) gags qui traversent la marge du champ parodique. Or, si on prend en exemple la séduction de Marie-Jeanne Larose par Richard devant le cercueil d'Alcide (IV, 3), reprise détaillée de la seconde scène du premier acte de *Richard III* de Shakespeare, on est sensible à l'aspect parodique de la scène (si on connaît *Richard III,* évidemment), mais il est impossible de réduire cette scène de *la Jeunesse du Roi Boiteux* à une parodie. Et qui plus est, un lecteur-spectateur qui ne connaît pas le modèle original n'a pas l'impression de manquer quoi que ce soit de la scène; il est sensible à son humour comme à sa portée dans l'ensemble de la pièce. La parodie, toujours tributaire de son modèle, s'enchaîne habituellement mal dans une structure d'ensemble. La parodie n'est jamais, dans *le Roi Boiteux,* le niveau principal de traitement des emprunts. La parodie est toujours seconde à une mise en fonction de l'emprunt dans la structure globale du texte. L'emprunt perd ainsi toute connotation de pillage et donne au *Roi Boiteux* une place de voyageur privilégié dans l'univers des textes. Sorte d'illustration concrète de ceux qui, telle Yolande Villemaire, soutiennent qu'il n'est pas des textes mais *un* texte. Et quand Richard passe par le Néron de Racine, le Hamlet de Shakespeare (IV, 13) ou le Don Juan de Molière (VI, 9), sans parodier, le reste du texte ne s'écroule pas. Signe de sa force.

bert et toto

Au beau milieu des *Voyages du Roi Boiteux,* il y a cet étonnant intermède où Brecht et Aristote (que B.B. surnomme affectueusement Toto) qui se sont « rejoints dans l'empyrée », font quelques commentaires sur le théâtre contemporain et finissent par entonner un song brechtien inspiré de *la Ballade des menus propos* de François Villon. Et que disent-ils du théâtre?

> « Spectateurs de la folie des hommes, nous assistons désolés à leurs jeux décadents où ne luttent plus que des fantasmes, des mots sans queue ni tête, des pulsions incodifiables, des performances dépourvues de toutes signification, des contre-vérités, des héros sans racines. C'est le cirque, la barbarie triomphe. La bâtardise. » (V,10)

Ce théâtre qu'ils décrivent, est-ce si évidemment *le Roi Boiteux?* Et lorsque Ronfard les fait se définir comme « nous, les légitimes », ne les désigne-t-il pas comme académiques, comme statues d'un musée culturel que les forces vives du théâtre auraient déserté? Ce triomphe du cirque et de la barbarie, ce retour du pusionnel que jalonnent Stanislavski, Artaud, Grotowski, le Living, n'est-il pas presque paradoxal de le voir illustré dans un texte alors que tout cela a été l'histoire du passage de l'écrit au corps? « La pomme reste entre vos dents / Que remâcha le vieil Adam / Dans son jardin près du Bosphore / Il n'y a que moi que j'ignore. »

La naissance de Richard (Robert Gravel). Photo: Marc Cramer.

temps temps
Alors que les ordinateurs ont déterminé les routes des vaisseaux de guerre, la flotte reste en rade parce qu'il n'y a pas de vent. Le roi Richard envoie donc l'archevêque de Cantorbery solliciter l'oracle de Delphes, lequel oracle émet sa réponse en latin.

Il n'y a pas d'anachronismes dans *le Roi Boiteux*. Ou si vous voulez, *le Roi Boiteux* est un tissu d'anachronismes. Et comme il n'y a pas de temps historique central (qui permet d'accuser le téléphone d'être l'intrus dans le boudoir Louis XV), tous ces temps se relativisent les uns les autres, le terme d'anachronisme devient inopérant et le cycle au complet acquiert une formidable épaisseur temporelle.

Et parallèlement à ce temps où passé, présent et futur sont brutalement actualisés, il est un temps dont le déroulement chronologique est intouchable: celui des âges de la vie. Ce temps, centré sur la vie de Richard et de ses compagnons, découpe le cycle et l'organise: la naissance, l'enfance, le printemps, la jeunesse... et lorsqu'après ses voyages, il meurt dans sa cité, le drame est joué et ne reste place que pour l'épilogue. Ces âges de la vie ne sont pas que des agents structurels dans le cycle mais constituent un des grands thèmes de l'oeuvre, voire même celui qui englobe les autres. Que ce soit Emma Roberge qui pérore sur la douleur (« maille étroite dans le tissu du plaisir ») de l'enfantement, Richard, enfant, qui prend conscience de sa difformité et qui, plus vieux, interroge sur les femmes son grand-père ou Catherine Ragone et Robert Houle qui vivent les déchirements de la quarantaine, il y a un temps dans *le Roi Boiteux* qui n'appartient pas au mythe ou à l'Histoire, mais un temps humain où l'affrontement psychologique a sa place (sans jamais prendre entièrement le plancher) et qui pourtant se mêle à cet autre temps.

Cet autre temps, historique, n'est pourtant pas celui du rapport avec la nature dont on peut toujours se tirer en parlant de progrès. Mais il s'agit du temps du rapport de l'homme à l'homme. Et de ce côté, *le Roi Boiteux* rejoint la réflexion de Régis Debray: « Le temps de la politique relève d'un éternel présent. »[7] Et ces schèmes de l'homme assujetissant l'homme que Ronfard illustre en s'arrogeant des fragments d'histoire et de littérature de toutes les époques et de tous les lieux renvoient à un temps simultané, circulaire où il est impossible de dire que Roosevelt était un meilleur politicien que César Auguste.

Dans ce temps, ou plutôt ces temps, le personnage de Moïse occupe une place privilégiée. Il a d'abord de fortes racines dans le temps humain du *Roi Boiteux* en tant que fils illégitime de Judith Roberge (à l'époque où elle chantait du western au Café Spartacus) et, en même temps, il est tout à fait impliqué dans ce temps circulaire, dans cet éternel présent, dans cette simultanéité de l'histoire occidentale qui caractérise le cycle. Déposé sur le fleuve (« J'ai fait comme catéchisme, comme dans la Bible », dit Judith (I,9)) comme le Moïse de l'Ancien Testament, il devient ce Moïse biblique. Le temps tourne en rond; sinon, comment la copie deviendrait-elle le modèle? Porteur du nouveau temps (l'époque Roberge succède à l'époque Ragone), lié au temps humain par sa naissance et à l'éternel présent du politique par sa destinée, Moïse pourrait en quelque sorte reprendre à son compte les paroles qui

7. Entrevue accordée à Jean-Paul Enthoven, dans *le Nouvel Observateur*, no 883, 10 octobre 1981, p. 64.

Lou Birkanian (Moussia Cardinal). Photo: Marc Cramer.

Filippo Ragone dit le Débile (Paul Savoie). Photo: Marc Cramer.

ferment le — merveilleux ! — monologue du temps qui ouvre *la Jeunesse:* « Je m'en vais. Je suis là. »

pour théâtre seulement

Vie et mort du Roi Boiteux est inadaptable. Impossible d'en faire un film ou un roman. Il repose, dans son projet scénique, sur la capacité d'évocation de la scène où, dans l'esprit du spectateur, le palais de Richard peut tenir de la tour de verre et de béton, du château médiéval, de la forteresse japonaise, des splendeurs de Versailles ou de la familiarité des maisons montréalaises. Tour à tour et tout à la fois. L'illusion cinématographique ne pourrait que réduire cet univers multiple. Quant au roman, comment se retrouverait-il dans cet éternel présent du *Roi Boiteux,* esclave de la linéarité de l'acte d'écriture? Comme on ne peut filmer *A la recherche du temps perdu* ou mettre sur scène *le Cuirassé Potemkine, le Roi Boiteux,* comme toute oeuvre forte, tire cette force d'une exploitation originale des spécificités de son médium pour créer un univers neuf, inattendu, vaste, où l'on souhaite se perdre.

paul lefebvre