

## Les entrailles du « Roi Boiteux »

Pierre Lavoie and Paul Lefebvre

Number 27 (2), 1983

*Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28326ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Lavoie, P. & Lefebvre, P. (1983). Les entrailles du « Roi Boiteux ». *Jeu*, (27), 113–132.

## les entrailles du « roi boiteux » \*



L'Expo-Théâtre de Montréal, le 24 juin 1982: le début du cycle. Photo: Hubert Fielden.

### sept ans ou l'âge de déraison

Rue Saint-Antoine, un immeuble vétuste fait face à un immense espace vide: l'autoroute Ville-Marie, inachevée, figure du drame urbain qui agite Montréal depuis plusieurs années<sup>1</sup>. Au troisième étage de cet immeuble, dans l'appartement de Jean-Pierre Ronfard, quatre personnes sont réunies, en ce 29 janvier 1981, pour

\* Pour les fins de cet article, nous avons effectué neuf entretiens avec les membres de la cellule de base: Robert Claing, Robert Gravel et Anne-Marie Provencher (Jean-Pierre Ronfard étant en année sabbatique, nous n'avons pu recueillir son témoignage); cinq comédiens et comédiennes: Michelle Allen, Régis Gauthier, Diane Miljours, Paul Savoie et Marthe Turgeon; et avec Laurent Lapierre, professeur aux Hautes Études commerciales, qui a étudié de près, pour sa thèse de doctorat, la gestion de la pièce VI, *la Cité et la Mort*. Nous tenons à les remercier.

1. Le projet politique de la construction de cette autoroute qui aurait traversé tout le sud de la ville, d'ouest en est, et qui a exigé la démolition de plusieurs milliers de logements et la destruction de tout un environnement urbain fortement caractérisé, vient d'être laissé en plan, abandonné financièrement par le gouvernement québécois. Un autre éléphant blanc à reléguer au musée de nos réalisations et de notre imaginaire coulé dans le béton.



Judith Roberge en compagnie de Jeanne, la cane. Photo: Hubert Fielden.

entendre la première lecture complète de *Vie et mort du Roi Boiteux*<sup>2</sup>. À l'intérieur de cet appartement, va se jouer un autre drame axé lui aussi sur les passions humaines et politiques, le drame de Richard Premier, roi dérisoire et boiteux, qui cherchera jusqu'à sa mort à régner sur la Ville et sur la Terre entière, sur le quartier de l'Arsenal, situé entre le boulevard Belle-Île et la rue Bourbonnais, entre le mont Ararat et l'Empire State Building. Cette « bande des quatre », ces conspirateurs-complices<sup>3</sup> constituent le coeur, le noyau de cette aventure prométhéenne: la production de la totalité du cycle du *Roi Boiteux* en une seule journée. Ce sera là le rêve et la réalité de chacun des participants à cette aventure, dès ce 29 janvier 1981.

Sept ans après la fondation du Théâtre Expérimental de Montréal en 1975<sup>4</sup>, ce cycle de sept pièces couronne royalement la démarche de ce groupe qui, malgré la diversité de ses expériences, a toujours privilégié le hasard, l'improvisation, la démesure, la dérision et la bâtardise<sup>5</sup>. À cette oeuvre colossale, parcourue par un souffle épique que n'aurait pas renié Shakespeare, correspond la monstruosité de cette entreprise. Seulement dix-huit mois sépareront ce premier moment et la création effective du cycle complet à l'Expo-Théâtre de Montréal, le 24 juin 1982. Ce spectacle d'envergure a offert aux spectateurs quinze heures d'émotions diverses et profondes, de communication intense avec vingt-quatre comédiens et comédiennes habités par la folie et la passion de 253 personnages, troupe de

2. Un prologue, six pièces et un épilogue, celui-ci constituant la septième pièce.

3. Robert Claing, Robert Gravel, Anne-Marie Provencher et Jean-Pierre Ronfard.

4. Celui-ci deviendra le Nouveau Théâtre Expérimental en 1979, à la suite d'une scission au sein du groupe originel.

5. Pour mieux comprendre l'insertion du *Roi Boiteux* dans le trajet du Nouveau Théâtre Expérimental, voir la préface de l'oeuvre publiée aux Éditions Leméac.



« L'adaptation à toutes les situations et à tous les lieux. » Photo: Hubert Fielden.

romanichels dépenaillés, revêtus de près de 800 costumes et éléments de costumes, jouant avec plus de 800 accessoires, tous plus hétéroclites et étonnants les uns que les autres, vivant et se déplaçant dans un univers de toiles et de cartes immenses, dessinées à la main, dans des lieux aussi divers et éloignés que l'Abitibi, l'Azerbaïdjan et le Pôle Nord, en compagnie d'acteurs excentriques: Gwendoline la tortue et Jeanne la cane.

Rue Fullum, été et automne 1981. À l'autre bout de cette autoroute inachevée, dans l'est de la ville, une caserne de pompiers désaffectée est prise en charge et réaménagée par trois groupes de théâtre ayant une volonté commune d'approcher et de subvertir le réel par l'imaginaire: Carbone 14, Omnibus et le Nouveau Théâtre Expérimental. L'aménagement et la prise de possession de l'Espace Libre ont lieu au cœur même des premières productions du *Roi Boiteux*. En plus de cette importante diversion, il faut ajouter les difficultés rencontrées dans l'obtention de subsides gouvernementaux nettement insuffisants<sup>6</sup>. À cause des obstacles majeurs de temps et d'argent, ce projet « mégalomane » n'aurait pu être réalisé sans un processus de travail différent de celui des productions théâtrales traditionnelles. Ce qui aurait pu empêcher la réalisation de ce projet, n'eût été la folie et la passion qui animaient tous

6. Pour la saison 1980-1981, le Nouveau Théâtre Expérimental devait recevoir du Service du théâtre du Conseil des arts du Canada 14 000 \$ pour deux projets: *Shakespeare Follies* et *Vie et mort du Roi Boiteux*. Le développement de ce dernier projet ayant absorbé toute l'énergie du groupe, on le comprendra aisément, *Shakespeare Follies* fut repoussé aux calendes grecques. Même s'il y eut bel et bien production de trois pièces pour la saison 1980-1981, le Nouveau Théâtre Expérimental vit sa subvention passer de 14 000 \$ à 9 000 \$ puisqu'il n'y avait plus deux projets, mais un seul! La sémantique obtuse des fonctionnaires fédéraux ne pouvait en démordre: même si trois pièces différentes avaient été produites, il s'agissait, pour eux, d'un seul projet. Raisonnablement inattaquable!





«Tous pour un, un pour tous!» Les enfants construisent leur cabane. Photo: Pierre Simard.

les participants<sup>7</sup>, s'est révélé le déclencheur d'une énergie et d'un travail novateurs. L'esthétique particulière du Nouveau Théâtre Expérimental (le jeu « primitif », les costumes et les décors « faits maison », l'adaptation à toutes les situations et à tous les lieux, l'obligation qu'on se donne d'« être génial avec peu de moyens ») et le travail en autogestion auront permis la concrétisation, en si peu de temps et dans un contexte aussi perturbé, d'un produit théâtral remarquable, tant dans sa réalisation que dans son processus de création.

#### «tous pour un, un pour tous!»

Parallèlement aux premières lectures semi-publiques de l'oeuvre chez Ronfard<sup>8</sup>, le groupe permanent du Nouveau Théâtre Expérimental, la bande des quatre, s'adjoint des complices pour évaluer la pertinence et la possibilité de réaliser un tel projet. C'est ce groupe élargi à neuf personnes<sup>9</sup> qui fera le pont entre ces lectures et la première cellule de production formée le 4 avril 1981 pour la création des pièces I, II et III, à l'École nationale de théâtre du Canada.

7. Et leur bénévolat! Ceux et celles qui ont participé aux trois premières productions du *Roi Boiteux*: pièces I, II et III à l'été 1981; IV et V à l'hiver 1981; VI et VII et le cycle au printemps et à l'été 1982 ont reçu — subventions et recettes au guichet comprises — la pharamineuse somme de 3 235 \$ [sic]! Heureusement, la vente du cycle au Festival de Lennoxville et au Centre national des arts à Ottawa aura permis de compenser quelque peu (1 400 \$ par personne) la non-reconnaissance, pour ne pas dire l'absence de jugement et de réalisme, de nos édiles gouvernementaux. Pour la première production, le N.T.E. a reçu, de Québec et d'Ottawa: 16 000 \$; pour la deuxième: 17 600 \$; pour la troisième: 22 000 \$. Un grand total de 55 600 \$ à partager entre trois productions, sept pièces et une soixantaine de comédiens! Il est indécent, dans un pays qui cherche à s'imposer sur le plan culturel, à se démarquer face aux cultures américaine et française, que les artisans d'une production aussi forte, aussi novatrice, tant dans le contenu que dans l'esthétique, soient parmi les travailleurs les plus mal payés du pays. Le mythe de l'artiste génial *parce que* pauvre, hélas! survit encore profondément au sein de la population et chez les élus du peuple. Voire au sein du milieu artistique lui-même?...

8. Entre le 8 février et le 29 mars 1981, cinq lectures semi-publiques réuniront à chaque fois entre vingt et quarante personnes du milieu théâtral.

9. La bande des quatre plus: Diane Miljours, Ginette Morin, Patricia Nolin, Gilles Renaud et Paul Savoie.

Depuis 1975, le Nouveau Théâtre Expérimental a toujours fonctionné en autogestion. Si la cellule de base, c'est-à-dire les permanents, décide de l'orientation artistique et idéologique et du fonctionnement général du lieu investi (autrefois, le Théâtre Expérimental de Montréal, rue Notre-Dame, maintenant l'Espace Libre, rue Fullum), la gérance de chaque production revient aux personnes impliquées dans le processus de création de l'objet théâtral. « C'est le groupe au travail qui a la charge de sécréter ses propres structures, son rythme, sa couleur, selon les gens qui en font partie et la nature du spectacle à faire. »<sup>10</sup>

L'autogestion au Nouveau Théâtre Expérimental s'appuie sur des principes clairement définis: partage égal des responsabilités et des profits (comprenant l'allocation accordée par le N.T.E. et les recettes au guichet); règle de l'unanimité (le droit pour chacun de s'opposer à toute décision qui le lèse et d'empêcher ainsi l'adoption ou l'application de cette décision, même si tous les autres sont contre lui); possession et gestion par tous de l'objet théâtral<sup>11</sup>.

L'autogestion, si elle permet une plus grande créativité et une plus grande prise en charge de tous les aspects de la création théâtrale, n'est pas une sinécure, loin de là, surtout lorsque la production regroupe une vingtaine de personnes. L'exigence est autre, assurément plus complexe, lorsque les rapports d'autorité et de pouvoir ne sont plus assumés par une seule personne: le metteur en scène. La circulation du savoir, trop souvent l'apanage de ce dernier, peut alors s'effectuer, doit s'effectuer entre tous les membres, même si c'est à des degrés divers.

La première cellule de production: « le Roi Boiteux » est formée le 4 avril 1981 pour réaliser les trois premières pièces, dans les cours extérieures de l'École nationale de théâtre ou, lorsqu'il pleut, dans le gymnase. Avant la formation de cette première cellule de production, le groupe des neuf avait longuement hésité. Devait-on présenter l'oeuvre en « théâtre-feuilleton » — une pièce par jour et le cycle complet le septième jour —, se colleter immédiatement à l'oeuvre entière, la monter pièce par pièce et présenter le cycle un an plus tard, etc.? Tout était possible... Le groupe décida de trancher la poire en deux, c'est-à-dire de présenter les trois premières pièces, une par soir, et de les présenter toutes les trois à la suite, à quelques reprises. Cela permettait d'approcher le gigantisme de l'oeuvre en vérifiant certaines données: accueil du public, jeu en plein air, souffle des comédiens, difficultés d'ordre matériel (costumes, accessoires, décors), etc. C'est ce groupe élargi qui décida du lieu, des dates de représentation, du budget alloué et, surtout, qui confia à Jean-Pierre Ronfard l'entière responsabilité de la distribution et de la mise en scène. C'est à l'intérieur de ces paramètres très généraux que s'insère donc la cellule de production « le Roi Boiteux ».

S'il est évident que tous les participants n'avaient pas la même emprise sur l'oeuvre et que certains avaient plusieurs « rames de métro » d'avance (la bande des quatre en tête de wagon, le groupe des neuf au milieu et le reste de la troupe en queue), tous les interrogés ont été unanimes à reconnaître l'effacement de la cellule de base au profit de l'autonomie pleine et entière de la cellule de production. Chacun des

10. Jean-Pierre Ronfard, « Théâtre Expérimental de Montréal », *Jeu* 8, printemps 1978, p. 119.

11. Sur l'autogestion, on relira avec intérêt le texte de Jean-Pierre Ronfard, « Plaidoyer présenté à l'Union des Artistes en faveur de l'autogestion comme mode de création théâtrale », *Pratiques théâtrales*, n° 13, automne 1981, p. 63-70.



membres de la cellule de base a su se fondre à l'ensemble, ne cherchant nullement à imposer sa connaissance plus profonde de l'oeuvre, son ancienneté ou son autorité.

### **grandeurs et petites misères de l'autogestion**

Trois cellules de production dûment enregistrées, totalement indépendantes l'une de l'autre, ont parcouru le cycle: « le Roi Boiteux », « le quartier de l'Arsenal » et « la cité du Roi Boiteux »<sup>12</sup>. Chaque cellule n'a pas eu, théoriquement du moins, à tenir compte des acquis de la cellule de production précédente, mais les trouvailles pertinentes ont évidemment été conservées d'une production à l'autre! C'est au metteur en scène qu'incombait la tâche d'assurer la continuité esthétique de l'oeuvre, de dégager l'avenue principale, laissant à chaque cellule et sous-cellule le soin de tracer les rues secondaires. Aucun rôle n'était gagné. Certains et certaines ont travaillé dans une seule production et d'autres ont participé aux trois, parfois dans des rôles fort différents de l'une à l'autre. Pour la majorité des comédiens, sinon pour la totalité, l'important ne résidait pas dans la création de tel ou tel personnage, mais bien dans la création du *Roi Boiteux*.

Avant les première et troisième productions, deux cellules de préparation ont assuré la coordination et la transition de l'ensemble, voyant à ce que l'objectif primordial, la production du cycle complet, puisse se réaliser<sup>13</sup>. Le rôle des cellules de préparation, même s'il demeure quelque peu imprécis, nous apparaît capital dans la poursuite et la réalisation du *Roi Boiteux*. Jean-Pierre Ronfard, en tant que metteur en scène, ne pouvait, à lui seul, assumer totalement l'unification de cet ensemble de propositions plus ou moins hétéroclites qui naissaient d'une production à l'autre. Ces cellules ont également permis à Ronfard et aux trois autres permanents du N.T.E. de prendre un recul salutaire devant un objet théâtral protéiforme, difficile à apprivoiser dans toute son ampleur et sa multiplicité de possibles. Lieux propices au « remue-méninges », elles ont servi aussi de relais auprès des autres comédiens. Notons que la deuxième production, celle qui, au dire de tous, s'est avérée la plus difficile à réaliser et à vivre, n'avait pas été précédée par le travail d'une cellule de préparation...<sup>14</sup>

Chaque cellule de production, une fois enregistrée officiellement au Palais de Justice, se subdivisait en sous-cellules: décors et éclairages, accessoires, costumes, son, régie, administration, publicité. Cette répartition s'est faite selon les affinités,

12. « Le Roi Boiteux » pour les pièces I, II et III, à l'École nationale de théâtre, du 20 juillet au 20 août 1981; « le quartier de l'Arsenal » pour les pièces IV et V, à l'Espace Libre, du 26 novembre au 23 décembre 1981 et du 5 janvier au 23 janvier 1982; « la cité du Roi Boiteux » pour les pièces VI et VII à l'Espace Libre, du 2 juin au 20 juin 1982, et la présentation du cycle complet: les 24 et 26 juin 1982 à l'Expo-Théâtre de Montréal, le 3 juillet 1982 au Festival de Lennoxville et le 11 juillet 1982 au Centre national des arts à Ottawa.

L'assistance aux trois productions se répartit ainsi: 3 996 spectateurs pour la première; 2 475 pour la deuxième; 1 701 pour la troisième. Si on ajoute près de 1 350 spectateurs aux événements de Lennoxville et d'Ottawa, 9 522 spectateurs ont assisté à la création de cet événement.

13. Aux quatre membres de la cellule de base s'ajoutent des complices volontaires et disponibles. Nous avons déjà nommé ceux et celles qui ont assuré le démarrage de la première production. Il n'y a pas eu de cellule de préparation pour la deuxième production. Pour la troisième production, Guy Beausoleil, Diane Miljours, Ginette Morin, Luc Morissette et Danielle Proulx l'ont constituée.

14. Si la deuxième production, celle des pièces IV et V, s'est révélée la moins probante de toutes, n'oublions pas qu'elle se déroulait en même temps que l'aménagement et l'ouverture de l'Espace Libre, que ces pièces étaient présentées dans un lieu non encore habité, sans âme, mal équipé et inconnu du public. Après l'expérience extrêmement chaleureuse de l'été 1981, du jeu en plein air, après la réception enthousiaste des spectateurs, ce fut vraiment le creux de la vague et la prise de conscience de l'urgence d'arriver le plus rapidement possible à la création du cycle complet, à l'extérieur, afin de canaliser toutes les énergies et d'insuffler une vigueur nouvelle à toute l'équipe par un défi de taille.



« La scénographie de la pièce VI a comme origine des trous dans un plancher... » Photo: Hubert Fielden.

les goûts et les compétences de chacun<sup>15</sup>. Mais la structure était souple et les aller et retour, fréquents. Certains travaillaient dans deux cellules ou allaient de l'une à l'autre. Chaque sous-cellule jouissait d'une grande autonomie pour réaliser, dans son secteur, les buts que le groupe s'était fixés et pour explorer les a priori du metteur en scène qui, s'il ne possédait pas toutes les solutions à tous les problèmes, savait clairement, par contre, ce qu'il ne voulait pas, ce qui n'allait pas dans le sens de l'oeuvre.

Une fois la production commencée<sup>16</sup>, les répétitions et le travail dans chaque sous-cellule ont eu lieu pendant la semaine. La journée du samedi réunissait tous les membres de la cellule de production. Les scènes répétées à quelques-uns pendant la semaine étaient reprises devant le groupe et chaque sous-cellule rendait compte de son travail, des problèmes rencontrés, des solutions trouvées ou à trouver. Si ces réunions permettaient à tous et à chacun de suivre le travail des autres et de pouvoir y intervenir, en contrepartie, elles étaient longues, harassantes, mais malgré tout essentielles. Comment, autrement, réunir plus de vingt individus et créer ce climat propice à l'aboutissement d'un travail énorme qui reposait en fait sur les épaules de chacun? L'autogestion vécue à cette échelle exige une grande force de caractère et du tempérament. Tout est permis, mais il faut être fort pour imposer son idée. Il faut aussi posséder « l'intelligence du *timing* », savoir exercer son droit de parole à bon escient, ne pas en abuser, laisser la parole aux autres. Lorsque la réunion était trop longue, trop lourde, la tentation était grande aussi d'abdiquer, de refuser de marquer sa dissidence. Si le droit de parole, le droit de regard sur la création constituent

15. Ici, comme dans « la vraie vie », le partage des tâches ne s'est pas fait sans un certain respect des traditions! Dans la sous-cellule des décors: que des hommes; dans la sous-cellule des costumes: que des femmes. Si l'intégration de Régis Gauthier, dans la sous-cellule des costumes, lors de la deuxième production, s'est faite sans heurts ni problèmes, celle d'Alice Ronfard, dans la sous-cellule des décors, aurait été accompagnée de quelques blagues... Par la suite, chacun est retourné « chez soi (!) ».

16. Le 1<sup>er</sup> juin 1981 pour les pièces I, II et III; le 18 octobre 1981 pour IV et V; le 19 avril 1982 pour VI et VII et le cycle.





« Théâtraliser ce qu'on avait trouvé de mieux » : un boyau de plastique et « teuf teuf teuf » pour l'hélicoptère, une chaloupe à moteur sur le canal Rideau pour l'arrivée triomphante de la papesse Jeanne. Photos: Hubert Fielden.

une grande richesse, un apport essentiel dans l'application de l'autogestion, la formule n'est pas sans présenter de nombreux défis: unanimité, effacement de l'individu devant le projet<sup>17</sup>, partage des responsabilités, impossibilité d'être tous au même diapason, au même moment, etc. L'autogestion absolue n'existe pas au sens où les responsabilités, la prise de parole et de décision sont partagées de façon équivalente entre tous. Il est évident qu'à l'intérieur de certaines sous-cellules, il existait des piliers, des personnes qui possédaient plus d'expérience, plus de dynamisme<sup>18</sup>. Celui ou celle qui avait participé à toutes les étapes de la création du *Roi Boiteux* avait sûrement plus de facilité à s'exprimer, à imposer sa vision que celui ou celle qui n'avait participé qu'à la dernière production. Mais, sinon dans les faits, du moins dans la définition du processus de l'autogestion, tout est permis... Il faut dire aussi que la position clé qu'occupait Jean-Pierre Ronfard: auteur, responsable de la distribution, metteur en scène, membre fondateur du Nouveau Théâtre Expérimental, acteur, faisait de lui l'homme-orchestre du *Roi Boiteux*. Si les décisions consensuelles sont essentielles au fonctionnement du groupe en autogestion, ici, elles ne pouvaient aller que dans le sens voulu par le metteur en scène qui, d'ailleurs, se voyait et était vu beaucoup plus comme un animateur et un coordonnateur. Ce pouvoir diffus, implicitement centralisé par le charisme de Ronfard, tous, sans exception, l'ont accepté sans jamais le remettre en question, car, sans ligne directrice, implicite ou non, cette production n'aurait jamais eu lieu, en si peu de temps et avec si peu de moyens financiers et techniques.

À vue de nez, tant de pouvoir attribué à un seul individu dans une production autogérée peut étonner. Et ce pouvoir était immense. Au-delà d'une connaissance détaillée de l'oeuvre, Ronfard en avait une vision globale, pour ne pas dire globalisante. Dans cette production éparpillée, c'est lui qui, hors des réunions hebdomadaires, était le lien entre tout ce qui se répétait, se construisait, se fabriquait. Dans son travail d'auteur-metteur en scène, sa première fonction en était d'abord une de coordination. Si les artisans de la production avaient une très grande liberté dans l'accomplissement de leurs tâches, Ronfard remplissait aussi le rôle de dernier recours en matière de décisions esthétiques; en cas de doute, de litige, sur un costume, un accessoire, il tranchait. Il est néanmoins impossible de cerner les formes et l'étendue du pouvoir de Ronfard à l'intérieur de la production du *Roi Boiteux* car il s'agissait, dans ce travail, d'un type de leadership qui ne se laisserait enfermer dans aucun organigramme. Malgré tout le vague que peut porter la dénomination de « leader charismatique », c'est peut-être néanmoins la plus précise pour suggérer la relation fondamentale qui existait entre Ronfard et les autres artisans du spectacle. Encore qu'il faudrait ici débarrasser la notion de charisme des connotations de perte de sens critique chez ceux qui le subissent et de gentillesse mièvre qui lui sont liées. Doté de pouvoirs qui auraient facilement permis l'exercice autocratique de sa fonction de metteur en scène, Ronfard a pourtant travaillé de

17. Cette affirmation doit être nuancée par le témoignage de Marthe Turgeon qui en était à sa première expérience de travail en autogestion et qui a exprimé sa très grande satisfaction d'avoir pu être aussi individualiste tout en étant très intégrée au groupe.

18. Si ces piliers constituent un atout majeur dans le processus de l'autogestion, par contre ils doivent veiller à s'entourer d'acolytes avec qui partager savoir et responsabilités. L'exemple de Guy Beausoleil, qui s'occupait des décors, des éclairages, de la scénographie en général, est révélateur. Dans la troisième production, tous en étaient venus à se reposer presque entièrement sur lui pour tout ce qui relevait de la scénographie. La veille de la présentation du cycle à Ottawa, un accident grave l'empêcha de participer au cycle. Il s'en est fallu de peu que son absence ne soit catastrophique à la présentation du cycle ou, du moins, à sa bonne marche.





L'exploitation maximale des lieux. Photo: Hubert Fielden.

façon tout autre. Tant dans les indications relatives à l'élaboration des décors, costumes et accessoires que dans la direction des comédiens, Ronfard laissait une très grande liberté créatrice à ses comédiens. Son motus — devenu le gag passe-partout chez les membres du groupe — : « Débrouillez-vous avec votre cuisine ! » Ronfard communiquait certaines lignes directrices, fixait des trajets, des déroulements, des cadres et, pour la réalisation, faisait confiance à ses coéquipiers. Ce « Débrouillez-vous avec votre cuisine ! » ne doit pas être réduit à la simple division décision-exécution : il s'agit d'une réelle ouverture à ce que chaque artisan peut apporter. Ronfard ne demandait pas qu'on lui livre ce que lui-même aurait fait, mais demandait à chacun d'investir ses capacités créatrices personnelles dans le projet. Anne-Marie Provencher disait que l'important, dans l'art du metteur en scène, c'est peut-être de savoir s'entourer. Bref, au centre de ce cycle, un Ronfard à la position paradoxale : s'il possède à la fois le savoir et la position de pouvoir pour agir avec un autocratie absolu, ce n'est que pour remettre davantage l'oeuvre entre les mains de l'équipe qui la crée.

#### **une esthétique de seconde main**

L'hétérogène, voire même le tétratogène, règne sur le *Roi Boiteux*. Le texte est un patchwork de scènes elles-mêmes patchworks d'éléments d'une éclatante diversité rapaillés au cours d'une razzia inspirée sur le plus haut rayon de la bibliothèque,



l'armoire du souffleur et les poubelles de l'Histoire. Dès le début, il fut établi que ce côté monstrueux et grouillant du texte trouverait écho et appui dans l'esthétique des représentations<sup>19</sup>. De ce point de départ, quatre principales déterminations allaient orienter l'esthétique du spectacle: l'accidentel, la nécessité, la « mégalomanie des petits » et le non-théâtral.

La première de ces déterminations est une ouverture à l'accidentel théâtral<sup>20</sup>. Cette place accordée à l'incontrôlé et à l'incontrôlable, aux rumeurs de la ville, à l'humeur des spectateurs, au temps qu'il fait dehors, à ce qui joue à la radio, à tout ce qui empêche l'espace théâtral de se réfugier dans une imperméabilité au monde extérieur, était une préoccupation de plus en plus constante pour le N.T.E.<sup>21</sup> Le *Roi Boiteux* aura, face à l'accidentel et au hasard, une double dette: non seulement on jouera le spectacle en l'exposant aux accidents, mais on utilisera aussi l'accidentel rencontré en travaillant pour développer le spectacle. La ville à moitié en démolition de la *Cité du Roi Boiteux* à l'Espace Libre, avec ses trous qui semblaient mener dans ces égouts où le cadavre de Ferdinand va rejoindre celui d'Alcide, est venu de la nécessité, à l'Espace Libre, de refaire une partie du faux plancher de bois. La scénographie de cette pièce a donc comme origine des trous dans un plancher...

Cette esthétique de l'accidentel en est une de l'écoute et de la souplesse. Ne pas transformer lieux ou matériaux, mais les observer et trouver leur place dans le spectacle. C'est ainsi que les sièges — rouges — de l'Expo-Théâtre sont devenus la mer Rouge que traversaient Moïse et son peuple, aux yeux médusés des spectateurs qui étaient installés sur la scène. L'emploi d'animaux vivants (la tortue de Richard, la cane de Judith) participe aussi de cette provocation de l'accidentel; comme les enfants, les animaux, sur scène, sont incontrôlables, sujets à provoquer l'inattendu. Quant à l'accidentel dans les représentations, on avait beaucoup fait pour le rechercher, ne serait-ce qu'en jouant le *Roi Boiteux* en plein air. À la première présentation du cycle à l'Expo-Théâtre, alors que Robert Gravel, jouant Richard enfant, finissait le long monologue qui se termine par: « Allons, Soleil, ne cesse pas d'éclairer le corps estropié de Richard, car Richard, un jour égalera ton éclat! » (1, II, p. 122), le soleil, caché derrière les nuages depuis quelques minutes, apparut à l'instant. Miracle tenant d'une réelle foi en l'accidentel?

L'accidentel, ici, est lié à la nécessité. De ce côté, on pourrait affirmer que l'esthétique du *Roi Boiteux* se situe à la jonction des besoins et des disponibilités. Le spectacle devait se faire et les moyens financiers étaient on ne peut plus réduits: il ne s'agissait pas de fabriquer, de commander, mais de rapailler. De *trouver* ce dont on avait besoin. Il importe d'ailleurs de préciser, comme le souligne Robert Gravel, que

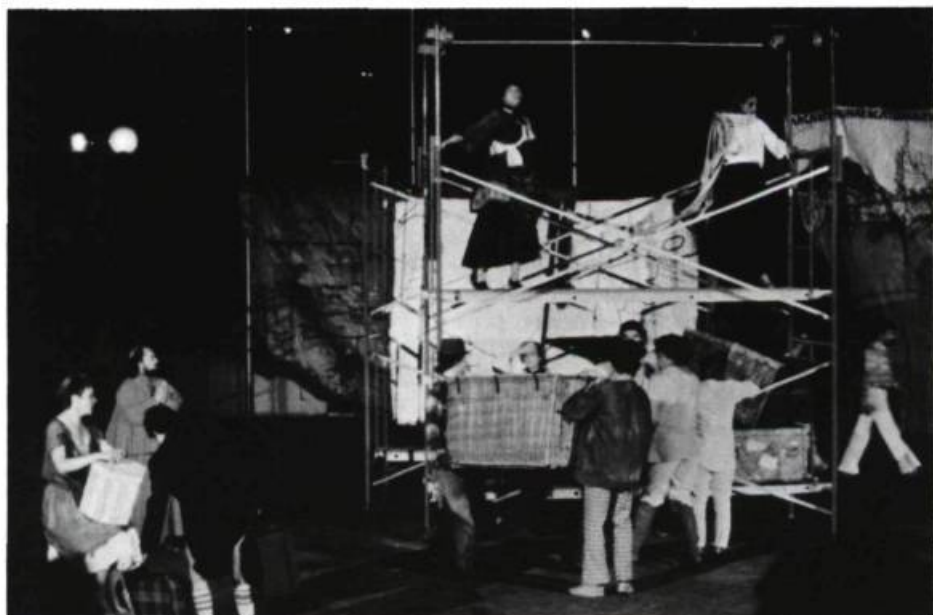
19. Le groupe préparatoire, qui s'était réuni au tout début afin de penser la production du cycle, avait d'abord imaginé un *Roi Boiteux* entièrement né de la horde. La horde serait entrée avec un immense ballot de guenilles à même lequel on aurait puisé au cours du spectacle pour improviser les costumes. Ce ballot aurait servi à tout représenter: du mont Ararat au tas de sable des enfants en passant par la mer Rouge. La horde aurait été continuellement présente, les comédiens s'en détachant pour jouer leurs scènes et y retournant tout de suite après. « Alors, Robert, quand tu as fini ta scène, tu retournes faire cuire tes merguez. »

20. Dans la première production, le personnage de Richard boitait de la jambe droite. Dans les deuxième et troisième productions, il boitait de la jambe gauche, à cause des prothèses disponibles en location au moment des différentes productions!

21. Ronfard précise cette attitude dans son texte « le Démon et le Cuisinier — Notes en vrac », *Jeu* 25, 1982.4, p. 25-39. Ces réflexions ont été écrites pendant les mois où Ronfard travaillait à la mise en scène du *Roi Boiteux*.

le manque d'argent a marqué l'esthétique du *Roi Boiteux*, mais que le spectacle n'était pas une glorification du manque d'argent. Le hasard et la nécessité ont ainsi mené à une esthétique de l'objet trouvé dont on essayait d'utiliser les forces vives. Il ne s'agissait pas de fabriquer du théâtral, mais de théâtraliser ce qu'on avait trouvé de mieux. Et, dans les catégories parentes, le «trouvé de mieux» pouvait être fort varié. Paul Savoie mentionnait à ce propos la représentation des moyens de transport. Roy adolescent conduisait une véritable motocyclette; un authentique minibus (celui-là même qui servait à véhiculer les comédiens) emportait Alcide vers sa course autour du monde et la charrette des morts, pendant la Grande Peste, était une véritable automobile; alors que l'hélicoptère de François Premier n'était figuré que par le geste du comédien-pilote qui faisait tournoyer au-dessus de sa tête un bâton de golf en faisant teuf-teuf-teuf-teuf... Cette solution, improvisée lors d'une des dernières répétitions, avait, avec raison, soulevé l'enthousiasme de l'équipe. (Dieu sait que la représentation de cet hélicoptère avait posé problème à la cellule affectée aux décors; on s'était même renseigné sur l'éventuelle utilisation d'une véritable carcasse d'hélicoptère.) Or, cette hétérogénéité de l'esthétique des objets trouvés, loin d'être gênante, surprenait continuellement le spectateur par la variété des registres signifiants dans le spectacle. La chaise roulante électrique que Filippo Ragone employait dans les deux dernières pièces du cycle réjouissait autant les spectateurs que l'échafaudage sur roulettes représentant cet impossible avion-navire qui emportait, au début des *Voyages*, presque tous les personnages avec armes et bagages.

L'accidentel et la nécessité sont siamois dans le *Roi Boiteux*. Pour l'équipe, ce fut particulièrement clair lors des cycles présentés à Ottawa et à Lennoxville. Car si les cycles joués à l'Expo-Théâtre avaient bénéficié de repérages rigoureux faits longtemps à l'avance et de répétitions sur place, l'organisation spatiale des deux autres



Au début des *Voyages*: l'impossible avion-navire. Photo: Hubert Fielden.



cycles dut se faire presque instantanément. Observer et décider. Trouver vite l'endroit optimal pour faire surgir le fantôme de François Premier, où faire apparaître le torturé de la horde, et ainsi de suite. Et fonctionner inversement: être séduit par une toiture et se demander ce qui y siérait le mieux. À Lennoxville, utiliser un sous-bois pour *les Voyages*. Et à Ottawa, employer le canal Rideau devant lequel on jouait *la Naissance* (alors que des bateaux, à l'indifférence totale des spectateurs, y naviguaient depuis le début de la pièce) pour faire arriver la papesse Jeanne et le prince Ambrosio dans une chaloupe à moteur: l'effet était instantané: le canal, a-théâtral depuis le début de la représentation, se théâtralisait d'un coup et communiquait à la pièce la force de sa présence.

L'accidentel et la nécessité ont beau avoir formé le spectacle du *Roi Boiteux*, il y avait néanmoins chez les participants des canons esthétiques, à la fois précis et diffus, qui les guidaient dans le choix des costumes, des accessoires et des éléments du décor. Une des clefs de cette esthétique gîte dans le texte et prend sa source dans l'ambiguïté qui entoure la nature réelle des personnages qui animent le cycle du *Roi Boiteux*. Sont-ce de réels monarques ou sont-ce de pauvres diables, d'humbles gens qui n'ont jamais quitté leur rue et qui passent leurs étés sur leurs balcons? L'ambiguïté réside dans l'opposition entre ces deux pôles comme dans ce qui les lie. Car ces monarques, leur vie, leurs occupations, semblent avoir été rêvés par des gens pour qui leur quartier (l' Arsenal?), ce qu'on y trouve et la vie qu'on y mène, est la seule mesure de l'Histoire et du monde. Laurent Lapierre, à ce sujet, parle du *Roi Boiteux* comme l'expression d'une « mégalomanie des petits ». Cette idée d'un faste royal imaginé par des gens dont la vie matérielle limite sérieusement l'imaginaire — avec tout ce qu'on peut y projeter de mauvais goût — a, en quelque sorte, guidé ce qui allait devenir, pour les artisans du spectacle, le « québécois Roi Boiteux ». Particulièrement sensible dans les costumes, le « québécois Roi Boiteux » célébrait la ren-



Le repas nuptial: à la frontière du théâtre et de la vie. Photo: Hubert Fielden.



contre des malles du grenier et de la mégalomanie. Un peu comme des enfants qui « jouent à » avec les moyens du bord. L'esthétique de l'objet trouvé suivait un double registre: celui des acteurs devant se débrouiller pour trouver ce dont ils avaient besoin et celui des personnages qui rêvent à partir de ce qui est à la portée de leurs yeux.

Lorsqu'on apporta pour la première fois à Ronfard les étendards de peau humaine que le peuple de Moïse devait brandir lors de son déferlement sur la cité du Roi Boiteux, celui-ci, après en avoir apprécié la qualité artisanale, les refusa sous cet aspect bien léché en disant qu'ils faisaient trop « théâtre » et qu'il fallait les abîmer et les salir. Cette opposition à tout ce qui faisait spécifiquement théâtral caractérisait le *Roi Boiteux*. (Salis et déchirés, les étendards avaient l'air de rebuts théâtraux, d'objets dont n'aurait plus voulu le théâtre.) On en vient donc ici à une des idées directrices du N.T.E., celle du refus d'un théâtre en vase clos. C'est en s'érigeant à partir d'objets « inacceptables » au théâtre que le *Roi Boiteux* rompait avec cette esthétique théâtrale. Avec ces costumes qui étaient plutôt des déguisements et ces accessoires hétéroclites (un soldat tenait même un marteau en guise d'arme), on refusait l'abri de la chapelle théâtrale autarcique, sécurisante, tranquille. Ce qu'on utilisait dans le *Roi Boiteux* montrait et devait montrer ses attaches avec la vie quotidienne<sup>22</sup>. Leur théâtralisation n'en avait que plus de force.

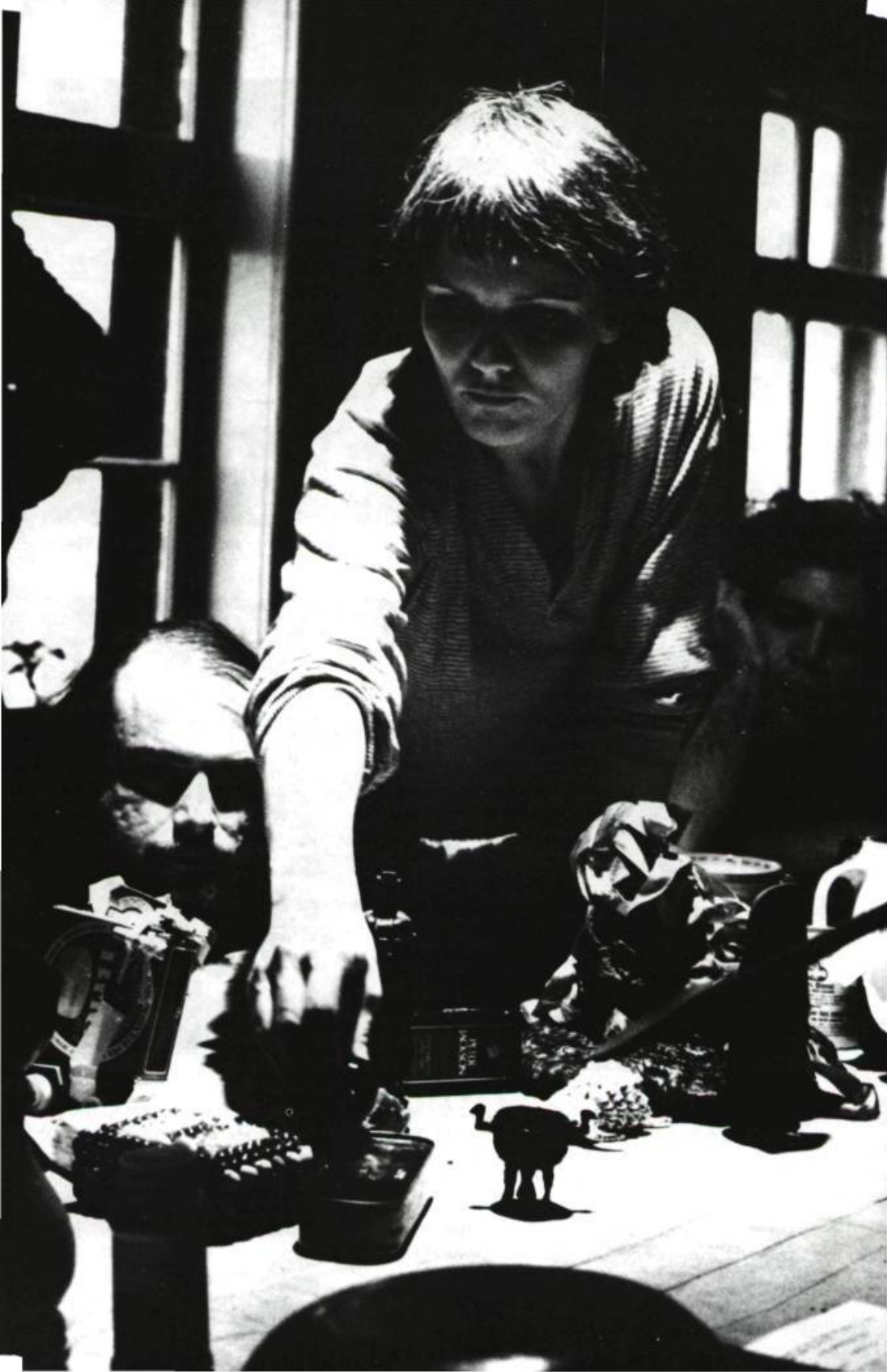
Le *Roi Boiteux* était joué en plein air. Lors de la représentation en salle de *la Jeunesse* et des *Voyages*, on se rendit compte à quel point il fallait repenser certaines choses que l'on croyait acquises et sûres lorsqu'on jouait à l'intérieur. Le plein air permettait à ce théâtre de la nécessité de prendre tout son sens<sup>23</sup>. Cette contagion entre le spectacle et ce qui l'entoure, entre la vie et le théâtre, était à la base du *Roi Boiteux*. Les repas, où les comédiens mangeaient dehors avec le public, se prenaient toujours à la frontière du théâtre et de la vie: venaient y chanter en duo Brecht et Aristote; au repas du soir, on célébrait les noces du roi Richard et de Marie-Jeanne Larose; et c'est debout sur cette table encore encombrée des reliefs du repas que Richard remerciait le ciel de lui avoir donné une fille, ouvrant ainsi *les Voyages...* C'est là que se dessine la finalité de cette esthétique. Dans l'éparpillement du plein air, en regard d'une esthétique qui refuse l'unicité et les chemins semblables, se trace un projet théâtral qui refuse de diriger le spectateur, de le guider vers un sens univoque, un « message », mais qui le laisse très libre dans l'appréhension de ce qui se déroule autour de lui.

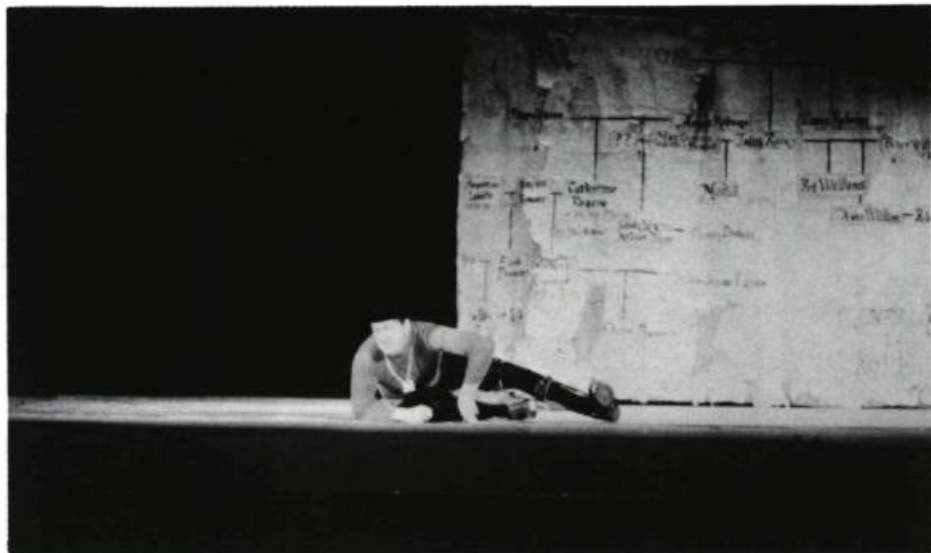
### **regardez-moi jouer!**

Le jeu des comédiens dans le *Roi Boiteux* a surpris beaucoup de spectateurs. La critique des journaux y fait, depuis, fréquemment allusion (habituellement pour

22. L'irruption de la vie au théâtre se faisait aussi ailleurs. Anne-Marie Provencher, qui, lorsqu'elle jouait, avait l'habitude de s'astreindre à une diète sévère et à un régime de vie austère, a été obligée de déroger à ses principes (et elle n'était pas la seule) en montant le *Roi Boiteux*. Impossible de s'en tenir à un régime d'oiseau pour pouvoir bien jouer le soir si l'on a passé la journée à transporter des matériaux. « Je me suis mise à aller manger à la brasserie des plats consistants avec les autres. Quitte à roter en jouant. Annie Williams ne pouvait être autre chose parce qu'elle ne préexistait pas avant moi et qu'elle ne pouvait pas être autre chose que ce que j'avais mangé et avait fait. »

23. Relire à ce sujet, Roland Barthes, « Le Théâtre grec », *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1965, p. 527. (Cité dans l'article de Louise Vigeant, dans ce dossier, p. 104.)





C'est en répétant avec de la plasticine que Robert Gravel trouve la façon d'aplatir son personnage. Photo: Pierre Simard.



La Néfertiti hystérique et acrobatique d'Hélène Mercier. Photo: Hubert Fielden.

platement signaler que tel comédien ou telle comédienne est moins bon ou moins bonne « que dans le *Roi Boiteux* ») et le *Périclès* de Shakespeare, monté par André Brassard à l'automne 1982 au Centre national des arts, a été visiblement influencé par le « style Roi Boiteux ». Comme les éléments de la scénographie qui n'avaient rien à voir avec le style léché, le jeu des comédiens du *Roi Boiteux* était traversé par un souffle « hénaurme » auquel chacun des comédiens puisait pour y aller d'un jeu à fond de train. Et ce fond de train avait autant de manières qu'il y avait d'individus :



c'était à la fois la *furia* puissante de Marthe Turgeon en Catherine Ragone, l'interminable mort tragico-burlesque du sultan de Bakou d'Alain Zouvi et la Néfertiti hurluse d'Hélène Mercier. Le jeu ne reposait visiblement pas sur des réglages précis, mais sur une entente préalable du trajet à suivre que tous parcouraient avec l'énergie et l'inspiration du moment. Les pires cabotinages, ailleurs exécrables, y étaient les bienvenus: l'acteur n'apparaissait ainsi jamais gommé par son rôle. Le plaisir de jouer le personnage se doublait du plaisir de jouer au personnage et de le montrer. Et cette relation de plaisir entre les comédiens et ce qu'ils apportaient à la fable était une des séductions du *Roi Boiteux*.

Les comédiens ont eu peu d'heures pour répéter, la production prenant beaucoup de leur temps. Rappelons que le cycle complet mettait en scène 253 personnages dont certains portaient plusieurs costumes et que le nombre d'accessoires approchait le millier; rapailler et fabriquer cette somme considérable de matériel absorbait la majeure partie du temps de travail des comédiens. Paul Savoie, qui jouait Filippo Ragone dans les trois premières pièces, n'a répété son rôle que trois heures (hormis les enchaînements du samedi). Et lorsqu'il a interprété Roy Williams dans le cycle complet — un nouveau rôle pour lui —, il n'a pu le répéter que cinq ou six heures<sup>24</sup>.

Ronfard, pour diriger ses comédiens, allait à l'essentiel: non pas à la psychologie mais à l'action. Il expliquait la scène, son intention, sa construction, son rythme et ses jeux aux comédiens, en fixait une ligne. Les comédiens devaient se « débrouiller avec leur cuisine ». Et le comédien de remplir, selon sa personnalité, son style et sa perception du personnage, la structure évoquée par le metteur en scène. Ronfard n'indiquait jamais comment jouer, mais travaillait à partir de ce que les comédiens apportaient (« Ça va! » ou « Ça ne va pas! » ou « Tes grandes enjambées, c'est intéressant. »)<sup>25</sup>. Le fait de ne pas se voir imposer une conception prédéterminée du personnage et une façon de le jouer, donnait aux comédiens une certaine latitude créatrice qui leur plaisait. Par contre, cela demandait aux participants une grande rapidité d'invention s'ils voulaient profiter de la liberté offerte par ce système. Ronfard définissait souvent l'essentiel d'une scène par un jeu qui devait se faire. Certains ont regretté de ne pas avoir eu l'occasion, à certains moments, de nuancer ce jeu principal par d'autres jeux qui auraient demandé un approfondissement des liens et des relations unissant les personnages les uns aux autres. Ceux qui étaient habitués à explorer plusieurs directions, à asseoir psychologiquement un personnage — et qui tenaient à ces habitudes —, ont confié avoir eu parfois certaines difficultés à donner un rendement optimal. Ce souffle qui portait l'oeuvre, faisant

24. Lorsque le cycle complet fut répété à la fin du printemps 1982, on ne put consacrer qu'environ une journée et demie à chaque pièce. Ces répétitions s'étalèrent sur moins de deux semaines.

25. Ronfard ne travaillait pas étape par étape, considérant les modalités du jeu comme étant du ressort des comédiens. Les interventions les plus dures qu'il a pu faire étaient, d'ailleurs, habituellement d'ordre technique: voix qui ne projetait pas assez, etc. Pour ces rôles, souvent assez complexes, les comédiens avaient fréquemment des difficultés avec leur « cuisine ». Anne-Marie Provencher nous a fait part des difficultés qu'elle a éprouvées pour arriver à jouer la scène six de *la Jeunesse* dans laquelle son personnage, Annie Williams, est brutalement répudié par Richard alors qu'elle s'attendait à être nommée reine. Arrivant souriante — et n'ayant rien à dire — elle devait fondre en larmes instantanément lorsque Richard, après l'avoir rejetée, lui coupait la parole. Or, la comédienne n'arrivait pas à jouer ce passage rapide de l'euphorie aux larmes (« Tout sortait en cris hystériques ») et savait bien que le metteur en scène, malgré son insatisfaction, ne voulait pas se mêler de ces détails. Ce n'est qu'au hasard d'une rencontre avec la comédienne Kim Yaroshevskaya — qui lui conseilla de travailler la douleur sous un sourire de surface afin qu'elle soit déjà toute prête à éclater — qu'elle réussit à jouer sa scène de façon satisfaisante.

passer l'ensemble, le global plutôt que les détails, ne pouvait faire autrement, pour certains, que de se transformer en bulldozer. Autant la liberté créatrice offerte aux comédiens était grande, autant une certaine rapidité d'invention (qui n'a rien à voir, faut-il le préciser, avec les capacités globales d'un comédien) était nécessaire aux artisans du *Roi Boiteux* pour jouer.

Les répétitions de *Vie et mort du Roi Boiteux* ont été marquées par une méthode de travail particulière: celle dite des maquettes. Paul Savoie et Robert Gravel en parlaient depuis plusieurs années. Les circonstances de production du *Roi Boiteux* favorisaient l'emploi de cette méthode. Pour les trois premières parties du cycle, répétées dans une salle de l'École nationale de théâtre, on avait tracé par terre, en réduction, la géographie des cours extérieures. Les comédiens y manipulaient des objets au bout d'une tige (une boule de cristal pour Lou Birkanian, une bottine pour Richard, un soulier violet à talon haut pour Catherine Ragone, etc.) et les faisaient évoluer selon la mise en place, en jouant. Pour éviter que les pièces suivantes ne soient répétées dans un Espace Libre en chantier, les répétitions eurent lieu au domicile même de Ronfard. Sur une grande table, on avait fixé un plan de l'aire de jeu, à une échelle très réduite, et on répétait autour de cette table, poussant de la main divers objets. L'emploi de ces maquettes allait dans le sens préconisé par Ronfard: un paquet de cigarettes ne peut pas soutenir une grande psychologie. Les comédiens devaient grossir l'intention du jeu à travers ces marionnettes primaires qui leur procuraient une sorte de raccourci leur permettant d'aller vite à l'essentiel. Les maquettes obligeaient les comédiens à travailler avec leur imagination et devenaient quelquefois un moyen d'exploration privilégié. Lors d'une répétition de *la Jeunesse*, Robert Gravel, pour le monologue où Richard rêve d'amplifier sa laideur physique, avait commencé à répéter avec un petit bonhomme qu'il avait confec-



Un jeu qui mêle les non-professionnels (ici Robert Claing dans le rôle de l'archevêque de Cantorbéry) aux acteurs chevronnés. Photo: Hubert Fielden.



tionné avec de la pâte à modeler: à mesure qu'il décrivait la déchéance physique à laquelle le personnage aspire, il se mit à déformer, à écraser, à littéralement réduire en une « immonde soupe d'inhumanité » son objet. Si certains avaient des réserves contre le jeu direct et peu nuancé qui résultait du travail avec les marionnettes (en fait, ils regrettaient que le projet soit une force brute plutôt qu'un épanouissement de détails), la plupart des comédiens parlent de cette méthode avec enthousiasme. Encore là, il y a des contradictions. Régis Gauthier se souvient qu'il avait de la difficulté à crier, à donner pleine puissance à son personnage autour d'une table. Par contre, la Néfertiti hystérique et acrobatique d'Hélène Mercier ne peut être née que des répétitions avec les objets; si elle avait répété avec son imposant costume, c'est plutôt vers une majesté grave que tout l'aurait conduite. Il est certain que, pour de simples raisons pratiques, Ronfard a pu régler avec rapidité les entrées et les sorties de sa vingtaine de comédiens, ce qui aurait été impossible s'ils avaient dû effectuer les déplacements réels.

Cette liberté de travail que le *Roi Boiteux* offrait à ses artisans avait beau être exaltante, elle était souvent difficile à assumer, même pour les plus expérimentés. Chacun y parvenait selon ses forces; et de voir jouer des non-professionnels aux côtés d'acteurs chevronnés n'entravait pas nécessairement le plaisir du spectateur. Car le spectacle du jeu des comédiens se doublait de celui de leur apparente mise en jeu. Marthe Turgeon signalait un aspect paradoxal de son travail dans le *Roi Boiteux*: même si le projet primait tout, jamais elle n'avait pu être aussi personnelle. Et le spectateur, lui, voyait une multitude de rapports, personnels et différents, à un projet central. Comme ces musiques où la voix de chaque instrument demeure toujours claire. Le *Roi Boiteux* rendait non seulement le théâtre visible, mais rendait aussi continuellement visibles les va-et-vient entre le théâtre et la vie: le texte en



Annie Williams, brusquement répudiée par Richard Premier. Photo: Hubert Fielden.



courtepointe contant que toutes les histoires sont invitées au théâtre; les décors, costumes et accessoires montrant que tout est théâtralisable et les comédiens exhibant le plaisir qu'ils avaient à vivre leur jeu.

**pierre lavoie et paul lefevre**