

## Les voyages d'ici à là pourtant en ce même lieu

Louise Vigeant et Lorraine Camerlain

Numéro 27 (2), 1983

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28325ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

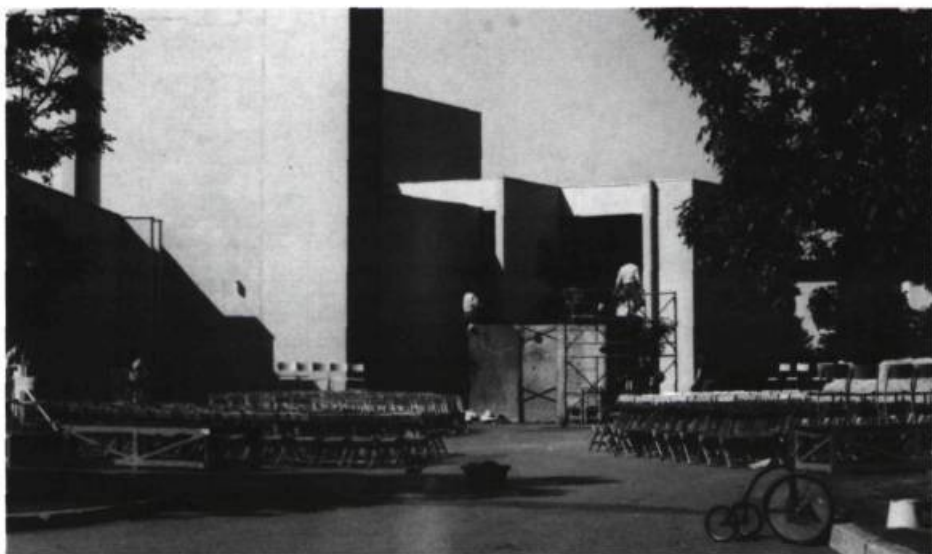
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Vigeant, L. & Camerlain, L. (1983). Les voyages d'ici à là pourtant en ce même lieu. *Jeu*, (27), 100–112.

## les voyages d'ici à là pourtant en ce même lieu\*



L'espace théâtral n'est pas une « forme vide », mais plutôt une aire de jeu... Photo: Hubert Fielden.

### la spatialisation de «vie et mort du roi boiteux»

Le message théâtral ayant ceci de particulier qu'il est produit, émis et reçu en présence des émetteurs et des récepteurs, il semble logique d'analyser l'espace réel, concret, de ce discours. N'est-il pas en effet la première condition d'existence du message et la première contrainte pour le metteur en scène qui en conçoit la représentation? L'analyse de la disposition des lieux d'émission et de réception du spectacle nous sera d'abord utile pour mesurer les conditions d'énonciation du discours et servira à dévoiler les relations qui s'établissent entre les intervenants de cet acte de communication; elle permet d'envisager, en second lieu, une étude qui passe de la dimension pragmatique à la dimension cognitive de la spatialisation, en abordant l'espace dans la perspective de son « exploitation [à des] fins de signification »<sup>1</sup>. En effet, l'espace théâtral n'est pas une « forme vide », mais plutôt « à

\*Cet article analyse la représentation du 24 juin 1982 de *Vie et mort du Roi Boiteux*, à l'Expo-Théâtre.  
1. Greimas et Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 359.



Le hall: le lieu d'une rencontre sociale. Photo: Pierre Simard.

la fois l'« image » de son texte, la figure d'un univers social, une structure imaginaire psychique, une aire de jeu où trouve place le jeu libre des corps, et l'imitation des activités humaines »<sup>2</sup>.

Une telle analyse doit décrire les lieux de l'énonciation en considérant trois espaces distincts. D'abord le lieu théâtral lui-même, comme espace préexistant à la manifestation étudiée, soit, pour nous, l'Expo-Théâtre et ses environs. Ensuite, les différents espaces scénographiques, réunissant les aires de jeu et les espaces réservés au public, organisés *pour* accueillir les six pièces de l'épopée. Enfin, l'espace scénique, soit l'espace créé par le jeu des comédiens (par leur présence, leurs déplacements, leurs mouvements...) et la présence ou la manipulation des objets. Il s'agit d'un espace concret, dynamique, en constante transformation, qui constitue en quelque sorte le signifiant du signifié fictionnel et qui renvoie à un espace dramatique tant géographique que psychique<sup>3</sup>.

Le système spatial comporte deux espaces statiques: le lieu architectural et les espaces scénographiques, organisations qui « tiennent » (selon l'expression de Roland Barthes) tout au long de la même pièce<sup>4</sup>, et un espace dynamique constitué par

2. Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 84.

3. Tout au long de cet article, mes remarques concerneront plutôt les deux premiers espaces décrits (lieu théâtral et espaces scénographiques) même si je ferai, à l'occasion, allusion à l'espace scénique. Si je délaisse ici l'analyse de ce dernier espace, c'est qu'il est mouvant, par définition, et qu'il exigerait un examen trop minutieux. Ce serait tenter de décoder et de systématiser tous les signes de la performance théâtrale perceptibles dans la disposition spatiale des personnages, des objets, du discours...

4. À l'exception de l'espace scénographique de la pièce V où l'espace est morcelé: le prologue chanté par Aristote et Brecht se fait sous les arbres pendant que les gens terminent leur repas; Richard Premier déclame son monologue tandis qu'il arpente la longue table du banquet; la scène du bonze et de son disciple « arrête » le spectateur en marche vers l'espace principal.



Un lieu fixe ou préexistant, non conçu pour le jeu: l'entrée réservée à la réception des marchandises. Photo: Pierre Simard.

le réseau des espaces scéniques. Ces trois espaces sont produits par trois énonciateurs différents répondant à trois faire spécifiques<sup>5</sup>.

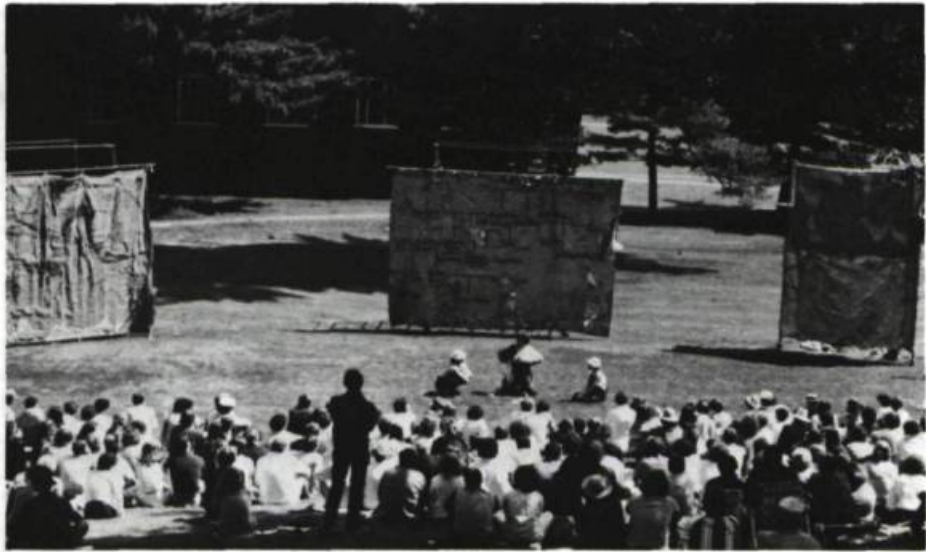
### **le lieu théâtral: l'expo-théâtre**

Les concepteurs et les architectes de l'Expo-Théâtre et de son environnement immédiat ont conçu un théâtre suivant des codes socioculturels et idéologiques où se lit une certaine perception de la représentation théâtrale. La salle est grande, dotée d'une mezzanine et d'un parterre où les rangs de fauteuils confortables sont distribués sur une surface inclinée devant permettre une meilleure visibilité à ceux qui ont acheté les billets les plus chers... La décoration respecte les codes propres à un « certain » rang social et, par elle, on devine la volonté d'exprimer une vision revalorisante, voire sacralisante, de la culture. Le hall, aménagé en fonction d'un avant et d'un après-spectacle, veut permettre que la « soirée » au théâtre soit aussi une rencontre « sociale ». Soulignons enfin que l'Expo-Théâtre possède une scène à l'italienne, pierre de touche du théâtre d'illusion.

### **les espaces scénographiques**

Le deuxième espace statique combine des éléments fixes ou préexistants et des éléments transportés ou aménagés pour la représentation de *Vie et mort du Roi Boiteux*. Dans la première catégorie, mentionnons la scène de l'Expo-Théâtre, élément spécifiquement conçu pour le jeu, mais également — et c'est là que nous voyons poindre l'originalité du spectacle — des éléments dont ce n'est pas la fonction première, mais qui seront désignés comme aires de jeu. À l'intérieur, par exemple, le hall, les allées et la salle (excluant la scène); à l'extérieur: les toits, les talus, les aires de stationnement ainsi que l'entrée ordinairement réservée à la

5. Cf. Hammad, Arango, de Kuyper et Poppe, « L'Espace du séminaire », *Communications*, n° 27, 1977, p. 28-54.



Un espace aménagé pour la représentation: « des échafaudages qui portent de grandes cartes tant informatives qu'utilitaires ». Photo: Hubert Fielden.

réception des marchandises. Je classe dans la deuxième catégorie les échafaudages qui portent de grandes cartes tant informatives — l'arbre généalogique des familles Roberge et Ragone, le plan du quartier de l'Arsenal et la carte du monde — qu'utilitaires, puisqu'elles servent à délimiter les coulisses. Cet espace porte la marque esthétique de la troupe qui a comme préoccupation fondamentale de transformer un lieu théâtral traditionnel en un lieu théâtral conforme à un style de jeu particulier caractérisé, entre autres, par la transgression du code mimétique.

Le plan de l'Expo-Théâtre et de son environnement immédiat, reproduit p. 105, permet de voir les six espaces scénographiques où se sont déroulées les six pièces du *Roi Boiteux*<sup>6</sup> et dont le parcours, au fil de la représentation, a permis au public de « rompre avec le conditionnement établi, consistant à se rendre dans une salle »<sup>7</sup>.

Le premier geste révolutionnaire (!), (c'est-à-dire remettant en question l'intention, ce vouloir-faire du code théâtral, qui a présidé à la construction de l'Expo-Théâtre) a été d'opter pour le grand air et d'accorder, par le fait même, une importance presque plus grande aux alentours qu'à l'intérieur du théâtre. Ce premier choix marque la détermination du groupe d'offrir un spectacle aux allures de fête populaire où les spectateurs se déplacent vers les lieux d'attraction et jouissent d'une certaine liberté de mouvement. (Soulignons une fois encore cette volonté de susciter un changement dans les habitudes de réception du spectateur.) Ce choix renoue avec des

6. L'espace I est bien représenté par le croquis: trois échafaudages ferment l'aire de jeu; pour l'espace V, l'échafaudage central disparaît puisqu'il y a alors des spectateurs assis sur le terrain faisant face au garage, tandis que les deux autres sont reculés aux positions indiquées par le chiffre V; la pièce IV est jouée sur la scène, les spectateurs prennent place dans la salle, tandis qu'à la pièce VI, ils se retrouvent assis sur la scène. Il y a trois gradins, l'un côté cour, l'autre côté jardin et le troisième fait face au rideau qui est tantôt fermé, tantôt ouvert, par exemple pour la fameuse scène de l'envahissement par la horde de Moïse.

7. Peter Brook, « Espaces pour un théâtre », *Le Scarabée international*, [Paris] n° 2, 1982, p. 59.



« La proximité des spectateurs permet aux réactions du public d'être rapidement perçues, et par les comédiens et par les autres spectateurs. » Photo: Hubert Fielden.

pratiques spectaculaires antérieures — la fête à l'époque de la Renaissance et les Mystères au Moyen Âge — caractérisées par une discontinuité dans le temps et dans l'espace.

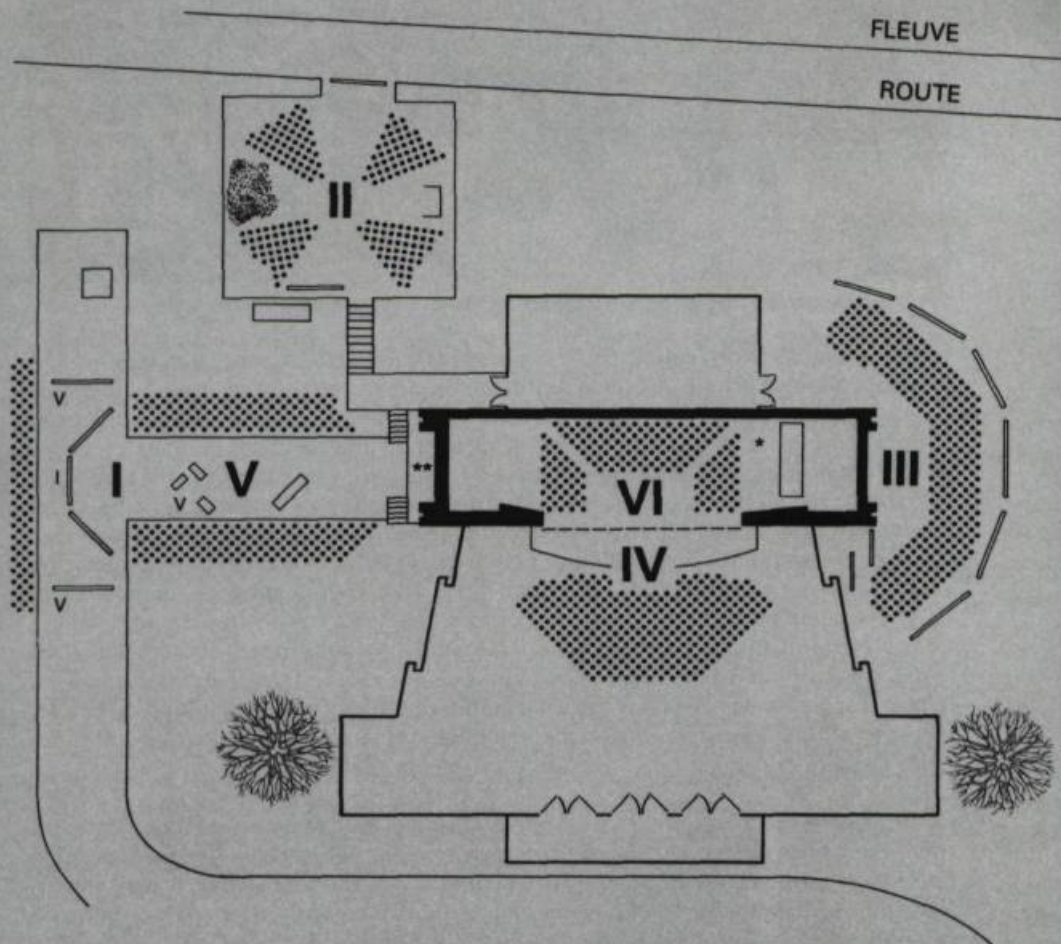
Les déplacements que l'on exige des spectateurs ainsi que la distribution des lieux qui leur sont impartis — guidée par un souci de proximité — modifient le rapport spatial entre les comédiens et les spectateurs, lequel entraîne un rapport social, non seulement nouveau, mais continuellement renouvelé au cours de la représentation. Cette proximité des spectateurs permet aux réactions du public, auquel on s'adresse d'ailleurs très souvent directement, d'être rapidement perçues, et par les comédiens et par les autres spectateurs (qui ne peuvent jamais oublier la présence de leurs voisins comme ils sont invités à le faire dans la noirceur des salles traditionnelles). Le déroulement de l'événement théâtral ne pourra qu'en subir les effets dynamiques. Immanquablement se constitue alors ce que Peter Brook appelle un espace vivant.

Roland Barthes a déjà noté certaines conséquences du jeu à l'extérieur:

« Le sens du plein air, c'est sa fragilité. Dans le plein air, le spectacle ne peut être une habitude, il est vulnérable, donc irremplaçable: la plongée du spectateur dans la polyphonie complexe du plein air (soleil qui bouge, vent qui se lève, oiseaux qui s'envolent, bruits de la ville, courants de fraîcheur) restitue au drame la singularité d'un événement. De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire: le premier est d'évasion, le second est de participation. »<sup>8</sup>

8. Roland Barthes, « Le Théâtre grec », *Histoire des spectacles*, ouvrage collectif publié sous la direction de Guy Dumur, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1965, p. 527.

## Plantation du cycle à l'Expo-Théâtre



- \* VI Dieu le Père
- \*\* Porte de garage



Certains échanges de répliques se font littéralement « au-dessus » des têtes... Photo: Hubert Fielden.

La démarche du Nouveau Théâtre Expérimental vise clairement ce nouvel imaginaire qui déplace la « clôture de la représentation » et cherche à renouveler le plaisir du spectateur basé sur la fascination en même temps que sur la découverte et l'acceptation de la facticité du théâtre. La transposition de la fiction dans un cadre réel, le plein air, agit en deux sens opposés : d'une part, elle renforce la théâtralité (le spectateur reconnaît les objets, les costumes, les dialogues comme participants du spectacle théâtral); et, d'autre part, simultanément, elle brouille la frontière qui, dans le théâtre traditionnel, délimite nettement la fiction et le réel (par l'opposition scène-salle). Le spectateur, qui n'est pas dupe, mais plutôt complice du jeu, reconnaît bel et bien ce qu'on lui présente comme une fiction, mais franchit la frontière quand il se joint aux membres de la cour royale/de la troupe, pour le banquet qui suit le mariage de Richard Premier et de Marie-Jeanne Larose et qu'il déguste, convive à la cour, les victuailles de la fête nuptiale autour des tables dressées le long du fleuve, sous les arbres. La convention la plus générale et la plus élémentaire du théâtre, voire l'essentielle, c'est que la fiction *n'est pas* la réalité.

Ce principe — ce pacte — est ici soumis à un jeu de distorsion qui contribue, en même temps et sans que cela soit contradictoire, à réaffirmer la règle violée. Si le spectateur s'amuse tant à constater ces distorsions, c'est qu'il est averti des conventions qui régissent et le jeu et la perception qu'il doit en avoir. Ronfard lui-même ne fait-il pas dire au Temps qui ouvre la quatrième pièce:

« Les voilà tous prêts à célébrer la jeunesse, parés de costumes de théâtre. [...] Est-ce donc ça la jeunesse? La singerie programmée? Le bal des faire-semblants? L'apprentissage de la duplicité? Le jeu des masques? Qui aurait l'audace de s'en plaindre si le jeu est plaisant et l'illusion convaincante? De mon point de vue, illusion et réalité se confondent. Le jeu et la mort. La vie et le songe. L'acte imaginé et l'acte accompli.

Le grotesque et le sublime. » (2, IV, p. 20-21)

On assiste à l'affirmation du théâtre et à sa négation. Et on reconnaît là le fonctionne-



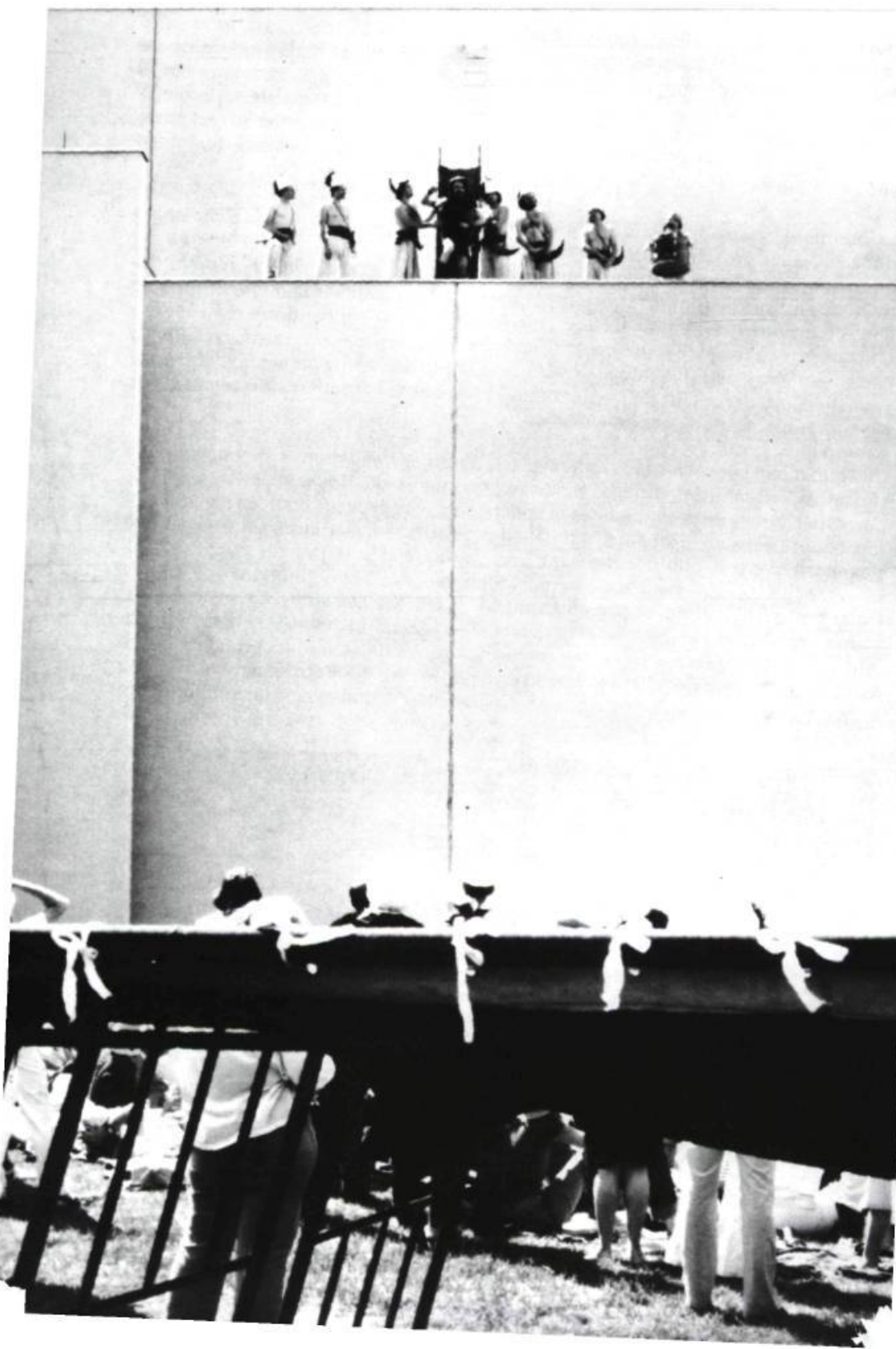
ment de la fête carnavalesque qui tue et ressuscite à la fois. Cette ambiguïté fondamentale du carnaval est ici magnifiquement reproduite dans l'utilisation de l'espace. Le renversement de ce qui est établi (chacun à sa place, le théâtre sur la scène, la vie dans la rue) participe du projet du N.T.E. qui tente de rapprocher l'irréconciliable. Les limites du théâtre éclatent: le jeu n'est plus le reflet du réel, mais devient lui-même *réel*. C'est sur un fil ténu, marquant pourtant encore la différence entre la fiction et la réalité, qu'avance le *Roi Boiteux*.

La première caractéristique de la spatialisation de *Vie et mort du Roi Boiteux* est donc de jouer sur l'axe intérieur-extérieur. De plus, qu'ils soient extérieurs ou intérieurs, les espaces scénographiques recèlent tous la possibilité d'un débordement du jeu hors des limites conçues pour le recevoir et perçues comme telles par le spectateur. Aussi ce dernier sera-t-il souvent surpris par l'apparition « hors-cadre » d'un personnage: juché sur un toit, arrivé en trombe sur une motocyclette ou carrément assis parmi le public. Retenons comme deuxième caractéristique de la spatialisation, découlant de la première, le fait que les frontières de ces espaces scénographiques ne sont pas étanches.

Un coup d'oeil sur ces espaces scénographiques permet de remarquer encore une chose: ils « citent » des espaces théâtraux antérieurs qui, tous, installent des rapports spécifiques entre comédiens et spectateurs. Les espaces pour les pièces I et V rappellent l'espace élisabéthain qui avait plusieurs niveaux et où un proscenium s'avavançait dans le public autorisant une contiguïté du jeu et du public et une simultanéité des actions. Les aires rectangulaires utilisées permettent une grande variété de mouvements et installent plusieurs entrées et sorties. La scène à l'italienne, utilisée pour la pièce IV, sera renversée à la pièce VI quand les spectateurs se retrouveront sur la scène, avec les comédiens, qui, eux, joueront certaines scènes dans l'espace traditionnellement réservé au public: la salle. Pour la pièce III, l'aire de jeu est un hémicycle vu en plongée par le spectateur installé dans un amphithéâtre naturel qui rappelle l'espace architectural de la Grèce antique. Cette alternance de



Une remise en question de la scène à l'italienne, par un jeu à l'égyptienne?... Photo: Hubert Fielden.



références souligne le refus de l'équipe de Ronfard de se borner à un modèle unique, comptant plutôt utiliser tous les ressorts de l'art théâtral, mais en ayant soin de les adapter à son jeu et à ses objectifs. L'intertextualité, car il s'agit bien de cela ici, est d'ailleurs un des modes de fonctionnement de ce spectacle qui ne se contente pas de citer des espaces antérieurs, mais qui cite également des personnages et des situations « inspirés » de Shakespeare, de Sophocle, de Racine, et même de Tremblay.

Dans l'espace scénographique de la pièce II, la troupe s'est également réservé plusieurs possibilités d'occupation de l'espace. L'aire de jeu est en forme de croix dont les extrémités d'une des branches sont fermées par des échafaudages portant la carte de l'arbre généalogique et le plan du quartier de l'Arsenal; les extrémités de l'autre branche le sont par le tas de sable et par les matériaux de construction qui serviront aux jeux des enfants. Cet espace est sûrement celui où la concentration, la fixité du regard, est la moins grande, car, même s'il y a un centre à la croix, l'éclatement en étoile de l'espace (donc du jeu) rend souvent imprévisibles les entrées, les sorties et les déplacements des comédiens. En utilisant les étroits passages laissés libres derrière les triangles formés par les chaises des spectateurs, les comédiens forceront les gens à se retourner complètement pour pouvoir suivre l'action! Cet éclatement de l'espace permettra aussi que certains échanges de répliques se fassent littéralement « au-dessus » des têtes, au moment où, par exemple, des personnages se trouveront au centre alors que d'autres seront placés à la périphérie; l'effet d'un tel jeu a particulièrement été réussi dans la scène d'engueulade entre les femmes Roberge et Catherine Ragone toutes montées sur des cothurnes!

La diversité scénographique, qui utilise ce qui est disponible dans un processus de théâtralisation du non spécifiquement théâtral, repose sur une conception idéologique qui doit beaucoup à Brecht et qui présente le monde comme malléable, les rapports entre les hommes et le monde et les rapports des hommes entre eux, comme transformables. La dissémination des espaces dénote un refus de l'univocité et constitue en quelque sorte l'image d'une notion chère à Jean-Pierre Ronfard, celle de la bâtardise. Impur, baroque, barbare, voilà comment il qualifie lui-même son théâtre.

La critique du lieu théâtral traditionnel et la volonté de créer un nouvel imaginaire constituent un mouvement, largement répandu depuis les vingt dernières années, encore souvent qualifié de marginal, mais qui a transformé la pratique théâtrale (ses traces sont même repérables dans le théâtre plus conventionnel) en bouleversant les habitudes quant à l'occupation de l'espace: remise en question de la scène à l'italienne, éclatement des limites de l'aire de jeu<sup>9</sup>, multiplication des aires de jeu et exploration de plusieurs possibilités de rapports entre les comédiens et les spectateurs. La scénographie moderne, tout en innovant, a su puiser à diverses sources: les théâtres classique, grec, élisabéthain et oriental, ou encore, à d'autres pratiques

9. On a plusieurs exemples de cet éclatement dans la production du *Roi Boiteux* à l'Expo-Théâtre. Mais également, déjà, dans la pièce IV, présentée à l'Espace Libre, quand Richard et Marie-Jeanne, nouvellement mariés, sortaient de la cathédrale-théâtre par la grande porte (celle de l'ancienne caserne de pompiers) directement dans la rue Fullum!



Un « théâtre du monde » où pouvaient parader Tintin et Francine Grimaldi. Photo: Hubert Fielden.

spectaculaires: le cirque, le music-hall, le carnaval, etc. On assiste aussi à la réutilisation de certains moyens de théâtralisation écartés depuis longtemps par la dramaturgie dominante, celle du théâtre naturaliste. Ce mouvement de retour, qui est davantage le résultat d'un travail de la mémoire théâtrale qu'un relent passéiste, coïncide avec un goût renouvelé pour la « fête théâtrale » où le ludique l'emporte sur le mimétique.

Disons quelques mots des autres lieux où le N.T.E. a présenté *Vie et mort du Roi Boiteux*. Les trois premières pièces ont été jouées, à l'été 1981, dans les cours extérieures de l'École nationale de théâtre. Il s'agissait d'un lieu hautement associé à la culture théâtrale. Cependant on a choisi de jouer à l'extérieur de l'école, à ciel ouvert. L'espace scénographique était petit, mais morcelé: les spectateurs étaient assis dans des gradins distribués ici et là, laissant plus ou moins un espace au centre pour le jeu. Les comédiens entraient de partout et on voyait apparaître des personnages par les fenêtres de l'école ou sur les toits. Ceux qui ont vu la pièce III se rappelleront la surprise causée par l'apparition du fantôme de François Premier, ailes au vent, sur le plus haut toit!

Pour la suite du cycle, l'Espace Libre, ancienne caserne de pompiers, apparaissait à la troupe comme un espace facilement réaménageable et transformable suivant les exigences des spectacles à y présenter. Pour les pièces IV et V, on choisit de délimiter des aires de jeu rectangulaires sur les côtés desquelles les spectateurs, assis face à face, « se » regarderaient regarder; là encore, on manifestait le souci de permettre l'exploration maximale des dimensions de l'espace. Le spectateur le moins averti devinait déjà, en voyant ce lieu, que les décors ne seraient pas naturalistes, qu'on allait s'en remettre à quelques accessoires pour inventer les lieux et les

actions. Il était donc invité, il le savait, à une expérience de théâtre où l'on accentue la théâtralité au lieu de la gommer. (Rappelons que tout au long des représentations, l'éclairage uniforme — fourni par des ampoules nues — réunissait spectateurs et comédiens au lieu de les isoler comme dans la plus pure tradition.) Bref, il s'agissait là d'un espace vide, d'un espace libre, où tout semblait possible, d'un espace polyvalent. La pièce VI a été l'occasion d'une répartition plus « sophistiquée » des spectateurs. Certains étaient assis le long des murs de la salle ou dans les coins, d'autres, juchés très haut « au-dessus du spectacle », sur des plates-formes dont l'accès par d'étroites échelles était difficile, d'autres enfin, dans une fosse dont le niveau était légèrement inférieur à celui du plancher constituant l'aire de jeu.

Je ne veux pas, ici, entreprendre de comparer les espaces scénographiques conçus et construits pour l'Espace Libre, ceux de l'Expo-Théâtre et ceux des autres représentations à Lennoxville et à Ottawa, à l'été 1982. Je dirai cependant qu'il se dégage des constantes qui vont toujours dans le sens de l'exploitation maximale des possibilités offertes par les lieux eux-mêmes: scènes déjà construites ou naturelles, allées, fenêtres, toits, monticules, etc. Dans le sens aussi d'une économie signifiante: quelques accessoires et praticables se transformant au besoin. Dans le sens, enfin, de la recherche de nouveaux rapports avec les spectateurs, obtenus par la proximité, la mixité, les adresses directes, l'appel à la participation (au repas et au « thé de la reine »), et l'appel à se déplacer d'un espace scénographique à un autre, même d'Ottawa à Hull!

Le Nouveau Théâtre Expérimental avait besoin de lieux où pouvaient parader Tintin, Einstein, Francine Grimaldi et d'autres personnages hétéroclites invitant les spectateurs à un « théâtre du monde » vaguement shakespearien; besoin de lieux qui pouvaient accueillir le récit grandiose de l'histoire de l'humanité (rien de moins, comme l'avoue Ronfard lui-même), histoire jouée par des personnages mi-sérieux,



Le Nouveau Théâtre Expérimental a su « rompre avec le conditionnement établi, consistant à se rendre dans une salle. » Photo: Pierre Simard.

mi-loufoques, tous plus ou moins boiteux les uns que les autres, partis à la conquête du monde, du quartier de l'Arsenal à l'Azerbaïdjan; besoin de lieux, tout compte fait, où le rêve et la réalité, le pouvoir et la soumission, la violence et la tendresse allaient pouvoir se manifester. Et il les a trouvés... ou créés.

**louise vigeant**

**avec l'assistance de lorraine camerlain**