

Tête d'or et pieds d'argile

Un cycle de six pièces de Jean-Pierre Ronfard

Jean-Pierre Ronfard. *Vie et mort du roi boiteux*, t. I et II.

Montréal. Leméac, 1981, 207 et 307 p., présentation de Jean-Cléo Godin et Pierre Lavoie, « Théâtre Leméac », 100-101 et 102-103

André-G. Bourassa

Numéro 24, hiver 1981–1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40206ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bourassa, A.-G. (1981). Compte rendu de [Tête d'or et pieds d'argile : un cycle de six pièces de Jean-Pierre Ronfard / Jean-Pierre Ronfard. *Vie et mort du roi boiteux*, t. I et II. Montréal. Leméac, 1981, 207 et 307 p., présentation de Jean-Cléo Godin et Pierre Lavoie, « Théâtre Leméac », 100-101 et 102-103]. *Lettres québécoises*, (24), 42–43.

Tête d'or et pieds d'argile

Un cycle de six pièces de Jean-Pierre Ronfard.

*Sous le soleil de la grande recherche nietzschéenne [...] confronter les dialectiques de l'histoire aux structures immobiles du tragique.*¹

Quand Nietzsche affirme que « la structure à partir de laquelle se fait l'histoire du monde occidental n'est pas autre chose que le refus, l'oubli et la retombée silencieuse de la tragédie par l'histoire »², il nous montre d'une part la tragédie comme un moment d'arrêt, de tension extrême des forces en présence, et d'autre part l'histoire comme une suite de péripéties entre les moments de « suspense ». Jean-Pierre Ronfard vient de nous présenter un cycle de six pièces, *Vie et mort du roi boiteux*³, qu'il est intéressant d'étudier sous cet angle, dans la mesure où ses pièces tiennent à la fois de la tragédie et de l'histoire.

Les titres des six pièces sont : *La Naissance du roi boiteux*, puis *L'Enfance . . .*, *Le Printemps . . .*, *La Jeunesse . . .*, *Les Voyages . . .* et *La Cité du roi boiteux*. L'histoire, ou la fable, évoque plus ou moins cet empereur claudicant qu'une série télévisée a fait revivre dernièrement (*Moi, Claude, empereur*) et dont *Claude de Lyon*⁴ et même *Britannicus* ont auparavant rappelé le destin tragique. La fable est tout autant, sinon plus, celle d'une révolution de palais entre les descendants d'Angela Roberge-Ragone et Judith Roberge-Williams, filles du Roi d'Abitibi ; leur sort se joue dans un café-théâtre (où l'époux d'Angela, Philippo, est régisseur), installé quelque part dans ce qui pourrait être une ancienne caserne de pompiers, coin Fullum et Ontario, ou dans une ancienne « cour juvénile », coin Laurier et Saint-Denis : l'assassinat du fils de Judith, Roy Williams, par la fille d'Angela, Catherine Ragone, permet de

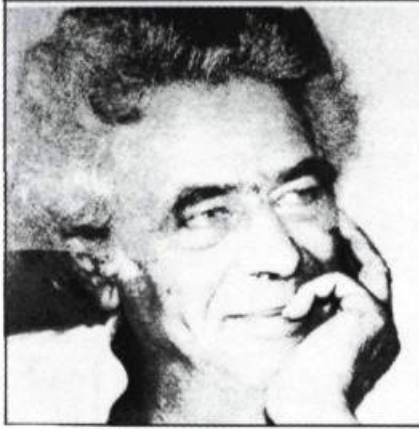
maintenir le pouvoir aux mains des Ragone (II, 285). La fable, c'est aussi le rappel, en surimpression, de la guerre des Deux Roses et des guerres d'Italie : le roi Richard, sa mère Catherine et son père François Premier évoquant les luttes des grandes maisons d'Angleterre, de France et d'Italie (Plantagenêt, Valois et Médicis).

Mais au-delà de l'histoire, il y a le mythe, celui des colosses au pied d'argile, qu'ils soient Nabuchodonosor, Oedipe, Claude ou Richard, qui projettent une image de Tête d'or sans avoir perdu pour autant une commune faiblesse, celle du tendon d'Achille. Certes l'allégorie du *Livre de Daniel*, tête d'or et pieds de fer et d'argile (Dn 3, 38-43), visait à interpréter la succession des empires d'Asie (Babylonien, Mède, Perse, Grec) selon une dialectique décroissante (or, argent, bronze, fer, argile) menant à la nécessité d'une intervention messianique fort différente des dialectiques évoquées par Foucault. Pour ce dernier comme, semble-t-il, pour Ronfard, « le refus, l'oubli et la retombée silencieuse de la tragédie par l'histoire » dont parlait Nietzsche supposent au contraire qu'on voit chaque fois se « confronter les dialectiques de l'histoire aux structures immobiles du tragique », qu'il s'agisse de la confrontation Byzance/Babylone dans *Bajazet* ou Londres/Paris dans *Henry V*. Le recours au mythe du colosse au pied d'argile et la surimpression des grands moments tragiques de l'histoire, dans *Le Roi boiteux*, visent à nous permettre d'interpréter des anecdotes aussi petites qu'une lutte entre l'« establishment » des Williams et la « mafia » des Ragone au café Spartacus avec la même profondeur qu'une lutte épique entre les Horaces et les Curiaces. On a dit pendant des siècles qu'il n'y avait de grandes tragédies que dans les grandes

âmes, entendant par là celles des familles de sang bleu ; Dostoïevski est un des premiers à avoir démontré le contraire. Ronfard s'inscrit dans cette tradition voulant qu'il ne soit pas nécessaire de s'appeler Capulet ou Montaigu, York ou Lancastre pour être aux prises avec la fatalité et voir se terminer dans le désastre les plus grandes des passions. Quant aux moments de burlesque ou de vaudeville qui viennent briser le rythme de la tragédie, ils sont de la plus pure tradition de William Shakespeare ou de . . . Jean-Claude Germain !

Comme les préfaciers du *Roi boiteux* le rappellent, le Théâtre expérimental de Montréal (TEM) avait conçu un projet de *Shakespeare Folies* qui a quelque chose à voir avec les origines de la pièce. Mais Ronfard, au lieu de soumettre au groupe un canevas de création collective, lui soumit un arbre généalogique puis un texte d'auteur qui sont une réécriture des grands cycles tragiques. Il part d'un fait divers du quartier de l'Arsenal d'où on ne s'échappe que pour aller errer comme un spectre d'Elseur sur le Mont Ararat des mythes bibliques ou pour aller mourir aux limites du cosmos grec comme un titan poursuivi par la vengeance des dieux (I, 187-203). Les rapports Clytemnestre/Oreste, Agrippine/Néron et Gertrude/Hamlet donnent une « épaisseur de signes » à ceux de Catherine/Richard à un point tel que les répliques de l'une ou de l'autre sont intercalées sans avertissement comme si elles étaient interchangeable. Les péripéties de l'histoire du monde autant que celles de chacune des pièces ne sont que « l'oubli et la retombée silencieuse » des tragédies, de celles de la fatalité jusqu'à celles de la prédestination. De *L'Iliade* à *La Henriade*, des guerres de la mer Égée à celles de la

Vie et mort du Roi Boiteux tome 2 Jean-Pierre Ronfard



Manche, des voyages d'Ulysse et d'Énée à ceux de Jan dans *Le Malentendu* et Richard dans *Le Roi boiteux*, de l'assassinat d'Agamemnon par Égisthe à celui de Duncan par Macbeth ou d'Inès par Ferrante, les structures immobiles succèdent aux structures immobiles, sortant un instant de l'oubli pour y retomber encore.

Il ne s'agit pas dans *Le Roi boiteux* d'une « lecture » moderne de mythes anciens comme peuvent l'être *Les Mouches* ou *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* ; il ne s'agit pas non plus d'une parodie d'une tragédie ancienne comme peuvent l'être *Le Cid maghané* de Ducharme ou *Hamlet prince du Québec* de Gurik, bien que *Le Roi boiteux* s'apparente à ces dernières par la distance humoristique que les auteurs ont su prendre avec l'original. Il s'agit plutôt de la lecture d'un fait divers à travers un modèle actantiel qui lui donne une profondeur inattendue, une profondeur de champ spatiale et temporelle, avec une ironie d'autant plus mordante qu'elle est exprimée en termes tragiques. Tous les faits divers qui remplissent nos journaux auraient pu servir le même propos. Tous les possibles sont là, représentés par la horde du prologue :

Une geisha japonaise, une clocharde de la rue Saint-Denis, un bûcheron québécois, un Écossais, un hari-krishna, une dame distinguée, un homme-grenouille, un gérant de banque avec son « suit-case », un travesti, une baigneuse, une végétarienne, une garde-malade, un agent de sécurité, un guerrier romain, une dame du moyen-âge avec son hennin, un marquis du XVIII^e siècle, Robespierre, l'Ayatollah Khomeiny, Golda Meir, un cosmonaute, un Arabe, l'Apollon du Belvédère, Mona Lisa ou la Liberté sur les barricades de Delacroix, quelques enfants, quelques animaux domestiques. (I, 37 et II, 12)

Deux des caractéristiques de l'écriture de Ronfard sont la surdétermination et l'écrasement des plans métaphorique et littéral ; on les discerne même dans la description de la horde du prologue qui multiplie les référents et fait allusion sans distinction aux personnalités historiques et aux person-

nages de fiction. En rupture avec les formes stylistiques de la tragédie, cela donne à ses pièces un côté conte ou poème épique⁵. La surdétermination aussi bien que l'écrasement des sens littéral et métaphorique font que cette « épaisseur de signes » que Barthes considère comme caractéristique du théâtre y est plus évidente que jamais.

Bien des lecteurs et spectateurs, je le crains, ne pousseront pas très loin ce déchiffrement de palimpseste que suppose l'interprétation du *Roi boiteux*, bien que la préface leur donne déjà toute l'aide nécessaire. De toutes façons, enlever une à une les pelures de l'oignon ne laisse pas grand chose dans les mains à la fin de l'opération et comme on publiait les anciens livres en recouvrant les gravures d'un fin papier de soie, il faut présenter et représenter *Le Roi boiteux* tel quel, avec ses pellicules et ses voiles superposés, sans se demander si lecteurs ou spectateurs auront une vue directe ou oblique de la tragédie. « On dirait toujours que vous jouez la tragédie du *Titanic* » dit Claire Premier, fille de Richard Premier et petite-fille de François Premier (II, 243 — le rang est patronyme !) : dans une vision directe, le naufrage du *Titanic* ou l'éclatement du café Spartacus apparaîtra comme un drame, dans une vision oblique il apparaît comme notre premier cycle tragique.

Il est peut-être aussi une des rares oeuvres de notre post-modernité si on accepte la définition que donne Elbaz de cette nouvelle tendance :

La post-modernité, c'est un certain retour vers la nature, vers ce

*qui est pur, sauvage, humain... mais ça se voit aussi dans le domaine de l'expression. C'est une tentative de s'éloigner le plus possible de ce qui est esthétiquement élaboré, de retrouver une certaine fraîcheur, une certaine spontanéité, une certaine sauvagerie.*⁶

Il a fallu, pour écrire *Le Roi boiteux*, une dose de culture qui dépasse l'ordinaire mais il a fallu en même temps être capable de prendre énormément de distance par rapport à cette culture et s'éloigner plus que tout de ce que les structures immobiles du tragique risquent d'entraîner comme durcissement formel. L'auteur a su, par exemple, intégrer dans une des six pièces les structures de la Ligue nationale d'improvisation (II, 150-152).

Jean-Pierre Ronfard est un des rares Québécois à être entré dans la littérature comme personnage (le Jean-Pierre de l'oeuvre de Marie Cardinal lui doit bien un petit quelque chose !) ; il est un des rares à avoir bondi sur scène avec autant de fracas. Six d'un seul coup ! Une de plus et il allait rejoindre le vaillant tailleur des Frères Grimm dans la légende avec géants, licorne et princesse. Comme dans son oeuvre où il se permet de nous faire entendre, sorte de mise en abîme, Moïse et Nefertiti parler devant une statue d'or et d'argile (II, 85-87), il nous faut réapprendre à lire l'histoire. Il nous faut prendre la leçon des filles Roberge dont le royaume est déchiré, comme celui de Lear, entre les Williams et les Ragone. □

1. Michel Foucault, *Folie et déraison*, préface de la 1^{re} éd., Paris, Plon, 1961.
2. Cité par Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 52.
3. Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du roi boiteux*, t. I et II, Montréal, Leméac, 1981, 207 et 307 p., présentation de Jean-Cléo Godin et Pierre Lavoie, « Théâtre Leméac », 100-101 et 102-103.
4. *L'Avant-scène du théâtre*, no 255, 1961 (de Albert Husson).
5. Laurent Jenny, « La Surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, 16, 1976, p. 511 et Suzanne Lamy, *André Breton, hermétisme et poésie dans « Arcane 17 »*, Montréal, PUM, 1977, p. 211-213.
6. Shlomo Elbaz, « Être québécois c'est une manière française d'être américain », *Jonathan* (Montréal), vol. 1, no 1, oct. 1981, p. 12, c. 2-3.