

Article

« Shakespeare à l’Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère »

Dominique Lafon

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 24, 1998, p. 85-99.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041363ar>

DOI: 10.7202/041363ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Dominique Lafon
Université d'Ottawa

Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère

Les classiques sont en général de redoutables révélateurs. Cette affirmation est paradoxale dans la mesure où ils servent aussi commodément de caution : on les monte pour maintenir la tradition, dans un but pédagogique ou muséologique, histoire de ne pas maintenir les jeunes générations dans la misère culturelle où les a plongées trop de télévision facile... On connaît le refrain. L'antienne justifie donc le projet de monter des histoires dont on voudrait bien qu'elles servent à la formation du public contemporain, ce qui ne saurait faire oublier que le choix d'un répertoire classique participe, au même titre que le répertoire de création, de la stratégie idéologique propre à chaque société.

L'étude du répertoire shakespearien présenté au Québec permet d'analyser plus avant cette affirmation, sur la base du constat suivant : pendant longtemps Shakespeare a été le parent pauvre de la tradition classique. Réticence nationaliste, dira-t-on en rappelant qu'un des premiers doctrinaires de la culture québécoise, Lionel Groulx pour ne pas le nommer, en 1912, au premier Congrès de la langue française au Canada, désignait comme unique patrimoine culturel le théâtre classique français, en particulier Corneille et Molière. Le théâtre de Racine devait sans doute comporter de trop sulfureux relents passionnels... On pourrait invoquer, également à l'origine de l'absence de Shakespeare, l'existence

d'une tradition shakespearienne au Canada anglais, dont le festival de Stratford est l'émanation la plus prestigieuse, et qui rendait la concurrence presque impossible. Ainsi la programmation du Théâtre du Nouveau Monde a ignoré Shakespeare pendant longtemps, lui préférant le classique français obligé, Molière, comme elle a négligé Corneille qui fut longtemps, lui aussi, malgré les objurgations du chanoine, le grand oublié du répertoire classique des théâtres québécois. Ce rapprochement est moins fortuit qu'il n'y paraît, dans la mesure où leur œuvre est parcourue par une même réflexion sur la nature des rapports qui unissent le théâtre et le pouvoir, le théâtre et la société civile. Cette réflexion se traduit par la réfraction des mises en abyme shakespeariennes, notamment dans *La tempête*, mais aussi dans la mise en abyme de *l'Illusion comique* qui est close, on le sait, sur l'affirmation du droit de cité du théâtre. Il a été d'ailleurs parfaitement démontré par Manfred Schmeling (1982) que la mise en abyme est la manifestation d'une crise et qu'elle préfigure ou accompagne des bouleversements autant sociaux qu'esthétiques. C'est cette dimension idéologique ou politique du répertoire classique, qu'il soit français ou anglais, que les metteurs en scène québécois ont, pendant des années, reléguée dans l'oubli.

Avant 1970, si des pièces de Shakespeare sont montées au Québec (par les Compagnons de Saint-Laurent, l'Équipe, le Rideau Vert ou la Nouvelle Compagnie théâtrale), aucune n'appartient au corpus politique de l'œuvre, qu'il s'agisse de *La nuit des rois*, de *Roméo et Juliette*, de *La mégère apprivoisée* ou du *Songe d'une nuit d'été* dont Pierre Dagenais, l'animateur de l'Équipe, justifie ainsi la programmation de 1945 :

Mes lectures personnelles et mon observation m'avaient amené à apprécier William Shakespeare comme le meilleur dramaturge au monde, et *Un songe d'une nuit d'été* me semblait la pièce idéale pour le public canadien-français de cette époque. Tous avaient eu leur plein de la « réalité » et le choix de la pure fantaisie semblait opportun. Également, le Canadien français aime beaucoup la légende et le folklore, et moi j'étais certain qu'au point de vue psychologique un *Songe* s'avérait le meilleur choix (cité dans Bolster, 1976 : 419).

Cette affirmation de 1966 corrobore la vocation divertissante et ludique attribuée à Shakespeare durant les vingt-cinq premières années de l'après-guerre. La règle ne comportera qu'une seule exception, en 1962, le *Richard II* de Jean Gascon, pour qui c'est d'abord l'occasion de mettre en pratique son expérience de Stratford, où il œuvre depuis 1956.

Il faut attendre 1970 pour que le théâtre québécois s'approprie, ou rapatrie, le corpus dynastique de l'œuvre shakespearienne, pratique inaugurée par Robert Gurik dans *Hamlet, prince du Québec*, poursuivie par Jean-Pierre Ronfard dans *Vie et mort du Roi Boiteux*, en 1981, et, enfin, par Normand Chaurette dans *Les Reines*, en 1991. Il y a plus qu'un hasard dans le fait que le *Hamlet* de Robert Gurik est présenté au théâtre de l'Escale en 1968, la même année que *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme¹ au Festival de Sainte-Agathe. Les circonstances font coïncider, de façon exemplaire, l'intertextualité et l'émergence d'une revendication à la fois politique et esthétique, concrétisée par la création, la même année, du Parti québécois et... des *Belles-sœurs*. La mise en pièces des deux classiques jusque-là ignorés par l'institution théâtrale confirme les enjeux idéologiques de leur œuvre respective, enjeux qu'exhibe une dramaturgie québécoise en quête d'affirmation.

Si le traitement que Ducharme applique au *Cid* privilégie l'iconoclastie culturelle, point n'est besoin de rappeler que la pièce de Gurik est radicalement politique, non seulement parce qu'elle attribue aux personnages shakespeariens les patronymes de personnalités de la scène politique d'alors, mais surtout parce qu'elle actualise le *topos* shakespearien de l'illégitimité dynastique en illégitimité politique. Le message était là sans ambiguïté ; l'époque se prêtait à la revendication polémique, à l'engagement d'autant plus ouvert que la scène sociale n'avait pas encore accordé droit de cité – l'exercice du pouvoir – au parti politique indépendantiste. C'est cette impuissance que compense le mode parodique, véritable activisme théâtral qui trouve un écho dans les explosions des premières bombes mises en place par le Front de libération du Québec (FLQ). L'intertextualité parodique, carnavalesque, fonctionne ici comme un détonateur qui fait exploser le respect attaché à l'auteur anglais par excellence, se libérant des entraves de la traduction par une adaptation radicale, une appropriation irrévérencieuse. Elle met aussi en évidence les rapports privilégiés qu'entretient l'œuvre de Shakespeare avec l'actualité politique et dont le théâtre institutionnel se fait aussi l'écho. Lorsque, en 1972, Albert Millaire monte *Jules César*, ne relie-t-il pas son choix à l'assassinat de Kennedy en 1963, relation qu'explicitent les intentions avouées de la troupe lors de la représentation et que résume ainsi Charles Bolster : « La troupe avait décrié par cette pièce [...] la stupidité inutile de

1. Curieusement, la parodie semble avoir rappelé l'institution à l'ordre dans son rôle de gardien de la tradition classique : le Théâtre du Nouveau Monde monte *Hamlet* pour la première fois, en 1970, et *Le Cid*, son premier Corneille, en 1978.

l'assassinat politique. C'était une étape, les artistes québécois commençaient à pénétrer la dimension universelle de Shakespeare » (1976 : 429) ?

Alors que 1970 était encore présent dans toutes les mémoires, cette dimension « universelle », adjectif cliché par excellence quand on parle des classiques, pourrait facilement être remplacée par une dimension politique. Mais l'intérêt de cette remarque, comme de cette autre coïncidence, est d'associer l'œuvre de Shakespeare à la représentation, fût-elle purgative, de la violence politique.

Dans cette perspective, la création du *Roi Boiteux* manifeste une évolution de l'intertextualité shakespearienne particulièrement intéressante. Sur la scène du théâtre québécois, le fils inquiet – le Hamlet impuissant à passer à l'acte – a cédé la place à l'oncle sanguinaire, Richard III ; en dix ans, le Prince du Québec est devenu un Roi boiteux, la victime, un tyran. Cette chronologie de la référence s'éclaire singulièrement de sa mise en parallèle avec les événements politiques qui la balisent, les mouvements insurrectionnels des années 1970 et la défaite référendaire de 1980 et, comme elle, s'articulent autour de la légitimité de la prise de pouvoir. Quinze ans se sont écoulés depuis la création de *Vie et mort du Roi Boiteux*, la fièvre enthousiaste de la fête spectaculaire s'est dissipée, laissant dans la mémoire de spectateurs privilégiés le souvenir d'un événement exceptionnel qui fit date².

Un texte demeure³ qui s'impose aujourd'hui comme un texte fondateur de la dramaturgie des années 1980 dont il préfigure les caractéristiques les plus significatives. Il marque tout d'abord l'apogée, et la fin, du mythe de la création collective des années 1970, même si sa genèse s'inscrit dans la mouvance de l'expérimentation théâtrale combinant écriture et improvisation. Très vite, au collectif s'est substitué le texte d'un auteur, Ronfard ayant assumé seul la rédaction et la composition de l'ensemble. La transformation du projet initial, intitulé *Shakespeare Folies*, en un projet individuel est étroitement associée à la constitution de l'arbre généalogique des personnages, ostensiblement affiché, jusque dans les représentations où il était distribué comme une sorte de préalable :

2. Une tentative de reprise, en trois parties et « en salle » (à l'Atelier du Centre national des Arts d'Ottawa), en octobre et en décembre 1992, puis en mars 1993, a mis en évidence le fait que le Cycle ne pouvait être circonscrit dans les limites et les modalités d'un spectacle conventionnel, mais peut-être aussi qu'il était encore trop tributaire du contexte idéologique dans lequel il avait été créé.

3. Toutes les références renvoient à l'édition parue chez Leméac (Ronfard, 1981).

De janvier à avril 1980, retour à Shakespeare : lecture complète de l'œuvre, discussions, ateliers d'écriture à quatre dans le but d'en transposer le ton et l'atmosphère. Soudain, – coup de théâtre, illumination – Jean-Pierre Ronfard apporte un jour l'arbre généalogique des principaux personnages de ce qui s'appelle alors le *Cycle du Roi Boiteux* et décide (avec l'accord du groupe) d'assumer seul la responsabilité de l'écriture du texte (Godin et Lavoie, 1981 : 13).

C'est dire que l'inspiration déterminante de l'auteur, celle qui lui fit abandonner le mode d'un pastiche, d'un « théâtre de variétés » où aurait été convoquée une suite discontinue de personnages empruntés, réside tout entière dans la conception d'une cellule familiale originale. Cette structuration familiale est à l'origine de toutes les libertés que prendra dès lors le Cycle avec l'hypotexte shakespearien. À la différence de Chaurette qui, dans *Les Reines*, n'invente qu'un seul personnage non shakespearien, Ronfard s'écarte délibérément du modèle initial et, du même coup, inscrit sa pièce dans un contexte explicitement québécois. C'est ce parti pris référentiel et généalogique qui autorise une relecture du *Roi Boiteux* dans la perspective des travaux d'Emmanuel Todd qui tentent de démontrer « que les rapports familiaux – entre parents et enfants, entre mari et femme – servent de modèles aux relations politiques et définissent le rapport de l'individu à l'autorité » (1983 : 13). Si la cellule familiale est, selon l'analyse anthropologique, le creuset des « alignements idéologiques qui déterminèrent l'histoire du vingtième siècle » (p. 223), ne peut-elle être envisagée comme la pierre de touche des enjeux idéologiques de la fiction métathéâtrale d'un Cycle qu'elle structure dès les prémisses de sa conception ? C'est donc à la lumière des différents types familiaux répertoriés par Todd, utilisés comme quantités discrètes, que cette analyse tentera de mettre en lumière les modalités d'un traitement qui recompose la famille québécoise en une dynastie, c'est-à-dire en une structure métaphorique des tensions idéologiques de la société québécoise de l'après-référendum.

La cellule familiale du *Roi Boiteux* repose, en effet, sur une tension généalogique manifeste qui « proclame la continuité du lignage masculin » mais « donne un grand rôle aux femmes » (p. 78), le rôle étant entendu ici aux sens théâtral et politique. Vestige d'une référence à la problématique dynastique du *Roi Lear*, la famille Roberge repose sur une absence scénique et politique, celle du Père, *Roi* de l'Abitibi, dont la succession pourrait être revendiquée par trois filles. La famille Ragone, quant à elle, est doublement affaiblie par la disparition d'Angela et l'absence débile de Filippo. Le pouvoir repose brièvement sur les épaules de

François Premier qui disparaîtra dès la première pièce au cours de sa campagne d'Azerbaïdjan. Père d'Alcide et de Richard, tous deux « Premier », il était pourtant le seul personnage de la pièce à l'origine d'une lignée agnatique, d'une filiation par le père. Car l'autre branche de la descendance Roberge ne regroupe que des cognats, des parents par la mère, en l'occurrence Judith Roberge, mère de Moïse, fruit de sa liaison hors mariage avec Marc Lemieux, et de Roy et Annie Williams, enfants légitimes du pasteur Peter Williams. Ces deux géniteurs sont absents de la pièce, symboliquement unis par un même destin tragique et exotique, l'un dévoré par les Indiens d'Amazonie, l'autre mis à mort par les Canaques de Nouvelle-Guinée. Qu'ils soient des pères absents, des aventuriers, un Roi ou un Dauphin en titre rapidement éliminés de la scène théâtrale comme de la scène sociale fictive, les mâles laissent toute la place aux femmes qui, symboliquement, encore, recueillent leur dernier souffle, telle Augustine Labelle sur le mont Ararat, ou les tuent, telle Léïla donnant à Alcide la tunique d'un Nessus singulièrement féminisé, la femme jalouse remplaçant le centaure blessé.

Seuls échappent à cette emprise des femmes dont Catherine Ragone est, bien évidemment, la figure emblématique, Nelson et Sandy. Orphelins de mère, ils portent en outre un patronyme différent, Sparks et Trapp, alors qu'ils sont jumeaux et, selon les dires du Temps (1, IV ; t. 2 : 20), enfants d'un même père, Marc Lemieux. Ces deux personnages échappent ainsi à la vraisemblance de toute structure familiale et appartiennent explicitement au registre du fictif, du légendaire, appartenance que sanctionne leur adoption par la magicienne Lou Birkanian. C'est à eux, petits clowns chargés d'animer l'assistance⁴, que reviendra l'exhibition du spectaculaire, du métathéâtral et, surtout, de l'inceste, aussi appelé dans la pièce « le vice Ragone », qu'aucun autre personnage n'assumera scéniquement. Nelson et Sandy sont les métaphores doublement incestueuses du récit théâtral dont ils explicitent les interdits, mais aussi les enjeux.

Le destin de Nelson, comme dans les tragédies grecques, est annoncé dès le quatrième tableau de la première pièce, par la pythie Lou Birkanian, qui retourne pour lui la carte du Moine aveugle, figure que les pièces subséquentes associeront explicitement à la mort. Ce destin s'accomplira au terme d'un naufrage, d'une dérive qui le conduira en compagnie de Sandy et de Freddy, sur les rives d'une île du Pacifique (16, V). Au sommet d'une colline habite un vieux Blanc qui se meurt de la syphilis et que veille une femme « terrible ». Elle surgira, suivie d'un sorcier et de trois Canaques, chargés de tuer Nelson qui sera vidé de

4. En particulier dans la pièce IV, *La Jeunesse du Roi Boiteux*, aux tableaux 2 et 7.

son sang pour redonner vie au mourant, désigné comme « le Prince Marc ». Ce prénom à l'instar du titre qui le précède rattache l'absent à la généalogie dynastique du Cycle et l'identifie implicitement : il s'agit du propre père de Nelson, Marc Lemieux. Le tableau, selon les mots de l'auteur, est « d'une violence inouïe » (t. 2 : 195). On pourrait ajouter d'un symbolisme puissant, puisqu'il met en scène le vampirisme du père à l'égard du fils, « un homme pour un homme », inverse le sens de la paternité, le fils devant redonner vie au père. Cette inversion est soulignée par la fable que raconte Freddy à Sandy pour la consoler de la mort de son frère. Il la tient de Lou Birkanian, avec laquelle il n'arrive pas, dit Sandy, à « coupe[r] le cordon », ce qui fait de lui, désormais, un autre frère incestueux, le substitut de Nelson. Cette histoire raconte comment le jardinier du Sultan de Bakou obtient les plus beaux dahlias du royaume, en épandant sur les fleurs la poussière d'une motte de terre ; il accompagne son geste de ces paroles rituelles : « Ceci est mon père et mon grand-père et le père et le grand-père de mes pères » (t. 2 : 198). Racontée, il faut le rappeler, à une enfant de mère inconnue, cette parabole de la fécondité agnatique s'achève sur une note politique : « Le Sultan de Bakou fit de l'homme aux dahlias le jardinier de son palais. Souvent, il lui demandait conseil pour gérer les affaires de l'État » (t. 2 : 198). On ne saurait mieux dire qu'un bon gouvernement passe par la lignée patrilinéaire à laquelle Nelson vient d'être sacrifié *par une femme*. Mais cette leçon de sagesse politique et dynastique est niée, puisqu'au deuxième tableau de la cinquième pièce, la femme des Andes apprendra à Lou Birkanian que le sacrifice du fils n'a pu sauver le père qui est mort « de la syphilis⁵ ». On ne saurait mieux représenter la dénégation de la légitimité du politique, fût-il légitimé par la filiation paternelle.

Ce tableau sacrificiel, dans ses contradictions, sert d'*exemplum* à tout le substrat politique de la pièce. Car le pouvoir de Richard, comme la vie de Nelson, est soumis à celui de sa mère Catherine. Curieusement, les critiques ont tous entériné la bâtardise du personnage, alors que sur un plan strictement « légal », Richard est bien le fils de son père, l'héritier légitime du trône, après la mort de son frère Alcide dont le cadavre sera, à titre de preuve, exhibé sur la scène (3, IV ; t. 2 : 20). La pièce s'écarte radicalement du modèle shakespearien où l'accession au trône se fait par l'élimination des héritiers légitimes. D'où vient alors cette revendication au droit à la bâtardise, sinon du fait que c'est Catherine qui, la première, sans attendre la preuve de la mort d'Alcide, a disposé de l'héritage

5. « Et le sang de Nelson n'aura pas empêché de mourir de la syphilis Marc Lemieux, le beau Marc, le prince Marc, son père... » (t. 2 : 217). Cette identification à posteriori montre la volonté du dramaturge de rappeler la cohérence du réseau familial au spectateur distrait.

paternel en nommant son amant Robert Houle, Lord Protecteur du Royaume (l'anglicisme du titre me paraît très révélateur du déni implicite – 2, III ; t. 1 : 155). C'est au cours de cette prise de pouvoir que sera révélée la cause du suicide d'Angela : les relations incestueuses de Filippo, son mari, avec leur fille, l'impénitente Catherine. La bâtardise, tout à la fois revendiquée et dénoncée, échappe au sens étroit du terme, et se justifie par les transgressions de la mère du héros qui ont porté atteinte au code dynastique, par le coup de force, et au code familial, par l'inceste.

Il faut comprendre que l'hypertexte a complètement évacué ici la référence shakespearienne. On n'est plus dans *Richard III*, où l'usurpation du pouvoir est le fait d'un homme, encore moins dans *Hamlet*, où la mère est certes complice de l'usurpateur, mais impuissante. Aussi, le tableau 13 de la pièce IV, *La Jeunesse du Roi Boiteux*, fait-il une large part à *Britannicus*. Néanmoins, Richard attendra le dernier tableau de la dernière pièce pour se transformer en Néron, en Néron et pas en Oreste même si, dans ce tableau, il est fait brièvement allusion au personnage. C'est dans ce jeu de références que la spécificité de la cellule familiale de la pièce se révèle une structure stérile où le pouvoir est assumé par les femmes, mais disparaît avec elles, ce que prouve le dénouement qui ne consacre qu'une tirade à la gloire de Richard au sommet de l'Empire State Building.

Conduite pour ainsi dire par sa logique interne, la pièce dénonce encore le scandale comme l'impasse du matriarcat, en réalisant, selon des modalités très révélatrices de l'interdit implicite, un de ses improbables corollaires, défini par Todd comme « une impossibilité théorique », à savoir « le mariage préférentiel entre cousins parallèles maternels » (1983 : 30). Ce cas de figure est évoqué par deux fois dans la pièce. Tout d'abord, au tableau 14 du *Printemps du Roi Boiteux*, tableau au cours duquel Richard s'initie à l'amour physique avec Annie Williams, la fille de sa tante. Cette initiation réciproque revêt les allures d'un rituel qui est clos sur un sacrifice animal (« On voit se répandre au sol deux pigeons et un lapin morts » – t. 1 : 199). Pareille à toute initiation, « la cérémonie » doit rester secrète, Richard exigeant de Freddy, l'officiant, de n'en parler jamais : « Ça n'existe pas. O.K. ! Tu sais rien. T'as rien vu » (t. 1 : 199). Or, ce tableau a été annoncé en quelque sorte – il faudrait dire oblitéré – par le tableau 5 de la même pièce, dans lequel Richard décline, pour justifier ses pulsions sexuelles, le paradigme des relations frelatées qui unissent les autres membres du microcosme de l'Arsenal, le quartier fictif où se déroule la partie québécoise de l'action : « [...] les noces morganatiques de Marie-Jeanne Larose et d'Alcide Premier, mon demi-frère, mon rival, [...] l'accouplement incestueux des jumeaux,

[...] les soupirs de ma mère dans les houles du printemps » (t. 1 : 170). Ce sont ces modèles, ces repoussoirs, frappés au coin de la psychanalyse, qui le déterminent à franchir le pas. Sa « première fois » sera cependant « endogame », puisqu'il refusera les offres de Germaine Dubois et, partant, une initiation hors de la cellule familiale, pour privilégier une relation avec sa cousine parallèle maternelle, selon la formule des anthropologues. Cette relation s'inscrit aussi dans la violation du tabou de l'inceste entre le frère et la sœur, tabou avec lequel, dans les sociétés musulmanes, en particulier, « ruse l'idéal de fraternité » (Todd, 1983 : 30). Le caractère névralgique de cette relation entre cousins maternels est réitéré plus loin dans le Cycle, par le lapsus puissamment révélateur de Catherine qui demande à Robert Houle « de tout préparer pour le mariage de [s]on fils avec Annie Williams » (13, IV ; t. 2 : 101), alors qu'il s'agit du mariage, exogame, pour le coup, avec Marie-Jeanne Larose.

L'importance symbolique de ce couple plus incestueux encore que celui formé par les jumeaux, dont la portée sociologique est grandement tempérée par l'in vraisemblable brouillage de leur identité et par le mystère de leur origine maternelle, met en évidence la nature proprement utopique de la généalogie du Cycle ronfardien. Selon Todd, en effet,

(il) n'existe pas de société paysanne sédentaire dont l'idéal familial soit un groupe large fondé sur une inversion du principe agnatique, c'est-à-dire sur la solidarité des sœurs plutôt que sur celle des frères. Seule une unité domestique associant deux sœurs et leurs conjoints pourrait engendrer un mariage préférentiel entre cousins parallèles maternels. Un tel système serait cependant une entorse au principe de la dominance masculine, dont les applications et l'intensité varient, mais qui est, en pratique, beaucoup plus universel que le tabou de l'inceste, même s'il n'a pas autant séduit les anthropologues (1983 : 31-32).

La société ronfardienne renverse donc le principe de la « dominance masculine », exacerbant, de surcroît, le pouvoir des femmes dans les figures secondaires des magiciennes : Lou Birkanian, la maîtresse du Temps (dans tous les sens du terme), mais aussi Circé, la femme des Andes, comme dans les figures référentielles où, là encore, les femmes dominent : Néfertiti, Marilyn Monroe, sans oublier Jeanne d'Arc et Mata-Hari qui sont dans le prologue de la sixième pièce, les interlocutrices privilégiées de Dieu le Père lui-même, qui fuit devant leurs imprécations. Non seulement la généalogie familiale est-elle organisée autour des femmes, mais la généalogie du pouvoir est tout entière contrôlée par elles.

Les seuls sages convoqués par Ronfard sont les pères du théâtre Aristote et Brecht, dans un ironique jeu de mise en abyme théorique qui stigmatise leur innocuité ; quant à Einstein, qui joue aux dés le sort du peuple conduit par Moïse, son savoir est grandement « relativisé » par son ivresse.

Dans cette perspective, la pièce de Ronfard se rapproche de celle de Chauvette, *Les Reines*. Ces deux œuvres partagent une volonté de donner le premier rôle aux personnages féminins. Et bien que l'une semble leur accorder le pouvoir politique que l'autre leur dénie, leur constat final est le même ; seul le deuil sied à Électre. Le règne de Claire Premier est ainsi sacrifié dans l'épilogue à la référence métathéâtrale, puisqu'elle se contente d'y présenter les photographies des personnages de la pièce. Les « reines » de Ronfard constituent en fait le négatif des *Reines* de Chauvette. Même si elles sont dominatrices, là où les autres sont impuissantes, elles n'en conduisent pas moins la cellule familiale au chaos, en soumettant les hommes à leur pouvoir. Comme la féminisation de la référence shakespearienne chez Chauvette, le modèle matriarcal qui organise la structure dynastique du Cycle de Ronfard, sert à dénoncer l'impasse du pouvoir des femmes, dénonciation que sanctionne le meurtre de la mère dans le *Roi Boiteux*.

Todd souligne que le meurtre de la mère, « caractéristique d'un système où l'autorité féminine est forte, mais inconsciemment contestée », est lié au *topos* anthropologique de la famille autoritaire instable qui repose sur une tension entre le pouvoir symbolique accordé au père et le pouvoir réel assumé par les mères (1983 : 107-108). Cette tension est parfaitement réalisée dans *Vie et mort du Roi Boiteux* où les pères sont, on l'a dit, en exil (Marc Lemieux) ou en marge (le vieux Ragone). Les femmes, au contraire, sont « au centre du dispositif familial défini par la proximité des individus » (p. 107-108), constituant le microcosme de l'Arsenal en société matrilocale ; c'est à elles que la pièce confie ce que Todd appelle « la puissance de dressage », créant ainsi un conflit entre un pouvoir paternel symbolique et la prégnance de l'autorité maternelle, c'est-à-dire le matriarcat. Cette tension s'est historiquement traduite dans certains pays d'Europe, par des « chasses aux sorcières » dont, curieusement, la pièce de Ronfard se fait l'écho dans la multiplication de personnages féminins investis d'un savoir ou d'un pouvoir surnaturel. Il ne s'agit certes pas de mettre à mort, mais bien d'exhiber un pouvoir parallèle qui est celui d'un savoir mythique ou symbolique.

Le personnage de la femme des Andes est, à ce titre, particulièrement ambigu et mérite qu'on lui accorde une lecture spécifique. Même si, apparemment, elle relève du fouillis folklorique de l'œuvre, la séquence de ses apparitions

constitue, en elle-même, un microrécit dont la portée symbolique est établie dès le tableau 7 des *Voyages du Roi Boiteux* (pièce V), tableau muet où l'on voit le personnage modeler une sorte de poupée qu'elle colore en bleu (t. 2 : 148). Sous le *topos* convenu du rituel, se lit une référence que la couleur signale. On sait que le bleu est la couleur emblématique du Québec ; ne peut-on voir dans cette tentative de mettre en forme une poupée bleue, tentative interrompue par le passage d'un avion, la métaphore d'un autre échec, contemporain à la pièce, celui du référendum ? Le rapprochement peut paraître abusif, mais se trouve corroboré par le tableau 21 de la même pièce, qui présente la rencontre des deux magiciennes, Lou Birkanian et la femme des Andes. C'est une scène de défi qui devra décider laquelle des deux femmes est la meilleure conteuse d'histoires. Mais sous ce règlement de « contes », de légendes, c'est d'Histoire qu'il s'agit. L'Histoire des peuples, le petit peuple de l'Arsenal qui a cru aux mirages de l'Azerbaïdjan, contrée mythique où Lou « n'est jamais allée », et qui a entrepris un voyage qui ne l'a mené nulle part ; mais aussi l'Histoire du peuple Inca que les conquistadors ont décimé, sans pouvoir le détruire, puisqu'il ressuscite en surgissant du fond de la terre mère à chaque lever du soleil.

La femme des Andes fera une dernière apparition au tableau 4 de la dernière pièce du Cycle, alors qu'elle rejoint Moïse « au bord de l'eau ». Là encore, le périple des personnages est moins chaotique qu'il n'y paraît. L'invraisemblance et le métissage s'éclairent singulièrement d'une mise en forme du trajet des différents voyages qu'entreprennent les prétendants au trône. Ainsi, Moïse, parti de la Basse-Égypte, patronyme oblige, a fait un détour par le Soudan méridional, avant de traverser, héros prédestiné, encore, la mer Rouge avec son peuple. Seul le délire de sa mère mourante explique son apparition en Alaska « dans une lumière phosphorescente » (20, V ; t. 2 : 213). Il a, en fait, poursuivi son périple vers l'est. Au tableau 4, il est parvenu, selon ses dires, « au dernier promontoire du Gondwana », région du sud de l'Inde dans le Deccan. C'est aussi le nom que donnent les géographes au continent qui, à l'ère primaire, avant la dérive des continents, réunissait l'Amérique du Sud, l'Afrique, l'Arabie, l'Inde, l'Australie et l'Antarctique. C'est dans ce lieu du syncrétisme culturel, de la mondialisation géophysique qu'il rencontre pour la première fois la femme des Andes et la fille de Léïla dont la présence ne s'explique que par ce jeu de l'ambiguïté toponymique. C'est à ce point névralgique de la séparation des continents qu'il exhorte son peuple à se décider. Ses paroles se lisent comme une référence explicite et ironique à la question référendaire : « Ô peuple, vous voulez savoir de quoi ? On y va, on y va pas ? [...] Vous voulez savoir, oui ou non ? » (t. 2 : 248). Mais si le peuple se résout à marcher sur les eaux qui dessinent de nouvelles frontières,

la femme des Andes reste sur place, gardienne de la terre ancestrale. Sous la magicienne, se lit en filigrane, la figure emblématique de l'attachement aux valeurs ataviques du territoire. Quant à Moïse, il se retrouvera, au dernier tableau de la dernière pièce, l'exécuteur des basses œuvres de l'Histoire, en mettant à mort le rêve de gloire tyrannique de Richard à peine libéré du pouvoir maternel. L'épilogue le montre converti au capitalisme, héritier des mines d'or du vieux Roberge et exploitant au Café Spartacus, le bien nommé, des travailleurs émigrés. La prosopopée ancestrale de la femme des Andes, et même le rêve politique de Richard ont dû céder la place à la dure réalité du marché.

Le *Roi Boiteux*, on le voit, se sert de la référence shakespearienne comme d'une caution qui l'autorise à exhiber les tensions et les impasses d'une société longtemps marquée par une double contrainte idéologique, la loi patriarcale codifiée par la tradition et le pouvoir matriarcal soutenu par la morale religieuse. Ce n'est pas un hasard si Ronfard interpole la scène du pauvre du *Dom Juan* de Molière au tableau 9 de la dernière pièce du Cycle. Pourtant, Richard n'a rien du méchant seigneur qui raille la loi morale et tourne la charité en dérision. Le mendiant le fait savoir, qui clôt le tableau par ces mots : « Pauvre Richard ! Une fois de plus empêtré dans ses propres gestes ! Il n'en sortira jamais. Il ne lui reste plus qu'à rentrer chez sa mère. Moi, je vais me saouler la gueule. J'ai de quoi » (t. 2 : 291). Puis il sort en riant.

Ce rire de dérision sanctionne le constat désabusé d'une impuissance, celle du personnage principal. L'épisode est d'importance dans la mesure où il met en évidence la dialectique des références. La citation moliéresque y est désamorcée par le substrat shakespearien qui, seul, autorise un traitement péjoratif du héros. Tout impie qu'il soit, Dom Juan n'en est pas moins une figure héroïque et noble. Le Richard III de Shakespeare, au contraire, présente une version « abâtardie », grotesque et méprisable du héros et, par extension, du désir de pouvoir. Il y a là un échange de valeurs qui libère la représentation théâtrale de l'hagiographie historique dans laquelle se cantonnait, le plus souvent, le théâtre politique québécois des années 1970. Revendiquer la bâtardise, c'est aussi revendiquer le droit d'en finir avec l'héroïsation de l'Histoire, transmise aussi et surtout par le modèle du théâtre classique français qui entérine ou cautionne l'image du pouvoir « oint de Dieu ». Le théâtre shakespearien, au contraire, met en scène les avatars d'une monarchie contractuelle et donc, par définition, justiciable.

Car il y a plus que le déni du matriarcat dans *Vie et mort du Roi Boiteux*. Il y a aussi l'occultation de la source culturelle coloniale. Le repérage cartogra-

phique des différents lieux, évoqués ou visités par les personnages, montre qu'il renvoie à l'ensemble des continents, à l'exclusion de l'Europe occidentale, privilégiant symboliquement des lieux charnières entre l'Orient et l'Occident, tel l'Azerbaïdjan, ou un point mythique, le Gondwana, là où s'opèrent les dérives tectoniques, les schismes culturels. On peut lire dans cette configuration géographique dont la dispersion ne paraît hasardeuse que dans la mesure où elle passe sous silence son noyau d'origine, le lieu d'un nouveau dispositif référentiel. Si le texte emprunté est dévoyé de son contexte, c'est que la généalogie québécoise du *Roi Boiteux* se joue sur une carte du monde qui ignore le huis clos de la cuisine familiale, réinvente les frontières du quartier et assume le risque de s'y retrouver condamné à l'impasse apocalyptique du dénouement.

Conçu à l'origine pour servir d'exercice plus ou moins parodique de relecture collective de l'œuvre shakespearienne, le *Roi Boiteux* se lit désormais comme un texte structuré autour d'une généalogie québécoise exemplaire et propitiatoire dont le but fut, entre autres, de conjurer aussi bien les vieux démons du théâtre québécois que ceux de la politique québécoise. À la légitimité scrupuleuse d'Hamlet, fût-il revisité par Gurik, répond l'usurpation machiavélique d'un Richard III, modèle d'une action moralement condamnable, mais socialement adéquate. Substituer au héros pitoyable, dont l'inappétence politique s'explique en partie par sa dépendance à l'égard de sa mère, la figure d'un tyran sanguinaire doublée par la figure référentielle de Néron, c'est opérer un renversement idéologique majeur dans la métaphore du politique. Ce renversement, perçu à l'époque de la création comme un traitement carnavalesque, a été plus qu'un constat d'échec ; il a libéré le théâtre québécois du devoir de propagande ou de bonne conscience nationaliste qui avait été le modèle du théâtre politique des années 1970, en particulier dans les créations collectives. Il en a fini aussi avec le pouvoir des femmes, puisque le matriarcat y a été mis à mal. Là aussi, il y a eu rupture avec la période précédente. Ce renversement des valeurs familiales sera un *leitmotiv* du théâtre des années 1980, qui prendra définitivement ses distances avec la morale ou le moralisme pour exalter les marges de l'identité, par le biais d'une célébration de l'homosexualité.

De plus, *Vie et mort du Roi Boiteux* donne à voir le tabou : la mise à mort, la défloration, la défaite, voire l'impuissance collective à décider de son destin comme dans la séquence où Moïse incite en vain son peuple à se décider, à s'autodéterminer : « on y va, on y va pas ? », qui pourrait être une autre variante du c'éty oui, c'éty non, tsé veux dire, simplification parodique de la filandreuse question du référendum de 1980. L'hypertexte phagocyte la cellule familiale

shakespearienne pour exhiber, tel un manifeste, les interdits du « chronotope » québécois : la violence, le machiavélisme, l'attentat, etc., dont on ne trouve aucune trace dans la production québécoise contemporaine.

La pièce fonctionne comme un exorcisme de la défaite qui détruit la notion de territoire, privilégiant la frontière mouvante de l'interculturalisme, rompant les amarres de la référence européenne pour lui dérober ses mythes, tout en se moquant du féminisme et des stéréotypes de la mère castratrice. On comprend que le public québécois ait trouvé l'exercice libérateur et profondément cathartique. Bien sûr, il ne fallait qu'un présent à cette épopée tout entière tournée vers la mythologie du passé, l'avenir étant aboli dans l'apocalypse finale qui échappe au contrôle du grand régisseur, le vieux Ragone. Seule la forme était moderne, le fond rétrospectif. Mais le temps de la politique ne relève-t-il pas, pour reprendre la formule de Régis Debray, d'un éternel présent ?

Vie et mort du Roi Boiteux a donc trouvé dans la référence shakespearienne le prétexte d'un machiavélisme idéologique qui libérait le théâtre de son devoir de réserve nationaliste, tout en mettant au jour les interdits de la scène politique. Se moquant de lui-même dans les multiples références métathéâtrales dont la pièce est parsemée, le théâtre pouvait, à son tour, tourner en dérision les cadres symboliques qui organisent la société québécoise : le consensus, le messianisme et la correction morale, variante de la rectitude politique... Loin d'être un outil de propagande, *Vie et mort du Roi Boiteux* niait les frontières de la légitimité, montrant moins la bâtardise que l'inextricable nœud de vipères qu'est la politique québécoise aux prises avec ses propres contradictions. On ne s'étonnera pas que *Hamlet, Prince du Québec* et *Vie et mort du Roi Boiteux* aient été écrites par des Européens, pourtant parfaitement intégrés au Québec. Leur double allégeance culturelle les autorisait sans doute à une attitude iconoclaste et polémique tempérée, à une dialectique culturelle que les Québécois reçurent comme une magnifique occasion de catharsis collective. Le théâtre politique, c'est aussi cette dénégation de l'événement, cette morale ironique qui refuse de tirer des leçons ou des enseignements de l'actualité.

Quelle dérive continentale nous reste-t-il à fantasmer ?

Dominique Lafon est professeur aux départements de lettres françaises et de théâtre de l'Université d'Ottawa. Spécialiste de Molière, elle a publié un livre intitulé Le chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque (Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990) et consacré de nombreux articles à la dramaturgie québécoise contemporaine qui feront l'objet d'une publication conjointe avec Jean Cléo Godin.

Bibliographie

- BOLSTER, Charles (1976), « Shakespeare dans le théâtre québécois », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 417-429. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- GODIN, Jean Cléo, et Pierre LAVOIE (1981), « Vie et mort du Roi Boiteux ou l'imagination au pouvoir », dans Jean-Pierre RONFARD, *Vie et Mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, t. 1, p. 9-24. (Coll. « Théâtre ».)
- RONFARD, Jean-Pierre (1981), *Vie et mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, 2 t. (Coll. « Théâtre ».)
- SCHMELING, Manfred (1982), *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes. (Coll. « Archives des lettres modernes », n° 204.)
- TODD, Emmanuel (1983), *La troisième planète. Structures familiales et systèmes idéologiques*, Paris, Éditions du Seuil.