

2m11.2846.2

Université de Montréal

Le hasard comme mode de déconstruction de l'Histoire
dans Vie et mort du Roi Boiteux

par
Anne Laporte
Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Novembre 2000

© Anne Laporte 2000



PQ

35

U54

2001

V.010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé
Le hasard comme mode de déconstruction de l'Histoire
dans Vie et mort du Roi Boiteux
présenté par :
Anne Laporte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Christine Lesage, directrice de recherche
Gilbert David, président-rapporteur
Pierre Popovic, membre du jury

Mémoire acceptée le :

SOMMAIRE

Nous proposons d'étudier l'œuvre magistrale de Jean-Pierre Ronfard, Vie et mort du Roi Boiteux, en nous intéressant au procès que le dramaturge intente à l'Histoire dans ce récit dramatique. La pièce revêt la forme d'un condensé de l'histoire de l'humanité où il apparaît que le hasard est le seul et unique régisseur du destin des hommes. En axant notre analyse sur le hasard en tant qu'objet de discours, nous chercherons à déterminer ce qui y est dit au sujet de l'Histoire et comment cela est dit. Bien que le hasard soit réputé pour engendrer un déficit de sens, nous faisons l'hypothèse qu'il n'y a pas moins une pensée qui se profile derrière cette conception du hasard comme principale force structurante de cette parodie de l'aventure humaine.

Pour découvrir la pensée que cette socio-poétique du hasard véhicule, nous décortiquerons les processus d'esthétisation du hasard mis en œuvre par l'auteur dramatique dans la trame macrostructurelle et microstructurelle de cette fiction théâtrale. En nous inspirant des recherches d'Erich Köhler, nous serons attentif à l'impact du hasard sur les principes esthétiques suivants : la logique du récit, la construction et la finalisation des intrigues, ainsi que la vraisemblance. Cette étude de la matrice structurelle sera complétée par l'analyse des médiations du hasard avec les notions de nécessité et de possible. Parallèlement, afin de déceler les processus d'esthétisation du hasard sur le plan microstructurel (niveau moléculaire du texte), nous nous demanderons comment le hasard peut-il engendrer le texte, agir comme embrayeur fictionnel ? Les théories de la littérature constitueront notre principale assise méthodologique afin d'analyser les effets du hasard sur la microstructure du récit.

Le premier chapitre sera consacré à l'étude de la conception ronfardienne de la bâtardise. Les bâtards sont présentés, par l'auteur, comme des enfants du hasard et ils occupent le devant de la scène historique dans cette fiction dramatique. Nous verrons que ce qui sanctionne la bâtardise d'un personnage dans cette société fictive est la soif de pouvoir et que, selon Ronfard, les bâtards sont responsables de l'imperfection de ce monde. L'analyse des autres processus d'esthétisation du hasard, menée au deuxième chapitre, nous permettra de faire la preuve que cette socio-poétique du hasard récupère le principe d'incertitude d'Heisenberg en vue de remettre en question notre vision ordonnée et rationalisée de l'Histoire, ainsi que de discréditer l'exégèse historique comme système privilégié d'interprétation du monde.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
1. Présentation du projet et du corpus	1
2. Méthodologie	12
3. Organisation du mémoire	18
CHAPITRE 1 : LA BÂTARDISE	
1. Le bâtard, cet enfant du hasard	19
2. La bâtardise ou le questionnement de la légitimité	20
3. Le bâtard sur le divan du psychanalyste	29
4. Les bâtards dans <i>Vie et mort du Roi Boiteux</i>	38
5. Bâtardise et Histoire	54
6. Conclusion	62
CHAPITRE 2 : HASARD ET INCERTITUDE	
1. Prolégomènes à une socio-poétique du hasard	69
1.1. Le hasard entre tout et rien	69
1.2. Hasard et savoir scientifique	74
1.3. Hasard et littérature	78
2. Le hasard comme forme et force structurante dans le récit dramatique	83
2.1. Le leitmotiv de la horde	84
2.2. La liste	87
2.2.1. La liste et le savoir historique	96
2.3. Autres procédés de la discontinuité	105
2.3.1. Discontinuité diégétique	106
2.3.2. Discontinuité spatio-temporelle	124
2.3.3. Discontinuité énonciative	130
2.4. Le possible réalisé dans le récit dramatique	132
3. Conclusion	135
CONCLUSION	
1. La bâtardise selon Ronfard	140
2. Continuité versus discontinuité	145
BIBLIOGRAPHIE	152
ANNEXES	vii

INTRODUCTION

1. Présentation du projet et du corpus.

Après lecture d'un bon nombre d'œuvres dramatiques qui s'insèrent dans le corpus imposant de drames — tant américains qu'européens — qui font appel à l'intertextualité¹ depuis les années 1970, nous avons remarqué une forte tendance chez les dramaturges à intégrer dans leur récit un rapport constant avec l'histoire de l'humanité. Suite à ce constat, nous avons eu le désir d'examiner de plus près ce qui s'y dit au sujet de l'Histoire², et comment cela est dit, c'est-à-dire à travers quels processus d'esthétisation prend forme ce discours.

Nous nous proposons d'étudier une adaptation subversive du Richard III³ de Shakespeare : Vie et mort du Roi Boiteux de Jean-Pierre Ronfard⁴. L'auteur québécois s'y donne comme projet idéologique de démystifier le savoir et en premier lieu le savoir historique. Plusieurs critiques l'ont souligné, la pièce dénonce les prétentions du savoir et de la culture en mettant sur un pied d'égalité les idoles fétichisées (grandes figures historiques, auteurs célèbres, savants éminents, "sex-

¹ C'est-à-dire les drames qui récupèrent les grandes œuvres de la littérature universelle (Sophocle, Shakespeare, Beckett, etc.) pour les transformer d'une façon ou d'une autre. La pièce emblématique de ce corpus est sans aucun doute Hamlet-machine, d'Heiner Müller. Précisions que par le concept d'intertextualité, nous référons à la définition genettienne du terme : « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes.* » (Gérard Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1982, p. 8.) Cette relation de coprésence peut être aussi bien manifeste (citation, parodie, pastiche) qu'implicite (allusion, clin d'œil, mise en abyme).

² Désormais le mot « Histoire » avec un grand « H » dans ce texte servira à désigner l'histoire de l'humanité.

³ L'auteur pille allègrement à même une grande quantité d'œuvres. Mais les drames historiques de Shakespeare, en particulier Richard III, sont recyclés d'une façon continue.

⁴ Jean-Pierre Ronfard, Vie et mort du Roi Boiteux. Une épopée sanglante et grotesque, Montréal, Léméac, coll. : « Théâtre », 1981, t. 1-2. L'auteur est un Québécois d'origine française, installé à Montréal depuis plusieurs années. Il est un des principaux artisans du théâtre expérimental à Montréal : Membre fondateur du Théâtre Expérimental de Montréal (1975), qui s'est transformé en 1980 en Nouveau Théâtre Expérimental (N.T.E.). Il enseigne le théâtre et travaille à titre de dramaturge, comédien et metteur en scène, principalement au sein du N.T.E. Il affectionne particulièrement le théâtre festif.

symbols”, criminels célèbres), les dieux et l’homme de la rue. Portée tout entière par le rire de dérision carnavalesque, cette pièce est empreinte de l’esprit des fêtes populaires. Aussi, la réalisation scénique de l’intégrale du Cycle⁵, a donné lieu à une gigantesque fête du théâtre. La représentation prenait la forme d’une procession, les spectateurs devant suivre les acteurs qui se déplaçaient d’un espace scénique à l’autre. La fête a duré plus de quinze heures et s’est principalement déroulée en plein air. Lors de pauses-repas, les spectateurs étaient invités à festoyer en compagnie des acteurs⁶. Le sentiment d’allégresse qui se dégageait de cette production se prolongeait même lors des entractes, où des clowns, des acrobates, des jongleurs venaient amuser la foule. Si l’on en juge par la réception critique de la représentation⁷, les spectateurs qui ont répondu à l’invite du N.T.E. ont eu « *la certitude de vivre [un] événement plutôt que d’y assister*⁸ », d’y prendre part donc comme à une réjouissance populaire⁹.

La pièce de Ronfard présente le monde entier comme risible. Elle est donc un lieu d’explosion du rire, mais d’un rire ambivalent qui est à la fois joyeux et sarcastique, voire ironique car la vision de l’Histoire qui circule dans ce drame est empreinte de pessimisme¹⁰, comme en témoigne le sous-titre du Cycle : « *une épopée sanglante et grotesque* » .

⁵ Le 11 juillet 1982 sur le site de l’Expo-théâtre à Montréal. La mise en scène était assurée par le dramaturge.

⁶ La représentation n’était donc pas sans évoquer l’atmosphère des dionysies.

⁷ Voir en autres l’excellent dossier que la revue *Jeu* a consacré à l’événement théâtral : « Vie et mort du Roi Boiteux. Nouveau Théâtre Expérimental. Un cycle de chair et de sang. Petit traité de mégalomanie appliquée », n° 27, 1983, p. 62-138.

⁸ Louise Vigeant, « Le carnavalesque comme stratégie postmoderne », *L’Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1989-90, p. 325-336.

⁹ En cela, l’œuvre théâtrale de Ronfard est fidèle à l’esprit du carnaval car celui-ci, nous dit Bakhtine, « ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. » L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, coll. : « Tel », 1982, p. 15.

Résumons brièvement l'action de la pièce. La fable de Vie et mort du Roi Boiteux raconte une guerre de clan entre deux familles rivales (les Roberge et les Ragone) pour la conquête du pouvoir dans le mythique quartier de l'Arsenal. Les membres de ces deux familles royales sont proches parents puisqu'ils ont en commun le même ancêtre, soit le roi Roberge, propriétaire des mines d'or de l'Abitibi¹¹. Le héros éponyme est le fils de Catherine Ragone (petite-fille du roi de l'Abitibi) et de François Premier (roi de l'Arsenal). Après la mort de ce dernier (au tout début de la pièce I), alors qu'il est encore un poupon, Richard, le Roi Boiteux, est proclamé roi. Sa mère, Catherine, assure la régence. Mais parvenu à l'âge adulte, Richard se montre incapable d'affirmer son autorité, aussi c'est bien davantage Catherine qui veille à la destinée du royaume tout au long de la pièce. Par ailleurs, les membres les plus influents du clan rival (les Roberge) sont les enfants de Judith Roberge, fille du roi de l'Abitibi, soit Roy Williams et Moïse. Roy (le fils du pasteur Williams) est dès son jeune âge un homme d'affaires avisé. Aussi, malgré le fait qu'il se tient à distance de la guerre de clan qui oppose sa famille à la famille Ragone-Premier, il jouit d'un grand pouvoir dans le quartier de l'Arsenal en raison de sa prospérité économique sans cesse grandissante. Quant à Moïse, il est un enfant de l'égarement, l'enfant illégitime que Judith a eu suite à sa liaison avec un dénommé Marc Lemieux, avant son mariage avec le pasteur Williams. Chassé de chez lui par sa mère qui désirait ainsi étouffer le scandale de sa naissance, Moïse parcourt le monde tout au long de la pièce en se définissant comme le fils de Bramuz, dieu du hasard. Tout porte à croire

¹⁰ Comme celles qui se dégagent de la plupart des récits dramatiques qui composent le corpus étendu que nous venons d'identifier. Pensons à l'amertume qui se dégage de Hamlet-machine, d'Heiner Müller.

¹¹ Voir Annexe 1 où se trouve reproduit l'arbre généalogique de ces deux familles, tel que conçu par l'auteur.

que ses véritables origines lui sont étrangères, jusqu'à ce qu'il aille rejoindre sa mère mourante en Alaska, pour par la suite retourner dans le quartier qui l'a vu naître, et sortir grand vainqueur de cette épopée en s'emparant du pouvoir dans le royaume de l'Arsenal.

Il n'est pas fortuit que ce soit le fils de Bramuz, Moïse, qui triomphe dans cette course au pouvoir, car une véritable célébration du hasard est à l'œuvre dans cette pièce. Partant de l'hypothèse qu'aux yeux de Jean-Pierre Ronfard le hasard est le fondement de l'Histoire¹², nous avons voulu analyser le hasard en tant qu'objet d'un discours. Mais plutôt que de nous concentrer sur la thématique du hasard et d'emprunter ainsi le chemin le plus convenu lorsque l'on s'intéresse au discours d'un auteur sur un sujet en particulier, nous avons choisi d'ouvrir notre problématique aux processus d'esthétisation du hasard dans la trame macrostructurelle (matrice structurelle) et microstructurelle (niveau moléculaire) du texte. Sur le plan de l'analyse macrostructurelle, nous nous demanderons comment la notion de hasard peut-elle influencer la construction de cette pièce, jouer un rôle dans sa configuration d'ensemble ? Parallèlement, nous étudierons les processus d'esthétisation du hasard dans la dimension microstructurelle du récit dramatique, en recherchant les procédés formels à travers lesquels le hasard est un moyen apparent d'engendrement du texte.

Préfigurant plusieurs changements qui se sont produits dans la pratique théâtrale au Québec des années soixante-dix aux années quatre-vingt, Vie et mort du

¹² Cette idée nous est suggérée dès le Prologue qui agit comme leitmotiv de la pièce, puisque Ronfard propose qu'il soit joué avant chacune des six pièces qui composent le Cycle. Cf. p. 84 et sq. pour l'analyse de ce Prologue.

Roi Boiteux est une oeuvre charnière dans l'histoire du théâtre québécois contemporain. Selon Dominique Lafon, l'œuvre de Ronfard « *marque tout d'abord, l'apogée, et la fin du mythe de la création collective des années 1970*¹³ » qui affirmait l'autonomie de l'acteur à tous les niveaux de la création, en contestant plus particulièrement toute figure d'autorité au sein de la troupe, que celle-ci émane du metteur en scène ou de l'auteur¹⁴. La pièce de Ronfard s'inscrit dans ce courant de créations collectives car par sa genèse¹⁵ et par la structure d'autogestion qui a régi les premières productions du Cycle, les comédiens ont participé à tous les aspects de la conception de ce spectacle. L'œuvre de Ronfard a, comme l'affirme Lafon, marqué l'apogée de la pratique de la création collective en ce qu'elle représente l'expérience la plus aboutie de ce courant. Alors que, le plus souvent, ce fonctionnement égalitariste s'est fait « *au détriment d'une rigueur scénique*¹⁶ », la critique a unanimement salué l'inventivité et la rigueur qui a présidé à la réalisation scénique du Roi Boiteux. Il est permis de croire que la facture esthétique de cette oeuvre théâtrale a paru plus achevée que celles des créations collectives des années 1970, car elle porte d'une façon indélébile la marque de la personnalité artistique du metteur en scène, Jean-Pierre Ronfard. En outre si, comme le soutient Lafon, le Roi Boiteux a détruit le mythe érigé autour de la création collective dans les années 1970, ce pourrait bien

¹³ Dominique Lafon, « Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société-mère », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, 1998, p. 88.

¹⁴ Plus encore que l'auteur, le metteur en scène était considéré comme un personnage suspect par les artistes de ce courant.

¹⁵ À l'origine, l'écriture du projet, intitulé Shakespeare's Follies, devait être assumée par un collectif. Les artisans du N.T.E. avaient eu l'idée de construire une sorte de cabaret complètement loufoque, où les principales figures seraient issues de l'œuvre de Shakespeare. Cependant, très tôt, Ronfard s'est vu confier la responsabilité de l'écriture. Après avoir présenté à la troupe l'arbre généalogique de Richard Premier, figure antithétique de Richard III, l'histoire de ce Roi Boiteux s'est imposé au point de mettre en veilleuse l'idée du cabaret shakespearien comme canevas de base du spectacle.

¹⁶ Marie-Christine Larocque, « Ici, maintenant, demain. Entretien avec Marie-Hélène Falcon et Marie-Christine Larocque », *Jeu*, n° 15, 1980, p. 115.

être parce que cette production a fait la démonstration de la nécessité dans la création théâtrale d'une certaine hiérarchie au sein des différents artisans, en prouvant l'importance de la présence d'un metteur en scène pour veiller à ce que les collaborateurs ne dérogent pas des principes esthétiques qui assureront la cohérence formelle d'une œuvre. D'autre part, puisque Ronfard a agi en chef d'orchestre dans l'aventure du Roi Boiteux, nous pouvons alléguer parallèlement que le processus de création de ce Cycle est beaucoup plus proche de la pratique collective de création telle qu'on la rencontre chez différentes compagnies qui se sont affirmées dans les années 1980. Nous pensons au travail dramaturgique et à l'écriture scénique qui s'élabore au sein de Carbone 14, du Théâtre Repère, de Pigeons International, du Théâtre Il va sans dire, etc., où la vision d'un metteur en scène à la personnalité forte (Robert Lepage, Gilles Maheu) imprègne tant le contenu des spectacles que leur esthétique¹⁷.

Par ailleurs, nous pouvons alléguer que le Cycle du Roi Boiteux est une œuvre phare du théâtre québécois des années quatre-vingt, car les caractéristiques les plus significatives de la nouvelle dramaturgie qui va éclore au cours de cette décennie sous la plume d'écrivains tels que Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Michel

¹⁷ Notons, que l'écriture scénique qui caractérise le travail théâtral au sein de ces nouvelles compagnies a d'abord été expérimenté par les artisans du Roi Boiteux, comme le soulignait Bernard André (« Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec, *Études littéraires*, n° 3, 1985, p. 27). Par exemple, pour représenter l'hélicoptère de François Premier, on a utilisé un bâton de golf que l'acteur faisait tourner au-dessus de sa tête en disant : teuf, teuf, teuf. Ce qui distingue radicalement le travail des Maheu, Lepage, etc. de celui de Ronfard réside dans le style esthétisant que privilégient ces nouveaux créateurs. L'esthétique " québécoise " de la création de l'intégrale du Roi Boiteux allait à l'encontre des canons de la beauté (comme celle de tous les spectacles de Ronfard). La ligne directrice proposée par Ronfard pour élaborer le langage scénique de cette production, soit le hasard et la nécessité, orientait le travail formel vers une esthétique de l'inachèvement (qui valorise l'idée d'imperfection), un principe de création à contre-courant du perfectionnement scénographique qui dominera la pratique théâtrale des années suivantes.

Marc Bouchard¹⁸ sont déjà à l'œuvre dans l'écriture de Ronfard¹⁹. Notamment, avant même l'émergence de ces nouvelles voix qui proposent l'exploration d'un univers intime, la fiction de Ronfard profondément enracinée dans les pulsions et les désirs de l'individu bouleverse l'horizon d'attente créé par la dramaturgie de la décennie précédente, mobilisée qu'elle était par le besoin d'affirmation d'une identité collective. Aussi, aux yeux de Lafon, le Cycle du Roi Boiteux est plus qu'un simple texte annonciateur de ce virage thématique du social au privé qui transformera notre paysage dramaturgique au tournant des années quatre-vingt, l'œuvre de Ronfard aurait, soutient-elle, favorisé cette évolution en « *libér[ant] 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*²⁰. »

La production des Bouchard, Dubois, Chaurette, dans les années quatre-vingt, inaugure un courant dramaturgique en rupture avec l'écriture collective qui a majoritairement occupé nos scènes pendant la décennie précédente, en raison du rejet exercé face aux thématiques touchant la sphère politique, mais plus encore par le retour en force de l'écriture qui s'y manifeste. Ces récits dramatiques accusent un travail littéraire poussé, une littérarité qui, dans plusieurs cas, se fait ostentatoire. L'importance accordée à la matérialité du texte n'est cependant pas un phénomène

¹⁸ Ces auteurs sont considérés comme les initiateurs de cette dramaturgie des années quatre-vingt. Mais ce mouvement compte en fait une vingtaine de dramaturges. Nous ferons mention dans les pages qui suivent de quelques-uns de ces nouveaux écrivains.

¹⁹ Nous nous appuyons sur les articles suivants où les auteurs décrivent cette nouvelle dramaturgie : Louise Vigeant, « De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène », *Annuaire théâtral*, n° 10, 1991, p. 103-114 ; Paul Lefebvre, « Le réel des rêveurs. Regard sur les années quatre-vingt », *Veilleurs de nuit*, n° 2, 1989-90, p.107-129 ; Jean-Cléo Godin, « Deux dramaturges de l'avenir ? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 113-122 ; Bernard Andrès, *op cit.*, et en collaboration avec Pascal Riendeau « La dramaturgie depuis 1980 », dans Panorama de la littérature québécoise contemporaine, Montréal, Guérin Éditeur, 1997, p. 208-239.

nouveau dans notre répertoire. Nous pouvons en effet établir une filiation entre le travail des auteurs de ce nouveau courant et celui de Gauvreau, de Ducharme et de Ronfard.

En outre, avec cette création baroque qu'est Vie et mort du Roi Boiteux, Ronfard fait figure de précurseur de cette nouvelle dramaturgie qui, selon Louise Vigeant, présente plusieurs récurrences thématiques et formelles de cette esthétique, telles que « *la prolifération (des niveaux d'histoires, des personnages, des lieux), l'allégorie, l'autoréférentialité, le travestissement, etc.* ²¹ ». Bien que dans les pages qui suivent nous nous préoccupons surtout de spécifier les traits formels qui nous permettent d'affirmer que le récit dramatique de Ronfard participe d'une esthétique baroque, nous mentionnerons comment, par chacun de ces traits, l'écriture du Roi Boiteux est représentative de celles des nouveaux dramaturges qui s'imposeront dans les années suivantes.

Ne serait-ce que par la surcharge et l'exceptionnel hérissément des signes dans Vie et mort du Roi Boiteux, nous pouvons soutenir que cette pièce présente l'exubérance de l'art baroque. La fable de Ronfard met en scène près de cent personnages qui voyagent aux quatre coins de la planète. De plus, ce récit dramatique est tissé d'un nombre incalculable de références intertextuelles qui dénotent d'autant plus un goût pour l'excès que celles-ci sont tirées d'œuvres de toutes

²⁰ « Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société-mère », *op. cit.* p. 97.

²¹ « De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène », *op. cit.*, p. 105.

les époques, de tous les genres et de tous les styles²². On remarque, en outre, deux autres traits formels caractéristiques de la littérature baroque par le travail intertextuel de la pièce : le métissage des genres et des styles²³, mais aussi le jeu gigogne du théâtre dans le théâtre²⁴.

Le trait distinctif le plus saillant de cette épopée est le refus de l'univocité, un trait typique de l'esthétique baroque qui privilégie la polysémie, l'enchevêtrement des sens. Rares sont les fictions dramatiques où le récepteur se voit conférer une si grande liberté sur le plan herméneutique que dans Vie et mort du Roi Boiteux. Le dramaturge élimine systématiquement de ce récit tout ce qui arrête le sens, aussi son œuvre est-elle fuyante tellement elle est riche de significations. Nous avons dit plus tôt que la fable racontait l'histoire d'une guerre de clan entre deux familles royales, mais on pourrait également affirmer qu'elle est une allégorie²⁵ de l'histoire de l'humanité, ou de l'histoire du théâtre. Et ce ne sont pas là les seules interprétations que l'on peut tirer de la pièce, car en raison de l'immaturation des personnages, ainsi que

²² L'intertextualité, faut-il le souligner, est un des traits dominants de la dramaturgie des années 1980 (tout comme de celle des années 1990 d'ailleurs). Parmi les œuvres où l'intertextualité constitue un principe d'écriture dans ce corpus, mentionnons : Les Reines (1991) et Rêve d'une nuit d'hôpital (1980) de Normand Chaurette, Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique (1988) de Michel Marc Bouchard, Ne blâmez jamais les Bédouins (1984) et Anne est morte (1991) de René-Daniel Dubois, La femme d'intérieur (1989) de Robert Claing, La Répétition (1990) de Dominic Champagne, etc. Précisons que ces récits dramatiques ne font pas tous partie du corpus de drames qui établissent un rapport constant avec l'Histoire.

²³ Le mélange des styles (alliance du tragique et du comique par exemple) est très prisé par les auteurs de la nouvelle génération comme Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Michel Marc Bouchard, Dominic Champagne, etc.

²⁴ Le jeu gigogne du théâtre dans le théâtre, omniprésent dans le Cycle de Ronfard, est également un motif récurrent dans la dramaturgie des années quatre-vingt. Pensons notamment à Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans (1981) de Chaurette, à Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique (1988) de Bouchard, à la La Répétition (1990) de Champagne, etc.

²⁵ L'allégorie est notamment une figure récurrente dans les œuvres baroques. Dans son exploration de la production dramaturgique des années 1980, Vigeant précise que la plupart du temps les personnages y « *apparaissent comme des archétypes, des figures d'allégorie* », *op. cit.*, p. 106. On pense aux personnages de Dubois dans Adieu, Docteur Münch (1982), par exemple, ou à ceux de Chaurette dans Les Reines (1991).

de « la polysémie du mot « cour » qui déclench[e] tout un jeu d'imbrication de plusieurs réseaux d'interprétants²⁶ », les frontières qui délimitent ce royaume prennent des accents métaphoriques, si bien que nous nous demandons sans cesse si les habitants de l'Arsenal sont de véritables rois évoluant à la cour d'un royaume fictif, ou des enfants qui jouent à être rois dans la cour de récréation ? Encore que, par moments, le côté dérisoire du faste royal qui caractérise la vie dans ce royaume nous amène à penser que nous sommes dans la cour arrière d'une habitation d'un quartier populaire, et que nous avons devant nous des adultes qui, pour échapper à une existence misérable, s'imaginent être rois. Et nous pouvons tout aussi bien considérer que cette lutte pour le pouvoir oppose des bandits de ruelle qui se disputent le contrôle d'un coin de rue²⁷ !

Ces multiples interprétations qu'accueille Vie et mort du Roi Boiteux nous permettent de déceler dans cette pièce deux autres principes fondateurs de l'esthétique baroque, soit le travestissement et le leitmotiv de la désacralisation. Nous venons de voir que les personnages se démultiplient sans cesse en changeant radicalement de condition et de caractère, et que chacune de ces métamorphoses contribue à désacraliser, par la dérision, le statut de roi. D'autre part, en présentant les célébrités de tout acabit sous une dimension triviale et roturière, cette fiction théâtrale désacralise la culture en la dissociant de l'idée de sophistication qui lui est consubstantielle. En outre, Ronfard opère dans ce récit une vaste entreprise de

²⁶ La formule est de Vigeant dans « Le carnivalesque comme stratégie post moderne », *op. cit.*, p. 329.

²⁷ Lorsque Richard, outré par la vulgarité de sa mère, s'exclame : « *Où sommes-nous ?* », la Reine mère répond : « *Dans ruelle comme tout le monde.* » (VMRB, II, 97). Dans le corpus dramatique des années 1980, il y a multiplication des niveaux de récits dans le Syndrome de Cézanne (1987) de Normand Canac-Marquis, dans Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues (1986) de

désacralisation de la littérature en utilisant le procédé du travestissement. Son Roi Boiteux, soulignons-le, est une imitation burlesque d'une œuvre sérieuse, soit les drames historiques de Shakespeare (plus particulièrement Richard III). De plus, en privilégiant l'enchevêtrement des niveaux de langue, le dramaturge récupère les personnages des grands classiques de la littérature en les dénaturant. Richard, par exemple, après avoir rejoué la scène de séduction entre Richard III et Lady Anne au-dessus du cadavre d'Alcide, s'adresse en ces termes aux hommes qui portent la dépouille de son demi-frère : « *Clearez la place. En route, les gars de la ville.* » (VMRB, II, 35). S'exprimant sur un ton officiel et, aussitôt qu'il n'a plus de rôle à jouer, que sa belle lui a tourné le dos, en joual, le Richard III de Shakespeare est rabaissé à un niveau culturel populaire dans ce récit, si l'on considère avec Bakhtine que « *le langage reflète la hiérarchie sociale instaurée*²⁸ ». Mais ce rabaissement parodique du drame shakespearien n'est pas pure négation de la révérence due à l'auteur élizabéthain car le geste de Ronfard participe du réalisme grotesque « *qui [assassine] pour faire renaître, qui ensevelit pour renouveler*²⁹ ». Par son entreprise de désacralisation de la littérature, l'auteur cherche, avant tout, à nous libérer d'une appréciation hiérarchique des œuvres, à nous affranchir de la distance créée entre un texte et nous par le sceau de « haute culture » accolé au travail d'un écrivain, à faire table rase des *a priori* qui nous sont suggérés par la glose critique sur les chefs-d'œuvre de la littérature pour livrer passage à une lecture créatrice des textes.

Chaurette, dans 26 bis, impasse du colonel Foisy (1983) et Ne blâmez jamais les Bédouins (1984) de Dubois, etc.

²⁸ *Op. cit.*, p. 427.

2. Méthodologie.

Notre principale assise méthodologique pour déchiffrer les processus d'esthétisation du hasard dans Vie et mort du Roi Boiteux sera constituée par l'ouvrage d'Erich Köhler Le hasard en littérature. Le possible et la nécessité³⁰. Nous pourrions affirmer, pour résumer l'approche de ce chercheur, que Köhler conçoit le travail littéraire selon une logique leibnizienne, car il envisage avant tout le travail de l'écriture comme un travail sur le possible. Pour illustrer cette comparaison, rappelons avec Pierre-Marc de Biasi que l'écrivain, « *lorsqu'il rédige, (...) ne cesse d'opérer une sélection parmi l'infini des possibles, un peu comme le Dieu de Leibniz, qui calcule et fait passer à la réalité une essence, alors qu'il y a mille essences qui l'implorent de passer à la réalité*³¹. » Pour Köhler, le libre maniement des possibles est l'essence même du travail de l'écriture narrative. Bien sûr cette liberté ne dure qu'un temps car, au fur et à mesure que le travail de l'écrivain progresse, se dessine un projet spécifique qui met en place une logique de plus en plus contraignante, laquelle réduit le champ des possibles en faisant apparaître une nécessité, c'est-à-dire un but vers lequel l'écrivain tend.

Les notions de possible et de nécessité étant des catégories philosophiques qui sont en rapport dialectique avec le hasard, il était tout naturel que Köhler (qui voit en l'écrivain le Dieu de Leibniz) s'intéresse particulièrement au hasard dans la littérature. Nous présenterons dans le détail, au chapitre 2, les dispositifs d'analyse mis au point par ce chercheur. Précisons, pour l'instant, que sa méthode a ceci d'original qu'elle

²⁹ Bakhtine, *op. cit.*, p. 368.

³⁰ Erich Köhler, Le hasard en littérature. Le possible et la nécessité, Paris, Klincksieck, 1986, 124 p.

³¹ Interrogé par Émile Noël dans Le hasard aujourd'hui, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1991, p. 104.

permet de comprendre comment le hasard détermine la structure d'une œuvre par l'étude des médiations du hasard littéraire dans le traitement des notions de nécessité et de possible, opéré par un écrivain à travers un univers fictionnel.

L'approche de Köhler nous permettant surtout de déceler l'influence du hasard dans la matrice structurelle d'un récit³², nous mettrons également à contribution les théories de la littéarité afin de rechercher comment des processus d'esthétisation du hasard peuvent intervenir au niveau moléculaire d'un texte (microstructure). La littéarité, nous dit Jonathan Culler, « *attir[e] l'attention sur les structures qui seraient essentielles dans [une] œuvre littéraire et [qui ne seraient pas] essentielles dans d'autres œuvres*³³. » Il s'agit, ajoute-t-il, « *de concentrer son attention sur l'emploi de certaines stratégies verbales*³⁴ » et de chercher à saisir leur fonctionnement, en vue de définir la singularité de l'œuvre. La littéarité part donc d'une analyse microstructurelle du texte pour définir comment l'interfonctionnalité des différentes stratégies formelles qu'il déploie au niveau moléculaire permet de mieux éclairer la macrostructure qui le régit.

Appliquée aux études dramaturgiques, cette méthode présuppose de s'attarder tant à la matrice structurelle d'une œuvre qu'à ses didascalies, tant à son travail sémantique et connotatif qu'à son travail énonciatif, et tant à son travail rythmique qu'à son travail rhétorique. Mais, il ne suffit pas d'identifier les stratégies verbales (ou formelles), il s'agit surtout d'être attentif à leur mode d'intégration. Nous

³² Ce chercheur prend également en considération l'influence du hasard au niveau moléculaire du texte, sans toutefois présenter une approche méthodologique particulière pour l'étudier.

chercherons donc à déterminer la fonction dans le récit dramatique de Ronfard des processus d'esthétisation du hasard que notre analyse microstruelle nous aura permis de repérer, en considérant deux niveaux d'intégration, présentés par Culler. Le premier niveau concerne la mise en évidence du langage et de son fonctionnement, ou

« l'intégration d'effets sémantiques et thématiques par des structures formelles.(...) L'intégration [du] deuxième niveau est celle de l'œuvre d'art tout entière : intégration selon laquelle l'œuvre littéraire doit être un tout organique (Ingarden) et, par conséquent, la tâche de l'interprétation est de rechercher et de saisir cette unité³⁵ ».

Sur le plan de l'analyse dramaturgique nous nous appuyerons sur des méthodes développées par Anne Ubersfeld et par Michel Vinaver. La pragmatique du texte que propose Vinaver dans Écritures dramatiques rejoint la théorie de la littéarité, en ce qu'elle procède d'une approche microstructurelle de la littérature et qu'elle poursuit le même objectif ultime : saisir les caractères spécifiques d'une écriture. S'appuyant sur le postulat suivant : « [L]'œuvre est toute entière dans son écriture même³⁶ », Vinaver présente un dispositif d'analyse qui vise à « déterminer le mode de fonctionnement de l'ensemble [d'une] pièce [par] l'analyse d'un petit échantillon prélevé [au sein de celle-ci]³⁷ ».

Tout l'intérêt de la méthode de Vinaver pour notre recherche réside dans le fait qu'il nous amène à concevoir que la parole au théâtre n'est pas « *qu'instrument de*

³³ Jonathan Culler, « La littéarité », dans Théorie littéraire. Problèmes et perspectives, sous la direction de Marc Angenot et al., Paris, PUF, coll. : « Fondamental », 1989, p. 34.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Op. cit.*, p. 37-38

³⁶ Michel Vinaver, Écritures dramatiques, Paris, Actes Sud, 1993, p. 895.

³⁷ *Ibid.*

*l'action*³⁸», mais qu'elle peut dans certains cas engendrer, en elle-même, une action. En résumé, sa démarche procède d'« *une lecture au ralenti qui consiste dans le pointage des actions au niveau moléculaire du texte [c'est-à-dire d'une réplique à l'autre ou à l'intérieur même d'une réplique]*³⁹ ». La parole est action, soutient le dramaturge, « *quand elle change la situation [initiale], (...) quand elle produit un mouvement [qui fait évoluer cette situation] d'un état à un autre*⁴⁰. » Lorsque ces actions de détail ont été retracées, il s'agit de les mettre en relation avec les informations, les événements et les thèmes que l'analyse du fragment a permis de découvrir. Par informations, Vinaver entend : « *toute donnée factuelle qui nous parvient par le contenu des paroles prononcées*⁴¹. » Les événements, eux, désigneraient « *un renversement majeur de situation*⁴² ». L'événement peut être engendré par une information, ajoute Vinaver, mais « *contrairement à l'information, un événement est, par définition, certain*⁴³ », précise-t-il. En ce qui concerne les thèmes, le dramaturge en distingue deux types. Les thèmes actifs, c'est-à-dire ceux qui se dégagent du flux de paroles émises, mais aussi ceux qui émergent « *du soubassement sur lequel l'action s'engendre et trouve sa tension*⁴⁴. » Une fois bien cerné l'interaction de ces micro-actions avec les informations, événements et thèmes nous devons finalement

« *Considérer (...) récapitulativement en quoi la succession des micro-actions analysées contribue à l'avancement de l'action au niveau de la scène*[ou du

³⁸ *Op. cit.*, p. 900.

³⁹ *Op. cit.*, p. 896.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 900.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 899.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

segment ou de l'acte] et au niveau de l'ensemble de la pièce⁴⁵. »

Cette attention aux micro-actions produites par le dialogue s'avère particulièrement féconde pour mener à bien nos analyses, car la plupart des scènes que nous aurons à étudier ne présentent pour ainsi dire aucun conflit, l'auteur privilégiant davantage la non-action que l'action. Ainsi, l'écriture du Roi Boiteux actualise cette idée voulant que parler c'est agir. Mais certains dialogues de ce récit sont à ce point énigmatiques, qu'ils ne permettent pas même de déceler des micro-actions qui puissent rendre compte d'une évolution de l'action dramatique. Nous avons alors l'impression que la parole n'a qu'une fonction décorative. Pour mieux saisir le fonctionnement de la prose dramatique dans ces fragments particuliers, nous retiendrons parmi le grand éventail d'outils méthodologiques suggérés par Anne Ubersfeld dans Lire le théâtre, ceux qui permettent de saisir le non-dit et de comprendre le fonctionnement de la relation verbale au-delà de ce qui est posé par le discours soit : la recherche des présupposés qui gouvernent les dialogues et l'analyse de la situation de parole.

Pour retracer le présupposé qui gouverne la relation verbale, indique Ubersfeld, il faut trouver « *la base commune entre les personnages* ⁴⁶ » en se demandant ce qui rend possible l'interaction entre eux, et quelle est « *l'assertion que l'on ne met pas en doute et [à partir de] laquelle se construit le dialogue* ⁴⁷ ? » Par la suite, en étudiant les énoncés dans leur rapport avec ce présupposé, ceux-ci peuvent

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 897.

⁴⁶ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Belin, coll. : « Lettres Belin Sup », 1996, tome 1, p. 212.

⁴⁷ *Ibid.*

apporter un éclairage différent de la scène en laissant transparaître le non-dit derrière le discours des personnages.

D'autre part, pour déceler la situation de parole, il faut surtout observer les conditions d'énonciation du dialogue, nous dit Ubersfeld. Les questions de base qui permettent de déceler la situation de parole sont : « *qui parle [à qui] ? qui a droit de parler ? qui porte la parole le premier⁴⁸ ?* » Pour bien saisir cette situation de parole, la chercheuse propose de procéder de la façon suivante : « *il faut rechercher les indices permettant de discerner la situation « réelle », les rapports « réels » entre les personnages (...) il faut faire l'inventaire du double domaine du sous-entendu (...) et du présupposé (...) qui détermine la position discursive des locuteurs⁴⁹.* » Elle ajoute qu'il faut surtout être attentif aux « *rapports de dépendance entre les personnages à l'intérieur d'une formation socio-historique donnée, [soit] les rapports maître-valet, roi-sujet, homme-femme, aimant-aimé, solliciteur-sollicité, etc., en examinant l'incidence de ces rapports [de dépendance] sur le rapport de parole entre les locuteurs⁵⁰.* »

Précisons que la pertinence de cette étude des conditions de production du discours est indiscutable dans la perspective d'une socio-poétique, puisque comme l'affirme Ubersfeld « *c'est à ce niveau du discours théâtral, et en particulier du dialogue, que le rapport idéologie-écriture théâtrale est le plus lisible⁵¹* ». À l'instar de plusieurs autres chercheurs, Ubersfeld fait remarquer que l'idéologie dans un texte

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 213.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 218-219.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 213.

littéraire « *s'investit (...) moins au niveau du contenu explicite (et même de ses connotations) qu'au niveau des présupposés commandant les rapports entre les personnages*⁵². »

3. Organisation du mémoire.

Nous analyserons, dans les pages qui suivent, la force structurante du hasard à différents niveaux du récit, en vue de mettre en lumière le discours du dramaturge sur la marche de l'Histoire. Le chapitre 1 sera consacré à l'étude de la conception ronfardienne de la bâtardise. Puisque les bâtards sont présentés comme des enfants du hasard dans cette pièce, nous chercherons à déterminer comment le hasard constitue une force structurante chez ces personnages. De plus, nous examinerons l'impact de la présence des bâtards dans cette épopée, en identifiant le rôle qu'ils y jouent. Au chapitre 2, nous nous intéresserons aux processus d'esthétisation du hasard dans la prose dramatique en analysant l'influence de cette notion tant sur la macrostructure du récit que sur sa microstructure.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 219.

⁵² *Op. cit.*, p. 213.

CHAPITRE 1

LA BÂTARDISE

« La vie et le temps s'accouplent au son des grandes orgues, et il en sort toujours des bâtards. Vive les bâtards ! » (VMRB, II, 107).

1. Le bâtard, cet enfant du hasard.

Nous ne pourrions nous livrer ici à une analyse exhaustive du traitement de la notion de bâtardise dans le Cycle du Roi Boiteux, car son implication est à ce point importante qu'il nous faudrait en faire l'objet unique de ce mémoire. Mentionnons que cette notion s'y trouve non seulement thématisée, mais qu'elle y joue un rôle sur le plan formel. Dans l'entretien qu'il accordait à Robert Lévesque, Ronfard confirme que la notion de bâtardise est déterminante en ce qui a trait à la forme de son œuvre théâtrale lorsqu'il utilise l'épithète « bâtarde » pour qualifier l'esthétique du Roi Boiteux⁵³.

Même si elle doit demeurer partielle, une étude de la signification de la bâtardise dans Vie et Mort du Roi Boiteux s'avère incontournable pour qui se propose de retracer une socio-poétique du hasard dans cette pièce, car à l'intérieur de son récit, Ronfard établit plusieurs liens entre hasard et bâtardise. Tenons-nous en, pour le moment, à la diégèse, et aux liens les plus explicites, en précisant ce que la condition même de bâtard ou d'enfant trouvé a à voir avec le hasard. Le bâtard a ceci de particulier qu'il voit le jour suite au hasard d'une rencontre sans lendemain entre

⁵³ Robert Lévesque, Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard, Montréal, Liber, 1993, p. 123. L'homme de théâtre qualifiait plus particulièrement l'esthétique de la création de l'intégrale, présentée à l'Expo-théâtre. Mais il ne fait aucun doute que cette esthétique bâtarde était déjà à l'œuvre dans le travail du dramaturge. D'ailleurs, en présentant le bâtard comme « *un sculpteur de forme* » dans son récit, Ronfard donne à percevoir son désir d'insuffler à l'écriture de cette épopée une forme bâtarde.

ses deux géniteurs. Quant à l'enfant trouvé, l'intervention du hasard est encore plus déterminante dans son destin. Par exemple, Moïse — le principal représentant et défenseur des bâtards dans ce drame — est un enfant jeté sur la terre par hasard puisque, peu après sa naissance, sa mère l'abandonne dans une chaloupe sur le Nil. De plus, sa condition d'enfant trouvé⁵⁴ laisse présupposer que sans l'intervention du malin génie qu'est le hasard, il n'aurait pas pu avoir la vie sauve. En effet, il a bien fallu qu'une personne à l'âme charitable se retrouve par inadvertance sur son chemin, décide de le recueillir et de veiller à ses besoins, sans quoi il n'aurait pas pu atteindre l'âge adulte. Ces remarques préliminaires permettent de mieux comprendre pourquoi lorsque, à sa première apparition, Moïse est interrogé par Néfertiti sur ses origines, il répond : « *Je n'ai pas de parents. Je suis un enfant du hasard.* » (VMRB, II, 84).

2. La bâtardise ou le questionnement de la légitimité.

La notion de bâtardise engage une constellation de sens à laquelle il convient de nous attarder d'entrée de jeu. Au sens premier, le mot « bâtard » sert à désigner un enfant dont la naissance est dite *illégitime*. Conséquemment, son emploi par un locuteur, quel qu'il soit, indique que la personne à qui il adresse cette épithète suscite en lui un conflit moral. Bien que, dans l'usage populaire, on s'empare de ce mot à *hue et à dia*⁵⁵ pour condamner la naissance d'un individu que l'on estime entaché par le vice, si l'on s'en tient au sens strict du terme, un enfant est dit illégitime en vertu

⁵⁴ Notons que les jumeaux (Sandy et Nelson) sont également des enfants trouvés (Cf. note 62). Ils seraient donc tout autant des enfants du hasard.

⁵⁵ Par exemple, on considère un enfant comme un bâtard lorsqu'on l'estime indigne de ses parents parce qu'il ne correspond en rien à l'image que ceux-ci projettent. De même, un enfant né d'un deuxième mariage s'est souvent vu attribué cette épithète honteuse. Ce phénomène s'observe d'ailleurs fréquemment dans les querelles des grandes familles royales. Pensons à la réputation faite à Élisabeth 1^{re}, à celle faite à Charles VII, etc... Soulignons, par ailleurs, que lorsque l'on considère que, dans la langue populaire, on s'empare couramment du mot « bâtard » à titre de sacre, le flou

des valeurs religieuses puisque, d'après le Petit Robert, est bâtard celui « *qui est né hors du mariage.* » D'autre part, toujours selon le Petit Robert, par analogie, le terme « bâtard » peut être utilisé pour désigner ce « *qui n'est pas de race pure* ». Le dictionnaire nous renvoie alors aux termes « *hybride* » et « *croisé* ». Enfin, on y mentionne qu'au figuré l'emploi du mot « bâtard » signifie ce « *qui tient de deux genres différents ou qui n'a point de caractère nettement déterminé.* » L'expression : « *Une solution bâtarde* » est présentée à titre d'exemple.

Le récit dramatique de Ronfard investit dans sa totalité l'espace sémantique ouvert par la notion de bâtardise, jusqu'à en faire éclater les cadres. À elle seule, la définition du bâtard proposée par Moïse à la scène 14 de la pièce V rend sensible la grande polysémie que revêt cette notion dans Vie et mort du Roi Boiteux : « *Moi le bâtard, Moïse, enfant de l'égarement et du désir, inventeur de jeux insensés, amant de la dérision, sculpteur de formes, négateur des idées maîtresses (...)* » (VMRB, II, 185). Il n'est pas surprenant que le mot « bâtard » soit enrobé d'un sens si foisonnant dans ce récit dramatique dont le trait caractéristique dominant est, nous l'avons dit, un refus catégorique de l'univocité. Aussi, considérant la grande liberté que l'auteur s'autorise dans le traitement sémantique de cette notion, nous sommes en droit de nous attendre à découvrir plus de bâtards dans cette société de l'Arsenal qu'il n'y paraît sur l'arbre généalogique des dynasties de la famille Ragone et de la famille Roberge⁵⁶.

sémantique entourant l'usage de ce mot s'étend encore davantage.

⁵⁶ Cet arbre généalogique (qui dénote à la fois la fantaisie et le désir subversif de l'auteur) constitue l'assise de l'écriture du Roi Boiteux. Nous le reproduisons à l'Annexe 1.

L'analyse révèle que Ronfard s'empare de la notion de bâtardise dans un esprit ludique, avec le dessein de réviser les frontières entre illégitimité et légitimité pour affirmer « *une joyeuse relativité des apparences* ⁵⁷ ». Comme en témoigne la réplique de Lou citée en épigraphe, il ne suffit pas, pour échapper à la bâtardise dans cet univers fictif, d'avoir été engendré par des parents dont l'union a été scellée par le sacrement du mariage : « *La vie et le temps s'accouplent toujours au son des grandes orgues et il en sort toujours des bâtards. Vive les bâtards !* », dit-elle avant que ne débute le mariage de Richard Premier et de Marie-Jeanne Larose, cérémonie dérisoire s'il en est une (VMRB, II, 107). Visiblement, cette célébration religieuse n'intéresse personne, incluant les époux qui n'y échangent pas même un regard... Une attention exclusive portée à soi-même est l'attitude adoptée par l'ensemble des personnages présents⁵⁸, la scène étant en majeure partie constituée d'une succession de soliloques où chacun nous communique ses désirs (et parfois ses peurs) sans être entendu par les autres, précise Ronfard dans une didascalie (VMRB, II, 107). Ainsi, en cette Cathédrale Sainte-Sophie⁵⁹, la parole liturgique fait place à la parole narcissique. Cependant, il n'en demeure pas moins que ces gens observent là une sorte de rituel sacré car les personnages, tout en nous livrant leurs élucubrations les plus secrètes, accomplissent une série de gestes associés à la prière : ils se lèvent, se mettent à

⁵⁷ J'emprunte ici l'heureuse expression que Josette Féral a forgée dans sa remarquable analyse du spectacle intitulée « L'œuvre ouverte », *Jeu*, n° 27, 1983, p. 80. Ajoutons, par ailleurs, que Dominique Lafon avait décelé avant nous cette intention de l'auteur dramatique de réviser les frontières entre légitimité et illégitimité dans « Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société-mère », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, 1998, p. 85-99.

⁵⁸ Les invités à ce mariage sont : Catherine et Filippo Ragone, Judith Roberge, Roy et Annie Williams, Robert Houle, les jumeaux, Freddy, Ferdinand, Rodrigue, et bien entendu Lou Birkinian.

⁵⁹ On réquisitionne rien de moins que la plus vaste église du monde pour le mariage de Richard. La Cathédrale Sainte-Sophie d'Istamboul représente, en outre, le plus remarquable édifice de la période justinienne (527-565). Depuis l'avènement de la République, l'église est transformée en musée. Il semble que cette dernière information n'ait pas échappé à Ronfard, car il en fait, dans cette scène, un véritable musée des horreurs du règne de l'individualisme !

genoux, joignent les mains en fermant les yeux, etc. Mais la synchronisation de ces gestes a beau être parfaite, jamais les personnages ne nous donnent l'impression d'être en communion les uns avec les autres, sauf peut-être pendant les quelques secondes où ils tirent la langue tous en même temps (VMRB, II, 110) ! Seuls Lou et Le Temps — qui, des coulisses, ont assisté à cette mascarade — apparaissent conscients du caractère grotesque de la situation⁶⁰. Par conséquent, sorti de la bouche de Lou, ce « *Vive les bâtards !* » est à prendre avec beaucoup d'ironie. Il s'agit manifestement bien plus d'une dénonciation de la bâtardise que de son éloge, ce que Bernard Dupriez appelle un anticharientisme⁶¹.

La découverte de cet anticharientisme est déroutante pour le récepteur de la pièce car les seuls véritables bâtards présents à ce mariage sont les personnages auxquels Lou voue le plus de respect parmi cette assemblée, ses enfants adoptifs, les jumeaux⁶². Qu'elle ressente le désir de leur rendre hommage, soit, cela nous apparaît tout naturel, mais nous avons peine à croire qu'elle puisse les désavouer publiquement. Aussi, celui qui prolonge la lecture de cette scène en s'adonnant à une méditation rétrospective de ce « *Vive les bâtards !* », formulé par Lou, ne peut imaginer que les principaux bâtards concernés par ce blâme public soient Sandy et

⁶⁰ À preuve, avant même que cette cérémonie ne commence, Lou nous confie que ces gens se rassemblent uniquement pour « *ravaler la façade* » (VMRB, II, 107).

⁶¹ « *Feindre de louer en vue de réprouver (ce qui inhibe la réaction)*. » Bernard Dupriez et Sylvain Rheault, *La clé des procédés. À l'usage des curieux de la langue*, Recueil de textes, Université de Montréal, 1995, p. 205. Ce recueil de textes conçu pour le cours FRA-3003 constitue un développement ultérieur au *Gradus*. Aussi, il présente, par conséquent, des figures de styles qui ne sont pas répertoriées dans le *Gradus*.

⁶² À la scène 8 de la pièce II, Sandy Sparks et Nelson Trapp avouent n'avoir jamais connu leur père et mère (VMRB, I, 140-141). Nous sommes d'autant plus enclins à croire que Lou a trouvé et recueilli les jumeaux que Filippo Ragone présente la voyante comme « *la bonne âme, encombrée des deux jumeaux de Marc Lemieux* » (VMRB, I, 66). Lou, elle-même, allègue que c'est le ciel qui lui a confié ces deux enfants (VMRB, I, 125).

Nelson puisqu'ils n'occupent qu'un rôle secondaire dans cette cérémonie grotesque. En effet, la majeure partie des répliques est allouée aux personnages dont les désirs sont les plus immoraux, et les compatriotes des jumeaux rassemblés en ce jour à la Cathédrale Sainte-Sophie s'avèrent nettement plus entachés par le vice qu'eux-mêmes peuvent l'être. L'analyse du discours des personnages permet de le constater. En effet, le discours de Sandy et de Nelson — qui réalisent qu'ils doivent mettre fin à leur relation fusionnelle pour prendre le contrôle de leur vie respective — apparaît bien inoffensif comparativement à celui de Catherine qui jure de s'accrocher au pouvoir jusqu'à la mort (VMRB, II, 109), et à celui de Richard qui déclare que le monde lui appartient (VMRB, II, 112). D'autre part, soulignons qu'une analyse des relations spatiales à travers les didascalies révèle que les personnages qui sont au centre de l'action dans cette scène sont : Richard, Catherine, Marie-Jeanne et Roy⁶³. Nous sommes même invités à penser que Sandy et Nelson ne sont aucunement concernés par le discours de Lou, car ils ne communient pas réellement avec cette assemblée qu'elle condamne puisqu'ils ne tirent pas la langue comme tous les autres ; leurs répliques étant prévues à ce moment précis où le grotesque atteint son point culminant. Mais, s'il ne s'agit pas des jumeaux, qui sont ces bâtards que Lou y dénonce ? Dans la phrase qui précède ce faux éloge (cf. p. 24), la répétition de l'adverbe « toujours » donne à penser que tout le monde est plus ou moins bâtard dans cette société de l'Arsenal.

⁶³ Les trois premiers personnages figurent également parmi ceux qui ont le plus de répliques à l'intérieur de ce fragment du récit dramatique. L'analyse des relations spatiales est reproduite à l'Annexe 2.

Dans les pages qui suivent nous recenserons les personnages bâtards de la pièce⁶⁴ en identifiant les critères en fonction desquels les frontières entre légitimité et illégitimité deviennent mouvantes dans Vie et mort du Roi Boiteux. L'appréhension des motivations au nom desquelles, indépendamment de la légitimité de sa naissance, un personnage se trouve abâtardi dans cette société, nous permettra d'établir une série de traits distinctifs qui brosseront un portrait type du bâtard tel qu'il apparaît dans cette fiction dramatique. Il sera cependant impossible de nous livrer à une analyse en profondeur de chacun de ces personnages bâtards car ils sont à ce point nombreux que nous devrions alors en faire l'objet principal de ce mémoire.

En dépit de cette contrainte, nous estimons être en mesure de déterminer la conception ronfardienne de la bâtardise en procédant à une étude des occurrences sémantiques reliées à cette notion et à l'analyse des motivations propres au bâtard des bâtards de l'Arsenal : Moïse. Différents champs d'analyse proposés par Anne Ubersfeld dans Lire le théâtre seront considérés pour nous approcher au plus près du Moïse de Ronfard : détermination des traits distinctifs du personnage, analyse du discours⁶⁵ et analyse symbolique. Deux objectifs aiguilleront notre analyse de Moïse : premièrement, dégager la spécificité de son action dans la pièce et deuxièmement, examiner l'impact de cette action sur le récit dramatique. Nous postulons que Moïse représente la figure emblématique des bâtards dans cet univers fictif. Des exemples sélectionnés parmi les autres personnages bâtards de la pièce permettront d'observer une redondance de l'action de Moïse — et des motivations

⁶⁴ Voir la liste en Annexe 3.

⁶⁵ Par l'étude de la situation de parole et des présupposés qui gouvernent la relation verbale (Voir introduction p. 16-18).

qui l'engendrent — chez ceux qui composent ce que nous appellerons désormais le clan des bâtards. Cette analyse nous permettra donc de tirer des conclusions quant à l'impact de l'action de l'ensemble des bâtards dans cet univers fictif.

Ainsi, nous chercherons à déterminer le but du bâtard — ce qui le pousse à agir — en examinant d'une part son rôle actantiel⁶⁶ et, d'autre part, les micro-actions qu'il produit à travers son discours. Pour retracer ces micro-actions, nous mettrons à contribution la méthode d'analyse mise au point par Michel Vinaver que nous avons présentée en introduction⁶⁷. Rappelons qu'il s'agit pour l'essentiel

« d'une lecture au ralenti qui consiste dans le pointage des actions au niveau moléculaire du texte [c'est-à-dire d'une réplique à l'autre ou à l'intérieur même d'une réplique] en vue de considérer (...) récapitulativement en quoi la succession des micro-actions analysées contribue à l'avancement de l'action au niveau de la scène [ou du segment ou de l'acte] et au niveau de l'ensemble de la pièce.⁶⁸ »

Cette étude du rôle du bâtard, en faisant ressortir une modélisation de l'action propre à ces personnages, nous permettra de dégager le sens métaphorique de la bâtardise que travaille l'auteur. À cette fin, nous examinerons également les principales figures de rhétorique, associées à la figure du bâtard, qui structurent ce récit dramatique. Assurément, cette investigation de la conception ronfardienne de la

⁶⁶ Je parle de rôle actantiel plutôt que de schéma car, en général, les récits dramatiques de Ronfard résistent à l'application du schéma développé par Greimas. Par exemple, dans Vie et mort du Roi Boiteux, tous les personnages ne sont pas concernés par l'objet de la quête principale à partir de laquelle la fable se construit — la conquête du pouvoir dans la société de l'Arsenal. Par conséquent, les jumeaux, Lou Birkinian, Annie Williams, Freddy Dubois, le Temps, etc. ne trouvent pas leur place autour du schéma actantiel. L'opérationnalité de la structure actantielle est d'autant plus réduite au contact de cette œuvre, que celle-ci propose non pas un mais plusieurs sujets interchangeables. En effet, tant Moïse que Richard, ou Roy, et même Catherine peuvent constituer les sujets de cette quête du pouvoir.

⁶⁷ Cf. p. 14-16.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 896-897.

bâtardise nous permettra de mieux cerner la socio-poétique du hasard dans Vie et mort du Roi Boiteux, car, rappelons-le, le sort du bâtard (et *a fortiori* celui de l'enfant trouvé) est indissolublement lié au hasard⁶⁹.

Maintenant que les bases méthodologiques de notre investigation de la bâtardise sont définies, situons sommairement le principal personnage qui retiendra notre attention. Moïse, cet enfant du hasard, peut être considéré comme le principal personnage de la pièce puisque c'est lui qui sortira grand vainqueur de cette épopée. Rappelons qu'il est le fils illégitime que Judith Roberge a eu suite à sa liaison avec Marc Lemieux. Peu après sa naissance, sa mère l'abandonne dans une chaloupe sur le Nil pour, nous dit-elle, faire « *comme dans la Bible* », comme si elle savait que cet enfant était un héros prédestiné (VMRB, I, 84). Nous pouvons en effet le concevoir comme un personnage chargé d'une mission car Moïse est bien le seul enfant Roberge capable d'assouvir la vengeance des siens en détrônant le clan des Ragone. Catherine Ragone — qui, elle-même, a du sang de Roberge dans les veines — affirme même que le bâtard des bâtards est le seul véritable représentant de la famille Roberge. « *Il n'y a pas d'enfants Roberge [dit-elle]. Il n'y en a eu qu'un, avant l'apparition miraculeuse de Peter Williams, un seul et tu le sais, Judith, tu sais aussi ce que tu en as fait.* » (VMRB, I, 126).

Moïse n'intervient dans l'action qu'à la pièce IV, c'est-à-dire au milieu du Cycle. Mais Judith est obsédée par cet enfant perdu, et, à travers des délires mystiques, elle nous informe du cheminement de son Moïse et du destin qu'il

⁶⁹ Cf. p. 19-20.

connaîtra, comme si elle était en étroite communication avec lui, et avec les dieux. Ces délires font, à maintes reprises, référence au récit biographique du Moïse biblique. Et, dans les faits, ce personnage mythique exerce une grande influence sur le bâtard de Judith. Comme son éponyme, Moïse a un pouvoir charismatique. Il se retrouve, à la scène 8 de la pièce V, à l'instar du célèbre prophète, à la tête d'une tribu qui vit en nomade. Mais il avoue lui-même ne pas savoir pourquoi il dirige cet exode auquel nous assistons. Le bâtard de Judith n'a certes pas l'envergure du chef des Hébreux, cependant il ne recule devant rien pour se mesurer à son modèle. Aussi, il répétera l'exploit de la mer Rouge, deux fois même plutôt qu'une. Nous ne saurions toutefois nous attendre à ce qu'à son tour il propose de nouvelles lois sur la base desquelles des sociétés meilleures pourraient être édifiées puisque l'Épilogue laisse présumer que le seul héritage qu'il léguera à sa société, au terme de son règne à l'Arsenal, sera le capitalisme sauvage⁷⁰. Ce Moïse donc n'est pas chargé d'une mission civilisatrice. Aussi, il est loin d'être une réincarnation du héros biblique. Par exemple, il semble totalement étranger au phénomène de la foi. Les miracles qui s'accomplissent sur son passage ne paraissent pas même l'émouvoir. À la scène 3 de la pièce VI par exemple, il traverse la mer avec la même nonchalance que celui qui enjambe une flaque d'eau ! D'ailleurs, on cherche en vain la raison d'être de son voyage qui ne trouve de justification que par et dans la relation du bâtard des bâtards avec le héros de l'Exode. Si bien que nous pouvons affirmer qu'à force de suivre les traces du chef des Hébreux, Moïse est devenu complètement aliéné par son modèle car manifestement tout cet itinéraire — qui consiste en un retour au point de départ (l'exigu quartier de l'Arsenal) après avoir parcouru le monde du sud au nord et de

⁷⁰ Dans cet Épilogue, Moïse met sur pied un système d'exploitation capitaliste au café Spartacus !

l'orient à l'occident — le détourne de son véritable destin : sauver l'honneur de la famille Roberge.

3. Le bâtard sur le divan du psychanalyste.

La problématique parentale du bâtard et ses conséquences sur la psyché de l'enfant est particulièrement féconde pour l'auteur qui cherche à créer des personnages dont la structure repose sur la notion de hasard. Aussi nous allons maintenant faire une brève incursion du côté de l'analyse psychologique en nous appuyant sur un essai de Marthe Robert : Roman des origines et origines du roman⁷¹. Dans cet ouvrage, l'auteur, à partir de la lecture critique d'un corpus de la littérature romanesque où la question des origines est au centre du récit, présente une analyse de la figure du bâtard et de celle de l'enfant trouvé. Sur le plan de leur psychologie, les bâtards de Ronfard sont fidèles aux personnages bâtards de la tradition romanesque ; lesquels, comme le démontre Robert, ont une identité qui demeure pour une grande part indéterminée, en raison des difficultés posées par l'intégration de la filiation paternelle⁷². Selon la psychanalyse, les troubles de la personnalité qui guettent plus particulièrement le bâtard proviennent du fait qu'en raison de l'absence du père l'enfant est privé du principe de réalité. Aussi, dès lors qu'elle apparaît comme la cause même de sa déchéance sociale, la naissance pour le bâtard constitue une fatalité face à laquelle il « *se révolte [nous dit Marthe Robert] en se construisant une fable*

⁷¹ Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman, Paris, Gallimard/Grasset, coll. : « Tel », 1972, 364 p.

⁷² L'intégration de la filiation paternelle passe par l'identification au père (une figure absente ici). Dans le développement psychologique de l'enfant trouvé (Moïse, les jumeaux), au moment de l'intégration de la filiation, la problématique parentale est d'autant plus grosse de conflits que l'identité de la mère est toute aussi incertaine que celle du père.

*biographique*⁷³ qui réparera les torts que le scandale de sa naissance lui ont causés⁷⁴ ». Ce mythe personnel qu'il se crée, il y adhèrera profondément, à tel point que son père chimérique deviendra son principal repère identitaire. Naturellement, il y a un danger à perpétuer une telle cure d'identification, celui de se perdre en se confondant avec un moi imaginaire.

À l'exemple de Moïse, cette pâle copie du chef des hébreux qui consacre une grande partie de son existence à errer de par le monde sans but, les bâtards de Ronfard sont des êtres profondément ambigus « *qui [n'ont pas] de caractère nettement déterminé*⁷⁵. » Il suffit de penser à tout le réseau d'interprétants déclenchés par la polysémie du mot « cour » dans ce récit, pour comprendre que l'unité du moi est exclue de la structure de ces personnages⁷⁶. Il peut sembler que par cette analyse psychologique nous nous éloignons de la socio-poétique que nous cherchons à retracer. Mais soulignons que l'élargissement de l'espace sémantique lié à la notion de bâtardise qu'elle introduit, nous permet d'y déceler une inscription du hasard car cette notion peut être interprétée comme une force de l'indétermination, en ce qu'elle réfère à une force de la nature qui ne se laisse pas déterminer⁷⁷.

⁷³ Il s'agit de ce que Freud a appelé le roman familial des névrosés.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 42.

⁷⁵ Il s'agit notamment du sens figuré du mot « bâtard ».

⁷⁶ Rappelons que le récepteur de la pièce s'interroge constamment à savoir si les personnages sont de véritables rois, des enfants qui s'amuse à être rois dans la cour de récréation, des adultes désœuvrés qui s'imaginent être rois, ou des bandits de ruelle qui se disputent le contrôle d'un coin de rue.

⁷⁷ Cf. p. 73 pour l'imprévisibilité du hasard. Le flou identitaire des personnages nous ramène également au hasard en ce qu'il fait planer un principe d'incertitude sur l'identité des personnages, et, à l'heure actuelle, comme nous le démontrons dans les pages qui suivent, nos scientifiques voient dans le hasard un principe d'incertitude (Cf. p. 77-78).

La question de la filiation paternelle est au centre des conflits qui perturbent les personnages de l'univers fictif du Roi Boiteux, qu'ils soient ou non bâtards. Nous le verrons sous peu, les enfants légitimes du quartier de l'Arsenal sont nombreux à rejeter radicalement l'image paternelle qui leur échoit⁷⁸. Aussi, en mettant en scène une galerie de personnages hybrides, Ronfard fait du bâtard un être qui recherche désespérément son identité, voire même un mythomane⁷⁹. Il faut rappeler qu'en raison de l'intrusion dans le discours théâtral de citations qui renvoient à une quantité de personnages célèbres, l'un et l'autre des dignitaires attachés à cette cour ne se présente pas comme une individualité propre mais comme un entrecroisement de plusieurs figures. Le procédé donne lieu donc à un brouillage de l'identité, *en niant au personnage toute possibilité de coïncidence avec lui-même* », pour reprendre l'expression forgée par Josette Féral⁸⁰. Par exemple, Richard est à la fois Richard III, Don Juan, Hamlet, Oreste, Néron et Œdipe. Catherine est Agrippine, Clytemnestre, la reine Gertrude, Catherine de Médicis, Catherine de Russie et Lucrece Borgia. François Premier, lui, est Noé, Alexandre 1^{er}, le roi du Danemark, le prince Ambrosio, Godefroy de Bouillon, etc⁸¹. Cette superposition des figures, si elle ne constitue pas proprement une technique de construction psychologique du personnage, ne permet pas moins de rendre sensible l'indétermination de celui-ci. En le présentant constamment comme

⁷⁸ Plusieurs personnages refusent également de s'identifier à leur mère. Aussi, nous pouvons affirmer, que les personnages, en général, ne se reconnaissent pas dans les modèles qui leur sont proposés.

⁷⁹ Nous appuierons cette affirmation par des exemples lorsqu'il sera question de l'imagination des bâtards.

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 80.

⁸¹ Alcide est Hercule, Jason, le roi Edouard IV. Le nom de Roy Williams est aussi celui d'un président du Syndicat Américain des Teamsters, dont les procédés rejoignent ceux du monde interlope. Le fils naturel de Judith est par ailleurs associé à Louis XVI par Richard, lorsque celui-ci envisage son assassinat. Quant au Moïse ronfardien, nous l'avons vu, il est aliéné par son modèle biblique. De plus, dans le discours d'Einstein, il est assimilé au prince de Broglie et à Franklin Delano.

ce qu'il est et comme un autre, Ronfard fait du bâtard un enfant sans racines, un enfant du hasard.

Puisque l'identité du bâtard de Vie et mort du Roi Boiteux ne repose pas sur une assise psychologique, il serait vain de s'aventurer plus loin sur ce terrain d'analyse. Nous tenions cependant à souligner que Ronfard s'est préoccupé de bien établir le profil psychologique du bâtard, comme s'il avait trouvé dans cet être indéterminé, dans cette figure en mal de modèles le type de personnage tout désigné pour évoluer dans cette parodie de l'histoire de l'humanité⁸². Notamment, lors de la première apparition de Moïse, Ronfard met en scène le roman familial que le fils illégitime de Judith s'est inventé. Nous nous sommes donc intéressés aux motivations inconscientes qui poussent le bâtard à se créer une généalogie fictive. Dans Roman des origines et origines du roman, Marthe Robert nous apprend que « *le but inavoué du bâtard, [à travers cette affabulation,] est de se forger une généalogie à la mesure de ses ambitions. Son père chimérique [précise-t-elle] sera roi, noble, ou détenteur du pouvoir de quelque façon⁸³.* »

Il en va ainsi pour le Moïse de Ronfard qui, à la scène 11 de la pièce IV, choisit ses parents parmi la royauté égyptienne (VMRB, II, 84-88). L'action de la scène se présente ainsi : Moïse et ses conseillers débarquent en Basse-Égypte pour offrir un présent à Néfertiti. Après l'avoir interrogé sur ses origines, la reine égyptienne dit à son visiteur que si ce présent lui plaît, elle l'honorera, mais que s'il lui déplaît il trouvera la mort. Cette menace n'ébranle aucunement Moïse qui affirme

⁸² Nous nous emploierons à justifier cette assertion au cours du chapitre.

avoir mis toute sa vie dans ce qui nous est présenté comme une œuvre de création, mais qui se révèle être en fait le sarcophage de Toutankhamon.

En découvrant ce sarcophage, Néfertiti est prise d'une joie frénétique qui frôle l'hystérie. Elle danse, crie, soupire, pleure, puis s'effondre au sol. Après avoir témoigné sa reconnaissance à Moïse, elle l'invite à prendre place à ses côtés pour chanter avec elle. Mais ils ne parviendront pas à accorder leurs voix. Le reste de la scène est un dialogue de sourds où Moïse décrit comment il a créé le sarcophage, tandis que Néfertiti parle de Toutankhamon comme de son homme, et se livre à une sorte de rituel d'accueil à connotation sexuelle, avec une allégresse telle qu'on croirait la voir renaître. Une impression qui d'ailleurs se voit confirmée à travers ses dernières répliques. Nommément, au moment de faire ses adieux à Moïse, elle le qualifie de « *libérateur* » (VMRB, II, 88). La fin de la scène est pour le moins déconcertante, car après avoir conquis le cœur de Néfertiti grâce à son présent, Moïse la quitte sans même réclamer la récompense qu'elle lui avait promise.

Une lecture symbolique de la scène laisse clairement apparaître que, sur cette terre de la Basse-Egypte où son modèle biblique avait avant lui trouvé le salut, Moïse cherche à s'approprier des parents imaginaires susceptibles de l'anoblir et de donner, par le fait même, un second tournant à sa vie. Toutankhamon sera, pour lui, cette image « *impérieuse* » et « *absolue* » du père (VMRB, II, 87), ainsi que l'amant de ... Néfertiti ! Si Moïse peut abolir le temps et rendre, de la sorte, Toutankhamon à Néfertiti, c'est bien par un travail de l'imagination. Cette interprétation a le mérite de

⁸³ *Op. cit.*, p. 187.

justifier ces anachronismes mais aussi une quantité d'autres incongruités de la scène qui figure parmi les plus énigmatiques de tout le Cycle du Roi Boiteux. Par exemple, le dialogue présenté comme un duo chanté apparaît totalement incohérent car, tandis que Néfertiti rend hommage au pharaon, Moïse, lui, raconte comment il a créé son œuvre, ce sarcophage de Toutankhamon. Leurs discours ne se correspondent donc en rien, comme on peut le voir à travers cet extrait : « *D'une main il tenait le sceptre, de l'autre le fouet.* », dit Néfertiti (VMRB, II, 86). Ce à quoi Moïse répond : « *Le minerai fond dans le creuset, les scories nagent à la surface.* » (VMRB, II 86). Moïse et Néfertiti enchaînent ainsi une longue succession de répliques sans lien logique les unes par rapport aux autres. Mais le mode de fonctionnement singulier de ce dialogue apparaît moins incongru lorsque l'on considère avec Michel Vinaver que la parole est action. En effet, ces répliques qui se succèdent sans que l'on puisse déceler un « *rapport de sens [ou] de forme* » les reliant l'une à l'autre (un phénomène que Vinaver désigne par le terme de non-bouclage⁸⁴) traduisent une impossibilité d'entrer en communication avec l'autre. Or, ce dialogue qui n'aboutit à rien et qui, en raison de l'absence d'échange entre les deux personnages s'apparente davantage à deux monologues présentés en alternance apparaît pleinement conséquent si l'on envisage cette scène comme une expérience fantasmatique, car il s'agit là d'une activité qui s'accomplit nécessairement dans la solitude. Notons que cette interprétation voulant que Ronfard cherche ici à mettre en scène le roman familial de Moïse est d'autant plus pertinente que, dans cette perspective, on se dit que l'auteur ne pouvait présenter le sarcophage de Toutankhamon autrement que comme une œuvre

⁸⁴ *Op. cit.* p. 903. L'auteur précise, par ailleurs, que le procédé de non-bouclage désigne une série de répliques qui n'ont pas d'aboutissement, desquelles on ne peut tirer une conclusion.

de création du bâtard des bâtards, puisque le pharaon est le père imaginaire que celui-ci s'est choisi.

La thématique des origines, celle de l'amour, celle de la création et de la procréation étayent cette symbolique de la renaissance qui s'affirme pleinement lorsque Moïse répond à Néfertiti qui le trouve bien audacieux de risquer sa vie pour une œuvre⁸⁵ : « *J'ai mis toute ma vie dans mon œuvre* » (VMRB, II, 85). Moïse se montre ici en attente de reconnaissance vis-à-vis d'une femme. Mais nous devinons rapidement qu'il est davantage en quête d'amour maternel car la présence de Néfertiti n'est pas sans rappeler que la mère adoptive du héros biblique était égyptienne, et de sang royal. De plus, une parenté s'établit entre cette Néfertiti hystérique et la mère naturelle de Moïse, « *Judith la folle* », reine du western ! Ainsi, à travers sa fable biographique, le bâtard des bâtards remplace sa mère biologique par une femme qui lui est somme toute semblable, à la différence près que son statut est beaucoup plus prestigieux. Le dénouement de la scène confirme que cette reconnaissance de Néfertiti a une valeur salvatrice pour le bâtard. Lorsqu'elle lui dit : « *Tu me donnes la beauté* », qu'il revêt enfin de l'importance aux yeux d'une femme, Moïse répond : « *Je reçois ton amour.* » (VMRB, II, 87). C'est donc bel et bien une quête d'amour maternel qui motive ce voyage de Moïse en Égypte, un amour qui le lavera du déshonneur et de l'abjection dans lesquels sa condition d'enfant illégitime l'a plongé, et qui, par le fait même, lui permettra de renaître.

⁸⁵ Il est question ici de l'œuvre de création de Moïse que représente le sarcophage de Toutankhamon.

La renaissance de Moïse se réalise par déplacement et condensation, c'est-à-dire par les opérations même de l'inconscient. Nous venons de le voir à travers la dernière citation, l'amour que Néfertiti voue à Toutankhamon rejaillit aussitôt sur Moïse. Aussi, avant tout, pour connaître une nouvelle vie, le bâtard doit d'abord faire renaître Toutankhamon⁸⁶ et Néfertiti. Cette renaissance de Toutankhamon est rendue particulièrement tangible à travers le discours de la reine d'Égypte. Celle-ci parle, en effet, comme si l'homme qu'elle accueillait était vivant. Par exemple, elle affirme ressentir toute l'intensité du désir de Toutankhamon pour elle⁸⁷ et ordonne à ses serviteurs de le mener à son trône (VMRB, II, 87). De telles incohérences ne sont pas sans semer le doute dans notre esprit autour de l'identité du sujet qu'elle accueille — et fait renaître —, d'autant plus que son chant entremêle, dès le début de son rituel, le récit du retour de Toutankhamon et le récit biographique de Moïse, comme si les deux figures n'en formaient qu'une — tel un père et son fils. « *Le roi Toutankhamon [dit-elle] est arrivé en barque sur le fleuve, accompagné de ses conseillers.* » (VMRB, II, 86). Il y a non seulement, ici, une allusion au voyage du Moïse ronfardien sur le Nil⁸⁸, mais les conseillers dont elle parle sont au service du bâtard de Judith, non du pharaon. En outre, comme si la reine était consciente de la portée symbolique de son geste envers Moïse, elle esquisse, à l'intérieur de cette même réplique, un clin d'œil au récit biographique de celui qui, jadis, avait été sauvé des eaux par une de ses semblables. Aussi, nous sommes d'autant plus autorisés à croire que Néfertiti sait que Moïse attend d'elle une libération, que c'est par cette phrase qui fait allusion au passé d'esclave du

⁸⁶ À l'intérieur de la scène sous examen, Moïse confère une nouvelle vie au pharaon deux fois plutôt qu'une. D'abord, en l'immortalisant à travers son œuvre de création, mais aussi en lui choisissant une nouvelle compagne.

⁸⁷ Lorsqu'elle dit retrouver : « *l'agathe inégalable de son regard sur moi* », et plus subtilement, lorsqu'elle dit à Moïse : « *Tu me donnes la beauté.* » (VMRB, II, 87).

héros biblique qu'elle décrit l'arrivée de son homme sur cette terre qui le réclamait : « *[L]a boue rouge a giclé entre ses orteils* » (VMRB, II, 86)⁸⁹.

Il nous faut lire ce fragment comme on déchiffre un rêve. Si nous n'accordons pas à l'équivoque qu'il comporte toute l'importance qui lui revient, la scène apparaît totalement gratuite. Nous avons alors l'impression que Moïse repart comme il est venu, que rien n'est advenu, et donc que ce segment ne contribue aucunement à l'évolution de l'action dramatique. Mais il n'en est rien. Néfertiti a invité Moïse à s'asseoir à ses côtés, il est traité en égal par la famille royale. La machination du bâtard réussit. La gloire de ses parents chimériques rejaille sur lui et le magnifie. Tant et si bien qu'à sa prochaine apparition, Moïse sera roi du Soudan et guide d'un peuple (VMRB, II, 149).

Force nous est de constater que la fable biographique du bâtard est surtout, pour lui, l'occasion d'une ascension sociale. Son rêve n'a pas d'autre objet que le monde et les puissances du monde dont il espère s'emparer en dépit du sort misérable auquel il est destiné. Ainsi, dans ce mouvement massif de projection et d'identification, Moïse, l'enfant du hasard, secoue de toutes les forces de l'imagination, l'ordre et le sens du monde établi⁹⁰. Il se fait « *négateur d'idées maîtresses* » (VMRB, II, 185). Non seulement bouleverse-t-il les généalogies, mais il n'a pas à franchir un à un les niveaux de l'échelle sociale ; de sa condition d'enfant

⁸⁸ Rappelons que Judith affirme avoir abandonné son enfant illégitime dans une barque sur les eaux du Nil (VMRB, I, 84).

⁸⁹ Les lecteurs de « l'Exode » le savent, les esclaves des Égyptiens devaient fabriquer de la brique en piétinant une mixture de boue et de paille.

illégitime et mal nanti, il sera directement propulsé au sommet du pouvoir. Le bâtard est « *un inventeur de jeux insensés, un sculpteur de formes* », nous confie Moïse (VMRB, II, 185). Aussi, à maintes reprises au cours du Cycle du Roi Boiteux, le personnage fera la preuve de la souveraineté de son imagination et de la toute puissance de sa pensée. Nous aurons l'occasion de nous y attarder dans le détail sous peu.

4. Les bâtards dans Vie et mort du Roi Boiteux.

Nous l'avons précisé en introduction, cette société compte beaucoup plus de bâtards qu'il n'y paraît sur l'arbre généalogique. On en découvre même parmi l'aristocratie de l'Arsenal. Pensons à Richard, le Roi Boiteux, dont la critique a unanimement entériné la bâtardise, bien que sur le plan légal sa naissance soit en règle⁹¹. Ainsi, à travers son travail textuel et formel autour de la notion de la bâtardise, Ronfard révisé les frontières entre légitimité et illégitimité. Par exemple, puisque Richard est un anti-héros et qu'il ne possède donc aucune qualité que l'on s'attendrait à retrouver chez un roi, nous ne pouvons le considérer autrement que comme un roi abâtardi. Voyons comment sa propre femme, Marie-Jeanne Larose, le décrit :

« Qu'est-ce que c'est que ça, le roi Richard ? Un homme ? Allons donc ! Un morvaillon qui a jamais

⁹⁰ Moïse agit donc bel et bien comme un enfant du hasard car le hasard est un agent perturbateur d'ordre et il entraîne invariablement un déficit de sens par rapport à ce qui est déterminé (Cf. p. 72 et sq.).

⁹¹ Cependant Richard est peut-être un véritable bâtard puisqu'on apprend que Catherine a eu une relation incestueuse avec son père (VMRB, I, 157). L'arbre généalogique — qui était reproduit sur une toile de fond utilisée pour les scènes extérieures — contredit cette interprétation, mais peut-on véritablement s'y fier ? Quelle valeur doit-on accorder à ce document officiel qui attribue des patronymes différents aux jumeaux et qui, de surcroît, dans la version qui nous est présentée en introduction à la pièce, omet de faire mention de la naissance de Moïse, futur roi de l'Arsenal, et présente Annie Williams comme la génitrice de Claire Premier...?

su quitter les jupes de sa mère, qui a jamais su qu'obéir à ses ordres, répéter ses manies, redire ses mots, suivre son train. Un homme le roi Richard ? Non, un niaiseux qui crie au secours ! quand les toasts sont pas grillées comme il veut. » (VMRB, II, 241).

Comme le laisse entendre Dominique Lafon, Richard présente, à l'instar de son modèle shakespearien, « une version abâtardie, grotesque et méprisable du héros et, par extension, du désir de pouvoir⁹². » Cette analogie entre les deux Richard que Lafon nous conduit à exercer permet de pénétrer au cœur de la conception ronfardienne de la bâtardise, car le désir du pouvoir est précisément ce qui rend bâtard dans l'œuvre de cet auteur dramatique⁹³. Il n'y a que les jumeaux (Sandy Sparks et Nelson Trapp) qui font exception à la règle puisqu'ils se tiennent à l'écart de la lutte pour le pouvoir au royaume de l'Arsenal⁹⁴. Mais mis à part ces deux personnages, les bâtards de la communauté de Vie et Mort du Roi Boiteux ont très bien compris les mécanismes du pouvoir et de l'avoir et ils sont prêts à n'importe quelle bassesse et à n'importe quelle compromission pour arracher à la société la

⁹² *Op. cit.*, p. 96. Lafon décrivait en ces termes Richard III sans exercer explicitement une analogie entre ce dernier et Richard Premier.

⁹³ Le désir de pouvoir est donc le trait distinctif principal des bâtards. Il en est également ainsi dans Lear (une parodie du King Lear de Shakespeare) où apparaît pour la première fois la thématique de la bâtardise dans l'œuvre dramatique de Ronfard. Dans cette pièce, il n'y a qu'un seul personnage qui est véritablement un enfant illégitime, Hector. Mais tous les personnages de la communauté de Lear sont avides de pouvoir et trahissent à un moment ou à un autre leur véritable nature : tous sont bâtards. À preuve, lorsque Hector crie : « *Les bâtards au pouvoir !* » (Lear, Trac, avril 1977, p. 20.), tous les personnages de la pièce se mettent à scander le slogan d'Hector en pataugeant dans la merde avec lui. Indéniablement, la bâtardise dans l'œuvre de Ronfard échappe au sens étroit du terme. Hector l'affirme haut et fort en proclamant : « *À la fourche, tout le monde est bâtard !* » (*Op. cit.*, p. 46). Cette réplique laisse entendre que là où le désir humain le plus bas loge — et le désir de pouvoir est hors de tout doute celui qui nous conduit à commettre les actes les plus vils —, tout le monde est bâtard. Dans cette pièce qu'Annie Brisset qualifie de « *bouffonnerie pornographique et scatologique* » (Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec 1968-1988, les Éditions du Préambule, coll. : « L'univers des discours », 1990, p. 28.) le dramaturge donne à voir le nœud inextricable que forment l'instinct sexuel et l'instinct de pouvoir, et nous propose de la sorte de considérer le désir de pouvoir comme une des plus grandes obscénités de ce monde. Cf. note 118 pour des exemples qui illustrent cette analogie exercée par Ronfard entre désir de pouvoir et désir sexuel.

fortune, les titres, les dons que la naissance — ou le destin — ne leur a pas impartis. Dès lors, François Premier, Catherine, Roy et Marie-Jeanne viennent s'ajouter au clan des bâtards dans la société de l'Arsenal. Tous n'ont qu'une seule idée en tête, s'accaparer le maximum de prérogatives pour leur seul profit personnel. Tous se distinguent également par l'absence de scrupules avec laquelle ils usent du pouvoir qui leur est concédé. La phrase suivante, prononcée par Roy, aurait pu se retrouver dans la bouche de l'un ou l'autre des personnages que nous venons d'énumérer. « *Mon règne à moi c'est ce qui passe entre mes mains et que je mène là où je décide que ça doit aller, pour mon seul profit immédiat. Mon règne n'a qu'un temps mais il est absolu.* » (VMRB, II, 260). S'il y avait une palme à décerner parmi eux pour la voracité de l'appétit de pouvoir, elle reviendrait sans aucun doute à Catherine et à Roy⁹⁵. Aussi l'un et l'autre, chacun à leur façon, revendiquent le statut de bâtard au cours de la pièce. Catherine, par exemple, renie sa filiation paternelle et affirme avoir été engendrée « *par le vent du sud* » (VMRB, I, 45). L'information est d'autant plus significative que Moïse révèle à la scène 14 de la pièce V, qu'être bâtard c'est se laisser porter par le sirocco, un vent de la Méditerranée. « *Secouer l'ombellifère et que chaque graine s'envole dans le sirocco...* », dit le bâtard des bâtards lorsqu'il fait la promotion de son mode de vie (VMRB, II, 185). Pour sa part, Roy reconnaît encore moins les liens du sang : « *Je ne suis pas Roberge. Je ne l'ai jamais été. Toutes vos histoires de famille, ça ne me concerne pas.* » (VMRB, II, 258-259). Il ignore sa mère, la mort de son père le laisse totalement indifférent, et il n'a aucune

⁹⁴ Mais la lutte pour le pouvoir n'est pas une chose complètement étrangère aux jumeaux. En effet, tout au long de ce récit dramatique, alors que leurs compatriotes cherchent à prendre pouvoir sur le monde, Sandy et Nelson aspirent à prendre le pouvoir sur leur vie respective.

⁹⁵ Richard nourrit également des rêves de grandeur dignes des plus grands mégalomanes mais contrairement aux deux autres personnages, il est incapable de réaliser ses ambitions.

pudeur à vendre sa sœur pour deux chats, un lapin et cinq pigeons. Roy est un homme sans famille, ni attache. Il est le fils de personne qui s'engendre lui-même dans ses œuvres, ce qui fait de lui le parfait alter ego de Moïse.

Tous ces personnages ont également en commun d'avoir des mœurs barbares⁹⁶. Dans la majorité des cas, cette barbarie se manifeste dans des situations liées à l'exercice du pouvoir⁹⁷. Richard est prêt à donner la vie de sa fille unique pour pouvoir partir à la conquête du monde. L'appât du gain conduit Roy à poser des gestes d'une sauvagerie proprement barbare. Pour ne pas avoir à honorer ses dettes, par exemple, il ira jusqu'à commander à ses subalternes l'assassinat des hommes qui ont bien voulu lui faire crédit. Marie-Jeanne, elle, pour éviter de perdre son futur titre de reine, n'a aucune pudeur à se jeter dans les bras de Richard au-dessus de la dépouille de son mari (Alcide). Quant à François Premier, il nous montre son visage de tyran lorsqu'il dit à Lou : « *La mort des autres, je m'en sacre!* » (VMRB, I, 44). Non seulement avoue-t-il ici que le sort de son peuple est la dernière de ses préoccupations, mais le double sens du mot "sacre" laisse entendre qu'il a conquis la couronne en éliminant tous ses adversaires potentiels. Catherine marchera dans ses traces. Pour maintenir son fils (Richard) au pouvoir, elle n'hésite pas à éliminer Roy Williams. De plus, en sacrant Richard roi sans attendre de preuves de la mort d'Alcide, elle opère une sorte de putsch. Le mot n'est certainement pas trop fort si l'on considère que cette distribution du pouvoir royal lui réservait tout l'espace

⁹⁶ Il s'agit du deuxième trait distinctif qui caractérise les bâtards de Vie et mort du Roi Boiteux.

⁹⁷ Évidemment les jumeaux font exception puisqu'ils sont, nous le rappelons, en dehors de la lutte pour le pouvoir dans ce royaume. Mais ils ne sont pas pour autant des individus policés, puisqu'ils vivent une relation incestueuse au vu et au su de tous.

nécessaire pour continuer de régner puisque son fils (Richard) en est incapable⁹⁸. Par ailleurs, les mœurs sexuelles de Catherine, faut-il le souligner, ne sont pas moins barbares. Nous apprenons que son père a entretenu une relation incestueuse avec elle (VMRB, I, 157). Puis, devenue veuve, elle se fait l'amante de son cousin (Robert Houle)⁹⁹ qui a l'âge d'être son fils, un amant qu'elle choisit — ce qui rend son geste encore plus infâme — parmi les compagnons de jeu de Richard. Les mœurs des dirigeants de l'Arsenal ne contrarieraient point Moïse qui est lui-même à la tête d'une tribu de barbares¹⁰⁰. En fait, un seul trait caractéristique différencie ces bâtards bien nés des véritables enfants illégitimes de la pièce (Moïse et les jumeaux) : la pauvreté de leur imagination.

Il convient de nous attarder à l'imagination souveraine, à la prodigieuse force de la pensée que l'on remarque tant chez Moïse que chez Sandy Sparks et Nelson Trapp. Cette fois, notre exemple met en scène les jumeaux. Après le naufrage du navire de Richard Premier, alors qu'ils dérivent sur la mer depuis plusieurs jours sur un radeau de fortune, ceux-ci réussissent à se convaincre qu'ils font un repas gargantuesque dans un restaurant de grande classe, tandis qu'ils n'ont qu'un poisson qu'ils doivent partager en trois portions (leur ami Freddy étant également présent).

⁹⁸ D'ailleurs sa femme, Marie-Jeanne, en témoigne sans gêne : « *Qui dirige son supposé royaume ? Sa mère Catherine Ragon ? Son cousin Roy Williams, avec toutes ces mines d'or en Abitibi ? Ou bien la vieille sorcière, Lou Birkinian, qui lui tire les cartes le vendredi et lui conte des histoires à dormir debout ? Ou la dernière branleuse de fesses qui lui tombe sous la main, qu'elle se nomme, Rosanna, Pierrette, Sybil, ou Gwendoline ! Je pose la question à la ronde : qui occupe le trône du roi Richard ? Moi, je le sais. Une ombre !* (VMRB, II, 241).

⁹⁹ En effet, Cathou présente Robert Houle à la cour comme étant son cousin (VMRB, I, 155).

¹⁰⁰ Lorsque Ronfard décrit cette tribu et leurs mœurs, le terme « barbare » est celui qui est le plus récurrent.

- SANDY : Freddy. Nelson. On est au Phil's restaurant, on est chez Georges, non, on est à l'hôtel Windsor.
- NELSON : C'est ça, l'hôtel Windsor ! (...)
- SANDY : Il y a des tapis où l'on enfonce, des tables laquées avec des chandelles en verre, trois assiettes pour chacun et un tas d'ustensiles, des couteaux, des cuillères, des fourchettes, tout en ligne. Le garçon arrive. (...) Il présente le premier plat : artichauts vinaigrette, endives bruxelloises.
- NELSON : Avocats farcis au gratin...
- FREDDY : Tête de veau sauce ravigote. (...)
- NELSON : Alors, voici le second plat : un poisson au four : un loup au fenouil ou un doré. Tu enlèves la peau molle et au-dessous, c'est la chair pleine d'odeurs, ferme et tendre tout ensemble, elle se détache en parcelles bien dures ; contre l'arête, il y a comme une poussière de délices, juteuse, sauce béchamel aux câpres. On sucera ça tantôt. Et, en rond, tout le tour du plat, la garniture de cresson et de patates bouillies où le beurre fond doucement au milieu du persil haché menu.
- FREDDY : On boit là-dessus un bon petit vin sec bien frappé. Un vin qui frétille dans les coupes de cristal comme un ruisseau de printemps. (...)
- SANDY : Oh, que c'est bon ! Ça me réjouit tout le corps par l'intérieur !
- NELSON : Et voici le plat de résistance : le gigot aux haricots blancs. Oh, le gigot ! La croûte croquante et grasse avec ses boursouflures et les parcelles différemment calcinées de sel, de poivre et de thym, ses plaies juteuses autour des gousses d'ail ramollies. (...)
- SANDY : Arrête-toi, Nelson ! Tu vas me donner une indigestion.

(VMRB, II, 169-171)

Dans une situation de naufrage telle que représentée dans ce fragment du récit, l'audition de cette description d'un repas gastronomique serait, pour le commun des mortels, une véritable torture. Vraisemblablement, s'il n'en va pas ainsi pour ces trois naufragés, c'est que le simple fait d'évoquer ce festin réussit à leur donner

l'impression de le déguster réellement, et apaise leur faim. C'est ce que l'on appelle la pensée magique, un phénomène que la psychiatrie définit de la façon suivante : « *mode de fonctionnement psychique reposant sur la croyance en la toute-puissance des idées et des désirs d'un sujet sur les individus et les choses*¹⁰¹. » La pratique de la pensée magique constitue un trait distinctif des bâtards qui caractérise d'une manière plus particulière les véritables enfants illégitimes de cette société fictive : Moïse et les jumeaux¹⁰². Dans Magie, Religion et Folie. La puissance sans la gloire, Jacques Boucharlat¹⁰³ précise que la pensée magique est le mode de pensée caractéristique du psychisme infantin jusqu'à l'âge de six ou sept ans. Autour de cet âge, ce mode de pensée disparaît, soutiennent les psychologues, car l'enfant comprend qu'il n'est pas, contrairement à ce qu'il croyait, le centre du monde, en atteignant un stade de développement appelé, stade du miroir, qui permet d'intégrer la filiation¹⁰⁴ et d'accéder à la pensée logique. Il s'agit donc d'un mode de pensée marqué par la prépondérance de l'égoïsme car avant le stade du miroir « *la distinction entre le sujet et la réalité extérieure n'est pas acquise*¹⁰⁵ » nous dit Boucharlat. En somme, cette théorie de la psychologie soutient que tant qu'il n'a pas réalisé que sa mère qui comble chacun de ses désirs n'est pas une simple extension de lui-même, l'enfant croit à la toute puissance de son désir.

¹⁰¹ Aubin, Manuel alphabétique de psychiatrie de Porot, cité par Jacques Boucharlat, dans, Magie, Religion et Folie. La puissance sans la gloire, Paris, Anthropos-Économica, 1991, p. 115.

¹⁰² Nous précisons ci-après.

¹⁰³ *Op. cit.*

¹⁰⁴ Il est d'autant plus pertinent d'associer pensée magique et bâtardise que la question de la filiation est problématique pour les bâtards, même pour les bâtards bien nés de la société de l'Arsenal comme les multiples exemples de reniement parentaux que nous venons de mentionner l'ont démontré.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 116.

Considérant que les bâtards, dans cette pièce, sont soit des enfants qui jouent à être des rois ou encore des adultes profondément égocentriques et férus de puissance, il n'est pas étonnant d'observer des reliquats de cette pensée infantile chez les bâtards bien nés¹⁰⁶. Cependant, alors que chez ces derniers il ne semble s'agir que d'une simple rêverie, chez les véritables bâtards de cette société fictive la pratique de la pensée magique s'accompagne invariablement de la concrétisation des désirs en cause. L'analyse de la rencontre imaginée par Moïse entre Néfertiti et Toutankhamon a donné l'occasion de démontrer le pouvoir de l'imagination du bâtard des bâtards car son fantasme (se voir anobli afin d'acquérir du pouvoir) a des répercussions dans la réalité : au terme de ce voyage en Égypte, il devient roi du Soudan et guide d'un peuple. De même, c'est grâce à la pensée magique que le fils du hasard, l'enfant de Bramuz, réussira à fendre les eaux de deux mers¹⁰⁷. Un phénomène semblable, bien que relevant davantage de pouvoirs occultes, se produit avec les jumeaux. À la fin de la scène que nous venons de citer, après avoir fait l'amour avec leur ami Freddy, les trois amis inséparables voient une colombe et désirent la fin de leur errance¹⁰⁸. Alors, leur radeau touche terre ! Freddy est celui qui initie le processus ici en souhaitant que tout recommence à zéro :

¹⁰⁶ Plus particulièrement chez le Roi Boiteux. Dans son esprit (comme dans celui des jumeaux), les mots sont pris pour les choses qu'ils sont censés représenter. Par exemple, il dira : « *Les courtisans s'inclinent sur mon passage. Ma parole les domine, ils s'appliquent à l'imiter.* » (VMRB, II, 111). Or seul lui peut croire à ces paroles puisque son pouvoir dans la société de l'Arsenal n'a que très peu d'influence (tant sur les habitants de son royaume que sur la destinée de celui-ci), et que ce roi n'est pas davantage respectable qu'il n'est respectable. Autre manifestation de la pensée magique chez Richard, il semble que pour lui désirer équivaut à posséder : « *J'ai vaincu les troupes de Darios III Codoman au Granique et à Issos. J'ai fondé Alexandrie, ses bordels sur pilotis et sa bibliothèque. J'ai passé le Tigre et l'Euphrate et remporté sur les Perses la victoire d'Arbèles. J'ai fait de Babylone la capitale de mon empire* », affirme-t-il (VMRB, II, 201). Le récepteur de la pièce ne se laisse pas davantage abuser par ce dernier discours de Richard, car il sait que ce Roi Boiteux est incapable d'accomplir de tels exploits.

¹⁰⁷ La première fois avec des paroles magiques qui sont en fait des formules chimiques (VMRB, II, 186) et la deuxième au moyen de dés de la destinée, un jeu de divination (VMRB, II, 248).

¹⁰⁸ Errance qui évoque celle d'Ulysse.

FREDDY : C'est la fin du déluge ! Le début du monde ! Attendez! C'est pas fini. Fermez les yeux. Il faut y penser ben fort. Très fort. Encore plus fort. Je compte jusqu'à dix. Trichez pas. On rouvrira les yeux tout le monde ensemble : un, deux, trois. Je le veux. Quatre, je le veux, je le veux. Aujourd'hui c'est notre jour de chance¹⁰⁹. Cinq, six, sept, huit, je le veux. Neuf, je le veux, je le veux, je le veux à en mourir. Dix.

TOUS : Terre !

Le radeau les emporte vers la terre.

(VMRB, II,173)

La concrétisation du souhait des trois compagnons d'errance survient-elle réellement ou l'apparition de ce rivage n'est-elle qu'un mirage ? Et si le simple fait de vouloir voir à tout prix un coin de terre a suffi à exaucer leur désir, la réalisation de cet événement inespéré relève-t-elle de pouvoirs surnaturels, ou simplement d'un heureux hasard ? Considérant l'exceptionnelle ouverture du sens dans cette pièce, ces questions ne se laissent pas facilement trancher¹¹⁰. Néanmoins, cet extrait laisse clairement percevoir que la pratique de la pensée magique présuppose la croyance en la toute puissance de ses désirs et que, conséquemment, elle donne lieu à un culte de soi-même. Ce qui nous conduit à établir un parallèle entre la pratique de la pensée magique et un autre culte auquel se consacrent religieusement les personnages de la pièce de Ronfard : celui du hasard, auquel nous allons maintenant nous attarder.

¹⁰⁹ Il répète ici la phrase fétiche de Lou Birkinian, la voyante du roi, mère adoptive et mentor des jumeaux. Étant donné les fonctions de Lou dans le royaume, on se trouve d'autant plus en présence d'un phénomène qui s'apparente à la magie dans cet extrait.

¹¹⁰ Il est possible de croire, par exemple, que l'univers dramatique conçu par Ronfard en est un où la magie opère vraiment, où les miracles peuvent encore survenir, car si Moïse est le fils du dieu du hasard, il est lui-même un enfant dieu. Dès lors, son pouvoir surnaturel lui permettrait aisément de surpasser l'exploit de son modèle biblique, simple mortel. En outre, nous sommes d'autant plus autorisés à croire que le bâtard des bâtards est un enfant dieu que dans la scène où il réunit Néfertiti et Touthankamon, Moïse prend la place du Créateur en se mêlant de modifier les généalogies.

Bien entendu, la création par Ronfard de la figure du dieu Bramuz traduit à elle seule cette volonté de mettre en scène des personnages qui défient le hasard. Mais, parallèlement, cette déification prend également forme à travers les relations des personnages au hasard. Par exemple, nous découvrons que le hasard fait l'objet d'un culte dans cette pièce, par la ferveur que les membres de la communauté de l'Arsenal manifestent pour certains jeux mis au point par l'homme à partir de cette notion (la roulette, les dés, le bingo). Un phénomène qui nous permet non seulement de considérer que le hasard fait l'objet d'un rituel (social) dans ce royaume, mais qui suggère que les personnages attendent de la pratique de ces jeux de hasard une forme de salut. De plus, il est légitime de croire que, comme un Dieu, le hasard dans cette société fictive est une force obscure que les citoyens craignent¹¹¹ en considérant la grande importance qu'ils accordent aux dons de divination de Lou ; une attitude révélatrice d'un besoin de contrer l'*imprévisible* de leur vie¹¹². En outre, lorsque nous découvrons que Richard se sent abandonné par Bramuz, il apparaît que presque toutes les variations possibles dans la relation des hommes à Dieu se trouvent représentées dans le Roi Boiteux¹¹³, via les relations des personnages au hasard. En effet, la confiance du monarque envers cette divinité apparaît sérieusement ébranlée lorsque nous apprenons qu'il est prêt à sacrifier sa fille unique plutôt que d'attendre que le

¹¹¹ À tout le moins, dans les principales religions issues du monde occidental (christianisme et protestantisme), l'Église véhicule la conception d'un Dieu qui inspire la crainte.

¹¹² Le hasard est l'imprévisible (Cf. p. 72). Il est vrai que le goût du rêve peut constituer la seule motivation d'un individu à consulter une voyante. Cependant, il apparaît que la principale raison qui conduit les personnages à consulter Lou est le besoin de contrer l'imprévisible. Par exemple, à la scène 1 de la pièce I, François Premier veut savoir s'il trouvera la mort dans la guerre qu'il se propose de déclencher. De même, Marie-Jeanne Larose demande à Lou de lui tirer les cartes (à la scène 6 de la pièce III) car elle cherche à savoir si son mari (Alcide), parti en voyage, est mort ou vivant.

¹¹³ En vérité il ne manque que la négation du principe ou l'athéisme.

dieu du hasard apporte un vent favorable qui puisse faire s'élancer sa flotte à la conquête du monde¹¹⁴.

La croyance en la transcendance d'un dieu (*a fortiori* si celui-ci est le hasard), tout comme l'attente d'une félicité à travers les jeux de hasard sont des comportements irrationnels qui nous conduisent à interpréter la déification du hasard dans cette épopée comme une déification de tout ce qui appartient au domaine de l'irrationnel¹¹⁵. Précisons que parmi les oxymores qui structurent cette parodie de l'histoire de l'humanité le plus apparent est sans contredit celui du pulsionnel versus le rationnel. Tous les critiques l'ont souligné, le Roi Boiteux constitue une célébration de l'assouvissement des pulsions. On remarque chez tous les personnages, une recherche instinctive du plaisir¹¹⁶, un abandon aux instincts : l'instinct de pouvoir et l'instinct sexuel étant prédominants¹¹⁷, comme si l'auteur voulait à nouveau mettre en relief le nœud inextricable que forment ces deux types de désirs¹¹⁸. Parallèlement,

¹¹⁴ Autre exemple de ce sentiment d'abandon chez Richard face à cette déité fictive, celui-ci considère que le hasard est en partie responsable du fait que la couronne tarde à lui revenir lorsqu'il affirme : « *Eh bien, moi Richard Premier, (...) je saurai, par astuce, reconquérir un trône dont la nature et le hasard des temps semblent m'avoir dépossédé.* » (VMRB, I, 122).

¹¹⁵ Il est permis d'assimiler le hasard à une force irrationnelle car il déjoue les calculs de la raison. Pendant deux millénaires, nous dit Jacques Roger, nos scientifiques ont conçu le hasard comme un négateur de rationalité. Cette conception s'explique aisément lorsque nous considérons, avec Edgar Morin, que le hasard opère une remise en question de trois des cinq composantes de ce que l'anthropologue appelle notre « *pentagone de la rationalité* » : soit l'ordre, le déterminisme et la causalité.

¹¹⁶ Entre autres, par les multiples jeux auxquels s'adonnent les personnages. Notons que l'on ne pratique pas uniquement les jeux de hasard dans cet univers dramatique mais aussi la pétanque, l'improvisation, la tombola (cosmique), etc.

¹¹⁷ Nous avons précisé précédemment que les principaux personnages de la pièce sont tous avides de pouvoir. D'autre part l'instinct sexuel est omniprésent dans la pièce. Les jumeaux et Judith, par exemple, ont des penchants exhibitionnistes. Cette dernière entre en scène à deux reprises en se masturbant (VMRB, I, 159 et 179). Même le personnage appelé le Temps a une libido obsessionnelle, selon Lou (VMRB, II, 62).

¹¹⁸ Ce nœud inextricable entre désir de pouvoir et désir sexuel est clairement établi dans Lear, la première pièce où la thématique de la bâtardise apparaît dans l'œuvre de l'auteur dramatique. Par exemple, Violette (la fille du roi Lear) ne s'intéresse d'aucune façon aux affaires du royaume, sa seule occupation étant de se masturber. Aussi, il semble que, pour cette héritière du royaume du roi Lear, le

ajoutons qu'en consultant assidûment la voyante (Lou), les personnages¹¹⁹ nous signalent qu'ils accordent une grande crédibilité aux pouvoirs magiques, ce qui a pour effet de confirmer que chez les bâtards de cet univers fictif la pensée irrationnelle l'emporte sur la pensée rationnelle.

En tant qu'elle représente la croyance en la toute puissance de ses désirs sur les individus et les choses, la pensée magique est une forme de pensée hautement irrationnelle¹²⁰ qui, par conséquent, peut être envisagée comme un rituel faisant partie intégrante du culte voué au hasard par les habitants du quartier de l'Arsenal. Cette interprétation apparaît d'autant plus probante que dans un des fragments du récit où Moïse scinde l'eau d'une mer en deux, pensée magique, discours contraire à la raison

désir de pouvoir se résume en un désir de commettre l'inceste avec son père. D'autre part, lorsque Lear demande à Corneille (la conseillère du roi) de lui rappeler l'époque où son pouvoir triomphait, Ronfard établit clairement un rapport d'analogie entre pouvoir et sexualité. La conseillère dit alors : « *Tu as laissé tombé ta culotte et toute l'armée a vu. Toute l'armée t'a vu dans ta toute-puissance.* » (*Op. cit.*, p. 35) De plus, par la suite, Corneille évoque les hauts faits de gloire du roi Lear en racontant un carnage horrifiant qui se solde par le viol des femmes de l'ennemi. Même s'il se fait plus ténu, ce lien entre désir de pouvoir et désir sexuel nous le repérons à quelques reprises dans *Vie et mort du Roi Boiteux*. Par exemple, avant de partir à la conquête du monde, Richard dit : « *notre expédition (...) voguera à pleines voiles sur l'océan de nos désirs.* » (VMRB, II, 124). De même, lorsque, avec ses compagnons de voyage, il est ensorcelé par la magicienne Circé, on assiste à une orgie où le désir sexuel donne lieu à l'expression d'un désir de dominer l'autre, voire de l'anéantir. Annie, déchaînée, se jette sur Richard en clamant : « *Mes seins sont des sexes en érection qui crèveront tes yeux.* » Richard répond : « *M'as te tuer ! M'as te tuer !* » (VMRB, II, 182-183). Mais l'exemple qui dévoile le plus clairement cette analogie entre désir de pouvoir et désir sexuel dans cette pièce met en scène Cathou et sa fille (Claire) qui se livrent à des jeux sexuels sur le toit du monde, représenté dans cette pièce par l'Empire State building (VMRB, II, 294). Cathou vient de tuer Roy Williams, la seule personne qui menaçait le pouvoir de son fils (ou le sien). C'est l'heure de son triomphe et, tout en lui prodiguant des caresses sexuelles qui lui procureront l'orgasme, sa fille la prend en photo, sous de multiples angles. Ainsi, cette séance de photographies à caractère lubrique qui survient au moment où Catherine atteint le sommet de son triomphe donne à voir le nœud inextricable que composent le désir de pouvoir et le désir sexuel. De plus, notons que le pouvoir est également évoqué dans cette scène par la présence de Claire, car puisque sa seule occupation dans la pièce est de prendre des photos, nous pouvons affirmer qu'elle incarne le quatrième pouvoir, celui des médias.

¹¹⁹ François, Richard, Marie-Jeanne, les jumeaux.

¹²⁰ Soulignons que l'étude par les psychologues de la pensée magique confirme que celle-ci relève de l'irrationnel. Boucharlat, par exemple, affirme que la manifestation de la pensée magique est un raisonnement guidé par la sensibilité qui est révélateur de la capacité d'un individu à prendre une grande distance avec la réalité. Il précise, en outre, que cette forme de pensée se retrouve chez des

et déification du hasard se trouvent conjugués. En effet, Ronfard y représente Albert Einstein contredisant un grand nombre de théories que la raison scientifique a permis d'établir sur le monde pour affirmer une seule certitude (qui du reste n'a rien à voir avec la pensée rationnelle) : soit que la volonté de Dieu se trouve exprimée par l'intermédiaire d'un jeu de dés¹²¹.

Cette étude de la pensée magique nous permet de penser que tous les bâtards de la pièce de Ronfard sont des enfants du hasard en cela qu'ils sont des êtres profondément irrationnels¹²². Ainsi, ce culte de soi-même à l'œuvre dans la pensée magique serait bel et bien un culte du hasard. Franchissons un pas de plus pour affirmer que non seulement les membres du clan des illégitimes dans cette fiction dramatique sont, à l'exemple de Moïse, des enfants du hasard, mais qu'ils sont, tout comme lui, des enfants Dieu. Les conclusions des psychologues suite à leur étude de la pensée magique nous autorisent à établir cette analogie car celles-ci nous amènent à considérer que ces bâtards sont d'un âge mental où il est toujours permis de croire à la toute puissance de son désir, où la mère nous apparaît elle-même toute puissante (comme Dieu) et comme le fait remarquer Marthe Robert : « à diviniser ses parents on devient soi-même l'enfant Dieu¹²³. »

sujets qui éprouvent des problèmes psychotiques, mais que le même processus psychique est également à l'œuvre dans le rêve (ou la rêverie), et dans certains processus de création artistique.

¹²¹ Si la pensée de Dieu se trouve exprimée par un jeu de dés, il y a donc déification du hasard. Nous avons mentionné que, dans cette scène, la pensée magique était à l'origine de ce nouveau miracle accompli par Moïse. En effet, lors de cet entretien, Einstein fait valoir à Moïse que si ces dés révèlent que ce dernier doit aller de l'avant avec sa tribu, il peut être assuré de pouvoir franchir cette mer en séparant les eaux.

¹²² Roy fait exception ici car il est un individu pragmatique et rationnel. Aussi, il ne pratique pas la pensée magique.

¹²³ *Op. cit.*, p. 45.

Cette omniprésence de la pensée magique dans ce récit dramatique donne à penser que, dans ce royaume fictif, l'imagination est au pouvoir. Toutefois, il serait biaisé d'y déceler une lueur d'optimisme de la part de l'auteur, c'est-à-dire de croire que ce dernier cherche de la sorte à nous suggérer que nous avons du pouvoir sur l'Histoire à venir. Bien au contraire, son intention est de nous signifier que toute l'imagination du monde est impuissante lorsqu'il est question de réformer en profondeur nos sociétés. Par exemple, l'imagination de Moïse, la puissance de sa pensée, si exceptionnelle soit-elle, est bien vaine au fond. Celle-ci ne suffira pas, par exemple, à faire de lui un héros valeureux ou un modèle à imiter. Car son destin, tout glorieux qu'il puisse paraître, n'aura jamais que la majesté du néant. Le bâtard a beau se présenter comme le défenseur des opprimés, des exclus, au terme de son exil, il exploitera ceux-ci dans une organisation capitaliste, au café Spartacus, ce lieu qui symbolise la vaine révolte des esclaves¹²⁴... Loin d'être révolutionnaire, la vie du Moïse ronfardien, tout comme celle de ses compatriotes de l'Arsenal au demeurant, n'est qu'une « *vaine agitation* » pour s'accaparer un maximum de prérogatives¹²⁵. Aussi, il tombera à son tour dans le même cercle vicieux où ceux-ci sont enlisés : il sera un autre tyran, un autre vengeur, puisque tel est le rôle du bâtard dans Vie et Mort du Roi Boiteux. Certes, à l'inverse de ses compatriotes, le fils illégitime de Judith cache bien son jeu car il met en œuvre toute son imagination pour nous

¹²⁴ Si l'auteur a choisi d'attribuer au café du quartier de l'Arsenal le nom de cet homme qui est passé à l'histoire, c'est pour suggérer un type particulier d'esclavage, celui dont ne peuvent se libérer tant Moïse que les bâtards bien nés : la soif de pouvoir. Le café Spartacus est par ailleurs surtout associé dans la pièce au personnage de Judith. En y chantant des chansons country, elle y a connu ses quelques minutes de gloire. À l'intérieur de ces murs, elle a été la reine, nous dit Ronfard (VMRB, I, 83).

¹²⁵ Filippo Ragone utilise cette expression (« *vaine agitation* ») pour qualifier la vie des habitants de son quartier.

convaincre qu'il méprise le pouvoir. Par exemple, lorsqu'il se bute pour la deuxième fois à un océan, il dit :

« Halte ! Qu'est-ce qui m'arrive ? Voilà que je donne des ordres stupides. Certain qui faut s'arrêter. On ne peut pas faire autrement. On est au bord de l'océan. L'habitude du commandement, à force à force, ça rend niaisieux. Rions. » (VMRB, II, 244).

De même, dans une autre scène, il déclare pour clore un discours pacifiste et antipatriotique : *« L'empereur du Soudan abdique. Le sceptre et le globe sont périmés. Je les abandonnerai au musée de la XIV olympiade, ou mieux, je me les enfournerai dans le cul : c'est plus spectaculaire. »* (VMRB, II, 153).

Mais il ne faut pas se laisser séduire par les discours de Moïse. L'enfant du hasard est un leader inconsistant qui fait preuve d'une duplicité morale inouïe. En défendant un idéal humaniste¹²⁶, il ne cherche qu'à mystifier ce peuple — tout comme le récepteur de la pièce —, car l'Épilogue en témoigne¹²⁷, le bâtard des bâtards s'inscrit bel et bien dans la lignée des grands dictateurs. Fidèle à ses prédécesseurs, il assimile ses propres désirs aux désirs de son peuple¹²⁸. Un peuple qu'il méprise profondément comme tout bon despote. Par exemple, avant de traverser la mer Rouge, il dira des membres de sa tribu : *« Qu'est-ce que j'ai à foutre de cette bande de suiveux toujours en retard d'une rame de métro ? »* (VMRB, II, 185). Et il déshonore encore davantage ses compagnons d'exode en choisissant un symbole obscène comme emblème de leur tribu. Quel peuple pourrait en effet être fier d'être

¹²⁶ Moïse déclare à la scène 8 de la pièce V : *« Il ne faut pas qu'un seul être vivant soit sacrifié pour la défense d'aucune possession. »* (VMRB, II, 153).

¹²⁷ Nous découvrons alors le vrai visage de Moïse qui, après avoir commis un coup d'état à l'Arsenal, réduit tout son peuple à l'esclavage au café Spartacus.

représenté par une « *queue (...) [de] dromadaire blanc (...) qui frétille* » (VMRB, II, 154) ? Aussi, à n'en point douter, le talent d'orateur de Moïse ferait blêmir d'envie Staline, Hitler, Mussolini et tous leurs émules, lui qui peut affirmer au terme d'un discours adressé à son peuple : je suis « *au milieu d'un banc d'yeux muets* » (VMRB, II, 245). Ces yeux sans vie traduisent un asservissement total où même la faculté de penser a été annihilée. En outre, en prenant connaissance des discours pseudo-scientifiques de Moïse « *Je défie H_2O . Je joue aux billes avec $NaCl$ et SO^4H^2 . Je pousse mon fou C^2H4 plus $3O^2$ en $2CO^2$ plus $2H^2O$. J'abats mon CH^3COOH* » (VMRB, II, 186), on se dit que les membres de cette tribu se laissent bercer par le flot de ces paroles sans même tenter d'en comprendre le sens, ce qui revient à dire qu'ils sont complètement abrutis.

Privé de la loi du Père, le bâtard est un hors-la-loi, dans tous les sens du terme. Plus encore que la plupart de ses compatriotes, Moïse a un esprit profondément retors qui n'obéit à aucune morale. D'ailleurs, il nous le confirme lui-même à la scène 8 de la pièce V où il se présente comme un nihiliste en se définissant comme « *l'envoyé du néant* » (VMRB, II 150). De plus quelques scènes plus loin il dira: « *Moi qui suis né de rien, nihil, le grand Nil m'a engendré.* » (VMRB, II, 185). Aussi, il est capable d'inventer des jeux insensés pour déguiser des crimes commis contre l'humanité en opération humanitaire. Par exemple, à la scène 8 de la pièce V — le prétendu arbitrage par Moïse du conflit entre Autrichiens et Amazones —, il

¹²⁸ Ronfard lui fait dire à la scène 8 de la pièce V : « *Notre point cardinal, c'est l'orient des sables et de vents — notre but, les rives de la mer Rouge.* » (VMRB, II, 154). Or, une fois arrivé sur les lieux, il nous confiera que c'était son but personnel. Le but de sa vie. (VMRB, II, 185)

légitimise, à l'intérieur d'une cour de justice improvisée, la déportation en masse de ces deux peuples (VMRB, II, 150).

5. Bâtardise et Histoire.

À travers ce récit dramatique, la dénonciation de la bâtardise correspond d'abord et avant tout à une condamnation d'un désir de pouvoir incontrôlé, condamnation qui constitue une prise de position de l'auteur face à l'histoire de l'humanité. En effet, s'il y avait une seule conclusion à tirer de la diégèse de cette parodie de l'Histoire, ce serait la suivante : le triomphe de la bâtardise¹²⁹. Aussi je propose d'envisager Ronfard comme énonciateur de ce commentaire car, comme s'il voulait à tout prix confirmer que c'est la principale leçon à tirer de l'aventure humaine, il fait proférer ce constat dans sa pièce par un illustre idéaliste, Bertolt Brecht. Nous retrouvons le célèbre homme de théâtre à la scène 10 de la pièce V, observant d'outre-tombe « *le spectacle de la folie des hommes* » (VMRB, II, 162). Alors, contre toute attente, celui qui de son vivant croyait fermement que le rapport des hommes avec le monde et le rapport des hommes entre eux pouvaient être transformés, décrit en ces termes le devenir historique du monde qu'il a quitté : « *C'est le cirque, la barbarie triomphe. La bâtardise.* » (VMRB, II, 162).

En outre, la nature composite, hybride de la grande majorité des personnages de la pièce¹³⁰ constitue une manifestation éclatante de ce triomphe de la bâtardise. Nous ne pouvons en effet qu'avoir le sentiment d'être en présence d'une race

¹²⁹ Pensons à tous ces personnages qui, bien que leur naissance soit en règle aux yeux de l'Église, s'affirment dans la bâtardise, à la victoire du bâtard des bâtards au terme de cette épopée, à la phrase de Lou citée en épigraphe.

impure¹³¹ devant ces êtres dont le pays d'origine est incertain, qui proviennent de nulle part¹³² et de partout à la fois. Pour ne citer que deux exemples, Richard est Anglais (Richard III), Italien (Néron), Grec (Oreste, Œdipe, Agamemnon), Espagnol (Don Juan), Danois (Hamlet), et Québécois par sa langue. Catherine est Grecque (Clytemnestre), Anglaise (la reine Gertrude), Italienne (Agrippine, Catherine de Médicis, Lucrece Borgia) Russe (Catherine de Russie), etc. Aussi, l'identité hybride des personnages nous autorise à exercer un second élargissement du clan des illégitimes dans la pièce¹³³.

Cette nouvelle extension du clan des bâtards apparaît d'autant plus justifiée que l'hybridité des personnages permet à l'auteur de faire ressortir les courants souterrains et les impasses de l'Histoire, c'est-à-dire de mettre en œuvre son procès. D'abord ces personnages qui ne s'inscrivent dans aucune époque en particulier et dans toutes à la fois rendent compte d'un temps circulaire. Richard en témoigne clairement lorsque, tentant de justifier l'assassinat de Roy qu'il fomente, il assimile ce geste à : « *L'assassinat du duc de Guise. Borgia. Ben Barka. Malcom X, Aldo Moro !* » (VMRB, II, 261). Le monarque nous indique par là que son crime ne serait pas un geste sans précédent dans l'histoire, et par conséquent que celle-ci consacre la répétition du même. En outre, soulignons que ces différents assassinats, incluant celui de Roy, sont le fait d'opérations de chirurgie politique qui visaient à éliminer les empêcheurs de tourner en rond ! Plusieurs autres aspects de la pièce

¹³⁰ Voir l'échantillon de personnages hybrides, p. 31.

¹³¹ Il s'agit donc d'un autre exemple de la récupération par Ronfard de l'espace sémantique élargi lié au mot « bâtard », tel que défini précédemment.

¹³² La patrie des personnages, ce quartier de l'Arsenal, est un lieu fictif.

¹³³ Voir la liste des personnages hybrides à l'Annexe 3.

nous portent à croire qu'aux yeux de Ronfard l'Histoire se répète : la structure cyclique de l'épopée, l'absence de changements significatifs entre le règne de François Premier et celui de Richard, son fils, et entre le règne de ce dernier et celui de Moïse. Mais c'est peut-être davantage à travers les rapports intertextuels que ces personnages hybrides instaurent avec des grandes figures historiques que cette prise de position de l'auteur se manifeste le plus clairement. Par exemple, la guerre entre les Roberge et les Ragone constitue un rappel, en surimpression, de la guerre des Deux Roses et des guerres d'Italie : les destins du roi Richard, de sa mère Catherine et de son père François Premier renvoyant respectivement aux luttes des grandes maisons d'Angleterre (Plantagenêt), d'Italie (Médicis) et de France (Valois). Ainsi, en systématisant ce procédé d'hybridation des personnages, Vie et mort du Roi Boiteux nous propose une vision indifférenciée des époques de l'histoire de l'humanité tout comme des différents peuples de la terre en faisant valoir leur égale barbarie. D'ailleurs, en voyant se superposer sur la figure du Roi Boiteux celle de Richard III, de Néron et d'Agamemnon, le récepteur ne peut s'empêcher de penser que les hommes n'évoluent guère, qu'à bien des égards, notre civilisation n'est pas si éloignée somme toute de celle des tribus primitives. Cette absence d'évolution nous est rendue d'autant plus sensible dans le condensé historique que nous présente Vie et Mort du Roi Boiteux, qu'il nous est impossible de dire à l'intérieur de cette épopée qui de Richard III ou de Néron a été un plus grand tyran, qui du syndicaliste Roy Williams ou de l'homme d'affaires qui porte le même nom dans la pièce est un plus redoutable terroriste. L'Histoire tourne en rond¹³⁴. Aussi, comme le faisait remarquer

¹³⁴ Cela est notamment suggéré par la Roue de fortune du Prologue. Nous analysons ce Prologue en détail aux pages 84-87.

André Bourassa, Ronfard nous demande « *d'interpréter des anecdotes aussi petites qu'une lutte entre l'establishment [des Ragone et la mafia des Williams pour la prise du pouvoir au quartier de l'Arsenal] avec la même profondeur qu'une lutte épique entre les Horiaces et les Curiaces*¹³⁵. »

La diégèse même de Vie et mort du Roi Boiteux par cette guerre de clan entre les Roberge et les Ragone, n'est pas sans évoquer une autre impasse de l'Histoire : la légitimité du gouvernement (ou de la nation) fondée sur les liens du sang. En examinant de près la généalogie des deux familles qui se disputent le pouvoir, on découvre — ironie de l'auteur — que le sang des Roberge coule dans les veines de tous ceux qui sont au cœur de l'affrontement (Catherine, Richard, Roy, Moïse). Ces deux familles qui représentent, l'une et l'autre, l'antithèse d'un ensemble homogène¹³⁶ déploient par leur guerre de clan une métonymie métaphorique¹³⁷ à travers laquelle Ronfard tourne en dérision l'idée d'une prétendue "pureté de la race" à préserver, cette "lubie" à l'origine de tant de conflits armés qui marqueront à jamais

¹³⁵ André Bourassa, « Tête d'or et pieds d'argile. Un cycle de six pièces de Jean-Pierre Ronfard », *Lettres québécoises*, n° 24, 1981-82, p. 42.

¹³⁶ La descendance de François Premier est composée de deux fils qui sont aux antipodes l'un de l'autre : Alcide est un surhomme et Richard une mauviette. Les jumeaux, qui ont le même père que Moïse — et fort probablement la même mère — n'ont rien en commun avec lui, sinon leur imagination débordante. Par ailleurs, Ronfard n'aurait pas pu concevoir une sœur pour Roy qui lui soit plus dissemblable que l'est la douce et soumise Annie. Enfin Catherine n'a rien de l'ange qui se profile dans le prénom de sa mère (Angela Roberge). D'ailleurs, sa tante Emma se charge de nous le rappeler tout au long de la pièce.

¹³⁷ Bien que la métonymie et la métaphore soient généralement considérées comme des figures en opposition polaire, rappelons que, selon Jakobson, « [T]oute métaphore est légèrement métonymique et toute métonymie légèrement métaphorique » (Cité par le Groupe μ , dans *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1990, p. 113.). Il y a métonymie ici puisque, par un rapport de contiguïté, la guerre que se livrent les deux familles (cellule de base de la société) au nom de la préservation de la pureté de la race (Ragone Roberge) se substitue aux guerres d'épuration ethnique à l'intérieur d'une nation (ou entre nations). De plus, ce rapport symbolique institué entre cette guerre familiale et les guerres nationales, nous amène à dégager une comparaison entre les deux entités : soit que la nation (comme cette famille) constitue, du point de vue de l'auteur, l'antithèse d'un ensemble homogène. Dès lors, toute guerre qui vise à préserver la pureté de la race à l'intérieur d'une nation devient dérisoire.

nos mémoires. Nous nous permettons d'utiliser le terme "lubie" car l'hybridation des personnages rend cette idée caduque. En effet, en établissant un rapport d'identité entre tous ces gens d'origines diverses, Ronfard montre que le principe de "pureté de la race" est un faux concept, qu'il n'y a pas de "races" pures. Reprenons l'exemple de Richard qui est à la fois, Anglais, Italien, Grec, Espagnol, Danois et Québécois¹³⁸.

Il va sans dire que l'histoire particulière de la société à travers laquelle ce texte a été produit est également transposée par le parodiste. Nous repérons plusieurs clin d'œil à la vie politique québécoise dans cet univers fictif qui nie les frontières entre légitimité et illégitimité, entre pureté et impureté. Rappelons que la pièce a été écrite au moment où la belle unité de la grande famille francophone du Québec en prenait pour son rhume après la victoire du Non au premier référendum sur la souveraineté. Désormais les Québécois de langue française qui n'ont pas voulu d'un pays seront regardés, par les militants souverainistes, comme des Québécois impurs, comme des empêcheurs d'exister au même titre que les Québécois et les Canadiens de souche anglophone. Du jour au lendemain, on découvrira dans le frère, l'oncle, la grand-mère, la meilleure amie, le visage de l'ennemi. Cette dissension intestine n'est pas sans trouver d'écho dans les querelles de famille(s) imaginées par Ronfard dans Vie et Mort du Roi Boiteux. L'analogie est d'autant plus probante que les Roberge et les Ragone, dont le sang est lié, se perçoivent mutuellement comme des empêcheurs d'exister¹³⁹. En outre, à l'intérieur des grandes familles de l'Arsenal, l'auteur prend

¹³⁸ Pour un plus large échantillon, voir l'énumération de personnages hybrides p. 31.

¹³⁹ Emma exprime ce sentiment envers le clan Ragone (VMRB, I, 47), comme Catherine vis-à-vis du clan Roberge (VMRB, I, 154-156). De même, Richard affirme que Roy fait ombre à sa gloire, que tant que ce dernier sera vivant, il ne pourra régner véritablement (VMRB, II, 260).

soin de faire en sorte qu'il n'y ait ni homogénéité, ni cohésion¹⁴⁰. Richard, par exemple, inspire un réel sentiment d'étrangeté aux membres de la famille Ragone, si bien que sa mère le traitera de « *bâtard* » lorsqu'il lui confiera qu'il ne veut pas se marier parce qu'il craint le sexe des femmes (VMRB, II, 99). Il ne fait nul doute que ce n'est pas tant la défaillante libido de Richard qui déshonore la famille Ragone, mais son impuissance viscérale. À travers cette insulte, Catherine réproouve par-dessus tout son éternelle indécision qui le rend inapte à régner, et qui le distingue radicalement d'elle et de Filippo qui savent parfaitement ce qu'ils veulent, et qui prennent les moyens pour y arriver. Cette éternelle indécision de Richard qui lui vaut d'être traité de « *bâtard* » n'est pas sans évoquer, faut-il le souligner, celle de la population québécoise de souche francophone qui, encore aujourd'hui, hésite à se donner un pays. Il n'est cependant pas question pour Ronfard d'ostraciser les traîtres de la nation comme plusieurs auteurs l'ont fait dans ce qui constitue le corpus des œuvres dramaturgiques qui abordent la question nationale. Ronfard se montre affranchi de toute attitude partisane, aussi son Cycle du Roi Boiteux insuffle une bouffée d'air frais dans cet ensemble d'œuvres qui, le plus souvent, exhalent l'amertume¹⁴¹. En effet, à travers sa pièce, l'auteur évoque le syndrome post-référendaire dans un geste parodique en traitant chacun des partis avec la même désinvolture, plaçant les souverainistes dans la situation de l'arroseur arrosé. Ceux-ci peuvent en effet facilement être assimilés à ces mêmes bâtards dont l'imagination est appauvrie par les conditions matérielles dans lesquelles ils vivent et qui, au moment

¹⁴⁰ Cf. note 136.

¹⁴¹ Nous pensons à Hamlet, prince du Québec (1968) de Robert Gurik, à A canadian play. Une plaie canadienne (1983) de Jean-Claude Germain, etc.

de s'inventer un pays où ils seront enfin rois, reconduisent cette vieille lubie au nom de laquelle les hommes ont commis les pires atrocités de l'histoire de l'humanité¹⁴².

La bâtardise est assurément une modalité intéressante pour le dramaturge qui cherche à démystifier le savoir historique. Dans Vie et Mort du Roi Boiteux, la bâtardise est dénoncée — à travers cette course éperdue pour l'obtention d'un pouvoir hégémonique que nous venons d'exposer — mais elle est aussi revendiquée. Car comme l'a souligné Dominique Lafon, en nous présentant des rois et des reines qui font figures d'anti-héros, entourés d'une galerie de personnages abâtardis, Ronfard « (...) *revendique le droit d'en finir avec l'héroïsation de l'Histoire*¹⁴³. » À preuve, en mettant à l'avant-plan de cette épopée ces personnages bâtards dont la seule préoccupation est de satisfaire leur soif de pouvoir, l'Histoire se voit réduite dans ce récit dramatique à des fantasmes, à des « *pulsions incodifiables*¹⁴⁴ ». Aussi, cet univers dramatique met en scène un monde en dégénérescence, « *où la véritable grandeur a disparue*¹⁴⁵ », comme le faisait remarquer Jean-François Chassay. De sorte que, toute tentative d'héroïsation de l'Histoire est rendue dérisoire dans le Cycle du Roi Boiteux. En outre, cette volonté de l'auteur de condamner la mythification des grands acteurs de la scène historique est rendue d'autant plus tangible dans ce récit qu'au sein des figures de bâtards qui peuplent ce royaume, gloire et honte ne font

¹⁴² La préservation de la pureté de la race, quoique officiellement le parti québécois s'en défende, est bien une prémisses de l'idéologie péquistes. Nous nous empressons de préciser qu'il serait biaisé de conclure que Ronfard assimile le parti québécois à un parti fasciste.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁴ Cette expression est utilisée par le personnage de Brecht lorsque ce dernier décrit, du haut du ciel, le spectacle de la folie des hommes.

¹⁴⁵ Jean-François Chassay, « La passion comme un désert », *Jeu*, n° 27, 1983, p. 98.

qu'un, l'une venant confirmer l'autre¹⁴⁶. L'examen des mœurs des personnages bâtards des pages précédentes démontre que les gestes les plus barbares commis dans cette pièce sont aussi des hauts faits de gloire¹⁴⁷. Cette relation de réciprocité entre honte et gloire traverse le Cycle en entier. Par exemple, avant d'entrer en guerre, François Premier s'exclame : « *Au carnage pour la défense de l'humanité !* » (VMRB, I, 64). Moïse, lui, après avoir déporté en masse les Autrichiens et les Amazones sera glorifié par son peuple (VMRB, II, 153). Ainsi, en sémantisant la bâtardise Ronfard s'empare d'un oxymore qui permet de nier les idoles¹⁴⁸. Dès lors, la bâtardise devient pour lui un moyen de dénoncer la grande entreprise de mythification qu'est l'Histoire à ses yeux. En effet, en jetant l'opprobre avec un sans-gêne inouï sur des personnages universellement glorifiés¹⁴⁹, il dénonce l'esprit idolâtre qui anime un trop grand nombre d'historiens, une attitude qui les conduit à opérer une reconstruction mythologique des événements qui rend les nations tantôt amères, tantôt superbes voire insupportables, et dans un cas comme dans l'autre pareillement vaines. Car la principale visée de ce type d'historiographie sera de rassurer ceux qui l'écrivent et de sécuriser du même coup ceux qui la reçoivent¹⁵⁰. Il n'est certes pas fortuit qu'un si grand nombre de personnages se plaisent à se faire raconter des histoires dans le Roi Boiteux. En effet, les jumeaux, Freddy, François Premier, Richard Premier, Marie-Jeanne Larose, notamment, raffolent des histoires

¹⁴⁶ Cet oxymore honte-gloire apparaît généralement dans des situations relatives à l'exercice du pouvoir. Elle est donc intimement liée à la soif de pouvoir des bâtards. Précisions que cet oxymore est également à l'œuvre dans Lear de Ronfard.

¹⁴⁷ Pour d'autres exemples voir p. 41.

¹⁴⁸ Cet oxymore est bel et bien indissociable de la figure du bâtard. Sa fable biographique en témoigne : c'est la honte entourant sa naissance qui fait la gloire du bâtard.

¹⁴⁹ Nous rencontrons dans son œuvre un Aristote qui a des puces et est incapable de cesser de se gratter (VMRB, II, 262), un Einstein adepte de la pensée magique qui trouve des solutions aux problèmes les plus cruciaux en lançant des dés (VMRB, II, 248).

¹⁵⁰ Plus précisément le peuple concerné par les faits qui y sont colligés.

de l'interminable Lou Birkinian, que celles-ci lui soient inspirées de son lointain pays, ou par ses cartes de tarot et sa boule de cristal. En honorant de la sorte le ridicule et en ridiculisant le sérieux, Ronfard use de la dérision comme d'un instrument critique. Car, ce faisant, il prend le contre-pied de la posture d'observation qu'il réproche chez les historiens, soit cette tendance à transformer en héros les acteurs des événements historiques qu'ils mettent en perspective.

6. Conclusion.

Ronfard a écrit Vie et mort du Roi Boiteux à partir de cette réflexion que lui a inspirée le Richard III de Shakespeare : Tout le monde est roi dans sa cour et tous les rois sont boiteux. Dans l'entretien qu'il accordait à Robert Lévesque, l'auteur précise que cette idée de départ lui a été également suggérée par cette constatation toute simple « *qui est que, dans la vie, tout le monde se croit le roi de quelque chose¹⁵¹...* ». Le dramaturge ajoute, pour illustrer sa pensée, que les rues de Montréal fourmillent de rois de toutes sortes : le roi du hot-dog, le roi de la poutine, le roi de l'électricité, etc.

Très tôt dans le processus de création de ce récit dramatique, il semble que les qualificatifs « boiteux » et « bâtards » soient devenus synonymes dans l'esprit de l'auteur. Nous avons démontré au cours de ce chapitre que c'est par leur désir inassouissable de pouvoir que les personnages font d'eux des bâtards dans cette société, puisqu'il s'agit là du trait distinctif qui sanctionne la bâtardise d'un personnage dans cet univers fictif. En effet, malgré que leurs parents aient convolé

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 119.

en juste noces avant de les concevoir, de légitimes qu'ils étaient, les rois se transforment en bâtards dans la société de l'Arsenal car, pour satisfaire leur mégalomanie, ils sont prêts à adopter des stratégies contraires à toutes règles morales. Aussi, nous pouvons affirmer que si, de l'avis du dramaturge, tous les rois sont boiteux, c'est que le pouvoir incite quiconque en jouit à commettre des irrégularités¹⁵² de manière à acquérir toujours davantage de prérogatives.

Puisque notre analyse a démontré que tant dans la dynastie des Ragonne que dans celle des Roberge le rôle du bâtard est d'agir en tyran afin d'assurer sa puissance sur le monde, la dénonciation de la bâtardise dans ce récit dramatique revêt la forme d'une remise en cause de la légitimité de la classe politique (et du politique)¹⁵³. Mais, par-delà la valorisation de ces idées anarchistes, cette dénonciation de la bâtardise renvoie métaphoriquement à l'inclination naturelle de l'être humain à se transformer dans diverses circonstances de sa vie en « *enfant du vice et de l'égarement* », en vue de goûter à la griserie et à l'exaltation que confère le pouvoir, de quelque nature qu'il soit. Il faut souligner que nous n'avons guère l'occasion dans le Cycle de voir le roi de l'Arsenal dans l'exercice de ses fonctions¹⁵⁴, que celui-ci n'est après tout que le roi d'un quartier qui côtoie un roi de la viande (Roy) et une reine du western (Judith). Ces figures ne sont pas sans véhiculer en filigrane l'idée première du dramaturge : nul besoin de porter un titre de noblesse, d'avoir un rôle public ou d'être entouré d'un faste royal pour régner sur le monde, tout le monde est roi dans sa cour .

¹⁵² Précisons que le qualificatif boiteux signifie « *qui présente des irrégularités* ».

¹⁵³ L'auteur a maintes fois exprimé publiquement ses sympathies pour le mouvement anarchiste.

¹⁵⁴ Si ce n'est lorsqu'il fait la guerre, ou bien pour inaugurer la salle des loisirs dédiée aux veuves des pompiers.

Avec le Roi Boiteux, Ronfard se conçoit, confiait-t-il à Lévesque, à un travail littéraire à partir du « *thème de (...) l'imperfection*¹⁵⁵. » Le développement de ce chapitre¹⁵⁶ nous autorise à penser que ce travail sur l'idée d'imperfection a pris forme en grande partie à travers la thématique de la bâtardise. Rappelons que la principale figure de rhétorique associée aux bâtards de Vie et mort du Roi Boiteux révèle que la soif de pouvoir est ce qui fait la gloire de l'homme mais aussi sa honte, cet oxymore (honte-gloire) nous permet donc de penser que le trait distinctif par lequel les enfants légitimes deviennent dans cette pièce des enfants de l'égarement constitue la plus redoutable faiblesse de la nature humaine, selon l'auteur¹⁵⁷. Mais considérant que le privé et le politique s'entremêlent continuellement dans cette parodie de l'histoire de l'humanité, cet oxymore présente au moins un autre niveau interprétatif. Nous l'avons dit précédemment, que la gloire et la honte se trouvent réunies au sein d'une même action d'un personnage historique permet à l'auteur de nier les idoles. Or, en rendant dérisoire le principe même de l'idolâtrie, l'oxymore honte-gloire souligne l'indéfectible imperfection de ce monde. Ainsi, il apparaît que du point de vue du dramaturge, le vice qui fait de l'homme un bâtard incarne, à lui seul, le mal social. Cette interprétation se voit notamment corroborée par le travail de l'auteur dramatique sur la bâtardise dans Lear où la soif de pouvoir est tenue responsable des pires obscénités de ce monde.

La place centrale concédée à la soif de pouvoir des bâtards dans cette conclusion se justifie pleinement car celle-ci détermine l'action du bâtard dans la

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 120. L'auteur dramatique ajoute qu'il a également voulu jouer avec l'idée d'infirmité.

¹⁵⁶ De même que l'apparente synonymie dans l'esprit du dramaturge entre l'épithète « boiteux » et celle de « bâtard ».

pièce. En outre, ce trait joue un rôle catalyseur dans la conception ronfardienne de la bâtardise. À preuve, deux des trois autres grands traits distinctifs (mœurs barbares et croyance en la pensée magique)¹⁵⁸ que notre analyse des personnages a permis de faire ressortir sont des traits satellites de ce trait distinctif dominant. La pensée magique, on l'a dit, exprime une quête de pouvoir¹⁵⁹. Tandis que la dépravation des mœurs des bâtards s'observe majoritairement dans des situations reliées à l'exercice du pouvoir.

Ne serait-ce qu'en raison de la mégalomanie qui les caractérise de génération en génération, les bâtards dans Vie et mort du Roi Boiteux sont des personnages taillés sur mesure pour tenter le procès d'une Histoire qui tourne en rond¹⁶⁰. L'assujettissement du peuple à un pouvoir tyrannique est rendue tangible dans cette épopée non seulement par les règnes de François Premier, de Richard Premier et de Moïse mais plus encore par l'hybridité des bâtards qui donne à percevoir une infinie répétition du même à travers les âges. Rappelons que le Roi Boiteux, par exemple, est un double de Richard III, de Néron, d'Agamemnon, etc. Précisons, notamment, que l'apparition sur la scène de ces tyrans venus d'une autre époque incarne l'idée d'immortalité du peuple, revendiquée au cours du Cycle par différents personnages. Or, ce rapprochement contribue à confirmer la vision du monde de l'auteur car l'idée d'immortalité du peuple nous ramène alors à l'immortalité de la bâtardise ; c'est-à-dire à cette omniprésence à travers toutes les époques de l'histoire de l'humanité d'un désir

¹⁵⁷ Il s'agit bien sûr du désir de pouvoir.

¹⁵⁸ Le troisième trait distinctif du bâtard étant son hybridité, sa race impure, l'indétermination de sa nationalité, voire de sa personnalité. Nous y reviendrons sous peu.

d'omnipotence chez les hommes de pouvoir. Dans cette perspective, l'ironique « *Vive les bâtards !* » de Lou, et la suite de l'épigramme trouve sa pleine et entière justification.

Nous avançons en introduction que la notion de bâtardise joue un rôle formel dans ce récit dramatique. La récupération par le dramaturge du concept d'hybridité¹⁶¹ dans la construction de ses personnages en constitue un exemple. En effet, puisqu'ils sont dépourvus de cohérence interne, qu'ils représentent des figures composites dont la véritable identité demeure indéterminée¹⁶², les bâtards de Vie et mort du Roi Boiteux ne correspondent en rien à la conception traditionnelle que l'on se fait d'un personnage de théâtre. Notamment, les figures du bâtard, par les multiples visages qu'ils présentent dans la société de l'Arsenal, nient les frontières géographiques et culturelles pour devenir des personnages de "race" impure. Nous ne saurions en effet déterminer de façon définitive la nationalité des personnages qui évoluent devant nous. Ainsi, en donnant à voir des êtres métissés pour qui le multiculturalisme est une donnée fondamentale, le dramaturge fait véritablement du bâtard « *un sculpteur de forme* ». Par son hybridité, celui-ci préfigure, en effet, le devenir de l'humanité car tôt ou tard la terre entière ne sera peuplée que de métis. Ronfard n'a certainement pas écrit un récit d'anticipation. Mais il ne fait aucun doute que son intention, en procédant à une hybridation généralisée de ses personnages, est de tourner en dérision l'idée d'une prétendue pureté de la race à préserver, idée au nom de laquelle tant de

¹⁵⁹ Rappelons la définition du concept proposée par Bourcharlat : « *mode de fonctionnement psychique reposant sur la croyance en la toute-puissance des idées et des désirs d'un sujet sur les individus et les choses.* »

¹⁶⁰ C'est la vision de l'Histoire que l'auteur travaille dans ce récit dramatique.

¹⁶¹ Suggéré par la notion de bâtardise.

peuples se sont entretués au cours des siècles, et qui justifie la vision d'un temps cyclique, d'une Histoire qui tourne en rond.

Relevons *in fine* ce qui nous permet d'affirmer que notion de hasard agit comme force structurante au sein de la figure du bâtard. Nous avons vu que l'aléa est à l'origine de l'état de bâtardise puisque le bâtard a ceci de particulier qu'il voit le jour suite au hasard d'une rencontre sans lendemain entre ses deux géniteurs. En outre, si l'enfant est abandonné par sa mère, le hasard a une influence déterminante dans le sort même de l'enfant. Moïse, par exemple, est un enfant jeté sur la terre par hasard puisque, peu après sa naissance, sa mère l'abandonne dans une chaloupe sur le Nil. De plus, sa condition d'enfant trouvé laisse présupposer que sans l'intervention du malin génie qu'est le hasard, il n'aurait pas pu avoir la vie sauve. En effet, il a bien fallu qu'une personne à l'âme charitable se retrouve par inadvertance sur son chemin, décide de le recueillir et de veiller à ses besoins, sans quoi il n'aurait pas pu atteindre l'âge adulte.

Rappelons-le, Moïse se présente comme l'enfant de Bramuz, dieu du hasard. Aussi, ce personnage incarne les forces de Bramuz en bouleversant l'ordre et le sens du monde établi¹⁶³. Par exemple, en réunissant Néfertiti et Toutankhamon, il modifie les généalogies. De plus, il se fait « *négateur d'idées maîtresses* » (VMRB, II, 185) non seulement parce qu'il peut, à volonté, séparer les eaux d'une mer, mais parce qu'il n'a pas à franchir un à un les niveaux de l'échelle sociale. En effet, grâce à son

¹⁶² Rappelons la définition de l'adjectif « bâtard », citée en introduction : « (...) qui n'a point de caractère nettement déterminé. »

imagination souveraine, d'un jour à l'autre, sa condition de paria sera effacée, il sera propulsé au sommet du pouvoir en devenant roi du Soudan, et guide d'un peuple.

À l'exception de Roy, tous les bâtards de la société de l'Arsenal sont des enfants du hasard en ce qu'ils nient une idée maîtresse de la culture occidentale : la rationalité. Bien qu'ils n'aient pas été investis par Bramuz de pouvoirs surnaturels comme Moïse (à part peut-être les jumeaux), ces bâtards croient à la toute puissance de leurs désirs sur les objets et les individus. Ce mode de pensée (appelé pensée magique) participe d'un culte de soi-même, mais aussi d'un culte du hasard dont nous avons dit qu'il représente dans cette épopée une déification de tout ce qui appartient au domaine de l'irrationnel¹⁶⁴. Cette interprétation est d'autant plus probante que le hasard éprouve sérieusement notre rationalité.

Enfin, la force structurante du hasard se manifeste dans les personnages bâtards de Ronfard car ceux-ci présentent une identité indéterminée, sans ancrage définitif. Le prochain chapitre nous donnera l'occasion de démontrer à quel point l'indétermination joue un rôle important dans la conceptualisation de la notion de hasard.

¹⁶³ Nous démontrons au début du prochain chapitre que le hasard est un agent perturbateur d'ordre et qu'il entraîne un déficit de sens par rapport à ce qui est déterminé (Cf. p. 72-74).

¹⁶⁴ Le hasard, rappelons-le, éprouve sérieusement notre rationalité (Cf. note 115).

CHAPITRE 2

HASARD ET INCERTITUDE

« Je salue, au passage, le hasard ; c'est un dieu vénérable... »

Jean-Pierre Ronfard¹⁶⁵

« Le hasard est un mot public (...) particulièrement sensible à la conjoncture toutes les fois qu'un événement majeur conduit à entrer dans la problématique des causes et des effets, des principes et des fins, et donc à poser la question du sens, au plan historique ou individuel. »

Isabelle Tournier

1. Prolégomènes à une socio-poétique du hasard.

Avant même d'introduire ce nouveau chapitre, il convient d'interroger la notion de hasard et sa représentation dans la langue de manière à identifier l'ensemble des virtualités sémantiques lui étant rattachées qui sont susceptibles d'être actualisées par l'activité fictionnelle de Vie et mort du Roi Boiteux.

1.1. Le hasard entre le tout et rien¹⁶⁶.

La racine étymologique du mot « hasard » nous renvoie au mot arabe « *az zahr* » qui signifie jeux de dés. Parallèlement, en latin, le même référent (jeux de dés) est désigné par le terme « *alea* »¹⁶⁷, un synonyme du mot « hasard ». « *Alea jacta est* » déclarait Jules César en franchissant le Rubicon. Phrase célèbre, s'il en est, que

¹⁶⁵ Discutant de l'aventure de Vie et mort du Roi Boiteux avec Robert Lévesque, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁶ Je reprends ici l'intertitre forgé par Isabelle Tournier pour présenter sa revue des différentes significations du mot « hasard » dans un article exposant la problématique de son ouvrage sur le hasard dans la Comédie Humaine. « Le sociogramme du hasard chez Balzac », *Discours social*, Vol. 5, n° 1-2, 1993, p. 49-73.

¹⁶⁷ Non seulement les dictionnaires désignent le terme « aléa » comme un synonyme du mot « hasard », mais s'agissant de définir le terme « aléa » ils ont systématiquement recours au mot hasard (cf. note suivante pour les définitions du mot « aléa »). La même récurrence du terme « hasard » s'observe pareillement dans les définitions de l'adjectif « aléatoire ». Le Petit Robert définit le terme ainsi : « *Que rend incertain, dans l'avenir, l'intervention du hasard (...)* », tandis qu'à la même rubrique dans le Larousse encyclopédique on lit : « *Dont le résultat, gain ou perte, dépend d'un*

nous pouvons traduire par : le sort en est jeté, ou, plus littéralement : les dés sont jetés. Le sort, la chance, l'aléa, ce sont-là quelques-uns des nombreux termes — souvent antinomiques¹⁶⁸ — auxquels les dictionnaires renvoient lorsqu'il s'agit de définir cette notion abstraite et éminemment polysémique qu'est le hasard. Mesurant cette impressionnante polysémie que révèle l'usage de ce mot dans le langage populaire, Isabelle Tournier écrit : « [Le mot « hasard »] n'a de signification qu'à proportion des différents discours qui l'habitent¹⁶⁹ ». Et ces différents parcours de sens duquel le mot est investi témoigne de la « *profonde ambivalence* » du terme, note la chercheuse. Une ambivalence telle qu'il est permis d'affirmer qu'au sens commun le hasard désigne une chose et son contraire. Car, si comme le dit l'expression courante, parfois « *le hasard fait bien les choses* », le reste du temps il est pointé du doigt pour désigner un responsable de nos malheurs, petits ou grands. Le hasard est donc tantôt porteur de chance, tantôt de malchance. Et, selon que l'événement qu'il produit est favorable ou non, selon les époques et les croyances, nous parlerons pour rendre compte d'un effet particulier du hasard (disons une rencontre inopinée entre deux personnes), tantôt de la bienveillante Providence ou à l'inverse de l'impitoyable fatalité ; tantôt du sort (ce qui nous échoit, qui trouve une justification secrète et profonde) et tout au contraire de l'aléa, c'est-à-dire le tour imprévisible que peuvent prendre les événements. On pourrait continuer, et ajouter que la figure du hasard se cache également parfois derrière ce que nous appelons

événement incertain. (...) Soumis au hasard. »

¹⁶⁸ Prenons, par exemple, les termes « sort » et « aléa ». Selon le Petit Robert, le sort est « [c]e qui échoit, ce qui doit arriver à quelqu'un du fait du hasard des circonstances ou d'une prédestination supposée (...) », tandis qu'au contraire, l'« aléa » est défini par le même dictionnaire comme un « événement imprévisible (...) ». Le Larousse encyclopédique, pour sa part, définit le même terme de la façon suivante : « *Risque, événement dépendant d'un hasard favorable ou non.* »

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 53.

« destin » ou à l'inverse « accident ». Ces différents énoncés qui circulent dans le langage commun pour décrire l'expérience triviale du hasard nous permettent d'affirmer que la notion n'est pas simplement polysémique, mais qu'elle est aussi et même surtout hautement conflictuelle. Car cette déclinaison de termes rend compte d'un incessant renversement du pour au contre, à tel point que l'on peut affirmer que le hasard exprime une valeur oxymorique.

Cet impressionnant lexique qui envahit la langue populaire lorsqu'un effet du hasard vient à se manifester ne serait-il pas en lui-même symptomatique d'un malaise engendré par son intervention ? Comme le rappellent Alain et Jean-Pierre Latour, que le hasard soit le seul moteur de l'existence d'une goutte d'eau ne nous trouble d'aucune façon. Mais il en va tout autrement lorsque nous envisageons qu'il puisse être le principal moteur de notre propre existence. « *Se percevoir comme simple alea, comme simple produit d'événements sans dessein, restera toujours source d'angoisse*¹⁷⁰. » Ce qui nous conduit à formuler l'hypothèse suivante : Si le mot « hasard » est substitué par tant de sobriquets dans le langage commun, ne serait-ce pas parce que le fait de taire son nom nous procure l'impression de le neutraliser, ou à tout le moins de le domestiquer ? L'hypothèse est d'autant plus probante que, dans le cas où le hasard est assimilé à la Providence, non seulement ce faisant nous neutralisons le hasard, mais nous nions son existence même, note Jacques Roger. En effet, « *[a]ussi longtemps qu'on peut y voir le visage du destin fixé par la sagesse des dieux, le hasard [est ce qui se laisse motiver du fait] d'une rationalité plus haute*¹⁷¹ »

¹⁷⁰ Alain Latour et Jean-Pierre Latour, « De l'État providence à l'État loterie », *Conjonctures*, n° 27, 1998, p. 60.

¹⁷¹ Jacques Roger, « La vie au hasard (le hasard et la vie) », *Traverses*, n° 23, 1981-1982, p. 111.

à laquelle nous ne pouvons accéder, nous, humains. Or, le hasard s'oppose à l'intention. Il est par essence ce qui ne se laisse pas motiver. En tant que catégorie du vécu, par exemple, il est l'expression de « *l'imprévisibilité du vivant* » (des naissances et des morts, etc.), « *de l'imprévisibilité du social* » (des fortunes et des ruines, etc.) comme le souligne Isabelle Tournier¹⁷². Indubitablement, que sa force obscure modifie le cours prévisible de la vie quotidienne, celui d'une expérimentation scientifique, d'un phénomène politique, social ou économique, le hasard « *est ce qui introduit du « jeu » (de l'imprévu), ce qui déjoue les calculs (...), ce qui [court-circuite] la prévoyance* »¹⁷³. »

Il nous faut nous attarder maintenant à certaines idées qui sont souvent perçues comme étant voisines de celle de hasard, plus précisément à celle de désordre voire de chaos¹⁷⁴ et à celle d'incohérence. Dans l'esprit de l'homme de la rue, l'idée de hasard et celle de désordre apparaissent indissociables. L'analogie paraît douteuse, pour ne pas dire suspecte. Nous sommes inévitablement tentés de croire qu'il s'agit d'une formule creuse qui véhicule une conception erronée de la notion. Or, il n'en est rien car, en science, bien qu'on évite d'associer les deux termes, selon Edgar Morin « *[l]e hasard est un ingrédient inévitable de tout ce qui nous apparaît comme désordre* »¹⁷⁵. » Tentant d'expliquer en quoi, au sens commun, l'idée de désordre semble être contenue dans celle de hasard, Serge Moscovi observe : Le

¹⁷² *Op. cit.*, p. 50.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Le chaos étant défini comme un désordre profond, s'il est juste de dire que le hasard engendre le désordre puisqu'il est un agent perturbateur d'ordre (voir page suivante), il est également vraisemblable qu'il puisse parfois engendrer le chaos. À titre d'exemple, nous pourrions mentionner les phénomènes météorologiques extrêmes (tornade, ouragan, etc.). Notons toutefois que les scientifiques établissent une distinction entre phénomènes aléatoires et phénomènes relevant du hasard (Voir Albert Jacquard, « Un acteur décisif mais fictif : le hasard », *Traverses*, n° 23, 1981-1982, p. 65.)

hasard « est représenté comme le symptôme d'un trouble, il apparaît comme un dérangement d'un ordre, dont on ne connaît pas la cause. (...) On le définit comme hasard parce qu'on ne perçoit pas la cause de ce qui se passe¹⁷⁶. » En s'opposant donc aux relations de causalité et, par là, à toute forme de déterminisme¹⁷⁷, le hasard contredit la stabilité structurale d'un dessein, d'une volonté. Illustrons cet effet du hasard en développant l'exemple cité plus tôt, tiré de la vie courante. La soif nous fait sortir de la maison pour aller acheter du lait, au coin de la rue. Et, une fois rendu sur place, par hasard, nous faisons une rencontre inopinée avec une personne que nous avons bien connue. Quelle que soit son importance, cet événement stupéfait par la disproportion entre sa cause (cette course banale) et son effet (cette rencontre inopinée). L'événement rompt l'uniformité de notre vie quotidienne, il introduit un trouble. Si le hasard d'une rencontre peut parfois perturber l'ordre de notre vie, rompre sa continuité (sa routine) pour lui insuffler un nouveau tournant, le plus souvent il nous dévie tout simplement de notre course, l'espace de quelques instants, et nous laisse un air éberlué voire béat quand on songe au concours de circonstances qu'il a fallu pour que l'événement que le hasard produit se réalise. Ainsi perçu (un événement perturbateur d'ordre dont on ne perçoit pas la cause, et qui engendre un trouble), le hasard devient facteur de déstructuration, de désordre¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Edgar Morin, *Science avec conscience*, Paris, Fayard/Seuil, coll. : « Points », 1982, p. 163.

¹⁷⁶ Propos recueillis par Émile Noël dans *Le hasard aujourd'hui*, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1991, p. 14.

¹⁷⁷ Le déterminisme est défini comme le « principe scientifique d'après lequel tout fait a une cause et, dans les mêmes conditions, les mêmes causes produisent toujours les mêmes effets », compose avec le hasard un couple oxymorique.

¹⁷⁸ La surprise ou le changement engendré par le hasard peut s'avérer positif. Comme en témoigne la littérature romanesque, le hasard est souvent à l'origine de grandes histoires d'amour.

Par ailleurs, nous avons, à tort, tendance à associer hasard et incohérence. Le principal facteur d'explication de cette perception biaisée est que le hasard en tant qu'agent perturbateur d'ordre éprouve sérieusement notre rationalité, qui, selon Edgar Morin « *fonde l'idée d'ordre et se fonde sur elle*¹⁷⁹ ». Mais bien que nous véhiculions une vision tronquée du hasard en prétendant que celui-ci est ennemi de la cohérence, il n'en demeure pas moins qu'il entraîne invariablement une absence ou un déficit de sens par rapport à ce qui est déterminé¹⁸⁰. Car, inévitablement, en faisant échec aux relations de cause à effet, le hasard bouleverse le déterminisme qui donne sens aux événements. Ainsi, lorsqu'il est question du hasard, nous pouvons à juste titre parler de déficit de sens ou de non-sens tout en considérant que cela n'entraîne pas nécessairement une incohérence. La preuve en est que la philosophie a fait du hasard un terme de statut ontologique qui, « *sous le nom de contingence ou d'aléatoire, est capable d'informer tant une vision du monde qu'un système conceptuel d'interprétations des phénomènes*¹⁸¹ », comme le rappelle Isabelle Tournier.

1.2. Hasard et savoir scientifique.

Considérant la nature du projet idéologique poursuivi par Jean-Pierre Ronfard à travers son Roi Boiteux — soit de démystifier le savoir—, il nous apparaît essentiel de donner ne serait-ce qu'un aperçu de la fortune du concept de hasard en science.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 194. Il est d'autant plus fondé d'affirmer que le hasard éprouve sérieusement notre rationalité que celui-ci opère une remise en question de trois des cinq composantes de ce qu'Edgar Morin appelle notre « *pentagone de la rationalité* » : soit l'ordre, le déterminisme et la causalité (les autres composantes de ce pentagone étant l'objectivité et le contrôle).

¹⁸⁰ D'ailleurs, l'indétermination est toujours prise au sens de hasard ou de mystère à sonder. Selon le Littre, l'indétermination est un « *défaut de détermination et de volonté* », assertion qui, notamment, pourrait servir à définir la notion de hasard.

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 53.

Un tel exercice présuppose la formulation de généralités à travers lesquelles on retrace l'évolution de la pensée hégémonique face à un sujet donné, ce qui implique nécessairement de laisser dans l'ombre les autres courants de pensée développés en marge. Nous présentons donc dans les pages qui suivent une histoire de l'idée de hasard en science qui s'avère certes schématique. Mais précisons que les cadres de ce mémoire nous contraignent à nous en tenir à ce qui revêt le plus d'intérêt compte tenu des interrogations soulevées au sujet du savoir dans le récit dramatique qui nous intéresse.

Puisque le déterminisme ne laisse aucune place au hasard, la fortune du concept de hasard en science est inversement proportionnelle à celle du concept de déterminisme. Or, jusqu'à tout récemment, l'idée de déterminisme a dominé la pensée scientifique occidentale. Nous en retrouvons la trace dans toutes les disciplines et ce à travers les siècles. En philosophie, par exemple, dans l'œuvre d'Aristote, dans celle de Hobbes, de Descartes et de Kant (etc.), dans les sciences de la nature, dans l'œuvre de Lamarck, dans celle de Ludwig et de Darwin (etc.), et en sciences pures dans celle de Boyle, de Newton, d'Einstein ou de Laplace (etc.). Toutefois c'est au XVIII^e et au XIX^e siècle que la domination de la pensée déterministe dans l'univers des sciences connaît son apogée. Elle trouvera alors son expression la plus absolue chez un Louis de Broglie qui affirmera : « *Il n'y a pas de science sans déterminisme.* » Comme le fait remarquer Albert Jacquard, cet engouement de nos hommes de sciences pour ce concept de déterminisme s'explique aisément car il présuppose une rationalité absolue de la nature en soutenant que celle-ci est régie par des lois nécessaires et universelles, ce qui « *satisfait profondément*

[l'] esprit [humain]¹⁸² ». Aussi, jusqu'au XX^e siècle, la plupart des théories scientifiques — et *a fortiori* celles qui se réclament de la pensée déterministe — témoignent d'une incapacité à supporter l'idée que le monde (ou l'être vivant) ne soit pas dynamiquement ordonné¹⁸³. Ce constat, Jacques Monod en fait état dans Le hasard et la nécessité lorsqu'il écrit : « *Toutes les religions, presque toutes les philosophies, une partie même de la science, témoignent de l'inlassable, de l'héroïque effort de l'humanité niant désespérément sa propre contingence*¹⁸⁴ » et/ou celle de l'univers, devrions-nous ajouter. Aussi, tant et aussi longtemps que règnera ce refus quasi ontologique du non-sens, le hasard demeurera « *le cloaque dont la science se détourne en se pinçant le nez*¹⁸⁵ », pour reprendre la formule d'Albert Morf. En effet, cette volonté de faire la preuve de l'ordre absolu de l'univers va créer un consensus chez nos scientifiques, soit la nécessité d'exclure — d'une façon plus ou moins radicale — le hasard de leurs modèles explicatifs, sinon pour y circonscrire ce qui leur échappe. Interprète d'une longue tradition, Émile Borel écrivait au début de ce siècle : « *Le hasard n'est que le nom donné à notre ignorance*¹⁸⁶. » Il serait tentant de n'y voir qu'une boutade mais ce pourrait bien être un leurre, car Edgar Morin soutient qu'encore aujourd'hui « *nous ne pouvons prouver si ce qui nous semble hasard n'est pas dû à notre ignorance*¹⁸⁷ »

¹⁸² *Op. cit.*, p. 64.

¹⁸³ Les uns ont cherché à faire la preuve d'un ordre de la nature ou d'un ordre providentiel, les autres d'un ordre des lois ou des structures.

¹⁸⁴ Cité par Alain Latour et Jean-Pierre Latour, *op. cit.*, p. 60

¹⁸⁵ Albert Morf, « Quelques propos incohérents sur le hasard », *Conjonctures*, n° 27, 1998, p. 18.

¹⁸⁶ Cité par Jacques Roger, *Ibid.*.

¹⁸⁷ *Op. cit.*, p. 166

Néanmoins, avec la dernière révolution scientifique (la mise au point du deuxième principe de la thermodynamique, et le développement qu'a insufflé la découverte du principe d'incertitude dans la physique des quanta), le hasard a changé de statut. En effet, à partir de ces découvertes, le hasard sera « *délivré du rôle que la pensée occidentale lui avait fait jouer depuis plus de deux millénaires, soit celui de destructeur d'ordre et de négateur de la rationalité*¹⁸⁸ », nous dit Jacques Roger. D'abord, la nouvelle thermodynamique associera deux concepts jusque-là étrangers l'un à l'autre, sinon opposés : l'ordre et le hasard¹⁸⁹. Puis, la mécanique quantique, en utilisant le principe d'incertitude¹⁹⁰ énoncé par Heisenberg pour décrire l'agitation moléculaire, fera du hasard la loi de l'univers. Albert Jacquard soutient que ces découvertes sont d'une importance telle qu'il faut voir l'incertitude comme le paradigme du nouvel enjeu du savoir.

« On est en train de découvrir [dit-il] que ce soit en physique, en génétique ou ailleurs, que demain n'est pas compris dans aujourd'hui. Finalement, même les physiciens nous disent que la réalité de demain n'est pas incluse dans la réalité d'aujourd'hui »¹⁹¹ »

Ce qui nous force à constater « *l'indécision fondamentale du réel*¹⁹² », conclut-il. Dans le numéro spécial que la revue *Traverses* a consacré au hasard, Jacquard nous fait également prendre note que la découverte des relations dites d'incertitude, ont anéanti l'espoir des scientifiques (particulièrement au XVIII^e siècle) « *d'aboutir, un*

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 117.

¹⁸⁹ Selon Jacques Roger, cette découverte nous conduit à penser que « *les états les moins ordonnés de la matière sont les plus probables. Dès lors, le hasard n'est plus seulement le nom de notre ignorance : il devient l'horizon lointain mais inéluctable de l'ordre du monde.* » (*Op. cit.*, p. 116).

¹⁹⁰ À partir de ce principe, affirme Roger, « *on ne peut plus ni définir les conditions initiales ni prédire l'avenir d'une particule. Pour beaucoup de physiciens et de philosophes, c'est tout le déterminisme et la causalité qui sont remis en question. Le hasard (...) est désormais une incertitude objective, radicale, installée au cœur des phénomènes physiques.* » (*Op. cit.*, p. 50).

¹⁹¹ Propos rapportés par Émile Noël, dans *Le hasard aujourd'hui*, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1991, p. 150

*jour lointain sans doute, mais imaginable, à une connaissance totale, parfaite, de l'ensemble des déterminismes de l'univers*¹⁹³. »

1.3. Hasard et littérature.

À ce jour, Erich Köhler est le chercheur qui s'est le plus attardé à la question de l'utilisation du hasard dans la littérature. Le hasard en littérature. Le possible et la nécessité¹⁹⁴, qui présente l'état final de ses recherches sur le hasard littéraire, constitue notre principale assise méthodologique pour ce chapitre. Dans cet ouvrage, ce chercheur nous amène à considérer que le hasard en tant qu'effet de récit participe à l'élaboration d'une poétique, en cela qu'il met à l'épreuve la logique du récit, la construction et la finalisation des intrigues et la vraisemblance. Plus encore, il ouvre la voie à une socio-poétique du hasard, en rappelant que les catégories philosophiques qui questionnent le hasard (nécessité, possible) constituent également des catégories du littéraire, car —Aristote l'a démontré le premier— toute œuvre narrative élabore sa propre nécessité et traite avec le possible¹⁹⁵ pour agencer la succession ou le concours des événements selon les divers seuils d'acceptabilité, de tous ordres, caractéristiques d'une époque¹⁹⁶. En nous invitant à examiner les médiations du hasard avec les notions de nécessité et de possible dans les œuvres littéraires, Köhler nous propose un dispositif d'analyse qui permet de démontrer comment le hasard influence la construction d'un récit. De plus, par ces rapports de médiation que le

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Op. cit.*

¹⁹⁵ Selon la Poétique d'Aristote, « *les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité* » (1451b). Aristote soutenait que les bons auteurs privilégiaient le possible hors du commun.

¹⁹⁶ Ces divers seuils d'acceptabilité (social, moral) peuvent être envisagés comme ce que les classiques appelaient la règle de la vraisemblance car, dans son dictionnaire du théâtre, Michel Corvin définit

hasard engage avec les catégories philosophiques énumérées ci-dessus, cette force structurante du hasard devient révélatrice d'une réflexion sociale de la part de l'écrivain.

En récupérant ces deux dispositifs d'analyse déployés par Erich Köhler dans Le hasard en littérature, nous retracerons la socio-poétique du hasard dans Vie et mort du Roi Boiteux en nous demandant comment, en tissant la structure du récit dramatique le hasard en tisse le sens ? De plus, en nous inspirant des travaux de Köhler mais aussi des théories de la littérarité, nous analyserons certains procédés d'écriture à travers lesquels le hasard engendre le texte, agit comme embrayeur fictionnel¹⁹⁷, en nous demandant cette fois comment en tissant la forme du Roi Boiteux le hasard en tisse le sens ?

Bien que le hasard soit plutôt réputé pour engendrer un déficit de sens, nous nous efforcerons de faire la preuve qu'il n'y a pas moins une construction, une pensée même derrière cette poétique du hasard propre à Vie et mort du Roi Boiteux. Aussi en décelant le rapport au social institué par la façon spécifique qu'a Ronfard de travailler le hasard dans son récit dramatique, nous définirons cette pensée qui se profile derrière cette conception du hasard comme forme et force structurante du récit dramatique. Ici encore, les travaux d'Erich Köhler sont particulièrement riches d'enseignements pour nous car celui-ci démontre la portée de la formule du jeune Lukács selon laquelle « *ce qu'il y a de véritablement social dans la littérature, c'est*

cette notion comme « *la forme sociale du nécessaire* », « *la cohérence externe de l'œuvre* ». Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris, Bordas, 1991, p. 874.

la forme ». En effet, en mettant à jour les tensions productives entre structures sociales et structures littéraires, Köhler rend perceptible l'intégration d'effets sémantiques et thématiques par des structures formelles. Ce faisant, l'auteur ne cherche pas à retracer un rapport mimétique du texte au réel car pour lui l'art littéraire est autonome, au moins relativement, par rapport à la superstructure. Il fonde cette relative autonomie de la pratique littéraire par rapport au social en alléguant que « *la fictionnalité (...) rassemble librement du possible dispersé*¹⁹⁸ » et qu'elle dispose, pour ce faire, de toutes les possibilités que le réel contient, même de celles qui ne se réaliseront pas dans la réalité empirique. De sorte que la littérature ne peut être conçue comme un simple reflet du réel.

Voyons comment, dans Le hasard en littérature, Köhler rend la formule du jeune Lukács plus concrète. L'ouvrage est un compte rendu de ses analyses des médiations du hasard par la littérature, du XII^e au XX^e siècle¹⁹⁹. Köhler situe la Révolution française comme un moment de fracture qui, en marquant la double faillite de l'ordre politique et de l'ordre religieux, introduit un changement de régime dans l'idée que nos sociétés se font du hasard. À travers la lecture critique de plusieurs oeuvres, il rend compte de cette grande mutation de l'Histoire qui, dans les lettres, se traduit par une transformation de la vision du hasard que les écrivains travaillent. Au fil des exemples que l'auteur nous présente, on voit graduellement passer le hasard du rôle de médium d'une Nécessité providentielle (vision

¹⁹⁷ Le hasard agit comme embrayeur fictionnel, par exemple, dans le procédé de l'écriture automatique, dans celui du cadavre exquis, ou dans les poèmes de papiers découpés.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 122.

¹⁹⁹ L'auteur s'intéresse principalement aux œuvres romanesques, mais il jette également un regard sur certaines œuvres théâtrales et poétiques.

théologique) à celui de principe qui relève de l'irrationnel dans un monde sans Dieu et sans légitimité politique.

Relevons quelques-uns de ses propos au sujet de la littérature de l'absurde. Les médiations du hasard avec les notions de possible et de nécessité qu'il observe dans ces œuvres le conduit à affirmer que l'univers de l'absurde est dominé par un hasard sans loi qui règne en tant que « *seule divinité raisonnable, [c'est-à-dire] la seule (...) qui n'ordonne pas le bien et laisse en même temps advenir le mal, (...) la seule divinité sans contradiction [qui] révèle à la connaissance la nature de l'absurdité*²⁰⁰. » Le personnage de Godot créé par Beckett serait une représentation de cette divinité, selon Köhler. On constate à quel point cette interprétation offre une lecture particulièrement pénétrante de En attendant Godot lorsqu'il écrit : « *[c]'est justement parce que Godot est identifié au hasard que sa venue éventuelle est soumise au hasard et n'a pas besoin de se produire*²⁰¹. »

L'élaboration, par ce mouvement littéraire, de cette vision d'un hasard sans loi érigé en divinité absolue se justifie aisément nous dit Köhler en considérant que « *[l]e théâtre absurde et le roman absurde sont la réponse à la contingence qui n'a plus rien à voir avec la confiance en la providence et la causalité*²⁰². » Köhler nous invite à voir une représentation de cette nouvelle attitude face à la contingence à travers le maniement du possible qu'opèrent, dans leurs œuvres, les auteurs de ce mouvement : ce qui désigne la généralité dans le royaume de l'absurde, écrit-il, « *[c]e*

²⁰⁰ *Op. cit.*, p. 77.

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 81.

²⁰² *Op. cit.*, p. 85.

n'est pas ce que l'état du monde rend probable ²⁰³ *au sens de la causalité, mais ce qu'il rend possible* ²⁰⁴. » Dans le cas de En attendant Godot, nous pouvons observer avec lui l'élaboration d'un possible improbable. D'abord, à travers la situation de Wladimir et d'Estragon qui s'accrochent à la plus infime des possibilités devenue improbable en consacrant leur existence à attendre un salut qui ne pourrait venir que du hasard. Et ce possible improbable surgit à nouveau avec fulgurance dans le récit de Beckett, relève Köhler, lors du renversement incongru auquel donne lieu le retour en scène de Lucky et Pozzo, alors que le maître est devenu esclave, et l'esclave le bourreau. Renversement qui, par l'ambivalence²⁰⁵ qu'il introduit, révèle l'omnipotence dans cet univers du règne d'un hasard sans loi. L'auteur conclut que, en construisant des univers « *où tout apparaît également possible et également nécessaire* ²⁰⁶ », la littérature de l'absurde constitue un effort « *pour échapper au déterminisme arbitraire d'une causalité totalement aliénée et aliénante* ²⁰⁷. »

Pour amener notre lecture sociologique de Vie et mort du Roi Boiteux au-delà de la lecture-reflet, nous chercherons, à notre tour, à faire voir comment en tissant la forme de ce récit dramatique, le hasard en tisse le sens, c'est-à-dire comment à partir d'effets de texte résultant d'un procédé formel qui revêt une fonction structurante dans une œuvre littéraire, un corrélat thématique peut être dégagé.

²⁰³ En italique dans le texte.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Rappelons que le hasard est tantôt bienveillant, tantôt malveillant (Cf. p. 72).

²⁰⁶ *Op cit.*, p. 76.

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 80.

2. Le hasard comme forme et force structurante dans le récit dramatique.

Le questionnement qui guide le développement de ce chapitre est le suivant : Comment le hasard peut-il tisser la forme et la structure de cette fiction théâtrale ? Précisons cependant que la plupart des procédés formels d'écriture à travers lesquels le hasard tisse la forme du Roi Boiteux ont également une fonction déterminante en ce qui a trait à la structure du récit dramatique, aussi il serait fallacieux de prétendre qu'il existe deux catégories distinctes de processus d'esthétisation du hasard dans les œuvres littéraires, c'est-à-dire certains qui interviendraient strictement sur le plan formel, d'autres au niveau de la matrice structurelle.

Nous avons choisi de présenter, dans les pages qui suivent, les différents processus d'esthétisation du hasard mis en œuvre par Ronfard selon les différents niveaux de récit à travers lesquels ils prennent forme : niveau diégétique, niveau spatio-temporel, niveau énonciatif. Nous verrons que la majorité des procédés littéraires qui donnent à voir le hasard comme moyen d'engendrement du texte génèrent une écriture discontinue. Aussi, nous rendrons compte de cette esthétique de la discontinuité en cherchant à identifier la pensée qui se profile derrière cette stratégie textuelle.

Dans cette première partie du chapitre, nous analysons une représentation symbolique du hasard qui a un effet structurel dans le Cycle de Ronfard, soit le symbole de la Roue de fortune. Par la suite, nous amorcerons l'étude des procédés de la discontinuité diégétique en nous attardant au dispositif de la liste, omniprésent dans cette fiction théâtrale. Nous pouvons envisager la liste comme un procédé de la

discontinuité car ce dispositif d'écriture, plutôt que de donner lieu au développement d'un discours, à la définition progressive d'une pensée articulée, revêt la forme d'une juxtaposition aléatoire d'éléments plus ou moins homogènes. Nous aurons l'occasion de démontrer que les rapprochements qui peuvent être exercés entre le travail de la liste et le hasard sont nombreux, mais nous pouvons d'ores et déjà sentir l'influence du hasard dans ce dispositif d'écriture par l'aspect aléatoire de la succession des éléments qu'il rassemble²⁰⁸. L'exemple le plus classique d'utilisation du dispositif de la liste est l'Encyclopédie où règne la plus grande hétérogénéité textuelle, en raison précisément du classement alphabétique des articles, lequel classement, bien qu'il facilite la consultation du dit ouvrage, ne constitue pas moins une mise en ordre aléatoire puisque nous ne pouvons établir de liens entre les différents articles qui y sont juxtaposés. Ainsi, paradoxalement, bien que la liste constitue un outil d'ordonnement d'une certaine matière textuelle, le procédé apparaît réfractaire à la notion d'ordre²⁰⁹ telle qu'elle se conçoit dans les études littéraires, c'est-à-dire en tant que mise en place d'une continuité discursive.

2.1. Le leitmotiv de la horde.

Ronfard est, disons-le d'emblée, un amant des paradoxes. Rien d'étonnant donc à ce que le hasard, qui est généralement réputé pour générer le désordre²¹⁰, constitue la principale force structurante de son récit dramatique. Dès le Prologue, cette force souterraine qu'est le hasard s'affirme comme force structurante du Cycle,

²⁰⁸ Cf. note 167-168 pour les liens entre aléatoire et hasard.

²⁰⁹ Nous pouvons donc établir un autre lien entre la liste et le hasard puisque ce dernier est un agent perturbateur d'ordre (Cf. p. 72 et sq.).

²¹⁰ Le hasard est un agent perturbateur d'ordre, en cela qu'il introduit une perte de sens par rapport à ce qui est déterminé (Cf. p. 72 et sq. pour d'autres liens unissant hasard et désordre).

puisque l'action s'organise autour d'une Roue de fortune. Les récepteurs de cette œuvre théâtrale savent que la Roue de fortune est l'emblème des vicissitudes humaines. Ils n'ignorent pas surtout qu'elle est associée à la divinité *Tuchê*²¹¹ qui symbolise le hasard bienveillant ou malveillant des destinées humaines. Ce Prologue doit être joué, nous dit l'auteur dans une didascalie, avant chacune des six pièces qui composent son Cycle. Sur sa Roue de fortune de l'âge industriel — une énorme bobine de fil électrique dans la création de l'intégrale —, Ronfard a fait inscrire les titres de ses six pièces qui correspondent aux différents cycles de la vie de son Roi Boiteux²¹². Et il indique que la Roue doit tourner jusqu'à ce qu'un moine aveugle arrête son mouvement de manière à ce que la main d'un supplicié, qui y est enchaîné, désigne le titre de la pièce qui sera jouée. L'action de ce Prologue, ainsi répétée à six reprises au cours de la représentation, agit donc comme leitmotiv de l'épopée.

Examinons l'effet émergeant de l'information connotative contenue dans ce Prologue. Les cycles de la vie du Roi Boiteux inscrits sur la Roue ainsi que la symbolique liée à *Tuchê* nous amènent à concevoir la progression de cette Roue de fortune sur la scène comme la marche du temps. Il vaudrait mieux dire la marche de l'histoire de l'humanité puisque autour de la Roue défile une horde qui représente toute l'humanité dans sa multiplicité et ses contradictions²¹³, et que le supplicié est un

²¹¹ *Tuchê* est une divinité grecque. On peut la comparer à la *Fortuna* romaine. Comme elle, *Tuchê* symbolise le hasard bienveillant et malveillant des destinées humaines. La divinité *Tuchê* est traditionnellement représentée « sous les traits d'une femme imposante coiffée de la couronne murale et entourée d'attributs divers (cornes d'abondance, roue ou gouvernail) qui tournent vers des destinées incertaines, fastes ou néfastes. » (Joël Schmidt, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, Larousse, 1985, p. 208.)

²¹² Ces titres sont : La Naissance du Roi Boiteux, L'Enfance du Roi Boiteux, Le Printemps du Roi Boiteux, La Jeunesse du Roi Boiteux, Les Voyages du Roi Boiteux et La Cité du Roi Boiteux.

²¹³ De toute évidence, la composition de cette horde procède d'une volonté totalisante. D'ailleurs, Ronfard indique que cette horde est formée par une quinzaine de personnages et la liste qu'il dresse en

homme anonyme, sans visage, sa tête étant recouverte d'un sac en papier. Dès le Prologue, donc, une lecture allégorique de la pièce est posée : Vie et Mort du Roi Boiteux est un condensé de l'histoire de l'humanité où il apparaît que le seul grand régisseur de notre destin est *Tuchê*, c'est-à-dire le hasard²¹⁴. Le Roi Boiteux en entier est travaillé par cette vision parodique de l'Histoire. La pièce, rappelons-le, est un tissu d'anachronismes, ce qui confère à l'exégèse historique un caractère irrémédiablement confus. Ronfard ironise, se rit de l'Histoire, joue avec elle pour lui faire dire des vérités autres que celles traditionnellement transmises qui toutes rendront dérisoire l'appréhension d'un quelconque déterminisme.

Mais revenons au Prologue pour examiner comment l'information connotative que recèle le leitmotiv de la horde²¹⁵ confirme la vision particulière de l'Histoire que travaille le récit dramatique. Non seulement le supplicié ne peut pas voir où cette Roue le mène — en raison du sac en papier posé sur sa tête —, mais le mouvement circulaire de la Roue lui fait perdre tout repère par rapport au monde qui l'entoure. En outre, soulignons que la horde qui l'accompagne marche la bouche ouverte. Ainsi, d'entrée de jeu, l'auteur nous transmet sa perception de l'Histoire. À travers ce Prologue, se trouve exprimé l'impuissance des hommes devant leur sort, en

compte plus de vingt-cinq. En voici un échantillon : « *Il y a obligatoirement un moine aveugle et possiblement (...) un harikrisna, une dame distinguée, un homme-grenouille, un gérant de banque avec son suit-case, un travesti, une baigneuse, une végétarienne, une garde-malade, un agent de sécurité, un guerrier romain, une dame du moyen-âge avec son hennin, un marquis du XVII^e siècle, Robespierre, l'Ayatollah Khomeiny, Golda Meir, un cosmonaute, (...).* » (VMRB, I, 37) Ronfard précise que tous ces personnages doivent marcher la bouche ouverte.

²¹⁴ Si la Roue de fortune et *Tuchê* sont des symboles qui ne sont guère représentés de nos jours, nous pouvons cependant en retrouver la trace dans la roulette des maisons de jeux (ou celle des jeux des hasards). Aussi, la Roue de la pièce, par l'utilisation scénique que Ronfard en fait, inscrit un rapport de similitude avec la roulette des casinos. En effet, comme la roulette de jeu où une flèche détermine le numéro gagnant, la main du supplicié qui est enchaîné à la Roue désigne le titre de la pièce qui sera jouée.

²¹⁵ C'est le titre du Prologue.

face d'événements qu'ils n'ont pas choisis et qu'ils sont incapables d'expliquer, en cela qu'ils ne semblent obéir à aucun principe éthique ou logique.

2..2. La liste.

La liste est un procédé formel qui entre dans la composition de la socio-poétique du hasard de Vie et mort du Roi Boiteux. Sa fonction structurante est considérable car la lecture allégorique du drame de Ronfard prend appui sur une énorme liste discontinue qui condense l'aventure humaine (de la Création à nos jours). En effet, tant les noms de personnages historiques, que les noms de pays, de villes, de montagnes, de fleuves qui jalonnent les répliques ou qui sont déclinés à travers les didascalies résument, en une sorte de liste discontinue, l'histoire de l'humanité²¹⁶. Le rapprochement entre l'écriture du récit allégorique de Vie et mort du Roi Boiteux et le travail descriptif de la liste s'impose, puisque les perpétuelles intrusions dans le texte de personnages célèbres fictionnalisés²¹⁷ et de lieux physiques connus semblent relever d'une volonté totalisante²¹⁸. De plus, la majorité des coordonnées géographiques citées par le texte de Ronfard portent les marques indélébiles du temps. Plusieurs d'entre elles, par exemple, sont associées dans notre mémoire à une

²¹⁶ Il s'agit, bien sûr, d'un récit métonymique.

²¹⁷ Il s'agit d'un trait qui caractérise l'écriture dramatique de Ronfard. Dans la pièce qui nous intéresse nous retrouvons : Dieu, Aristote, Néfertiti, Brecht, Marilyn Monroe, Jack l'éventreur, Mata-Hari, Jeanne d'Arc, la reine des Amazones, l'archevêque de Cantorbéry, Frankenstein (les fils de ...), Circée, Wolfgang Amadeus, Einstein, Moïse, le roi Annam, Toutankhamon, etc.

²¹⁸ Cette volonté totalisante se manifeste dès le Prologue à travers la composition de la horde. Il s'agit d'une des caractéristiques saillantes de la pièce. Par exemple, le travail intertextuel de Vie et mort du Roi Boiteux témoigne de cette volonté totalisante car l'auteur pille allègrement à une quantité quasi innombrable de grands textes de la littérature universelle de toutes les époques et de tous les styles pour opérer une sorte de brassage multiculturel. La pièce se présente en effet comme une somme de toutes les cultures, de toutes les époques. Précisons que, pour Ronfard, il semble que la matière première de la création littéraire soit la littérature elle-même, car la majorité des pièces qu'il a écrites sont en relation constitutive avec d'autres textes antérieurs (Voir son article sur le pillage : « Qu'est-ce que le théâtre », *Études littéraires*, Vol. 18, n° 3, 1985, p. 227-231.).

date ou à un événement historique : El Alamein²¹⁹, Elbrouz²²⁰, Arbèles²²¹, la Macédoine²²², Constantinople²²³, la Namibie²²⁴, etc. Aussi, un grand nombre de ces noms de pays nous ramènent à un passé révolu. Pensons à Babylone, à la terre des Incas, à la Macédoine et à l'Azerbaïdjan, des frontières géopolitiques que l'on ne retrouve aujourd'hui guère que dans les manuels d'histoire.

Une passion pour l'énumération traverse la prose dramatique du Cycle du Roi Boiteux²²⁵. À côté de ce récit métonymique²²⁶, formé par un nombre ahurissant de noms d'idoles et de traîtres de l'Histoire²²⁷ ainsi que par la mention de coordonnées géographiques de tous les continents, le texte de Ronfard décline un grand nombre de

²¹⁹ On pense à la seconde guerre mondiale. Les Britanniques de Montgomery y arrêterent l'offensive de Rommel sur l'Égypte (été 1942) avant d'y déclencher, le 23 octobre, l'offensive générale qui les conduisit en Lybie puis en Tunisie.

²²⁰ On pense à la force de l'armée nazie. Le mont Elbrouz est le plus haut sommet du Caucase qui, historiquement, symbolise la force de l'armée d'Hitler, puisque lors de l'avance de la Wehrmacht dans le Caucase, un détachement allemand atteignit le sommet du mont Elbrouz (le 21 août 1942).

²²¹ Les érudits penseront à la victoire d'Arbèles, une des villes principales de l'Assyrie où, en 331 a.v.j.c., Alexandre a vaincu Darios et a trouvé le trésor des achéménides. (Rappelons que François Premier, le père du Roi Boiteux, a comme double Alexandre le Grand).

²²² Bien que cette région historique des Balkans soit réputée (encore aujourd'hui) être le volcan du monde, ce nom évoque surtout la première guerre mondiale. Il commémore les campagnes de Macédoine, nom donné aux opérations qui, de 1915 à 1918, opposèrent, sur ce territoire, les forces alliées (britanniques, françaises, grecques, italiennes et serbes) aux forces austro-germano-bulgares et se terminèrent par la victoire décisive des premières en septembre et en octobre 1918.

²²³ On pense à la prise de Constantinople en 1204.

²²⁴ La Namibie symbolise en quelque sorte l'incapacité des cours internationales à faire respecter leurs jugements. En effet, les efforts de la Cour de justice de la Haye n'ont pas empêché l'Union sud-africaine d'annexer le territoire Namibien en 1920.

²²⁵ Passion pour l'énumération dont l'omniprésence nous autorise à percevoir une esthétique de l'accumulation dans Vie et mort du Roi Boiteux. Les notes 227 et 230 en constituent d'excellentes illustrations.

²²⁶ Récit de l'histoire de l'humanité.

²²⁷ La volonté totalisante dont il a été question plus tôt est également à l'œuvre dans cette liste discontinuée. Voici un échantillon de héros et de traîtres de l'Histoire qui sont cités à travers la pièce : Malcom X, Aldo Moro, Messaline, Napoléon, Alexandre le Grand, Henri VIII, Jacques Cartier, Martin Luther King, César, Lucrèce Borgia, Ben Barka, Franklin Delano, Pol Pot, Marlène Dietrich, Gengis Khan, Jack l'éventreur, King Kong, Heidegger, Archimède, Maria Goretti, Kierkegaard, Christophe Colomb, Newton, Marlon Brando, Marx, Niels Bohr, les frères Wright, Diego Mendes, Charlemagne, Descartes, Jeanne d'Arc, Mata-Hari, Greta Garbo. Cette liste, soulignons-le, est loin d'être exhaustive.

listes de toutes sortes²²⁸. Si bien que la pièce n'est pas sans évoquer une autre entreprise littéraire qui relevait elle aussi d'une volonté totalisante : l'Encyclopédie. L'analogie est d'autant plus intéressante que l'aventure encyclopédique, on le sait, a conféré au procédé de la liste une connotation savante et que le projet idéologique du dramaturge est de démystifier le savoir²²⁹. Ainsi, à elle seule, la connotation savante du procédé concourt à justifier la place de choix octroyée au dispositif de la liste dans Vie et mort du Roi Boiteux.

Nous retraçons, par exemple, au fil de ce récit dramatique une liste discontinue de tous les savoirs du monde²³⁰. L'extrait qui suit, où Catherine fait la louange de son fils (le roi Richard) à Roy Williams (le chef de la pègre) en présente un échantillon :

*« Il a bâti de ses mains Notre-Dame de Paris,
L'Empire State Building et le duplex de Varincourt. Il
a inventé le fil à couper le beurre. Il a lancé dans le
ciel la capsule à double révolution. C'est pas de la
tarte. Il a fait réimprimer le Discours de la méthode,
le Capital de Karl Marx et l'œuvre complète de San*

²²⁸ Voir Annexe 4 pour plusieurs exemples.

²²⁹ Plusieurs critiques l'ont souligné, la pièce dénonce les prétentions du savoir et de la culture en mettant sur un pied d'égalité les idoles fétichisées (grandes figures historiques, auteurs célèbres, savants éminents, stars de cinéma, "sex-symbols"), les dieux et l'homme de la rue.

²³⁰ L'exemple qui suit fait référence au savoir technique et technologique. Mais le texte de Ronfard fait par ailleurs mention du savoir politique (Napoléon, Alexandre le Grand, Henri VIII, César, Néfertiti, sous-ministres, etc.), du savoir militaire (Napoléon, Alexandre le Grand, etc.), du savoir juridique (« les avocats », une cours de justice improvisée), du savoir économique (« les banquiers », « comptabilité », Roosevelt) du savoir artistique (Maria Goretti, Marlon Brando, Albert Dürer, Feydeau, Jérôme Bosch), des sciences pures : chimie (formules de Moïse), physique (Einstein, Niels Bohr, Newton, Archimède), mathématiques (géométrie euclidienne), du savoir philosophique (Kierkegaard, Descartes, Aristote, Heidegger) du savoir spirituel (Dieu, Le bonze, Échevêque de Cantorberry) de la divination (Lou, Circé, la magicienne, etc...). Les éléments qui suivent présentent quelques autres secteurs du savoir technique ou technologique qui sont énumérés par Ronfard : la navigation (Alexandre le Grand, Jacques Cartier, Christophe Colomb) l'aviation (les frères Wright). La pièce n'est donc pas seulement une somme de toutes les cultures (tel que nous l'affirmions en regard du travail intertextuel de la pièce), mais aussi une somme de tous les savoirs du monde. Il s'agit donc d'une manifestation supplémentaire de cette volonté totalisante qui concourt à justifier la lecture allégorique du drame (un récit de l'histoire de l'humanité).

Antonio ce qui prouve bien sa liberté d'esprit. (...) »
(VMRB, II, 259).

Catherine a beau vouloir en dressant cette liste nous faire valoir qu'un esprit savant sommeille en Richard, son initiative est entachée de dérision car nous ne saurions, pas même une minute, imaginer qu'il soit parvenu à inventer quelque chose, ne serait-ce que le fil à couper le beurre ! Rappelons-le, Richard Premier est un être irrésolu, totalement dépourvu d'esprit d'initiative²³¹. En outre, les répliques mêmes de la mère du Roi Boiteux trahissent la nature mensongère de son discours. Par exemple, lorsqu'elle met en parallèle l'invention de la capsule à double révolution et celle du fil à couper le beurre, nous devenons suspicieux. Comment pourrait-on croire à l'existence d'un savant capable à la fois de découvertes grandioses qui révolutionnent le progrès technologique de l'humanité, et d'inventions banales, voire insignifiantes ? De plus, la liste des réalisations de Richard comporte plus d'un anachronisme (la construction de Notre-Dame de Paris et celle de l'Empire state building, par exemple), ce qui révèle la nature fictive de ce *curriculum vitae*.

Ainsi, Ronfard réussit à détourner le procédé des encyclopédistes en évacuant complètement l'esprit de sérieux qui lui a été attaché suite à leur entreprise. Il est certes significatif que, parmi la grande variété de listes contenue dans cette pièce, les seules où les personnages doivent réellement être pris au sérieux²³² sont des listes d'injures récitées en litanie lors des nombreuses empoignades. Aussi, dans la création de l'intégrale, il semble que les moments où les comédiens prononcent leurs

²³¹ La preuve en est que lorsque dans la pièce son pouvoir — ce à quoi il tient le plus — est menacé, Richard n'arrive pas à mettre en application par lui-même les mesures qui pourraient assurer son règne. Pour ce faire, il doit s'en remettre soit à sa mère, Catherine, soit à son grand-père, Filippo, le fou, le débile.

répliques avec le plus de conviction soit lors de leurs engueulades. L'exemple que nous proposons maintenant est tiré de la scène qui se déroule au ciel, où Dieu s'entretient avec ses anges : Jeanne d'Arc et Mata-Hari. Celles-ci se mettent à s'insulter sans raison apparente car lors des répliques précédentes elles s'adonnaient candidement à faire des calembours²³³. Mata-Hari sème la pagaille quand Jeanne d'Arc lui dit :

JEANNE D'ARC : Eau du fleuve
 MATA-HARI : Lave-toi dedans !
 JEANNE D'ARC : Mange tes mains !
 MATA-HARI : Bois ton sang !
 JEANNE D'ARC : Gratte tes puces !
 MATA-HARI : Ravale ta morve !
 JEANNE D'ARC : Salope !
 MATA-HARI : Peau de vache !
 JEANNE D'ARC : Moppe humide !
 MATA-HARI : Coquerelle malade !
 JEANNE D'ARC : Putain d'ambassade !
 MATA-HARI : Soldate en ferraille rouillée !
 JEANNE D'ARC : Tes douze balles au cœur, tu ne
 les as pas volées !
 MATA-HARI : Et toi, les flammèches de résine
 qui t'ont fait fondre ta graisse
 d'habitante !

(VMRB, II, p. 224-25.)

Il y a hors de tout doute dans le contenu de cette liste un renversement de l'esprit de sérieux traditionnellement associé à cette forme d'écriture. Là où on a l'habitude de voir s'affirmer une pensée savante, prend place une pensée sauvage, une parole débridée et instinctive²³⁴. Ronfard utilise donc la matrice de la liste mais en y intégrant un contenu qui la détourne de sa fonction savante en ce qu'il opère un

²³² C'est-à-dire où le côté parodique de la pièce est momentanément évacué.

²³³ Des calembours aux injures, il y a peut-être une moins grande rupture de ton qu'il n'y paraît, si on considère avec Hugo le calembour comme « *la fiente de l'esprit qui vole !* ».

renversement par le bas²³⁵. En outre, l'évacuation de l'esprit de sérieux est d'autant plus frappant dans ce dernier exemple que les dernières répliques de cette liste d'injures racontent, de la manière la plus anecdotique et farfelue qui soit, l'histoire de ces deux femmes célèbres qui ont marqué des générations. Cette conjonction du travail de la liste et de la thématique de l'histoire est plutôt rare dans la pièce. Néanmoins, Ronfard ne trouve pas moins dans le dispositif de la liste un moyen de faire le procès du savoir historique.

Examinons d'abord en quoi le procédé lui permet de démystifier le savoir en général. Nous décelons à travers le relevé des réalisations de Richard dressé par Catherine (VMRB, II, 259)²³⁶, une prétention à l'exhaustivité²³⁷, voire une présomption de maîtrise du monde, caractéristiques propres au travail de la liste. Cette suffisance nous la repérons dans la plupart des listes de la pièce, et elle est presque invariablement tournée en dérision par l'évacuation de l'esprit de sérieux²³⁸, tel qu'on l'a vu dans la louange de Richard formulée par Catherine²³⁹. Présentons un

²³⁴ Le début de cette scène est une longue liste discontinuée, où à côté des calembours, on retrouve de l'écriture automatique, des associations d'idées libres, des procédés littéraires par lesquels on ne cherche pas à faire sens, puisqu'il sont fondés, au contraire, sur la différence de sens entre les mots associés. Ainsi, une pensée débridée gouverne toute la scène. Voir Annexe 4A pour un extrait plus étendu.

²³⁵ Voir la liste présentée en Annexe 4E où l'on observe également un renversement du haut par le bas.

²³⁶ Cf. p. 89-90.

²³⁷ Dans la liste de Mata-Hari et Jeanne d'Arc citée aux pages précédentes, on observe également cette prétention à l'exhaustivité, dans l'obstination de chacun des deux personnages à dénicher les pires insultes dont elle pourrait assener l'autre. Cette prétention est également présente dans les listes qui figurent à l'Annexe 4B, 4C et 4D ainsi que dans celle qui figure dans la citation qui suit immédiatement.

²³⁸ Voir aussi l'effet d'évacuation de l'esprit de sérieux dans la liste de Jeanne d'Arc et de Mata-Hari des pages précédentes (ou dans l'extrait plus étendu de l'Annexe 4A). Le même effet de texte est rendu sensible dans les listes présentées à l'Annexe 4D et 4E.

²³⁹ Voir également la liste de l'Annexe 4A.

autre exemple. La scène se déroule dans une lamaserie au Tibet où un disciple dit à un bonze :

« Maître j'ai fait un long voyage pour venir jusqu'à vous. Je n'ai pas mangé de viande de cochon. Je me suis laissé pousser les cheveux, ce que je trouve inesthétique — moi, ce que j'aime par-dessus tout c'est un crâne aussi lisse qu'un genou. J'ai pratiqué la douzième position, la 23^e et la 56^e qui est la plus difficile parce qu'elle fait mal aux doigts de pieds. J'ai jeûné pendant 41 jours — un jour de plus que le Christ — et je suis devenu aussi maigre qu'une arête de poisson. Je me suis flagellé avec des orties. J'ai pris l'habitude de faire mon réchauffement matinal sur des charbons ardents. J'ai tout fait, tout. Tout ce qui est écrit dans les livres saints (...) » (VMRB, II, 119).

La scène ne manque pas d'ironie. La pratique exhaustive des enseignements issus des religions orientales ne suffit pas à procurer au disciple l'élévation spirituelle. Résumons l'action de ce fragment du récit. Le Bonze interroge son disciple pour connaître son met préféré. Par la suite, le seul enseignement qu'il transmet à son élève est d'ajouter à cet aliment favori (des épinards) des croûtons à l'ail ! Le Bonze lui recommande donc de délaisser cette vie d'ascèse et de s'abandonner aux plaisirs des sens. Comme si cette réponse avait procuré une illumination au disciple, celui-ci remercie son maître en lui disant qu'il a compris. Alors, le bonze répond : *« Tu as bien de la chance. »* La scène se termine ainsi, dans l'absurde. Mais il serait biaisé de considérer que ce fragment en entier relève de l'esthétique absurde, bien qu'une telle interprétation s'avère rassurante, car si on prend au sérieux la déclaration d'envie du Bonze face à la perspicacité de son élève, la scène devient pour le moins troublante. Cela implique en effet que cet homme, celui que ses semblables ont élu comme grand sage, estime qu'il ne comprend rien à rien, se déclare ignorant. Or, il faut voir que, malgré son incongruité, la scène n'est pas entièrement dépourvue de

cohérence, le maître offrant tout de même la leçon suivante à son disciple : son désir effréné d'assimiler tout le savoir spirituel est une course sans fin²⁴⁰. Ce message, le dramaturge l'endosse sans aucun doute car le caractère illogique de certaines répliques contenues dans ce fragment se justifie d'abord et avant tout par ce désir de démontrer sinon l'absurdité du moins la sottise liée à la présomption de maîtrise du monde par le savoir²⁴¹, puisque cette rencontre entre un Bonze et son disciple nous force à constater que le savoir ne suffit pas à maîtriser l'homme lui-même ! À l'intérieur de cette scène, il apparaît en effet que malgré une pratique consciencieuse de tous les enseignements de la sagesse orientale, le disciple n'a pas réussi à trouver la paix de l'âme.

Ainsi, l'analyse révèle que le travail du listage est une stratégie développée par Ronfard pour montrer la fatuité de cette prétention à l'exhaustivité (des connaissances) et à la maîtrise du monde (par le savoir), car ces ambitions sont présentées comme des leurres à l'intérieur de ce récit dramatique. Tant et si bien que, comme le suggère Sylvie Bérard, le Roi Boiteux pose la question suivante : « *Qu'est le savoir absolu au-delà de ce qui en survit dans l'esprit humain*²⁴²? » Cette interrogation habite nécessairement notre esprit lorsque, Richard, le monarque le plus ignare qui soit²⁴³, se présente comme celui qui possède toutes les connaissances du

²⁴⁰ La réponse totalement arbitraire du Bonze (ajouter aux épinards des croûtons à l'ail) peut être considérée comme une illustration de cette course sans fin.

²⁴¹ Le même constat peut être dégagé de la liste présentée à l'Annexe 4B.

²⁴² « La généalogie textuelle du Roi Boiteux », dans Littérature québécoise. Les nouvelles voix de la recherche, Nicole Fortin et Jean Morency (Dir.), Québec, Les cahiers du Creliq/Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 113.

²⁴³ Pour s'en convaincre il ne suffit que de prendre note de la précarité du vocabulaire qu'il utilise dans la réplique qui suit pour circonscrire toute la culture des hommes : « *Mes architectes, mes médecins et mes savants* ».

monde ! Dès lors, « *c'est tout notre rapport au savoir réel qui est ébranlé²⁴⁴* », comme le relevait Bérard. Voyons comment Richard utilise ce savoir :

« Mes architectes, mes médecins et mes savants détiennent toutes les connaissances de l'univers dans leurs boîtes magiques. Ces boîtes sont scellées dans le solage de mon palais. Comme des racines inébranlables d'où s'élève le grand arbre de Richard. » (VMRB, II, 111).

Cet extrait qui présente également une liste — bien qu'elle ne domine pas le discours comme dans les autres exemples— apporte même une réponse à l'interrogation formulée par Bérard. En effet, par cette expression de « *boîtes magiques* », Ronfard donne à penser que l'état actuel de la connaissance des hommes représente bien peu de choses au regard du savoir absolu. Car en assimilant les savants à des magiciens, l'auteur donne à penser que la science repose bien davantage sur une pensée spéculative et intuitive plutôt que sur une connaissance rigoureuse du monde.

Nous venons de voir que par la posture d'énonciation qu'implique le travail du listage (prétention à l'exhaustivité et présomption de maîtrise du monde) l'auteur démystifie le savoir dans sa pièce. Cela est d'autant plus vrai que dans les exemples que nous avons présentés, les personnages semblent se lancer dans de longues énumérations pour en mettre plein la vue et dissimuler leur ignorance. Nous allons maintenant nous efforcer de démontrer que le principal volet du projet idéologique de l'auteur (soit la démystification du savoir historique) tire parti de cette posture d'énonciation que présuppose la liste. Mais d'abord il convient d'examiner en quoi la notion de hasard est pertinente pour démystifier le savoir historique.

²⁴⁴ *Ibid.*

2.2.1. La liste et le savoir historique.

Le hasard est sans contredit une stratégie redoutable pour dénoncer la suffisance qui se dégage de certaines entreprises historiographiques²⁴⁵, notamment parce que cette force de la nature qui a été déterminante dans l'issue de plusieurs guerres, les historiens sont contraints de la négliger dans leurs interprétations des événements²⁴⁶. Par conséquent, l'esthétique du hasard dans ce récit allégorique de l'Histoire met en perspective l'impossibilité d'atteindre un savoir exhaustif dans cette discipline et, par là, pose le problème de l'exactitude (et de la fiabilité) de cette science. Il faut préciser qu'indépendamment du fait que les historiens doivent négliger l'influence du hasard dans l'avènement des faits qu'ils observent, l'histoire est probablement l'une des disciplines où le savoir se laisse le moins maîtriser, car la plupart du temps le chercheur rend compte d'une période que lui-même n'a pas connue et dont il ne peut témoigner qu'à partir des documents officiels qui sont mis à sa disposition. Dès lors, il est peu probant que la suite événementielle que présentera son historiographie puisse décrire tous les faits les plus marquants de l'époque en question pour les hommes qui l'ont vécue²⁴⁷, comme elle ne peut davantage prétendre rendre compte avec exactitude du déroulement des événements dont elle traite. Aussi, la maîtrise totale du savoir historiographique concernant une période déterminée est d'autant plus illusoire que les documents à partir desquels celle-ci est étudiée proviennent le plus souvent d'institutions officielles. Or, nous ne sommes pas sans ignorer, aujourd'hui, que les gouvernements ont le loisir de faire en sorte que

²⁴⁵ Nous aurons l'occasion de le démontrer sous peu.

²⁴⁶ Puisqu'ils ne peuvent pas mesurer son influence.

²⁴⁷ Koselleck écrit dans *L'Expérience de l'histoire*: « *Écrire l'histoire d'une période quelconque revient à énoncer des choses qui n'auraient jamais pu être formulées à cette époque.* » (*L'Expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. : « Hautes Études », 1997, p. 195).

ceux-ci soient falsifiés de manière à ce que les générations futures soient incitées à épouser leur point de vue quant à l'interprétation de certains événements. Ces remarques mettent en perspective la difficulté voire l'impossibilité, pour les historiens, de formuler des énoncés qui soient vérifiables. Aussi, il y a lieu de se demander s'il est légitime de considérer la discipline historique comme une science. De l'avis des spécialistes, il s'agit là du principal problème épistémologique que soulève cette discipline.

La dimension allégorique de la pièce de Ronfard, résumée de la manière suivante : Vie et mort du Roi Boiteux raconte l'histoire de l'humanité en 12 heures²⁴⁸!, laisse entrevoir la dénonciation par l'auteur de la prétention à l'exhaustivité du savoir chez les historiens. En outre, envisagé en ces termes, ce récit allégorique exerce une satire d'une certaine pratique pédagogique car il va sans dire que la probité intellectuelle de ce programme d'enseignement est douteuse. Son exercice, en effet, présuppose la transmission d'une connaissance superficielle du champ d'étude, le sujet ne se laissant pas circonscrire en si peu de temps. De plus, en condensant la matière à l'extrême, cette leçon d'histoire ne peut qu'engendrer un savoir encyclopédique plus quantitatif que qualitatif, un savoir qui ne concourt point à la formation d'un jugement critique en cela qu'il ne permet de développer qu'une pensée univoque, totalitaire. Justifions l'emploi de ce dernier adjectif chargé de connotation. Nous référons par cette expression à une parole monopolisée par l'ambition d'étiqueter le monde, une parole qui développe donc une pensée univoque, qui, bien qu'elle ne soit pas présentée comme incontestable contrarie l'idée socratique

²⁴⁸ Ce nombre d'heures correspond à la durée approximative de la représentation du Cycle au complet.

voulant que le doute soit le plus sûr parti de l'école du monde, en ne laissant aucune place aux autres points de vue sur le même sujet. Du reste, il nous est permis de croire que, par ce condensé de l'histoire du monde en 12 heures, Ronfard cherche à dénoncer le recours à ce type de pédagogie dans la discipline historique en particulier puisque, après l'aventure du Roi Boiteux, il écrit une pièce intitulée Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes.

Par-delà les critiques que nous venons d'énumérer, liées à la posture d'énonciation que présuppose le procédé de la liste, Ronfard trouve dans ce dispositif d'autres avenues pour tenter un procès au travail historiographique. Voyons comment les historiens, eux-mêmes, définissent cette tâche. L'histoire comme science, écrit George Langlois,

« consiste à relier entre eux les événements, à les replacer dans une suite, dans une continuité qui seule permet de les interpréter et d'en saisir la signification. Cette continuité, c'est l'historien qui la fabrique, en sélectionnant les faits qu'il veut mettre en perspective les uns par rapport aux autres ²⁴⁹. »

Au regard de la vision de l'Histoire que l'auteur travaille dès le Prologue avec la Roue de fortune et la symbolique de *Tuchê*, cette volonté d'établir une continuité, de construire du sens serait la principale critique que Ronfard adresserait au savoir historiographique à travers cette pièce. Dans le Prologue, rappelons-le, le sort de l'humanité n'est lié à aucun principe éthique ou logique si bien que les hommes n'ont d'autre choix que de s'abandonner au hasard. En outre, tout au long de son récit dramatique, Ronfard, plutôt que de fabriquer une continuité, travaille la discontinuité. Nous l'avons démontré précédemment, le dramaturge construit son récit allégorique de

l'histoire de l'humanité au moyen d'une série de listes discontinues²⁵⁰. Ce faisant, il décuple l'effet de discontinuité qu'il recherche car le procédé même du listage, rappelons-le, doit être envisagé comme un procédé de l'écriture discontinue. Nous allons sans plus tarder étudier les particularités de ce dispositif d'écriture.

La liste est un outil d'ordonnement du monde — l'entreprise des encyclopédistes en constitue une sinon la preuve²⁵¹. Car la question fondamentale que ce dispositif pose au scripteur, et à laquelle celui-ci doit répondre avant même de pouvoir entreprendre son travail, est : Quel ordre observer ? Par où commencer et, surtout, comment organiser cette matière textuelle ? La liste pose le problème de la mise en ordre ou de la mise en classement car, comme le souligne Jean-Michel Adam, elle « *place tous les éléments au même niveau hiérarchique* ²⁵² ». Par exemple, nous pouvons intervertir tous les termes de la liste d'injures de Jeanne d'Arc et Mata-Hari sans que, en rien, le sens de ce fragment ne soit altéré²⁵³. Ainsi, en donnant lieu à une mise en ordre aléatoire (de l'énoncé)²⁵⁴, la liste s'affirme comme procédé de l'écriture discontinue. Bien sûr, tous les éléments de toutes les listes ne

²⁴⁹ George Langlois, *À quoi sert l'histoire*, Paris, Éditions Bellarmin, 1999, p. 176.

²⁵⁰ Liste discontinue des héros et des traîtres de l'histoire, liste discontinue d'événements historiques, liste discontinue de lieux qui sont associés à des dates historiques, liste discontinue de tous les savoirs des hommes. En outre, la discontinuité est un des traits distinctifs majeurs de la pièce. Pensons à la discontinuité temporelle, spatiale, narrative et énonciative qui tisse la pièce. De plus, nous pourrions également inclure dans ces procédés de la discontinuité les constantes ruptures de ton produites tantôt par les différents niveaux de langue utilisés, tantôt par le mélange des styles et des genres dans les multiples références intertextuelles. Des exemples vont suivre sous peu.

²⁵¹ Le projet de Diderot consistant à établir une synthèse intelligible du monde.

²⁵² Jean-Michel Adam, *La description*, Paris, P.U.F., coll. : « Que sais-je », p. 99.

²⁵³ Cf. p. 91.

²⁵⁴ Il peut apparaître paradoxal d'affirmer que la liste présuppose une mise en ordre aléatoire alors que nous soutenons que le principal problème que le dispositif pose à l'écrivain est : quel ordre observer ? Mais rappelons que tout l'arbitraire du dispositif de la liste est rendu tangible lorsque nous considérons que cette forme d'écriture donne lieu non pas à la construction d'un discours linéaire, mais bien à une juxtaposition d'éléments plus ou moins homogènes, dont la succession demeure permutable.

sont pas toujours permutable. D'ailleurs, la rhétorique classique encourage les écrivains à structurer leur écriture descriptive (qui souvent prend la forme d'une liste) en répartissant les différents éléments qui entrent dans sa composition en sous-groupes qui développent un aspect ou une thématique particulière de l'objet à décrire. Dans la scène où Catherine fait l'éloge de Richard, le dramaturge observe ce conseil mais le classement qu'il opère n'élimine pas complètement le désordre dans cette liste. En effet, bien que Cathou énumère les réalisations de Richard selon les divers secteurs d'activités dans lesquels ce dernier aurait développé une expertise : l'architecture, la recherche scientifique et l'édition, cela ne suffit pas à vectoriser véritablement son discours, ne serait-ce que parce que la succession de ces rubriques demeure aléatoire, ce qui n'est pas sans porter atteinte à la stabilité de l'énoncé. Mesurant le vide théorique en ce qui a trait à l'étude de l'écriture descriptive dans les études littéraires, Philippe Hamon observe que cet effet de texte résiste particulièrement aux méthodologies structuralistes « *comme si la notion de structure était fondamentalement antinomique de celle de liste*²⁵⁵ ». Ronfard a bien vu tout l'intérêt de cette antinomie entre structure et liste pour démystifier le savoir historiographique car, par une esthétique de l'hétérogénéité textuelle, il exacerbe l'effet déstructurant du procédé²⁵⁶. Cela se vérifie notamment dans cette liste des exploits du Roi Boiteux où l'écriture de Ronfard observe apparemment les règles de la rhétorique classique²⁵⁷. Il y a une hétérogénéité telle dans le *curriculum* de Richard dressé par la reine mère que celui-ci est non seulement incohérent mais parfaitement

²⁵⁵ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, coll. : « Recherches littéraires », 1993, p. 6.

²⁵⁶ Voir l'hétérogénéité qui règne dans les listes présentées en Annexe 4A et 4B.

²⁵⁷ Voir la citation de Catherine p. 89-90. La règle à laquelle nous référons est celle qui veut que le descripteur regroupe les différents éléments de sa liste selon des sous-thèmes qui développent les divers aspects de l'objet à décrire.

invraisemblable. Rappelons que Cathou fait mention de réalisations banales et grandioses qui auraient été accomplies au cours des siècles²⁵⁸. Aussi, en raison de la grande disparité des expériences de Richard, les rubriques à partir desquelles celle-ci les dénombre ne vectorise aucunement son discours. En effet, le désordre y règne à un point tel, que la définition même des secteurs d'activités où il évolue demeure ambiguë. Il a lieu de se demander, par exemple, si Richard est architecte ou entrepreneur en construction²⁵⁹, s'il est un scientifique ou un simple bricoleur²⁶⁰, et s'il est imprimeur ou éditeur²⁶¹. Ainsi, par le travail du listage, le dramaturge remet en question dans son Cycle du Roi Boiteux l'ordre que l'on se plaît à voir en toute chose²⁶². Dans cette liste des réalisations du roi qui est un tissu de mensonges, il semble même que la seule vision valable du monde soit une vision déformée.

Nous pouvons voir à l'œuvre dans le procédé de la liste une poétique du hasard car cette forme d'écriture présuppose le règne de la discontinuité, celui du désordre ou d'une mise en ordre aléatoire²⁶³. Plus encore, l'influence du hasard se manifeste dans ce dispositif lorsque celui-ci fait échec aux relations causales.

²⁵⁸ Voir l'analyse de la réplique p. 90 et sq.

²⁵⁹ Rappelons qu'il aurait construit Notre-Dame de Paris et le duplex de Varincourt.

²⁶⁰ Richard aurait inventé la capsule à double révolution et le fil à couper le beurre.

²⁶¹ Il aurait fait réimprimer, selon Catherine, le Capital de Karl Marx et l'œuvre complète de San Antonio. La référence à l'œuvre de San Antonio, un auteur contemporain, peut laisser croire qu'il est éditeur.

²⁶² Mais soumettons encore un exemple où la mise en œuvre du procédé de la liste donne lieu à une esthétique de l'hétérogénéité. Il s'agit de la liste des figurants du Prologue : « *il y a obligatoirement un moine aveugle et possiblement une geisha japonaise, une clocharde de la rue Saint-Denis, un bûcheron québécois, un Écossais, un hari-krishna, une dame distinguée, un homme-grenouille, un gérant de banque avec son suit-case, un travesti, une baigneuse, une végétarienne, etc.* » (VMRB, I, 37). Exacerbé qu'il est par le choix du dramaturge de mettre en scène des personnalités radicalement opposées, le désordre dans cet extrait paraît irréductible. Aussi, comme ces figurants représentent toute l'humanité, nous devons constater que celle-ci compose tout le contraire d'un ensemble homogène. L'auteur la dépeint plutôt comme un tohu-bohu où règne la confusion la plus totale.

²⁶³ Voir p. 72 et sq. pour les liens qui nous permettent d'exercer une analogie entre hasard et désordre.

Précisons que la plupart du temps²⁶⁴, lors de la réception d'une énumération nous perdons le fil du programme narratif de l'auteur. Par exemple, le récepteur découvrant l'amalgame de figurants qui peuplent le Prologue²⁶⁵ (VMRB, I, 37) ne saurait imaginer une raison qui puisse réunir une foule aussi hétéroclite. À la lecture de la pièce, l'absence de relation causale dans cette énumération est encore plus déroutante. Si bien que l'absence de liens entre ces différents personnages conjuguée à la fureur descriptive de l'auteur peuvent faire en sorte que le lecteur cesse d'être entièrement régi ou programmé dans son activité même de lecture. En pareil cas, il peut alors être tenté de "sauter" ce fragment pour passer immédiatement à la page suivante. Autre exemple, la longue liste de Jeanne-d'Arc et de Mata-Hari à la scène 1 de la pièce V²⁶⁶. À moins de procéder à une analyse détaillée du fragment, ce dernier apparaît littéralement comme un corps étranger dans la diégèse de la pièce. Nous n'arrivons pas à comprendre en quoi cette liste de mots que rien ne relie, excepté le fait (dans la première partie de cette énumération) que tous commencent par un "a" et se terminent par un "e", peut faire évoluer le récit dramatique. Sans compter que Mata-Hari et Jeanne d'Arc cessent rapidement de chercher des mots qui répondent à cette configuration pour se lancer dans une libre association d'idées, procédé qui a ceci de particulier qu'il donne lieu à l'expression de l'irrationnel en ce qu'il évacue totalement le rapport de cause à effet. Dès lors, nous observons une bifurcation de l'action. Aussi, cette liste de Mata-Hari et de Jeanne d'Arc apparaît comme un élément étranger et inassimilable de l'œuvre. Présentons un court extrait :

²⁶⁴ Cela est moins vrai lorsque la liste consiste en une écriture descriptive qui dessine un projet. Par exemple, la description par le disciple de tous les sacrifices qu'il a fait en vue d'obtenir la paix comporte bien un objectif : démontrer à son maître l'ardeur de son désir d'élévation spirituelle. (Cf. p. 93)

²⁶⁵ Cf. note 213 pour un échantillon.

MATA-HARI : Marchand du temple, paralytique,
macchabée, cul-de-jatte.
JEANNE D'ARC : Noces de Cana.
MATA-HARI : Candélabre.
JEANNE D'ARC : Laborantine, rodomontade,
marathon.
MATA-HARI : Tintamarre.

(VMRB, II, 223)

Précisons que d'autres avant nous ont observé dans le désordre engendré par le travail de la liste, un désir de l'écrivain de neutraliser les rapports de cause à effet. Par exemple, Pierre Nepveu, dans Intérieurs du Nouveau Monde, retrace chez certains poètes de l'Amérique une poétique de la contingence qui prend forme dans les « (...) énumérations [qui] disent un relâchement, voire un effondrement des causalités²⁶⁷ ». Cette volonté est d'autant plus manifeste dans Vie et mort du Roi Boiteux que dans la plupart des listes élaborées par Ronfard, nous retraçons une thématique de l'échec des relations causales. Par exemple, nous ne trouvons aucun rapport de cause à effet entre la fonction de roi et les différents secteurs d'activités dans lesquels Catherine prétend que Richard excelle. De même, nous l'avons déjà précisé, il n'y a rien qui justifie l'engueulade dans laquelle se terminera la longue liste de Mata-Hari et Jeanne d'Arc dont il a été question précédemment.

Le choix de Ronfard d'utiliser le procédé de la liste pour démystifier le savoir historiographique est d'autant plus judicieux que nous pouvons dresser une analogie entre les deux formes d'écriture, en cela que l'une et l'autre constituent un dispositif de mise en ordre, une tentative d'établir une synthèse intelligible du monde. Mais

²⁶⁶ Reproduite presque intégralement à l'Annexe 4A.

²⁶⁷ Pierre Nepveu, Intérieurs du Nouveau Monde, Montréal, Boréal, coll. : « Papiers collés », 1998, p. 99.

précisons en quoi la relation des événements passés implique nécessairement une mise en ordre de ceux-ci. En sélectionnant, parmi un grand nombre de faits historiques, une série d'événements qu'il cherchera à mettre en perspective de manière à établir une continuité, l'historien construit un sens qui vaut pour une collectivité donnée²⁶⁸, et met en quelque sorte de cette façon de l'ordre dans une période déterminée de l'histoire. Par conséquent, la présomption de maîtrise du monde associée au procédé de la liste est, peu ou prou, présente dans les historiographies. *A fortiori* dans les grandes entreprises historiographiques portées par une pensée déterministe que le temps fait mentir, en révélant que leurs prospectives (présentées comme étant plus que probables, voire imminentes) étaient en fait complètement aléatoires²⁶⁹. Or, en racontant l'histoire de l'humanité au moyen de la liste, qui présuppose une mise en ordre aléatoire (!), il apparaît évident que c'est plus particulièrement à ce type d'historiographie que Ronfard s'en prend dans son Cycle du Roi Boiteux. D'ailleurs, la liste s'avère d'autant plus une stratégie infaillible pour dénoncer la pensée déterministe qu'elle rend les processus de causalité inopérants²⁷⁰. Dès lors, il apparaît que si Ronfard a choisi de raconter l'histoire de l'humanité au moyen du dispositif de la liste — c'est-à-dire en plaçant tous les événements au même niveau hiérarchique : le lancement de la capsule à double révolution et l'invention du fil à couper le beurre, la construction de Notre-Dame de Paris et celle du duplex de Varincourt, etc. — c'est pour postuler

²⁶⁸ Sens qu'il construit à partir des lumières et des questions que lui inspirent l'époque et le pays où il écrit.

²⁶⁹ On pense au premier chef, même si la théorie trouve son point d'ancrage dans la philosophie, au matérialisme historique de Marx qui annonçait l'imminence de la chute du système capitalisme auquel devait succéder, selon les lois d'airain de l'histoire, le régime de propriété collective des moyens de production.

l'impossibilité²⁷¹ de l'histoire du monde, pour accuser cette prétention à dégager un quelconque ordre de l'aventure humaine, et dénoncer la présomption de maîtrise du monde qui en découle. À n'en point douter, en choisissant de travailler dans la discontinuité, l'auteur cherche à nous signifier que, pour lui, l'Histoire ne va nulle part. Elle n'a ni sens ni direction, si ce n'est celle que lui fait prendre *Tuchê*.

2.3. Autres procédés de la discontinuité.

Nous allons maintenant étudier différentes autres stratégies textuelles à travers lesquelles prend forme la poétique du hasard du Cycle du Roi Boiteux et qui relèvent d'une esthétique de la discontinuité. À travers ces analyses, nous explorerons différents aspects de l'écriture dramatique : la diégèse, la spatialité, la temporalité et l'énonciation. En outre, ce travail d'analyse nous permettra de démontrer que l'oxymore continuité-discontinuité sert de socle oppositionnel à l'entreprise de démythification et de déconstruction de l'Histoire mise en œuvre par Ronfard dans ce récit dramatique.

2.3.1. Discontinuité diégétique.

En faisant du hasard la principale force structurante de cette œuvre théâtrale, l'auteur porte atteinte à la cohérence interne de son drame. Aussi, celle-ci nous échappe à la première lecture de la pièce. Nous avons inmanquablement l'impression que Ronfard ne s'en soucie guère. Par exemple, à quelques exceptions

²⁷⁰ La pensée déterministe, en histoire, présuppose que les événements présents trouvent une explication dans des événements passés, et, par conséquent, professe que le futur est inclu dans la réalité présente et donc que nous pouvons prévoir ce futur.

près²⁷², il n'y a pas d'unité d'action dans cette pièce²⁷³. Les événements ne découlent pas les uns des autres d'une manière logique ou rigoureuse. Hors la succession des cycles de la vie du Roi Richard (mais aussi des autres personnages), il n'y a pas de rapport de causalité dans le développement de l'action. D'une scène de dispute de famille au quartier de l'Arsenal (VMRB, I, 41), nous sommes subitement transportés dans un pays lointain dont on ne nous avait dit mot jusque-là, où François Premier intervient dans une guerre dont nous ne connaissons jamais l'enjeu. Ainsi, le plus souvent nous assistons — comme dans l'exemple que je viens de proposer — à une série d'actions parallèles, je serais tenté de dire à une série de causes indépendantes²⁷⁴, puisqu'en enchaînant les scènes sans nécessité comme il le fait, le dramaturge donne à croire qu'il ne reconnaît d'autre loi que celle du hasard. Cela est encore plus frappant dans la deuxième partie du *Cycle*, où Ronfard multiplie les asyndètes²⁷⁵. Par exemple, à la scène 1 de la pièce V, Richard Premier fait le projet de partir à la conquête du monde. Puis à la scène suivante, nous nous retrouvons dans une lamaserie au Tibet où un Bonze s'entretient avec son disciple. Or, cette scène nous paraît totalement incongrue d'autant que Richard ne se rendra pas dans cette lamaserie lors de son voyage, et, ni le Bonze ni son disciple ne réapparaîtront au cours de la pièce. Puis, à la suite de cette scène, nous nous retrouvons à nouveau dans le quartier de l'Arsenal « [o]ù Richard n'hésite pas à sacrifier sa fille, Claire

²⁷¹ J'emprunte l'expression de Marc Angenot par laquelle il désigne l'impossibilité de faire une synthèse intelligible, l'incompressibilité d'un examen (ici de l'histoire du monde).

²⁷² Voici ces deux exceptions : à la scène 2 de la pièce I, François Premier formule le désir de faire l'amour avec Catherine Ragone, et à la scène suivante il part pour la guerre. Par ailleurs, à la scène 8 de la pièce II, on apprend la mort de Peter Williams et à la scène suivante ses funérailles ont lieu.

²⁷³ Précisons que selon Aristote, l'unité d'action est garante de la cohérence interne d'une œuvre.

²⁷⁴ Pour reprendre la définition la plus célèbre du hasard, soit celle du philosophe Augustin Cournot.

²⁷⁵ Bernard Dupriez définit cette figure ainsi : « *Suppression des liens qui fait s'entrechoquer les mots.* » (*Op. cit.*, p. 521) Bien sûr, ici ce ne sont pas les mots mais les actions qui se trouvent entrechoquées par la suppression des liens.

Premier, pour obtenir des vents favorables » (VMRB, II, 115) afin de pouvoir s'élancer à la conquête du monde sur son navire (VMRB, II, 121). Immédiatement après, nous sommes transportés sur une plage de la Malaisie, non loin de Poulou-Bidong, où un jeune médecin soigne les victimes d'une invasion de pirates avec l'aide d'une infirmière Chinoise, Madame Ho (VMRB, II, 127). Ces asyndètes ne sont pas sans déstabiliser le récepteur de l'œuvre théâtrale qui est constamment dans l'incertitude face à ce qui l'attend. Or, le hasard, nous l'avons précisé en introduction, est précisément ce qui ne se laisse pas motiver. Rappelons les paroles de Moscovi : « *On le définit comme hasard parce qu'on ne perçoit pas la cause de ce qui se passe.* » Là où il apparaît, indubitablement, les relations de cause à effet sont mises en échec.

Cette quasi-absence de relations causales dans la succession des scènes donne l'impression à plusieurs reprises que les intrigues ne sont pas menées jusqu'au bout, qu'elles ne sont pas finalisées ou achevées. Aussi, le récit dramatique du Cycle du Roi Boiteux est parsemé de hiatus²⁷⁶. Par exemple, la seule véritable action qui survient dans la scène 5 de la pièce I, alors que François Premier dirige du haut du ciel ses armées lors de la première grande guerre, est la mort de son pilote (VMRB, I, 64). La scène se clôt sur le monarque qui, sous le choc de l'événement, saute sur les commandes de l'appareil. Le récepteur, présumant que cette action unique (la mort du pilote) influencera la suite du drame d'une certaine façon, s'attend alors à assister à l'écrasement de l'hélicoptère, mais il retrouve François Premier sain et sauf quelques

²⁷⁶ Interruption de l'action en cours.

scènes plus loin (VMRB, I, 76) sans savoir comment, malgré sa panique²⁷⁷, il est parvenu à regagner la terre ferme. Ainsi, cette action unique (la mort du pilote) n'a qu'une fonction décorative dans le drame puisqu'elle n'a aucune répercussion dans le développement de l'action. Autre exemple de cette non-finalisation des intrigues : mis à part Robert Houle qui fait de la radio, nous ignorons ce qu'il advient des quelques survivants de la petite apocalypse qui secoue le quartier de l'Arsenal à l'Épilogue.

Ce refus de la part du dramaturge de finaliser ses intrigues est d'autant plus prégnant qu'à quelques occasions il apparaît que l'action développée à l'intérieur d'une scène avorte en cours de route. Ainsi, la scène 11 de la pièce IV a l'effet d'un hiatus²⁷⁸. Moïse débarque en Égypte pour offrir un présent à Néfertiti avec l'espoir d'obtenir en retour une certaine reconnaissance. Or, bien que son offrande comble la reine égyptienne de bonheur, le bâtard des bâtards quitte cette dernière avant même qu'elle lui accorde la récompense qu'elle lui avait promise si ce cadeau lui plaisait. Aussi, dès lors que la cause du voyage de Moïse n'est pas (comme le récepteur de l'œuvre théâtrale pouvait le présumer) la recherche de reconnaissance, la visite de Moïse à Néfertiti ne trouve aucune justification. La scène ne paraît répondre à aucune finalité. Nous n'arrivons pas à comprendre en quoi le dramaturge l'a jugée essentielle à l'évolution de son récit dramatique. De même, à la lecture plus encore

²⁷⁷ C'est dans cette voie qu'a été dirigé le comédien dans la mise en scène de la création de l'intégrale par l'auteur.

²⁷⁸ Une lecture linéaire de la scène, c'est-à-dire une lecture dirigée sur l'axe syntagmatique (axe des combinaisons), révèle un hiatus. Mais, en étant attentif à l'axe paradigmatique (axes des substitutions), nous décodons une série de symboles liés à la re-naissance qui permettent de découvrir que Moïse est à la recherche d'une reconnaissance symbolique dans ce fragment et donc que la récompense matérielle de Néfertiti est pour lui accessoire. C'est pourquoi nous écrivons qu'il y a effet de hiatus. Voir notre interprétation de la scène (p. 32-37) qui démontre la cohérence interne de ce fragment.

que lors de la représentation de la pièce, la scène 8 de la pièce V introduit une indétermination profonde dans la diégèse car l'action prend forme à travers une joute d'improvisations organisée par Moïse, pour déterminer qui doit triompher dans le conflit entre Autrichiens et Amazones. Ainsi, pour le lecteur qui ne peut prendre connaissance des actions auxquelles donnent lieu ces improvisations, l'intrigue ne sera point résolue²⁷⁹, le litige entre Autrichiens et Amazones ne sera pas tranché, la guerre que se livrent les deux peuples suivra son cours.

La suppression des liens qui fait s'entrechoquer les actions (asyndètes) et la non-finalisation des intrigues sont, tout comme la liste, des procédés de l'écriture discontinuée à travers lesquels nous pouvons déceler des emplois littéraires du hasard, en cela qu'ils introduisent du désordre dans la trame narrative en bouleversent les relations de cause à effet. De plus, ces procédés rendent d'autant plus tangibles l'influence du hasard dans ce récit dramatique qu'ils engendrent un principe d'incertitude²⁸⁰ dans la communication, comme en témoignent les exemples que nous venons de proposer. Il convient de s'attarder davantage à cette séance d'improvisations mise en texte par Ronfard. Le fragment que nous reproduisons ici révèle un flottement dans l'écriture, une indétermination profonde dans la diégèse.

MOÏSE : Le jugement de l'assemblée accorde le
premier point à...

*Trompettes et cris. Le jeu continue jusqu'à la fin de la
troisième joute.*

²⁷⁹ Le processus judiciaire ayant cours via cette joute d'improvisation.

²⁸⁰ Rappelons que la mise à contribution du principe d'incertitude d'Heisenberg dans la mécanique quantique a pour effet, selon plusieurs scientifiques, de faire du hasard la loi de l'univers. (Cf. p. 77 et sq.)

MOÏSE : Le score final est : ... Notre sœur Hippolyte est proclamée reine *ou*²⁸¹ Notre cousin Wolfgang Amadeus est proclamé roi des deux peuples réconciliés.
(*Trompettes.*)

(VMRB, II, 152)

L'issue de cette scène apparaît totalement hasardeuse pour le lecteur car il ne peut assister à ce processus judiciaire improvisé. C'est dire qu'en abordant ce fragment, ce dernier est plongé dans l'incertitude la plus complète. Il faut cependant souligner que ce micro-récit n'est guère davantage finalisé pour les spectateurs de la pièce car ils sont également en présence de personnages indéterminés, dans la mesure où le dramaturge ne prend position ni pour Hippolyte ni pour Amadeus. Ils ont donc le loisir de décider qui est l'agresseur et qui est la victime.

De plus, Ronfard inscrit à nouveau l'incertitude au cœur même de la diégèse de ce fragment en cela que les thèmes à partir desquels les personnages doivent improviser sont tirés au hasard. Par ce tirage au sort (des thèmes), le hasard engendre donc le texte de ces trois joutes auxquelles donne lieu la scène. Il s'agit ici d'un hasard qui est ouverture aux possibles narratifs et qui donc introduit de l'indétermination dans la diégèse. Ainsi, le metteur en scène qui s'empare du Roi Boiteux se voit conférer le pouvoir d'orienter la diégèse de ce fragment, occasion rarissime sinon unique dans les œuvres dramatiques. Le dramaturge impose bien une contrainte : les sujets retenus pour les improvisations doivent l'être parmi ceux qui opposent de longue date Autrichiens et Amazones. Mais ce grand thème permet une infinité de possibles narratifs. Toutes les avenues sont ouvertes : du sujet de querelle

²⁸¹ En italique dans le texte.

le plus farfelu aux différends propres à engendrer la guerre entre des peuples, ou encore entre les sexes — puisque symboliquement, ce conflit entre la reine des Amazones et le duc d'Autriche n'est pas sans évoquer le conflit entre les hommes et les femmes.

Pour conjurer la discontinuité narrative introduite par ce fragment, le lecteur peut, selon son bon plaisir, condamner ou élire le personnage de son choix, après quoi il s'empressera de passer à l'action suivante en tentant de se convaincre que la nature de ce jugement n'a probablement que très peu d'importance pour la suite du drame²⁸². Nous pourrions croire d'ailleurs que cette indétermination narrative n'est qu'un aléa propre aux récits dramatiques d'abord écrits pour la scène, que Ronfard n'envisageait pas au moment de la rédaction de son récit dramatique que celui-ci serait publié. Mais il ne fait aucun doute que cette indétermination est voulue par l'auteur. C'est bel et bien sur cette voie : prendre une décision arbitraire, une décision qui dépend de notre seule volonté qu'il désire engager son lecteur puisqu'il met en scène ici une parodie de nos institutions judiciaires. Il y a bien sûr une grande ironie derrière cette idée d'associer le jeu improvisé et les audiences d'un tribunal. Par ce rapprochement, l'auteur nous donne à voir un processus judiciaire entièrement livré à l'indétermination, à l'imprévisibilité²⁸³, à l'incertitude. Cette charge féroce contre notre système judiciaire apparaît peut-être excessive, mais en considérant que se trouve condensée ici l'histoire de la Justice des hommes, le nihilisme de l'auteur se trouve pleinement justifié car, selon Koselleck, « *[s]i on veut (...) relier l'une à*

²⁸² C'est effectivement le cas. Nous n'entendons plus parler des Autrichiens ou des Amazones dans la suite du récit dramatique.

*l'autre l'histoire et la justice, c'est le pathos de la désillusion qui s'impose à nous*²⁸⁴. »

Or, le hasard s'avère une stratégie redoutablement efficace tant pour faire le procès de nos institutions judiciaires que celui de l'Histoire car cette notion signale l'infirmité de la raison, l'absence de sens, partant elle réfère à la contingence absolue, à la dérélition de l'homme. L'auteur cherche à nous signifier à l'intérieur de cette scène que nous nous leurrions en considérant que grâce à nos tribunaux, la justice règne dans nos sociétés car si cette cour improvisée imaginée par Ronfard a une quelconque utilité, celle-ci consiste essentiellement à libérer le peuple d'une partie de sa hargne²⁸⁵ en désignant un coupable — ici potentiellement pour tous les péchés du monde²⁸⁶ —, quel que soit le caractère arbitraire de cette condamnation²⁸⁷. D'ailleurs, il est certes significatif qu'à l'intérieur de ce tribunal, le rituel du serment sur la Bible (dire toute la vérité rien que la vérité) est substitué par un exercice de réchauffement où les deux partenaires doivent s'échauffer la bile durant deux minutes, comme le précise Moïse.

²⁸³ Précisons qu'en raison du tirage au sort des thèmes des improvisations, les sujets qui seront soulevés par les plaidoiries dans cette cour de justice sont parfaitement imprévisibles.

²⁸⁴ *Op. cit.*, p. 171.

²⁸⁵ Un ajout lors de la création de l'intégrale confirme cette interprétation. Avant l'affrontement d'Hippolyte et d'Amadeus, un cas litigieux est soumis par des membres de l'assemblée à l'arbitre de ces joutes, Moïse. Litige qu'il tranche en disant : « *J'ordonne qu'il soit ouvert dans la basse-ville un enclos ouvert à la conspuation de nos compatriotes et que ces quatre plaignantes soient tenus de s'y conspuer chaque matin entre 7 et 8 avant le bacon et les œufs "sunny side-up", pour le divertissement du peuple.* »

²⁸⁶ Bien entendu, je fais référence ici à l'ouverture des possibles narratifs qu'implique le libre choix, laissé au metteur en scène, des sujets de querelle à partir desquels les acteurs devront improviser.

²⁸⁷ Nous affirmions au chapitre 1 que ce tribunal est une imposture. En effet, ce prétendu arbitrage du conflit entre Autrichiens et Amazones est l'occasion pour Moïse de légitimiser la déportation en masse de ces deux peuples. Le bâtard des bâtards n'a donc pas le rôle du grand législateur (comme son héros éponyme) ici mais bien celui du tyran. Précisons que Moïse sera glorifié par son peuple suite à l'annonce de cette déportation, ce qui rend d'autant plus probante cette interprétation d'une représentation du processus judiciaire comme un exutoire, c'est-à-dire un processus de libération de la hargne du peuple face à tous les vices qui sont responsables du mal social.

L'analyse des improvisations issues de la production de l'intégrale n'est que de peu d'intérêt pour notre propos²⁸⁸. Il importe seulement de souligner que l'intégration d'un match d'improvisation dans ce récit dramatique implique une non-finalisation de l'intrigue qui met en échec les rapports de causalité et fait prévaloir dans ce tribunal fictif un principe d'incertitude. Précisons à nouveau qu'en raison du tirage au sort des thèmes des improvisations, les propos qui seront tenus à travers les plaidoiries sont parfaitement imprévisibles et donc totalement arbitraires. De même, en décelant la véritable intention de Moïse derrière cette mise en œuvre d'un tribunal improvisé²⁸⁹, nous sommes forcés de conclure que la nature du jugement qui sera livré par cette cour de justice est également entièrement arbitraire. D'ailleurs cet état de fait se voit confirmer par Moïse lui-même lorsqu'il dit avant même que les improvisations (ou les audiences) ne débutent : « *Dans dix ans, d'autres joutes se tiendront et le pouvoir sera redistribué.* » (VMRB, II, 150). Cette insistance de l'auteur à démontrer l'aspect arbitraire de l'initiative de Moïse nous invite à penser que ce tribunal improvisé se voit confier un conflit insoluble. En outre, en refusant de se prononcer sur l'issue de ce processus judiciaire, Ronfard laisse entendre qu'il n'y a pas dans cette guerre qui dévaste tout sur son passage d'un côté les bons et de l'autre les méchants. En affirmant ainsi une joyeuse relativité des apparences, Ronfard avance qu'une vision dichotomique du monde est fallacieuse, que la réalité est beaucoup plus complexe, beaucoup plus ambiguë que l'on se plaît à le croire. Sans cesse sa poétique du hasard nous ramène à un principe d'incertitude par lequel l'auteur cherche à ébranler notre

²⁸⁸ Le texte issu d'une improvisation ne pouvant être considéré comme une pratique d'écriture relevant du hasard puisque ce type de jeu s'élabore à partir d'un canevas. Il convient toutefois de souligner que le hasard peut intervenir dans le jeu improvisé lorsque le canevas prédéterminé ne tient plus, et que les acteurs sont amenés là où il n'avaient pas prévu que le thème puisse les conduire.

²⁸⁹ Soit de légitimer la déportation en masse des Autrichiens et des Amazones.

vision ordonnée du monde et de l'Histoire. Nous venons de voir qu'en évitant de finaliser ses intrigues, en usant d'asyndètes et de hiatus, le récit dramatique de Ronfard décompose la causalité logique (de l'exégèse historique) pour recomposer par l'intermédiaire du hasard des ruptures narratives, une discontinuité diégétique.

Plus que partout ailleurs dans cette pièce, à la scène où Dieu s'enquiert de l'état du monde qu'il a créé (la Cité du Roi Boiteux), le récit dramatique se fait le jouet du hasard. C'est donc dans une atmosphère de déréliction totale²⁹⁰ que le hasard tisse la forme de Vie et mort du Roi Boiteux avec une intensité inégalée, ce qui a pour effet d'engendrer un grand désordre narratif. Il s'agit de l'incipit de la pièce V. L'auteur y élabore la liste la plus longue de sa pièce (plus de 4 pages dialoguées) qui s'ouvre par la récupération du procédé de l'écriture automatique²⁹¹. L'intégration de cette technique d'écriture mise au point par les surréalistes apparaît pleinement justifiée, car elle intervient dans le récit immédiatement après que Dieu ait constaté le désordre qui règne dans la Cité du Roi Boiteux²⁹². Les partisans du surréalisme, on le sait, privilégiaient dans l'écriture automatique la possibilité de fuir la réalité par l'onirisme. Aussi ce n'est pas un hasard si cette parole débridée et sauvage à laquelle donne lieu cette technique littéraire surgit dans le discours des informateurs et conseillers de Dieu (Jeanne d'Arc et Mata-Hari) au moment où ceux-ci doivent remplir leur mission : rendre compte du chaos dans lequel est plongé le Royaume de l'Arsenal et proposer des solutions qui pourraient le conjurer. Ce fragment distrait de

²⁹⁰ Voir la citation de Dieu à la note 292.

²⁹¹ D'autres procédés littéraires interviennent également pour générer ce désordre narratif parmi lesquels se distinguent la libre association d'idées (dont il sera question sous peu), et le calembour.

l'action en cours, il s'agit donc d'une digression introduite par Dieu lui-même (par la réplique citée ci-bas) et que ses anges feront durer aussi longtemps que leur patron le leur permettra. « *Les anges sont femelles [dit Dieu]. C'est bien connu. C'est inscrit dans le vocabulaire. Tous les mots commençant par un "a" et se terminant par un "e" sont féminins : alouette, amazone, automobile, alsacienne.* »

MATA-HARI²⁹³ : Anarchie.
 JEANNE D'ARC : Aigrette, aile, aisselle.
 MATA-HARI : Alarme, armoire, arithmétique.
 JEANNE D'ARC : Alerte, albumine, aiguille, âme.
 MATA-HARI : Âne, angle, amphithéâtre, arbre,
 article, atome, Achille. (...) ²⁹⁴
 JEANNE D'ARC : Alcôve, amorce, amplitude,
 araignée, assiette, assurance,
 astuce, avarice, amourette.

(VMRB, II, 221-222)

Cette liste est le lieu d'un désordre narratif encore plus profond que ne l'étaient celles que nous avons étudiées précédemment, car les relations causales sont rudement éprouvées en raison de l'extrême relâchement des liens entre les termes énumérés. Aussi, cette énumération dont le contenu est totalement hétéroclite revêt la forme paratactique²⁹⁵ des catalogues, des inventaires, des encyclopédies. Nous ne

²⁹² « *Constantinople est assiégée par les Turcs, les hordes teutonnes sont à El Alamein, à deux jours du Caire, les pirates de l'Indonésie menacent Singapour. Et ils discutent du sexe des anges !* », dit Dieu. (VMRB, II, 221).

²⁹³ La première réplique de cette énumération est prononcée par Jeanne d'Arc : « *Antilope, arachide, c'est vrai !* » Nous l'avons supprimée parce que le commentaire du personnage « *c'est vrai !* » interrompt le procédé de l'écriture automatique. Nous avons jugé pertinent d'introduire cette citation par la réplique « *Anarchie* » car dans cette partie de la liste où est mis en œuvre le procédé de l'écriture automatique, il s'agit du seul mot isolé, toutes les autres répliques consistant en une énumération de deux mots ou plus. Or, cela n'est certainement pas gratuit de la part de l'auteur. Il semble, en effet, manifester ainsi son intention de travailler un chaos textuel.

²⁹⁴ Les points de suspension marquent une césure importante dans cette longue liste où par moments l'écriture automatique est interrompue par des interventions du personnage de Dieu qui visent à ramener à l'ordre ses deux anges.

²⁹⁵ De parataxe que l'on définit ainsi : « (...) *le fait que des propositions dépendantes l'une de l'autre par le sens, soient juxtaposées sans qu'apparaissent aucune marque explicite (conjonction de coordination ou de subordination par exemple) de leur lien.* » (Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. : « Les usuels de poche », 1993, p. 205.)

pouvons ici dégager une thématique qui assurerait une certaine cohésion à cette accumulation de mots. On y retrace bien quelques isotopies²⁹⁶, mais sans que celles-ci permettent d'établir des relations médiatrices satisfaisantes entre elles. Par conséquent, cette nomenclature apparaît éminemment arbitraire. D'autant plus que, de toute évidence, l'auteur aurait tout aussi bien pu s'accommoder d'autres termes que ceux-ci (tant qu'ils commencent par un "a" et se terminent par un "e", et qu'ils confirment ou infirment, selon le besoin, la règle énoncée par Dieu). L'auteur a donc vraisemblablement choisi ces mots au hasard. Aussi, nous avons peine à croire que la déclinaison de ce stock lexical puisse entraîner un supplément de sens sur le plan narratif. Cette liste compromet donc sérieusement la communication entre le narrateur et le narrataire en laissant planer un principe d'incertitude. Si bien que le récepteur de l'œuvre théâtrale déploiera une activité herméneutique diffuse, croyant qu'il s'agit là d'une simple digression.

Soulignons que la dernière réplique de Mata-Hari infirme la prétendue règle de grammaire, formulé par Dieu lui-même, qui notamment expose le présupposé de la scène, soit le règne de l'aléatoire dans la langue²⁹⁷ mais aussi et même surtout dans le monde puisque la motivation du personnage principal de ce micro-récit (Dieu) est

²⁹⁶ Noms d'oiseaux, mots scientifiques, etc...

²⁹⁷ L'idée d'aléatoire est constitutive de la langue, soutient le linguiste Jean-Claude Milner, en alléguant qu'il n'y a pas de « *nécessité (...) à ce que [langage] soit comme il est* ». Milner précise sa pensée en ajoutant, « *que telle [configuration linguistique] soit, dans une conjoncture de langue donnée, fiable à telle interprétation doit être (...) pensé comme relevant entièrement du hasard, c'est-à-dire quelque chose qui pourrait être absolument autre que ce qu'il est.* » Ajoutons également qu'une langue, quelle qu'elle soit, est contingente dans son fonctionnement minimal. Milner précise, par exemple, que l'articulation des règles de grammaire, si formalisées soient-elles, dépend « *d'un hasard fondamental* ». (Émile Noël, *op. cit.*, p. 44 et 46.)

d'obtenir de la part de ses anges un compte rendu de l'état du monde²⁹⁸. Ainsi, l'appel à la compétence lexicale, à la connaissance des mots se confond ici avec l'appel à la connaissance du monde. Il n'est pas fortuit que l'auteur diffère le commentaire de ses anges sur la conjoncture historique que connaît la Terre²⁹⁹ en ayant recours à une forme d'écriture qui donne lieu à l'expression de l'irrationnel, une forme d'écriture qui, de surcroît, a été développée par les surréalistes pour échapper à une quelconque description du monde tel qu'il est. Le dramaturge a trouvé dans l'écriture automatique un moyen infaillible pour dénoncer l'absurdité de l'idée de conquérir un ordre rationnel sur le chaos du matériau historique³⁰⁰.

Toujours dans cette même scène, Mata-Hari et Jeanne d'Arc s'adonnent par moments à ce que la psychanalyse a nommé : libre association d'idées. Un phénomène que les dictionnaires décrivent comme un fait psychologique consistant en ce qu'une idée, ou une image, en évoque une autre. Il s'agit donc d'une expression délivrée du contrôle de la raison, celle de l'inconscient qui ignore — c'est à tout le moins ainsi qu'il se manifeste dans nos rêves — la causalité logique. Nous pouvons *a fortiori* assimiler la transposition de ce processus psychique dans l'écriture à une technique relevant du hasard que les phénomènes psychiques ont ceci de particulier qu'ils s'attirent les uns les autres sans l'intervention de la volonté, et que le hasard est

²⁹⁸ Après l'engueulade des deux anges dont il a été question plus tôt et qui clôt cette longue liste, Dieu dit : « *Vous crier des bêtises, ça, ça vous va. Mais, faire votre job dans le renseignement, pas question! Je répète : Comment ça va, en bas ?* » (VMRB, II, 226).

²⁹⁹ Puisque la pièce est une allégorie de l'histoire de l'humanité.

³⁰⁰ Nous pouvons en effet assimiler le chaos qui règne dans cette liste au chaos des événements historiques. Nous nous autorisons à utiliser le terme de « chaos » pour qualifier le matériau des faits historiques en considérant avec Koselleck que « *l'histoire elle-même (...) est irrationnelle — c'est tout au plus son analyse qui est rationnelle.* » (*Op. cit.*, p. 195)

ce qui ne se laisse pas motiver, ce qui contredit la stabilité structurale d'un dessin.

Présentons un court extrait sans plus tarder.

JEANNE D'ARC : (...) avocate
 MATA-HARI : Juge de paix
 JEANNE D'ARC : Cour suprême
 MATA-HARI : Cour-circuit
 JEANNE D'ARC : Cour des miracles
 MATA-HARI : Marchand du temple, paralytique,
 macchabée, cul-de-jatte
 JEANNE D'ARC : Noces de Cana

(VMRB, II, 223)

À l'intérieur de ces quelques répliques, le déficit de sens observé précédemment s'accroît considérablement car Jeanne d'Arc et Mata-Hari ne tentent plus de confirmer ou d'infirmer la prétendue règle de grammaire énoncée par Dieu. Il n'y a donc plus aucune nécessité en jeu dans cet enchaînement dialogué où le dramaturge opère un débrayage de tout rapport logique, non seulement dans la succession des répliques mais dans la lisibilité narrative de la scène. Plus qu'une digression, cette liste apparaît alors comme un corps étranger au récit tant elle introduit de l'incertitude dans la communication entre le descripteur et le descriptaire (Hamon). Une incertitude d'autant plus profonde qu'il nous semble impossible d'y déceler un projet narratif, comme si l'auteur lui-même refusait d'endosser son rôle de narrateur. À nouveau, l'effet déstabilisant que provoque ce fragment est ressenti avec une plus grande intensité à la lecture de la pièce³⁰¹ car alors notre attention est moins régie, nous avons davantage le loisir d'interrompre notre activité pour donner libre cours à nos pensées. Et face à la grande licence amplificatoire de l'auteur³⁰², cette

³⁰¹ Nous avons déjà fait état du même effet (incertitude dans la communication) de la poétique du hasard rendu plus sensible à la lecture de la pièce lorsqu'il a été question des séances d'improvisations (Cf. p. 110).

³⁰² Rappelons que la liste fait plus de 4 pages.

réflexion nous envahit immanquablement : À quoi servent ces détails que je suis en train de lire ? Aussi, à la liberté du descripteur, peut correspondre symétriquement une liberté du descriptaire, soit celle de “sauter” cette énumération interminable qui déprogramme notre activité de réception pour passer immédiatement à un point plus “névralgique ” de la scène.

Or, malgré les apparences, cette longue liste, aussi perturbée soit-elle, répond bel et bien à un projet narratif. Nous l'avons laissé entendre précédemment, la connaissance lexicale qui s'y manifeste avec ostentation renvoie à la connaissance du monde³⁰³, aussi on peut déceler, enchâssé dans cette liste, le récit ronfardien de l'histoire de l'humanité. Si celui-ci est dominé par un désordre narratif irréductible c'est que, pour l'auteur, l'Histoire est “inénarrable”. Aussi, il a choisi d'en faire le résumé à l'intérieur du lieu par excellence de la non-structure : une liste, qui, de surcroît, par son contenu, opère un débrayage complet de l'ordre logique pour faire prévaloir une esthétique générale du discontinu, à travers un style syncopé et elliptique. Ainsi, Ronfard se moque de l'objectif qui guide l'historien dans sa tâche, soit celui d'établir une continuité. En outre, cette longue énumération est le lieu de la mise en scène d'une confusion puisqu'elle rend impossible la mise en corrélation de contenus. De plus, le dispositif de la liste, en privilégiant les opérations synchroniques aux dépens des opérations diachroniques, rend plus sensible la confusion qui, du point de vue de l'auteur, caractérise l'Histoire. Enfin précisons que ce fragment de texte soulève la problématique de l'objectivité dans la discipline

³⁰³ Comme le souligne Hamon, « pour le lecteur moyen, [le lexique] est toujours senti comme en prise particulière, plus immédiate et plus directe sur le réel. » (Op. cit., p. 43)

historique³⁰⁴ car en lieu et place de la consignation d'une mémoire collective on retrouve l'expression d'une mémoire individuelle qui prend forme à travers une parole essentiellement subjective, puisque suggérée par l'inconscient.

Ainsi, la poétique du hasard ne fait plus aucun cas de la signification à l'intérieur de cette scène car l'auteur cherche à décrire une conjoncture idéologique privée de sens : celle en cours dans la Cité du Roi Boiteux³⁰⁵ ou, ce qui revient au même, celle qui prédomine dans la situation historique où la pièce a été rédigée. Nous venons de voir que le procédé de l'écriture automatique et celui de la libre association d'idées peuvent être envisagés comme des traductions littéraires de cette conjoncture particulière, en cela qu'ils contreviennent à l'ordre logique. Parallèlement, à travers le présupposé de la scène : le règne de l'aléatoire, ce micro-récit se dresse également contre l'idée d'ordre logique, et tout autant contre l'idée d'ordre social et l'idée d'ordre moral. Citons la réplique à travers laquelle, dès l'incipit, ce présupposé nous est communiqué : « *Les anges sont femelles. C'est bien connu. C'est inscrit dans le vocabulaire. Tous les mots commençant par un "a" et se terminant par un "e" sont féminins* » (VMRB, II, 221). Dès lors que Dieu lui-même peut formuler des lois qui sont erronées, nous devons convenir qu'il n'y a plus aucun énoncé de certitude globale qui tienne la route dans l'univers qu'il a créé.

³⁰⁴ Précisons que, de l'avis même des épistémologues, l'objectivité en histoire est somme toute relative. Koselleck, par exemple, écrit : « *Même si on peut montrer par quelle voie l'historien est parvenu à sa théorie de l'histoire, on ne sait pas encore très bien si ce qui en résulte est applicable ou non au matériau historique, ou, formulé autrement, si l'historien manifeste la vérité tout en la rendant méthodiquement contrôlable.* » (Op. cit., p. 195) Et il ajoute plus loin : « *il n'est pas absurde d'établir un lien entre les interventions méthodologiques des historiens et les expériences tout à fait personnelles par lesquelles ils ont un jour été concernés et qui sont indispensables pour comprendre leurs innovations — pour autant qu'il y en ait.* » (Op. cit., p. 208).

³⁰⁵ Voir le constat de Dieu cité dans cette page, mais aussi l'analyse du possible réalisé dans ce récit dramatique (Cf. p. 132 et sq.).

L'idée d'ordre social est avant tout anéantie, à l'intérieur de cette scène, en raison du chaos qui domine la Cité du Roi Boiteux. Rappelons le constat de Dieu : « *Constantinople est assiégée par les Turcs, les hordes teutonnes sont à El Alamein, à deux jours du Caire, les pirates de l'Indonésie menacent Singapour. Et ils discutent du sexe des anges !* » (VMRB, II, 221). Du reste, l'analyse de la situation de parole et des rapports qui régissent les personnages mis en scène révèle une absence de hiérarchie, notion constitutive de l'idée d'ordre social³⁰⁶. Les personnages se trouvent tous sur un même pied d'égalité car l'auteur n'attribue à son Dieu aucune qualité qui puisse faire en sorte que le personnage soit digne de respect, si bien que Mata-Hari et Jeanne d'Arc peuvent vilipender leur Saint Patron sans aucune réserve : « *Hypocrite ! Cochon sale ! Tête de lard ! Tortionnaire ! Assassin ! Rat puant ! Aristocrate ! Mangeux de marde ! Couille molle !* » hurlent-t-elles en chœur (VMRB, II, 230).

En soi, que Dieu puisse être conspué de la sorte est un indice de l'anéantissement de l'ordre moral dans cette société fictive³⁰⁷. Plus encore, le concept de sagesse (morale) est rendu problématique dans cette scène car l'Être suprême, celui qui sait tout, y est représenté comme celui qui ne sait rien. Par exemple, le dramaturge retire au personnage divin son don d'ubiquité. Sans l'intermédiaire de deux anges, il ne serait pas au fait de la conjoncture qui prévaut dans le monde qu'il a créé — ce qui peut laisser présager que cela le laisse indifférent. Aussi, ce Dieu

³⁰⁶ Voire l'idée d'ordre tout court puisqu'une mise en ordre peut prendre la forme d'un processus de hiérarchisation.

³⁰⁷ Mais aussi dans la conjoncture historique où la pièce a été rédigée. Rappelons en ce qui concerne la société de l'Arsenal que l'examen des mœurs des bâtards de la pièce au chapitre 1 révélait une absence de moralité chez ces personnages (Cf. p. 41 et sq.).

inspire encore davantage le désenchantement lorsqu'il s'en remet à Jeanne d'Arc pour savoir si oui ou non les citoyens de l'Arsenal vont réussir à vaincre le chaos, manifestant ainsi qu'il estime que ses anges ont une connaissance plus approfondie de sa Création que celle qu'il en a lui-même³⁰⁸ : « *Mais toi, ma bergère, ma douce enfant, dis-moi : Est-ce qu'ils vont s'en sortir ?* » , demande-t-il (VMRB, II, 226). Tout au long de la scène, ce Dieu ignorant témoigne du règne de l'aléatoire dans le monde. Alors que Mata-Hari lui demande pour quelles raisons il les a choisies, elle et Jeanne d'Arc, comme informatrices et conseillères, ses « *anges dans les campagnes* », il répond : « *Est-ce que je sais ?* » Mata-Hari rétorque : « *C'est ça qui me chicote. Vous devriez le savoir !* » À ce moment précis, un coup de feu retentit en coulisse et Mata-Hari saisit l'occasion de cet autre événement dramatique pour poursuivre son interrogatoire : « *Et ça, qu'est-ce que c'est ça, bons dieux ? Qu'est-ce que c'est ?* » Dieu répond : « *J'en sais rien. C'est pas de ma faute.* », ce après quoi il s'enfuit en courant (VMRB,II, 230). Ainsi, dans cet extrait, non seulement ce Dieu désavoue son omniscience, mais il se dégage de toute responsabilité face au sort réservé aux hommes. En outre, leur situation le désespère à un tel point qu'il choisit de prendre la poudre d'escampette. C'est à ce moment que Mata-Hari et Jeanne d'Arc se mettent à l'insulter³⁰⁹. Alors, le Père de tous les hommes, le tout-puissant exprime son impuissance en répliquant : « *C'est pas moi ! C'est pas moi ! Vous êtes témoins ! C'est pas moi ! C'est eux ! Puisque je vous dis que c'est eux !* » (VMRB, II, 230)³¹⁰.

³⁰⁸ Il s'agit d'une manifestation supplémentaire de la permutabilité des rôles sociaux dans ce micro-récit, c'est-à-dire de l'absence de hiérarchie qui a pour effet de contrecarrer l'idée d'ordre social.

³⁰⁹ Voir citation p. 121.

³¹⁰ Le personnage cherche ici à dénier toute responsabilité à l'égard du coup de feu qui les menace. Enfin, ajoutons également cet extrait où Dieu exprime son désenchantement face à sa toute-puissance et nie à nouveau sa responsabilité à l'égard du sort réservé aux hommes. Lorsque, finalement, ses deux anges lui décrivent la situation qui prévaut dans la Cité du Roi Boiteux le personnage divin conclut :

Ainsi, pour exprimer la faillite de l'ordre moral³¹¹ le dramaturge fait régner la dérélition sur la terre comme au ciel. En outre, par le grand désordre narratif que créé l'écriture automatique et la libre association d'idées dans cette longue liste qui apparaît comme kyste textuel, comme un élément inassimilable de l'oeuvre, la prose dramatique du Roi Boiteux institue une modalité littéraire de la dérélition. Car, pendant que l'auteur emprunte les voix de Jeanne d'Arc et de Mata-Hari pour exprimer l'inénarrable (l'histoire de l'humanité), le narrataire se sent abandonné, il connaît l'incertitude.

Il ne faut pas perdre de vue qu'au regard de la dimension allégorique du récit, ce désordre narratif obéit à une pensée rigoureuse puisqu'il revêt une fonction structurante. En effet, en multipliant les procédés de la discontinuité, l'écriture de Vie et mort du Roi Boiteux résiste à la linéarité contraignante du texte et, par là, s'oppose à la pratique historiographique qui consiste ultimement à retracer une continuité à travers le matériau de l'histoire. En faisant prévaloir, en lieu et place, une ambiguïté narrative, le dramaturge cherche à ébranler notre vision ordonnée et rationalisée de l'Histoire en condamnant notre activité herméneutique à déboucher sur une incertitude, le seul enseignement que, de son point de vue, l'on puisse tirer de l'examen de l'Histoire.

« Des prologues, des prologues. On dirait qu'il n'y a que ça que je sais faire, des prologues ! » Mata-Hari ajoute : *« Et des exécutions capitales. Dépréciez vous quand même pas trop ! »*. Ce à quoi Dieu réplique : *« Mata-Hari, tu vas pas me reprocher éternellement toutes les mésaventures qui te sont arrivées. C'est pas ma faute à la fin des fins. »* (VMRB, II, 229).

³¹¹ Il faut préciser également que les concepts de « paradis » et d'« enfer » ne se laissent pas distinguer facilement dans ce micro-récit car ces anges connaissent encore la douleur physique. En effet, apparemment, même au paradis Jeanne d'Arc revit sans cesse les affres de sa mort. Après avoir accompli sa tâche d'informatrice, elle se tord de douleur en disant : *« Aie ! Aie, le bûcher s'embrase, ma chair se boursoufle ! Jésus, Marie, Joseph ! Je brûle, j'ai mal ! »* (VMRB, II, 227).

2.3.2. Discontinuité spatio-temporelle.

Plus encore que tous les autres effets de texte que nous venons d'étudier, la discontinuité spatio-temporelle de ce drame concourt à faire de celui-ci un objet embrouillé, équivoque et indéterminé³¹². L'éclatement spatio-temporel de Vie et mort du Roi Boiteux est à ce point exceptionnel qu'il est légitime de croire que l'auteur choisit ses espaces et ses temps dramatiques au hasard. L'action se transporte du quartier de l'Arsenal (vaguement situé au Québec) à l'Azerbaïdjan, de l'Azerbaïdjan à la Turquie, de l'île d'Aéa à la Nouvelle-Guinée, de la Nouvelle-Guinée au désert de Sogdiane et de l'Alaska au pays des Incas, etc³¹³. Nous le répétons, la pièce est un tissu d'anachronismes. D'ailleurs, le dénombrement de ces seuls espaces dramatiques rend tangible tant l'éclatement temporel que l'éclatement spatial de la pièce, car il permet de constater que l'auteur fait voisiner des territoires ancestraux qui n'existent plus (pays des Incas) et le nouveau monde (Québec, Alaska).

Nous ne pouvons, faute d'espace, analyser les multiples anachronismes qui travaillent Vie et mort du Roi Boiteux. Néanmoins, soulignons que le récit allégorique tire parti de cette loi du hasard qui intervient dans la sélection des temps dramatiques lorsque, par exemple, se trouvent réunis Aristote et Brecht, Néfertiti et Toutankhamon, ou Gengis Khân et Jeanne d'Arc, car ce récit a-chronologique de l'histoire de l'humanité confère à l'exégèse historique un caractère irrémédiablement confus. En outre, comme le précise Sylvie Bérard dans « *La généalogie textuelle du Roi Boiteux* », par-delà le dérèglement de la chronologie introduit par les

³¹² Nous éliminons il va sans dire toute la connotation péjorative traditionnellement associée dans la critique littéraire à ces qualificatifs.

anachronismes qui rend dérisoire toute conception évolutive de l'Histoire, le dramaturge étaye sa critique de l'exégèse historique en construisant « *une action a-temporelle*³¹⁴ ». Car les multiples dérèglements du temps mis en œuvre dans ce drame font en sorte qu'il est strictement impossible de situer l'époque à laquelle se déroule cette épopée. La pièce V qui raconte les voyages du Roi Boiteux, par exemple, donne à croire que l'action évoque les grandes conquêtes puisque Richard agit comme un colonisateur³¹⁵. Pourtant le récit s'achève sur le toit d'un édifice qui représente un des plus grands symboles de notre monde capitaliste : l'Empire State building. Comme le soulignait avant nous Paul Lefebvre, « *il n'y a pas [dans ce drame] de temps central, [de hiérarchie temporelle] qui [nous autorise, par exemple,] à accuser le téléphone d'être l'intrus dans le boudoir Louis XVI*³¹⁶ ». Toutes les époques de l'histoire de l'humanité s'y trouvent télescopées dans un assemblage dépourvu de principe, ce qui permet au Moïse ronfardien, par exemple, de côtoyer au cours de sa vie Néfertiti et Einstein !

On le voit, en condensant à l'extrême le matériau historique, Ronfard a créé une multi-temporalité qui au bout du compte engendre une a-temporalité de l'action. Or, cette a-temporalité traduit une vision de l'Histoire : celle de la Roue de fortune

³¹³ C'est dire que le récepteur de cette œuvre théâtrale est constamment dans l'incertitude quant aux lieux dans lesquels prendra forme la suite de l'action.

³¹⁴ *Op. cit.*, p. 119.

³¹⁵ En débarquant sur l'île d'Aéa (où habite la magicienne Circé), Richard prononce les paroles suivantes : « *Salut poupée ! Je suis Richard Premier, fils de François Premier et de Catherine Ragone ici présente. Au nom de mes ancêtres, en vertu des pouvoirs que l'histoire et ma vertu me donnent, je plante mon drapeau sur cette île. Dès cet instant, elle est et restera jusqu'à la fin des temps ma possession pleine et entière. Cette île et tout ce qu'il y a dessus. Donc tu es mon esclave.* » (VMRB, II, 157). Précisons cependant que, peu après, Richard deviendra l'esclave de Circé grâce aux pouvoirs magiques de cette dernière.

³¹⁶ « Les voyages d'ici à là pourtant en ce même lieu », *Jeu*, n° 21, 1981, p. 113.

qui exprime la répétition du même³¹⁷. C'est dans cette perspective que prend tout son sens le patronyme Premier, accolé à la famille du Roi Boiteux car les membres de cette cellule familiale (comme tous les bâtards de la pièce) sont des « *héros sans racines*³¹⁸ », des êtres qui se comportent comme s'ils étaient les premiers humains sur terre, des monarques qui ne tirent aucune leçon de leur héritage culturel³¹⁹ et répètent *ad nauseam* les erreurs commises par leurs prédécesseurs. Richard confirme que son patronyme l'inscrit dans cette tradition de héros sans racines en déclarant : « *C'est à partir du jour où je suis né que s'élève l'échelle de mon temps. Mon regard et ma main créent le monde où je vis. Rien n'existe avant moi, hors de moi. Seule m'importe ma trace dans le sol.* » (VMRB, I, 122). Cette réduction de la signification de l'Histoire à une infinie répétition du même, est véhiculée par ailleurs dans cette pièce par l'hybridation généralisée des personnages principaux. Précisons à nouveau que Richard Premier est à la fois Œdipe, Hamlet, Richard III, Don Juan, Néron, etc. Catherine est Agrippine, Clymnestre, la reine Gertrude, Catherine de Médicis, Catherine de Russie et Lucrece Borgia. Ces ombres fantômatiques avec lesquelles les personnages se confondent l'espace de quelques répliques traduisent une indifférenciation des

³¹⁷ « *La Roue de fortune marque un âge de la pensée, et de l'Histoire, qu'elle place sous le signe de la répétition et d'un retour à l'origine.* », nous dit Koselleck. (Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques, Paris, H.E.S.S., 1990, p. 146.) Rappelons l'absence de changements significatifs entre le règne de François Premier et celui de Richard, son fils, et entre le règne de ce dernier et celui de Moïse.

³¹⁸ L'expression « *héros sans racines* » est utilisée par le Brecht fictionnalisé lorsque celui-ci commente, du haut du ciel, le spectacle de la folie des hommes (VMRB, II, 162).

³¹⁹ On pourrait alléguer que cela est contestable puisque les personnages principaux citent constamment les plus grands textes de la littérature, devenant ainsi des doubles des grandes figures de la culture occidentale. Mais comme le soulignait Jean-François Chassay au sujet de cette superposition des voix, les habitants du quartier de l'Arsenal « *s'accomplissent en se défaisant de ce passé, s'en emparant pour s'en débarrasser aussitôt.* » (*Op. cit.*, p. 95) Par exemple, après avoir rejoué avec son fils la célèbre scène entre Hamlet et la reine Gertrude, Catherine dit à Richard qui se demande ce qui s'est passé : « *Ce n'est rien, mon chéri. Ça va passer. Un mauvais rêve. Une hallucination !* » (VMRB, II, 95).

différents époques de l'histoire de l'humanité³²⁰, puisque souvent les paroles de l'un et de l'autre sont interchangeables si bien que les différents doubles d'un personnage nous révèlent, par fragments, la nature véritable de celui-ci. Par exemple, la superposition de voix de grandes mégalomanes (Agrippine, Clymnestre, Lucrece Borgia) à celle de Catherine nous invite à considérer la démesure de l'ambition de la reine-mère. Plus encore, ces voix font surgir un discours second nous signalant que l'incroyable mégalomanie qui caractérise les bâtards, principaux acteurs de cette parodie de l'Histoire, constitue une des tares qui empêchent l'humanité d'évoluer. Cette interprétation est d'autant plus probante que, nous l'avons précisé au chapitre premier, l'hybridation généralisée des personnages principaux met en relief l'immortalité du peuple³²¹ qui renvoie à l'immortalité de la bâtardise, laquelle pose un temps circulaire où se confond Antiquité, féodalité et civilisation industrielle³²². Ainsi, Richard se trouve tout à fait justifié d'affirmer : « *Je suis le roi Richard Premier. Depuis toujours j'existe.* » (VMRB, II, 295).

Cette vision de l'Histoire que Ronfard travaille au moyen du procédé d'hybridation des personnages est également suggérée à travers les dérèglements de la temporalité dramatique. Par exemple, si l'esprit de conquête et l'esprit du capitalisme sauvage coexistent dans la vie politique du quartier de l'Arsenal, c'est pour démontrer comment le second reproduit la même logique que le premier. La vision d'une Histoire qui se répète à l'œuvre ici est rendue d'autant plus sensible dans la conjoncture actuelle

³²⁰ Cf. p. 56 pour d'autres exemples confirmant cette interprétation.

³²¹ Revendiquée à maintes reprises par différents personnages au cours du Cycle.

³²² Rappelons également cet autre exemple qui confirme que la mégalomanie des hommes de pouvoir concourt à indifférencier les différentes époques de l'Histoire. La guerre entre les Roberge et les Ragone, on l'a dit, constitue un rappel, en surimpression, de la guerre des Deux Roses et des guerres d'Italie : les destins du roi Richard, de sa mère Catherine et de son père François Premier renvoyant

qui rend impérative la mondialisation des marchés, un processus économique qui constitue l'aboutissement ultime du système capitalisme et qui vraisemblablement contribuera, à l'exemple du colonialisme, à consolider le pouvoir d'une royauté (aujourd'hui déguisée)³²³ en concentrant la richesse (P.I.B.) de tous les pays du monde dans les mains de quelques privilégiés. Ainsi, l'avenir ne s'oppose pas au passé dans ce récit dramatique qui exorcise l'idéologie du progrès en mettant en scène une Histoire qui tourne en rond. Du point de vue de l'auteur, il s'agit là manifestement de la principale conclusion que l'on peut tirer de l'exégèse historique. Conclusion qui nous est donnée dès le Prologue où défile une Roue de fortune et qui justifie amplement l'a-temporalité de l'action mise en scène dans Vie et mort du Roi Boiteux, car « [l]a métaphore de la roue qui tourne [nous dit Koselleck] (...), a mis l'accent sur la faculté qu'a tout événement de se répéter sans apporter en ce monde, malgré les hauts et les bas, rien de fondamentalement neuf jusqu'au jour du Jugement dernier³²⁴. »

Tout comme la discontinuité temporelle, la discontinuité spatiale dans ce drame gagne à être mis en corrélation avec la dimension allégorique de l'œuvre. Si Ronfard a voulu que l'action se disperse sur les cinq continents, c'est pour mieux montrer que son œuvre prend pour scène le grand théâtre du monde. Nous l'avons précisé précédemment, la déclinaison des nombreux noms de pays et de villes compose un récit métonymique de l'histoire de l'humanité³²⁵. Plus encore,

respectivement aux luttes des grandes maisons d'Angleterre (Plantagenêt), d'Italie (Médicis) et de France (Valois).

³²³ En vertu du pouvoir inouï qui leur est conféré, nous pouvons aujourd'hui assimiler les grands dirigeants de la scène économique à une royauté déguisée. Nous sommes d'autant plus autorisés à exercer cette analogie que le pouvoir le plus respecté et le plus influent dans la Cité du Roi Boiteux est celui de l'argent, c'est-à-dire celui de Roy Williams.

³²⁴ *Op. cit.*, p. 146-147.

³²⁵ Cf. p. 87-88.

l'exceptionnel éclatement spatial de la pièce indique que le Royaume de l'Arsenal est le centre de la terre. Comme l'ont souligné Pierre Lavoie et Paul Lefebvre, tout se passe dans ce récit dramatique « *comme si ce quartier, ce qu'on y trouve et la vie qu'on y mène [serait] la seule mesure de l'histoire et du monde*³²⁶ ». À preuve, lorsque Dieu le Père s'enquiert de l'état dans lequel se trouve la terre, les renseignements qui lui sont livrés par ses informatrices (Jeanne d'Arc et Mata-Hari) ne concernent que les habitants de l'Arsenal. Or, si ce royaume constitue l'ombilic de la terre ne serait-ce pas parce que ses habitants se caractérisent particulièrement par une hypertrophie du moi³²⁷, à l'exemple de ces rois du hot-dog, de l'électricité, de la plomberie, etc.³²⁸ qui affichent un certain "nombriisme" en s'appropriant pareils titres, puisqu'ils proclament de la sorte leur domination absolue sur le monde dans leurs champs d'action respectif³²⁹ ?

Cette géographie particulière au récit du Roi Boiteux qui abolit les frontières et établit le quartier de l'Arsenal comme seule et unique capitale de la terre entière étaye la dénonciation, par l'auteur, de la soif de pouvoir des hommes en mettant en relief les aberrations auxquelles celle-ci peut conduire. Par ailleurs, soulignons que la dimension allégorique de ce drame tire également parti de l'exceptionnelle hétérogénéité des lieux où se déroule l'action, car celle-ci permet de situer ce quartier

³²⁶ « Les entrailles du Roi Boiteux », *Jeu*, n° 27, 1983, p. 125.

³²⁷ C'est ce qu'a permis de constater l'étude de la pensée magique chez les bâtards. Rappelons la définition de la pensée magique présentée par Boucharlat : « *mode de fonctionnement psychique reposant sur la croyance en la toute-puissance des idées et des désirs d'un sujet sur les individus et les choses.* » De plus, l'analyse de la scène du mariage de Richard a également permis d'identifier une hypertrophie du moi parmi les membres de l'assemblée (Cf. p. 21 et sq.).

³²⁸ Des personnages bien réels auxquels Ronfard nous invite à assimiler les bâtards de son univers fictif.

³²⁹ Il n'est pas rare qu'un roi du sandwich, par exemple, utilise comme slogan publicitaire une formule du type : « *Nous faisons les meilleurs sandwiches au monde !* »

de l'Arsenal n'importe où sur le globe³³⁰, et de ce fait pose comme interchangeable l'Histoire des différents pays de la terre. Ce qui réitère à nouveau cette vision historique faisant prévaloir une infinie répétition du même que travaille Ronfard à travers ce récit dramatique.

2.3.3. Discontinuité énonciative.

Nous abordons maintenant le dernier procédé de la discontinuité qui participe de la poétique du hasard dans cette pièce, soit la discontinuité énonciative. Par le procédé d'hybridation des personnages dont il a été question à maintes reprises, des voix de figures célèbres se superposent à celles des personnages principaux, complexifiant ainsi la détermination de l'identité de celui qui parle. Il y a lieu de se demander si le Roi Boiteux, par exemple, est Richard III, Néron, Agamemnon, Oedipe, Hamlet, ou tous ces personnages à la fois. Aussi, dès lors que nous ne pouvons déterminer avec certitude l'identité de ces personnages, nous pouvons envisager la discontinuité énonciative comme un effet de texte relevant du hasard précisément parce que le procédé reconduit ce principe d'incertitude d'Heisenberg que nos scientifiques associent au hasard³³¹.

La discontinuité énonciative rend d'autant plus tangible ce principe d'incertitude que l'enchevêtrement des niveaux narratifs analogues passe par la plurivocité des personnages. Les acteurs de ce drame, rappelons-le, jouent tantôt les

³³⁰ En effet si nous identifions ces personnages comme des Québécois, ce n'est pas parce que nous reconnaissons notre territoire, mais parce que le plus souvent les habitants du quartier de l'Arsenal parlent la langue populaire du Québec : le jocal .

³³¹ Cf. p. 77-78.

Une interprétation qui se trouve corroborée par la pratique de la pensée magique chez les bâtards de l'Arsenal.

rois, tantôt les enfants qui jouent à être rois dans la cour de récréation. De plus, le côté dérisoire du faste royal dans ce royaume fictif, ainsi que le perpétuel mélange d'un langage trivial et d'un langage soutenu permet également d'imaginer que l'auteur donne à voir des adultes qui, pour échapper à une existence misérable, s'imaginent être rois, ou encore des bandits de ruelle qui se disputent le contrôle d'un coin de rue... L'auteur dramatique maintient active chacune de ces lectures tout au long de la diégèse. C'est dire que notre incertitude à savoir si ce drame met en scène une royauté véritable ou imaginaire n'est jamais définitivement dissipée. Cependant il ne s'agit pas, ici, de récits menés en parallèles qui viseraient simplement à brouiller l'intrigue. Au contraire, ces différents niveaux diégétiques s'imbriquent les uns dans les autres de manière à nous inciter à poser un regard nouveau sur la royauté. En multipliant les niveaux de lecture, l'auteur cherche à expliciter son titre (plus précisément l'épithète boiteux accolée au roi éponyme) en donnant à penser que les rois de ce monde se conduisent comme des enfants dont les désirs doivent trouver satisfaction sur-le-champ³³², comme des adultes désœuvrés en manque de reconnaissance, comme des bandits de ruelles prêts à n'importe quelle bassesse pour assurer leur pouvoir³³³.

Ainsi par ces signes mobiles, sans ancrage définitif, que représentent les principales figures qui peuplent l'univers du Roi Boiteux³³⁴, l'auteur dramatique met

³³² Une interprétation qui se voit corroborée par notre analyse de la pensée magique.

³³³ En outre, l'auteur vise parallèlement à démythifier le concept même de royauté, c'est-à-dire à nous faire comprendre qu'il n'est pas nécessaire de porter un titre de noblesse et d'être entouré d'un faste royal pompeux pour être roi, qu'en somme tout le monde est roi dans sa cour.

³³⁴ C'est-à-dire les personnages bâtards.

en relief la crise du réel³³⁵. En effet, en conférant aux personnages une simultanéité d'existences multiples, cette discontinuité énonciative démontre que rien n'est moins incertain que le réel, que celui-ci n'est qu'un jeu d'illusions, qu'un lieu d'apparences. Du reste, cette même conclusion peut être dégagée de la majorité des procédés de la discontinuité dont il a été question dans ces pages. Nous nous proposons d'en faire la démonstration en conclusion de ce chapitre.

2.4. Le possible réalisé dans le récit dramatique.

Suivant les méthodes suggérées par Köhler dans le Hasard en littérature, nous allons maintenant examiner les médiations du hasard dans Vie et mort du Roi Boiteux en observant le maniement des possibles opéré par la prose dramatique de Ronfard. Nous avons eu l'occasion précédemment de constater que ces médiations du hasard agissent également sur les personnages puisque les bâtards sont des êtres profondément irrationnels qui défient le hasard³³⁶. Pour compléter cette étude, nous aurions dû normalement nous attarder à l'influence du hasard (et des différentes formes de déterminismes) dans la vie de chacun des personnages principaux, mais en nous adonnant à ces analyses nous déborderions largement les cadres de ce mémoire.

L'examen du possible réalisé dans ce récit dramatique révèle un foisonnement extraordinaire d'actions, des plus quotidiennes aux plus exceptionnelles. L'étude de la pensée magique au chapitre précédent nous a permis de voir que le merveilleux fait partie intégrante de cet univers fictif. Mais les catastrophes y sont également monnaie courante. Par exemple, le royaume du Roi Boiteux sombre à deux reprises

³³⁵ Et du réel historique.

dans le chaos au cours de la pièce. À l'Épilogue, après la mort de Richard Premier, où une petite apocalypse sévit dans le quartier de l'Arsenal, mais tout autant — ce qui n'est sans doute pas fortuit — à la naissance du dit personnage, où trois terribles fléaux s'abattent successivement sur le pays : un déluge sur les frontières de l'ouest, un nuage toxique qui remonte la vallée de la Matapédia, et la révolte des fils de Frankenstein qui écrase les régiments de la garde nationale (VMRB, I, 93). La suite des événements, c'est-à-dire le règne du Roi Boiteux, confirme que la naissance même de ce prétendant au trône est en soi une terrible calamité³³⁷ pour le peuple de ce royaume, qui devra abandonner son gouvernement à un être fondamentalement irrésolu à « *un hideux ramassis de toutes les disgrâces et de tous les vices, une contrefaçon de l'espèce humaine...* », nous dit son épouse (VMRB, II, 28)³³⁸. En effet, le pire des possibles domine "l'ère Richard". Au cours de son règne, ses sujets seront secoués par une deuxième grande guerre, un naufrage, deux invasions de pirates, une peste, une attaque de barbares, etc., autant de désastres que le Roi Boiteux observera avec indifférence. Relevons à nouveau le constat émis par Dieu le Père en personne à la scène 1 de la pièce V : « *Constantinople est assiégée par les Turcs, les hordes teutonnes sont à El Alamein, à deux jours du Caire, les pirates de l'Indonésie menacent Singapour. Et ils discutent du sexe des anges !* » (VMRB, II, 221).

³³⁶ Voir l'analyse de la pensée magique p. 42 et sq.

³³⁷ Non seulement le roi Richard déshonore son peuple mais comme nous l'avons précisé au chapitre 1, il fait la honte de sa famille, tant et si bien que sa propre mère le traitera de « bâtard ». Soulignons qu'il est le seul personnage à recevoir cette injure dans la pièce.

³³⁸ Par ailleurs, l'immoralité du personnage est également dénoncée par Robert Houle (son chambellan) lorsqu'il déclare : « *Ah, Richard, ton pouvoir ne connaît plus de bornes, tu disposes de tout, tu ne respectes plus rien ! Famille, vertu, amitié, règles établies, honneur, tartes aux framboises, tu piles dessus avec tes gros sabots* » (VMRB, II, 235). Concernant son irrésolution, mentionnons que son surnom (le Roi Boiteux) est en lui-même un indice du caractère irrésolu de Richard. Cf. également note 231.

Ce qui nous amène à considérer que tous ces désastres obéissent à une nécessité, en cela qu'ils seraient la conséquence non pas tant de la naissance du Roi Boiteux, mais plus précisément de l'accession au pouvoir des bâtards, dont Richard est un fidèle représentant³³⁹. Rappelons que les bâtards, dans cette pièce, sont des enfants du hasard³⁴⁰. Aussi, la seule logique qui puisse sous-tendre une si invraisemblable accumulation de catastrophes est celle du hasard, c'est-à-dire l'impensable. Car le hasard se moque du probable et réalise presque invariablement le possible invraisemblable³⁴¹. Cela se vérifie dans l'expérience que nous pouvons en faire au quotidien. En vérité, lorsque nous disons : « *et par un hasard...* », nous nous avouons déconcerté par la situation relatée, nous cherchons à exprimer que nous n'aurions pu imaginer que cela se produise. Ainsi, l'accession au pouvoir des bâtards aurait permis au hasard de dominer le possible en engendrant une accumulation de catastrophes qui défie toute vraisemblance à travers laquelle est mise en branle une logique de l'impensable. Or, l'impensable dans cette pièce c'est la certitude. En effet, l'analyse des procédés de la discontinuité révèle que rien n'est fixé une fois pour toutes dans cet univers fictif : ni les personnages³⁴², ni la temporalité, ni le territoire du

³³⁹ Nous avons démontré au chapitre 1 que Richard fait partie du clan des bâtards de la pièce. Bien que nous ayons précisé dans ce même chapitre que son prédécesseur (François Premier) et son successeur (Moïse) sont également des bâtards, cela n'invalide pas pour autant notre interprétation. Car bien que le règne de ces deux derniers monarques ne sont décrits qu'en partie à travers la pièce de Ronfard, tout porte à croire que les catastrophes étaient également chose courante avant et après l'ère Richard. D'ailleurs, rappelons-le, il nous est impossible d'observer un changement significatif entre le règne de François Premier et celui de son fils Richard, tout comme entre le règne de ce dernier et celui de Moïse qui s'amorce à l'Épilogue (où une petite apocalypse sévit dans le quartier de l'Arsenal).

³⁴⁰ Entre autres parce qu'ils sont des êtres irrationnels.

³⁴¹ Faut-il le rappeler, le hasard est l'imprévisible. (Cf. p. 72)

³⁴² Nous pensons à la discontinuité énonciative qui confère aux personnages une multiplicité d'identités. Mais concernant ce flou qui entoure les personnages rappelons que notre analyse de la bâtardise nous amène à conclure que le statut d'enfant naturel n'est pas garant de la légitimité d'un individu dans une lignée, et que l'indétermination est fondamentale dans la psychologie du bâtard. De plus, comme le relevait Josette Féral (*Op. cit.* p. 76), même les liens affectifs entre les personnages sont précaires à l'intérieur de cette pièce. Par exemple, tout porte à croire que Richard est destiné à épouser Annie Williams mais contre toute attente il s'unira à Marie-Jeanne Larose. Cette union

royaume et encore moins l'interprétation que l'on peut tirer de la fable. Le développement de ce chapitre a permis d'établir qu'en transgressant l'unité de l'action, l'unité de lieu et de temps, et en perturbant la cohérence interne des personnages, la socio-poétique du hasard dans cette fiction dramatique exprime un principe d'incertitude. Dès lors, nous pouvons considérer que le principe structurel du hasard dans le Cycle du Roi Boiteux participe de l'esthétique baroque de cette pièce car, selon Giovanni Lista, « *l'incertitude est l'âme même* » de l'esthétique baroque³⁴³.

3. Conclusion.

Considérant le grand nombre de processus d'esthétisation du hasard mis en œuvre dans Vie et mort du Roi Boiteux, nous pouvons affirmer sans l'ombre d'un doute que le hasard est la principale force structurante de cette épopée. Faisons le relevé de ces différents procédés littéraires, qui relèvent majoritairement d'une stratégie de l'écriture discontinue, à travers lesquelles cette socio-poétique du hasard prend forme³⁴⁴. Notre analyse a permis de découvrir que ceux-ci interviennent à travers plusieurs dimensions de l'écriture dramatique en générant du désordre pour introduire une incertitude radicale au cœur du récit. De sorte qu'il est permis d'associer la conception ronfardienne du hasard dans Vie et mort du Roi Boiteux à celle de nos scientifiques contemporains qui voient dans le hasard un principe d'incertitude.

échouera rapidement. Après Marie-Jeanne, Richard se liera à une certaine Gwendoline, laquelle le laissera insatisfait après peu de temps. Également les liens du sang, pas plus d'ailleurs que les intérêts politiques, ne suffiront à solidariser Roy Williams et Madame Roberge. Lorsque cette dernière supplie son neveu (Roy) de mettre fin à son calvaire en l'aidant à contrecarrer le pouvoir de la famille Premier, celui-ci demande à ses hommes de mains d'assassiner sa tante. Notons que les exemples de trahisons se multiplient tout au long de la pièce.

Nous avons démontré que les dimensions spatiale et temporelle de Vie et mort du Roi Boiteux sont régies par le hasard via une stratégie de la discontinuité³⁴⁵. Qu'il en résulte un exceptionnel éclatement de ces catégories qui, dans cette épopée, correspondent à des ensembles à ce point incertains, que nous ne pouvons déterminer l'époque à laquelle l'action se déroule, tout comme les frontières géographiques à l'intérieur desquelles elle prend racine. En transgressant les unités de lieu et de temps, le dramaturge cherche à construire un flou temporel et géographique.

Parallèlement, le hasard intervient dans ce drame, au niveau de l'énonciation. Nous avons découvert qu'en brouillant l'identité d'un personnage, la discontinuité énonciative actualise également ce principe d'indétermination ou d'incertitude, le procédé nous contraignant, à chaque entrée en scène³⁴⁶ d'un personnage, de répondre à la question suivante : qui parle ?, pour saisir l'enchevêtrement des sens.

Enfin, c'est sans contredit au sein même de la diégèse que la force du hasard s'affirme avec le plus d'intensité. Notre recherche a permis de retracer son influence dans la liste, l'asyndète, le hiatus, l'intégration d'un match d'improvisations, l'écriture automatique, la libre associations d'idées, ainsi qu'à travers la logique de l'impensable qui gouverne le possible narratif. La logique de l'impensable recrée en boucle l'effet

³⁴³ « Le Baroque et l'image », dans La Scène Moderne, Paris, Actes Sud/Carré, 1997, p. 241.

³⁴⁴ Seule la logique de l'impensable qui gouverne le possible réalisé n'est pas une technique de l'écriture discontinuë.

³⁴⁵ Rappelons que l'éclatement spatio-temporel de ce drame nous autorise à penser que le dramaturge a choisi ses temps et ses espaces dramatiques au hasard. Cette hypothèse est d'autant plus probante que notre analyse a démontré que ces temps et ces espaces dramatiques auraient pu être autres, qu'il n'y a aucune nécessité (bien au contraire) à ce que le récit de Ronfard se déroule en terre québécoise, ni qu'il apparaisse comme une épopée propre à une période déterminée historiquement. Or le hasard est bien cette force de la nature qui réalise quelque chose qui aurait pu être autre.

³⁴⁶ Enfin presque...

d'imprévisibilité lié au hasard en donnant lieu à un enchaînement de catastrophes sans fin. Le fonctionnement des autres procédés participe des "lois" du hasard en ce qu'ils neutralisent les rapports de causalité et/ou provoquent de l'indétermination dans la diégèse, ce qui a pour effet d'introduire un principe d'incertitude dans la communication en nous privant de toute possibilité à prévoir la suite de l'action.

Ainsi, quel que soit le niveau du récit où elle intervient, la force structurante du hasard s'affirme dans ce récit dramatique en créant un désordre narratif. Bien sûr, il y a apparence de paradoxe dans cette assertion car, le plus souvent, lorsqu'il y a du désordre dans un texte, sa structure s'avère déficiente. Mais dans le Cycle du Roi Boiteux le désordre narratif a bel et bien un effet structurel, puisque nous avons pu démontrer qu'il tisse le sens allégorique de l'œuvre de Ronfard : c'est-à-dire un récit métonymique de l'histoire de l'humanité qui, en soi, par sa forme, constitue une critique du savoir historiographique.

Nous avons vu que l'auteur construit ce récit au moyen de listes discontinues, qui, en plaçant tous les événements au même niveau hiérarchique représentent le matériau de l'histoire comme étant irréductible à la notion d'ordre. En outre, les multiples procédés de la discontinuité, en perturbant sans cesse la linéarité du texte, créent une configuration historique chaotique qui met en doute la probité intellectuelle du travail de l'historiographe qui vise à établir une continuité à travers une période historique prédéterminée. Soulignons, par ailleurs, que la logique de la causalité sur laquelle s'appuie l'historien, pour construire du sens à partir d'une constellation d'événements caractéristiques d'une époque, est rendue inopérante par la

majorité des procédés de la discontinuité. Ainsi, les effets structurels engendrés par les processus d'esthétisation du hasard que nous avons étudiés nous permettent de mieux saisir la teneur du débat sur le savoir historique que Ronfard institue à travers son récit dramatique. Car si la socio-poétique du hasard du Cycle du Roi Boiteux décompose la pratique historiographique c'est pour recomposer, par le biais des procédés de la discontinuité, des ruptures narratives (hiatus), des défauts d'intentions ou de finalité (asyndètes, écriture automatique, association libre d'idées, improvisations) qui sapent le fondement de l'idée d'histoire comme orientation d'un devenir.

Le principe d'incertitude sans cesse réitéré à travers cette socio-poétique du hasard signale la crise du réel. En effet, en multipliant les procédés de la discontinuité, il semble que Ronfard cherche à nous signifier que l'ordre que l'on se plaît à voir en toute chose n'est qu'apparent, que finalement le doute est le plus sûr parti de l'école du monde, pour reprendre la formule de Montaigne. Nous avons fait la preuve, à l'intérieur de ces pages, que la discontinuité narrative, énonciative et spatio-temporelle constituent autant de façons de questionner notre capacité à distinguer la différence entre le réel et ses reflets, en proposant un sens dont la construction passe par d'incessantes renégociations de la matière diégétique. Indubitablement, l'incertitude liée à la lecture de la réalité dans ce récit dramatique met en relief la crise du réel historique. D'ailleurs, en proposant une analogie structurelle entre la marche de l'Histoire et le dispositif de la liste qui met l'accent sur la discontinuité en présentant des relations a-causales, le dramaturge fait valoir que la procédure historiographique méconnaît la complexité du réel. Si bien que nous

pouvons affirmer, en dernière analyse, que l'ambiguïté narrative de Vie et mort du Roi Boiteux a pour corrélat thématique la précarité de la connaissance du monde que l'on peut se forger par le biais de l'exégèse historique.

CONCLUSION

1. La bâtardise selon Ronfard.

L'analyse de la conception ronfardienne de la bâtardise démontre que l'auteur dramatique s'empare de cette notion dans un esprit ludique, avec le dessein de réviser les frontières entre illégitimité et légitimité pour affirmer « *une joyeuse relativité des apparences* ³⁴⁷ ». En effet, il n'est nul besoin, pour être frappé d'illégitimité dans la communauté de Vie et mort du Roi Boiteux, d'être issu d'une union qui n'a pas été bénie par l'Église et d'avoir reçu en héritage les stigmates de la honte, par le caractère lubrique et frivole de la rencontre sexuelle qui nous a valu de connaître la vie. La bâtardise dans cette œuvre dramatique n'obéit pas au sens strict du terme. Les bâtards de Ronfard sont bel et bien des êtres dont l'âme est en perdition, des individus entachés de honte, mais pour d'autres motifs. Car dans cet univers fictif où les pulsions sexuelles et l'instinct de pouvoir exultent côte à côte, tels des vases communicants, la mégalomanie apparaît comme un vice autrement plus avilissant que celui de la chair, comme une forme de concupiscence irrépressible chez l'homme, comme la source première de la dégénérescence humaine³⁴⁸. Aussi, en obéissant, sans aucune forme de considération morale, à leur instinct de pouvoir, François, Richard, Catherine, Roy et Marie-Jeanne, des enfants qui sont les dignes fruits d'une union maritale, se transforment (métaphoriquement) en enfants du vice et de l'égarement, en bâtards.

³⁴⁷ L'expression est de Josette Féral, *op. cit.* p. 80.

³⁴⁸ L'auteur franchit un pas de plus en proposant que la soif de pouvoir est à l'origine de la dégénérescence de l'univers. Dans son œuvre dramatique, la bâtardise est tenue responsable des pires obscénités de ce monde. Elle incarne, à elle seule, le mal social.

L'arbre généalogique présenté par l'auteur n'est donc d'aucune utilité pour celui qui cherche à distinguer les enfants légitimes des enfants illégitimes dans cette société fictive où la soif de pouvoir sanctionne la bâtardise d'un personnage. Ce glissement de sens opéré par le rapport dialogique entre l'instinct de pouvoir et l'instinct sexuel, nous oblige à reconnaître, dans les personnages impliqués dans la course au pouvoir du royaume de l'Arsenal, une kyrielle de personnages abâtardis³⁴⁹. Ces derniers composent, avec Moïse, Sandy et Nelson, un clan de bâtards dont Moïse est la figure emblématique. À l'instar de cet ersatz du héros biblique, les personnages qui viennent grossir les rangs des illégitimes dans cette communauté ont un rôle unique, celui d'assurer leur puissance sur le monde pour leur seul profit personnel. En outre, la redondance de plusieurs traits distinctifs de Moïse, observée chez tous les personnages énumérés ci-haut, nous autorise à considérer que ces figures forment un bloc homogène³⁵⁰.

Bien que ce qui précède laisse croire le contraire, l'acception ronfardienne de la bâtardise n'est pas complètement étrangère à la dynamique parentale de l'individu. Si tous les bâtards de la société de l'Arsenal ne sont pas, comme Moïse et les jumeaux, les enfants d'un père irresponsable qui, après avoir goûté aux plaisirs de la chair, abandonne sa partenaire sexuelle avec leur progéniture, l'absence du père ne se fait pas moins ostentatoire dans chacune des familles dont un membre joint le clan de Moïse. En outre, certains de ces personnages issus d'un milieu familial au-dessus de tout soupçon s'affirment dans la bâtardise en refusant de reconnaître leur filiation

³⁴⁹ Les personnages énumérés au paragraphe précédent.

³⁵⁰ Ces traits distinctifs sont les suivants : des mœurs barbares, l'hybridité, la pensée magique et, bien entendu, la soif de pouvoir. Cf. le tableau de l'Annexe 3.

avec leur figure paternelle³⁵¹. Ils préfèrent de loin être les fils (ou les filles) de personne et de tout le monde, comme la majeure partie des enfants du hasard du reste. Catherine, pour ne nommer qu'elle, est tantôt Agrippine, tantôt Clymnestre, tantôt Lucrece Borgia, etc. Continuellement, les personnages s'emparent ainsi des grandes figures historiques, se les approprient. Toujours pour s'en débarrasser aussitôt. Cette identité hybride, sans ancrage définitif dénote donc un brouillage de l'identité³⁵² propre au bâtard.

L'hybridation des personnages, l'absence généralisée des pères dans cette communauté et le problème de la filiation qui essaime parmi toutes les familles de l'Arsenal dessinent des problématiques qui ne sont certes pas sans arrimage avec le procès que le dramaturge intente à l'Histoire³⁵³. Par exemple, la mise en valeur de la blessure psychologique du bâtard dans ce récit jette une passerelle métaphorique qui propose de voir l'Histoire comme une source de traumatisme affectif, occasionné par l'héritage culturel de la société patriarcale³⁵⁴. Ces enfants du hasard seraient donc des

³⁵¹ Dans certains cas, la mère est également rejetée comme modèle (Roy et Catherine).

³⁵² En inscrivant un principe d'incertitude au sein même de la psyché de ses personnages, Ronfard fait de ses bâtards des êtres indéterminés, des enfants du hasard. Précisions que l'indétermination de l'identité est un mal qui, selon la psychanalyse, est omniprésent chez les enfants illégitimes.

³⁵³ Il se dessine là un espace de questionnements riches de promesses, que nous n'avons pu qu'aborder de biais car ils exigeaient de trop longs développements. Il serait intéressant par exemple d'aborder le problème de la filiation en rapport avec la question de la distorsion de la mémoire.

³⁵⁴ Bien que la filiation avec la mère soit également problématique pour plusieurs bâtards, cela n'invalide pas cette interprétation de la condamnation, par Ronfard, de la société patriarcale et des modèles qu'elle véhicule. Dominique Lafon propose une interprétation radicalement opposée à la nôtre. Elle soutient que Ronfard dans ce récit dénonce le matriarcat. Nous ne partageons ses vues car, selon nous, l'omniprésence des femmes dans cette société est une conséquence inévitable de la désertion des hommes. De plus, lorsqu'elles se retrouvent au pouvoir, les femmes de cette société fictive ne proposent en rien une façon différente de gérer le pouvoir. Notons que le travail de Ronfard dans *Lear* corrobore notre interprétation. Ce récit dramatique met à mal, sans détour, le patriarcat. Ronfard y fait dire à Hector (principal représentant des bâtards) : « *Mort au père.* » (*Op. cit.*, p. 64). Autre isotopie significative : le personnage de Lear se montre dégoûté par l'héritage qu'il lègue à ses filles. Ce royaume qu'il offre en partage est symbolisé par une pizza. Une image qui vaut mille mots pour décrire l'harmonie qui règne au pays de Lear.

êtres en mal de filiation faute de modèles édifiants, des enfants sans racines dans un monde où la véritable grandeur a disparu.

La longue tradition de violence et d'oppression dans l'exercice du pouvoir mise de l'avant par nos sociétés patriarcales trouve un prolongement dans les procédures despotiques des rois de l'Arsenal. Et elle resurgit sans cesse à travers les voix de tyrans venus d'une autre époque qui se superposent à celles de ces rois bâtards. Cette hybridation généralisée des personnages principaux est étroitement liée à la dénonciation, par l'auteur, du patriarcat. Nous avons vu que ce procédé formel incarne l'idée d'immortalité du peuple revendiquée à maintes reprises au cours du Cycle, qui renvoie à l'immortalité de la bâtardise, c'est-à-dire à cette omniprésence à travers toutes les époques de l'histoire de l'humanité d'un désir d'omnipotence chez les hommes de pouvoir, en dépit des conséquences souvent désastreuses sur le tissu social engendrées par un tel mode de gouvernement³⁵⁵. Ainsi, l'immortalité de la bâtardise révèle une ligne de fracture dans notre conscience historique permettant au dramaturge de récuser l'idée d'histoire comme lieu privilégié de la consignation d'une mémoire, laquelle permettrait aux hommes d'identifier des frontières à ne pas franchir, de tirer des enseignements qui les préviendraient à l'avance de certaines impasses dans lesquelles ils pourraient être tentés de s'engager à nouveau.

La représentation de l'Histoire dans le Roi Boiteux tend à démontrer que devant la dimension tragique de la marche de l'Histoire, les hommes réagissent en se réfugiant dans l'amnésie. Nous avons vu que les bâtards s'emparent du passé pour le

mettre à distance aussitôt. De plus, ces enfants du hasard se comportent comme si rien n'avait existé avant eux. Aussi, la conception de l'Histoire comme mémoire collective est battue en brèche dès le Prologue, par la symbolique de Tuchê, qui véhicule la vision d'une Histoire qui tourne en rond. En outre, Ronfard charrie cette idée d'une infinie répétition du même à travers les âges, en mettant en scène le retour du refoulé. Les deux grandes familles (Ragone-Roberge) qui se livrent une guerre dans cette épopée réclament le pouvoir au nom de la préservation de la "pureté de la race", principe au nom duquel tant d'horreurs ont été commises à l'échelle de la planète, et continuent de l'être.

Ce même principe est notamment tourné en dérision dans Vie et mort du Roi Boiteux car le sang des Roberge coule dans les veines de tous les personnages au cœur de l'affrontement. Aussi, par l'identité hybride des personnages bâtards, ce récit dramatique met en scène un schisme culturel, un milieu social où l'impureté raciale est la donne générale et, par conséquent, où la lutte pour la préservation de la pureté de la race constitue une lubie.

Comme l'a démontré notre analyse de la pensée magique au premier chapitre, les bâtards de Ronfard sont des êtres éminemment irrationnels, un trait de personnalité qui nous autorise d'autant plus à les voir comme des enfants du hasard. Nous avons vu qu'ils ont une foi aveugle dans le pouvoir magique des idées, tant et si bien qu'ils estiment pouvoir soumettre le monde à leurs désirs. Aussi, ils défient le

³⁵⁵ Dans cet univers fictif, l'accession au pouvoir de la bâtardise entraîne une succession sans fin de catastrophes qui relève d'une logique de l'impensable. Rappelons que cette logique de l'impensable est liée au hasard en ce qu'elle recrée en boucle l'effet d'imprévisibilité qu'il génère.

hasard. Ce culte voué au Dieu Bramuz, notre recherche a permis de découvrir qu'il se résumait en un culte de tout ce qui relève de l'irrationnel.

En ce qui a trait à la critique du travail historiographique, l'angle d'attaque privilégié par l'auteur dramatique se situe du côté du mode d'énonciation du discours historien. À travers cette parodie de l'histoire de l'humanité, le dramaturge critique la posture d'observation fétichiste adoptée par un nombre important d'historiographes. Comme le relevait Dominique Lafon, en nous présentant des rois et des reines qui font figures d'anti-héros, Ronfard « (...) revendique le droit d'en finir avec l'héroïsation de l'Histoire³⁵⁶. » En effet, toute tentative de construction d'un récit exemplaire est rendue dérisoire dans cette épopée, car l'Histoire s'y voit réduite à des fantasmes, à des « pulsions incodifiables³⁵⁷ » puisque la seule préoccupation des bâtards est de satisfaire leur soif de pouvoir. En outre, cette volonté du dramaturge de condamner la mythification des acteurs qui occupent le devant de la scène historique est rendue d'autant plus tangible, qu'au sein des figures de bâtards qui peuplent ce royaume, gloire et honte ne font qu'un, l'une venant confirmer l'autre³⁵⁸. L'examen des mœurs de ces personnages a montré que les gestes les plus barbares commis dans cette pièce sont, à la fois, des hauts faits de gloire.

2. Continuité versus discontinuité.

Le travail d'analyse du second chapitre a permis d'établir que l'oxymore continuité-discontinuité sert de socle oppositionnel à l'entreprise de démystification et

³⁵⁶ *Op. cit.*, p. 96.

³⁵⁷ Cette expression est utilisée par le personnage de Brecht lorsque ce dernier décrit, du haut du ciel, le spectacle de la folie des hommes.

de déconstruction de l'Histoire opérée par l'auteur dramatique. Notre investigation du texte a conduit à cette observation incontournable : les processus d'esthétisation du hasard qui entrent dans la composition de cette socio-poétique sont majoritairement des procédés de l'écriture discontinue, une stratégie littéraire qui va à l'encontre du but poursuivi par l'historiographe, qui est de retracer une continuité à travers le matériau de l'Histoire. Aussi, en aménageant les événements historiques d'une façon fragmentaire et discontinue, Vie et mort du Roi Boiteux fait ressortir le caractère de construction que recèle le travail historiographique.

Les procédés de la discontinuité dans le Cycle du Roi Boiteux interviennent à différents niveaux du récit (diégétique, temporel, spatial, énonciatif). Nous avons vu que l'armature du récit de l'Histoire repose dans cette fiction dramatique sur une série de listes discontinues. En opérant une analogie structurelle entre le procédé du listage et l'Histoire, le dramaturge met l'accent sur le désordre intrinsèque du matériau historique car cette technique d'écriture qui place tous les éléments au même niveau hiérarchique apparaît irréductible à la notion d'ordre. Du reste, la majorité des processus d'esthétisation du hasard que nous avons identifiés misent sur la propension de cette force de la nature à générer le désordre, puisque leur fonction est de bouleverser la linéarité textuelle.

Les idées maîtresses qui sous-tendent l'élaboration de cette socio-poétique du hasard sont : désordre et incertitude. Le travail littéraire de Ronfard à partir de la notion de hasard vise à semer de la confusion et de l'incertitude dans l'esprit du

³⁵⁸ Cet oxymore honte-gloire apparaît généralement dans des situations relatives à l'exercice du

récepteur de sa pièce, en vue d'ébranler sa vision ordonnée et rationalisée de l'histoire et du monde. Il ne fait aucun doute qu'en choisissant de travailler dans la discontinuité, l'auteur cherche à nous signifier qu'à ses yeux, l'Histoire ne va nulle part, qu'elle n'a ni sens, ni direction. Dès le Prologue, qui met en scène le leitmotiv de la horde, cette fiction théâtrale représente le temps comme une marche aveugle.

Régi qu'il est par la stratégie de la discontinuité, le temps dans ce récit dramatique est à ce point désordonné qu'il se voit opacifié. Il est impossible d'identifier un temps central, une hiérarchie temporelle dans cette épopée, si bien que l'époque qu'elle dépeint demeure hasardeuse³⁵⁹. Ronfard crée une multi-temporalité qui confère à l'action une dimension a-temporelle ayant pour effet d'exorciser toute conception évolutive de l'Histoire. Il confond Antiquité, âge féodal et âge industriel afin de nous amener à considérer que ces différentes périodes proposent une infinie répétition du même. Parallèlement, la discontinuité énonciative valide cette conception du monde en consacrant l'immortalité de la bâtardise³⁶⁰. Cette vision d'une Histoire qui se répète se trouve également traduite par l'éclatement spatial du drame, car la dispersion de l'action aux quatre coins du globe affecte le royaume de l'Arsenal d'une ambiguïté topographique telle, que la notion de territoire se voit occultée dans ce récit. Aussi, en proposant une histoire déterritorialisée, le dramaturge pose comme interchangeable le passé des différentes populations de la terre.

pouvoir. Il est donc intimement lié à la soif de pouvoir des bâtards.

³⁵⁹ L'adjectif « hasardeuse » doit être entendu au sens de ce qui est incertain.

³⁶⁰ Nous faisons référence, bien entendu, aux voix de tyrans qui doublent celles des rois bâtards.

La victoire de Moïse, fils de Bramuz³⁶¹, à l'Épilogue le prouve de façon irrécusable, le hasard domine le possible dans Vie et mort du Roi Boiteux. Il en résulte une action dramatique dont l'enchaînement demeure imprévisible, une syntaxe narrative qui bat en brèche la conception de l'Histoire comme orientation d'un devenir. Nous avons montré que les procédés de la discontinuité diégétique, en engendrant un dérèglement de la causalité et/ou une indétermination dans la diégèse³⁶², signalent l'opacité de l'Histoire. Toutes nos analyses³⁶³ convergent vers cette même constatation : la force structurante du hasard évince la causalité logique de l'exégèse historique pour fabriquer un récit qui comporte d'immenses zones d'ombres (hiatus, non-finalisation des intrigues), et qui privilégie les défauts d'intention et de finalité (asyndètes, écriture automatique, libre association d'idées). Ainsi, le travail d'esthétisation du hasard sur le plan diégétique signale l'aporie du sens de l'Histoire en construisant un récit qui évacue la logique rationnelle.

Une conclusion s'impose à nous au terme de cette étude : en perturbant la linéarité contraignante du texte, les processus d'esthétisation du hasard introduisent une incertitude radicale au cœur du récit qui place, en permanence, le récepteur en position de déstabilisation. Si bien que le principe d'Heisenberg apparaît comme la pierre angulaire de la socio-poétique du hasard dans Vie et mort du Roi Boiteux. Outre son concours pour ébranler notre vision ordonnée du passé, ce principe d'incertitude vient saper le fondement de l'histoire comme système privilégié d'interprétation du monde, en démontrant que rien n'est moins instable que le réel.

³⁶¹ dieu du hasard

³⁶² Propriétés formelles qui créent un principe d'incertitude dans la communication.

³⁶³ Des procédés de la discontinuité diégétique.

L'analyse des procédés de la discontinuité a révélé que rien n'est fixé une fois pour toutes dans cet univers fictif : ni les personnages³⁶⁴, ni la temporalité, ni le territoire du royaume. Aussi, nous pouvons affirmer que le dramaturge met l'accent sur l'indécision fondamentale du réel afin de mettre en lumière le caractère indécodable du matériau de l'histoire, car la prolifération des niveaux lecture dans cette parodie de l'aventure humaine signale clairement la crise du réel historique. En outre, en associant, dans un geste parodique, la position énonciative que présuppose le dispositif de la liste avec celle de la procédure historiographique, Ronfard met en perspective la fragilité de la trace de l'Histoire en dénonçant la fatuité de la prétention à l'exhaustivité des connaissances³⁶⁵, et en ridiculisant la présomption de maîtrise du monde par le savoir. De plus, en choisissant de faire reposer l'armature de son récit allégorique sur la liste, Ronfard souligne d'autant plus le caractère insaisissable du réel historique qu'il investit un procédé littéraire à l'intérieur duquel toute tentative de synthèse intelligible du monde est vouée à l'échec, dans la mesure où cette technique d'écriture confine le scripteur à mettre en œuvre une mise en ordre aléatoire de l'énoncé. Ainsi, la principale question soulevée par l'esthétique du hasard du Roi Boiteux est la précarité de la connaissance du monde que l'on peut se forger par le biais de l'exégèse historique, laquelle méconnaît la complexité du réel.

Un étrange paradoxe nous frappe à l'issue de cette étude. La vision de l'Histoire, éminemment tragique, véhiculée dans Vie et mort du Roi Boiteux tranche

³⁶⁴ Nous pensons à la discontinuité énonciative qui confère aux personnages une multiplicité de visages.

³⁶⁵ L'esthétique du hasard dans une parodie de l'histoire de l'humanité soulève d'autant plus l'impossibilité d'atteindre un savoir exhaustif dans cette discipline que le hasard est cette force de la

radicalement avec le ton léger qui se dégage de l'ensemble de la pièce. Naturellement cette attitude désinvolte est liée à la personnalité de Jean-Pierre Ronfard, notamment à son affection pour le théâtre festif. Nous pouvons avancer que peut-être le dramaturge estime-t-il que si, comme le suggère cette socio-poétique du hasard, l'utopie d'un monde meilleur est devenue obsolète, le théâtre doit être un lieu où l'on peut s'amuser de l'absurdité de la marche du monde. La réplique suivante de Lou, la voyante, laisse entendre que l'horizon bouché de l'Histoire rend plus impérieuse encore la nécessité de faire place à la fête : « *Et oui, ils dansent ! Ils dansent à merveille. On danse toujours plus fort à la veille de fermer, à l'approche du gel. Ils dansent séparés du monde, insoucieux, liés à leur désir. Ô beauté de tout ce qui bouge ! Qui peut dire qu'ils ne se livrent pas à l'essentiel ?* » (VMRB, II, 264).

nature qui a joué un rôle déterminant dans l'issue de plusieurs guerres, une influence que les historiens sont contraints de négliger puisqu'ils ne peuvent la mesurer.

BIBLIOGRAPHIE

1) CORPUS PRIMAIRE

RONFARD Jean-Pierre, Vie et mort du Roi Boiteux. Une épopée sanglante et grotesque, Montréal, Léméac, coll. : « Théâtre », 1981, t. 1-2, 205 p. et 304 p.

2) CORPUS SECONDAIRE

RONFARD Jean-Pierre, Lear, *Trac*, avril 1977, 70 p.

RONFARD Jean-Pierre, Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes, manuscrit inédit, 1992, 118 p.

3) ÉTUDES SUR LE CORPUS

A) Vie et mort du Roi Boiteux

BÉRARD Sylvie, « La généalogie textuelle du Roi Boiteux », dans Littérature québécoise. Les nouvelles voix de la recherche, sous la dir. de FORTIN Nicole et Jean Morency, Québec, Les cahiers du Creliq/Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 112-121.

BOURASSA André, « Tête d'or et pieds d'argile. Un cycle de six pièces de Jean-Pierre Ronfard », *Lettres québécoises*, n° 24, 1981-82, p. 81-82.

FÉRAL Josette (Dir.), « Vie et mort du Roi Boiteux. Nouveau théâtre expérimental de Montréal. Un cycle de chair et de sang. Petit traité de mégalomanie appliquée », *Jeu*, n° 27, 1983, p. 63-138.

FÉRAL Josette, « Vie et mort du Roi Boiteux. Un texte en délire », *Pratiques théâtrales*, n° 13, 1981, p. 32-39.

LAFON Dominique, « Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, 1998, p. 85-99.

LEBLANC Alonzo, « Ronfard : dérive organisée et conflit de cultures », *Études littéraires*, n° 3, 1985, p. 123-141.

LEFEBVRE Paul, « Notes sur Vie et mort du Roi Boiteux », *Jeu*, n° 21, 1981, p. 106-114.

LOFFREE Cary, « Recherche de et sur l'imaginaire : l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral », *L'Annuaire théâtral*, n° 19-20, 1996, p. 7-23.

VIGEANT Louise, « Le carnavalesque comme stratégie postmoderne : le cas de Vie et mort du Roi Boiteux », dans « Actes du colloque Théâtre du Québec : Mémoire et appropriation », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1989-90, p. 327-336.

VIGEANT Louise, Le travail de l'interprétance dans le texte spectaculaire — lecture de Vie et mort du Roi Boiteux, Montréal, thèse de Ph. D., UQAM, 1985, 318 p.

B) Jean-Pierre Ronfard

BEAULIEU Michel, « À la question Jean-Pierre Ronfard », *Jeu*, n° 3, 1979, p. 113-117.

LÉVESQUE Robert, Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard, Montréal, Liber, 1993, 167 p.

RONFARD Jean-Pierre, « Contre le théâtre pour », *Jeu*, n° 12, 1979, p. 248-253.

RONFARD Jean-Pierre, « Le démon et le cuisinier », *Jeu*, n° 25, 1982, p. 25-39.

RONFARD Jean-Pierre, « Les mots s'usent », *Jeu*, n° 52, 1989, p. 113-115.

RONFARD Jean-Pierre, « Qu'est-ce que le théâtre », *Études littéraires*, Vol. 18, n° 3, 1985, p. 227-231.

RONFARD Jean-Pierre, « Vous dites expérimental », *Jeu*, n° 52, 1989, p. 127-131.

4) OUVRAGES THÉORIQUES

A) Analyse dramaturgique

GIRARD Gilles (et Al.), L'univers du théâtre, Paris, Presses Universitaires de France, coll. : « Littérature Moderne », 1978, 201 p.

UBERSFELD Anne, Lire le théâtre, Paris, Belin, coll. : « Lettres Belin Sup. », 1996, t. 1-2-3, 226 p., 287 p. et 197 p.

VINAVER Michel, Écritures dramatiques, Paris, Actes Sud, 1993, 910 p.

B) Théâtre contemporain

ANDRÈS Bernard, « Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec », *Études littéraires*, n° 3, 1985, p. 19-32.

ANDRÈS Bernard et Pascal Riendeau, « La dramaturgie depuis 1980 », dans Panorama de la littérature québécoise contemporaine, Montréal, Guérin, 1997, p. 208-239.

BRISSET Annie, Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988), Longueuil, Prémambule, coll. : « L'Univers des discours », 1990, 318 p.

DAVID Gilbert, Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec de 1930 à 1990, thèse de Ph. D., U. de Montréal, 1995, 451 p.

GODIN Jean-Cléo, « Deux dramaturges de l'avenir », *Études littéraires*, n° 3, 1985, p. 113-122.

LAROCQUE Marie-Christine, « Ici, maintenant, demain. Entretien avec Marie-Hélène Falcon et Marie-Christine Larocque », *Jeu*, n° 15, 1980, p. 111-122.

LEFEBVRE Paul, « Le réel des rêveurs. Regard sur les années quatre-vingt », *Veilleurs de Nuit*, n° 2, 1989-90, p. 117-129.

LISTA Giovanni, « Le Baroque et l'image » et « La fête et le Tango », dans La Scène Moderne, Paris, Actes Sud/Carré, 1997, p. 234-261 et p. 214-220.

RYNGAERT Jean-Pierre, Lire le théâtre contemporain, Paris, Dunod, 1993, 202 p.

VIGEANT Louise, « De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 10, 1991, p. 103-114.

C) Ouvrages généraux sur le théâtre

ARISTOTE, Poétique, Paris, Librairie générale française, coll. : « Le livre de poche classique », 1990, 236 p.

CORVIN Michel, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris, Bordas, 1991, 940 p.

D) Intertextualité

GODIN Jean-Cléo (et Al.), « L'appropriation culturelle du théâtre québécois », dans « Actes du colloque Théâtre au Québec : Mémoire et appropriation », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1988-89, p. 75-88.

GODIN Jean-Cléo, « Textes et intertextes dans le théâtre québécois », *L'Annuaire théâtral*, n° 10, 1991, p. 115-124.

GENETTE Gérard, Palimpseste. La littérature au second degré, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1982, 559 p.

LAURENT Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

LAURENT Jenny, « Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coups de ciseaux », *Revue d'esthétique*, n° 3-4, 1978, p. 165-182.

MOSER Walter (et Al.), Recyclages. Économie de l'appropriation culturelle, Montréal, Balzac, coll. : « L'Univers des discours », 1996, 335 p.

E) Théorie littéraire

ADAM Jean-Michel, La description, Paris, P.U.F., coll. : « Que sais-je », 124 p.

CULLER Jonathan, « La littérarité », dans Théorie littéraire. Problèmes et perspectives, sous la dir. de ANGENOT Marc et al., Paris, P. U. F., coll. : « Fondamental », 1989, p. 31-49

DEHENNIN Elsa, Antithèse, oxymore et paradoxisme. Approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza, Paris, Didier, 1973, 140 p.

DUPRIEZ Bernard et Sylvain Rheault, La clé des procédés. À l'usage des curieux de la langue, Recueil de textes, Université de Montréal, 1995, 613 p.

FONTAINE David, La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires, Paris, Nathan, coll. : « Lettres », 1993, 120 p.

Groupe μ , Rhétorique générale, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1982, 218 p.

Groupe μ , Rhétorique de la poésie, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1990, 347 p.

HAMON Philippe, Du descriptif, Paris, Hachette, coll. : « Recherches littéraires », 1993, 242 p.

F) Critique littéraire

BAKHTINE Mikhaïl, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, coll. : « Tel », 1982, 471 p.

NEPVEU Pierre, Intérieurs du Nouveau Monde, Montréal, Boréal, coll. : « Papiers collés », 1998, 360 p.

G) Sur le hasard et le déterminisme

ARON Raymond, « Le déterminisme historique et la pensée causale », dans Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique, Paris, Gallimard, coll. : « nrf », 1986, p. 159-263.

BEAUDOIN DE BESOMBES Marie (Dir.), « Géométrie du hasard » et « Hasard : Figures de la Fortune », *Traverses*, n° 23-24, 1981-82, 156p. et 214 p.

KÖHLER Erich, Le hasard en littérature. Le possible et la nécessité, Paris, Klincksieck, 1986, 124 p.

LATOURE Alain et Jean-Pierre Latour, « De l'État providence à l'État loterie », *Conjonctures*, n° 27, 1998, p. 51-63.

MORF Albert, « Quelques propos incohérents sur le hasard », *Conjonctures*, n° 27, 1998, p. 11-20.

MORIN Edgar, Science avec conscience, Paris, Fayard/Seuil, coll. : « Points », 1982, 315 p.

NOËL Émile, Le hasard aujourd'hui, Paris, Seuil, coll. : « Points », 1991, 219 p.

TOURNIER Isabelle, « Le sociogramme du hasard chez Balzac », *Discours social*, Vol. 5, n° 1-2, 1993, p. 49-73.

TOURNIER Isabelle, « Notes sur le hasard romanesque », dans « Médiations du social », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 54-63.

H) Autour de l'Histoire et du temps

KOSELLECK Reinhart, L'expérience de l'histoire, Paris, Gallimard/Seuil, coll. : « Hautes Études », 1997, 247 p.

KOSELLECK Reinhart, Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques, Paris, Éditions de l'E.H.R.S.S., 1990, 334 p.

LANGLOIS George, À quoi sert l'histoire ?, Paris, Bellarmin, 1999, 216 p.

WEINRICH Harald, Le temps. Le récit et le commentaire, Paris, Seuil, 1973, 333 p.

I) Thématique

BOUCHARLAT Jacques, Magie, religion et folie. La puissance sans la gloire, Paris, Anthropos-Économica, 1991, 175 p.

ROBERT Marthe, Roman des origines et origines du roman, Paris, Gallimard/Grasset, coll. : « Tel », 1972, 364 p.

J) Postmodernisme

ASHTON Dore, Malaise fin de siècle et postmodernisme, Caen, L'Échoppe, 1990, 34 p.

BOISVERT Yves, Le postmodernisme, Montréal, Boréal, 1995, 112 p.

GAGGI Sylvio, Modern/postmodern : a study in twentieth century arts and ideas, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, 205 p.

LYOTARD Jean-François, Le postmoderne expliqué aux enfants, Paris, Galilée, 1988, 165 p.

K) Ouvrages généraux de références

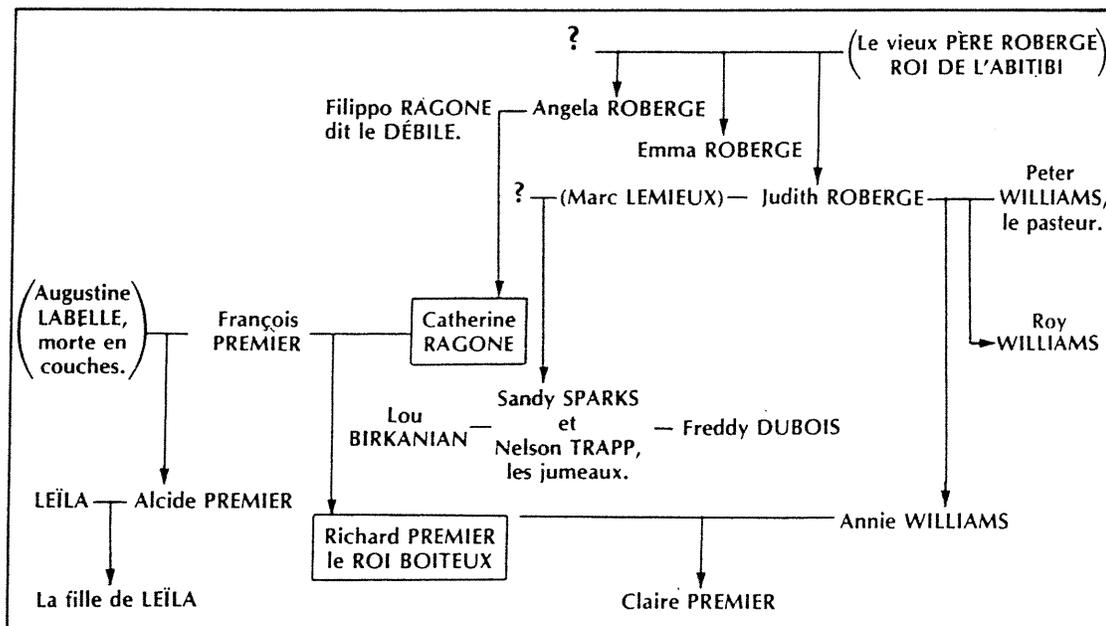
AQUIEN Michèle, Dictionnaire de poétique, Paris, Librairie générale française, coll. : « Les usuels de poche », 1993, 325 p.

SCHMIDT Joël, Dictionnaire de mythologie grecque et romaine, Paris, Larousse, 1985, 217 p.

ANNEXES

ANNEXE 1

GÉNÉALOGIE DU ROI BOITEUX



ANNEXE 2

Analyse des relations spatiales (IV, 15)

1. À la page 109, Catherine Ragone est au centre de l'assemblée. Dans les didascalies, Ronfard indique que tout le monde se met à marcher dans toutes les directions, pendant que Catherine reste immobile au centre.
 2. La mise en place suggérée par les dernières didascalies de la page 109 attire l'attention sur Marie-Jeanne Larose. Ronfard précise que tous les personnages se lèvent, les mains jointes, les yeux fermés, sauf Marie-Jeanne.
 3. À la fin de la page 110, lorsque les personnages entonnent un chant, Richard se retrouve à l'avant-plan. Les informations didascaliques annoncent qu'il s'avance seul, comme un soliste. Puis les deux prochaines didascalies mettent également Marie-Jeanne en valeur. D'abord, Ronfard indique qu'elle se détache du groupe des femmes pour aller rejoindre Richard. Puis, l'auteur annonce que le couple fait un tour de promenade au milieu du groupe.
 4. À la page 111, toujours pendant ce chant, Ronfard suggère que Roy (et ses deux acolytes) se détachent du groupe en faisant un pas en avant.
- Cette analyse des relations spatiales nous autorise à affirmer que Marie-Jeanne et Richard sont les personnages au centre de l'action dans cette scène. De même, elle permet de considérer que Catherine et Roy sont davantage mis en valeur que les autres personnages.

ANNEXE 3

Tableau des personnages bâtards

	Enfants illégitimes	Désir de pouvoir	Mœurs barbares	Hybridité	Pensée magique
1. Moïse	*	*	*	*	*
2. Sandy Sparks	*		*		*
3. Nelson Trapp	*		*		*
4. Richard Premier		*	*	*	*
5. Catherine Ragone		*	*	*	*
6. François Premier		*	*	*	*
7. Marie-Jeanne L.		*	*	*	
8. Roy Williams		*	*	*	
9. Judith Roberge			*	*	*
10. Alcide Premier			*	*	
11. Filippo Ragone			*		
12. Albert Einstein					*

- Nous pouvons constater que certains personnages que nous n'avons pas identifiés comme faisant partie du clan des bâtards (9-10-11-12) partagent certains traits distinctifs propres aux bâtards. Cela démontre que la bâtardise est un véritable fléau dans cette société fictive.
- Nous remarquons, par ailleurs, que parmi les personnages énumérés ci-haut, le trait distinctif qui apparaît comme le plus récurrent est : les mœurs barbares. Il ne faut pas s'en étonner. Car, en insistant sur cette caractéristique, le dramaturge transmet sa vision de l'Histoire en faisant valoir que l'humanité n'évolue guère.

ANNEXE 4A

Écriture automatique, Association libre d'idées, calembours et injures.

DIEU

Tous les mots commençant par un a et se terminant par un e sont féminins : alouette, amazone, automobile, alsacienne.

JEANNE D'ARC

Antilope, arachide, c'est vrai !

MATA-HARI

Alarme, armoire, arithmétique.

JEANNE D'ARC

Alerte, albumine, aiguille, âme.

MATA-HARI

Âne, angle, amphithéâtre, arbre, article, atome, Achille.

JEANNE D'ARC

Eye ! Eye ! Eye ! Où ça s'en va ? Dieu le Père, dis quelque chose !

DIEU

Mata, tu triches.

MATA-HARI

Autocrate, adultère, acide, âge.

DIEU

Arrête-moi ça, Mata-Hari !

MATA-HARI

Sire, je ne fais qu'appliquer votre définition : « Tous les mots commençant par a et se terminant par e. ». Astronaute, athlète, aide-comptable, apôtre, aigle, agronome.

DIEU

Ça c'est des exceptions...

JEANNE D'ARC

Qui confirment la règle : amygdale, ampoule, allumette, alliance, algue, acropole, affaire. N'est-ce pas, Dieu le Père ?

DIEU

Oui, mon chéri.

MATA-HARI

Aérolithe, astrolabe.

DIEU

Exceptions, j'ai dit ! D'abord, c'est des mots scientifiques, ça compte pas.

JEANNE D'ARC

Alcôve, amorce, amplitude, araignée, assiette, assurance, astuce, avarice, amourette.

DIEU, à *Mata-Hari*

Là, tu vois !

JEANNE D'ARC

Avoine, avocate.

MATA-HARI

Juge de paix.

JEANNE D'ARC

Cour suprême.

MATA-HARI

Court-circuit.

JEANNE D'ARC

Cour des miracles.

MATA-HARI

Marchand du temple, paralytique, macchabée, cul-
de-jatte.

JEANNE D'ARC

Noces de Cana.

MATA-HARI

Candélabre.

JEANNE D'ARC

Laborantine, rodomontade, marathon.

MATA-HARI

Tintamarre.

JEANNE D'ARC

Marabout.

MATA-HARI

Bout de ficelle.

JEANNE D'ARC

Selle de cheval.

MATA-HARI

Cheval de bois.

JEANNE D'ARC

Bois de campêche.

MATA-HARI

Pêche à la ligne.

JEANNE D'ARC

Ligne de fond.

MATA-HARI

Fond de commerce.

JEANNE D'ARC

Mercerie.

MATA-HARI

Riz à l'eau.

JEANNE D'ARC

Eau du fleuve.

MATA-HARI

Lave-toi dedans !

JEANNE D'ARC
Mange tes mains !
MATA-HARI
Bois ton sang !
JEANNE D'ARC
Gratte tes puces !
MATA-HARI
Ravale ta morve !
JEANNE D'ARC
Salope !
MATA-HARI
Peau de vache !
JEANNE D'ARC
Moppe humide !
MATA-HARI
Coquerelle malade !
JEANNE D'ARC
Putain d'ambassade !
MATA-HARI
Soldate en ferraille rouillée !
JEANNE D'ARC
Tes douze balles au cœur, tu ne les as pas volées !
MATA-HARI
Et toi, les flammèches de résine qui t'ont fait
fondre ta graisse d'habitante !

(VMRB, II, p. 221-225.)

ANNEXE 4B

Ballade des Jos Connaisseants

BERTOLT BRECHT et ARISTOTE

Je connais le monde et son train
 Je connais ans, mois et semaines
 Je connais l'ivraie et le grain
 Je connais Blanche et Philomène
 Je connais l'île de Timor
 Les pampas sud-américaines
 Je connais Naples et Mogador
 Il n'y a que moi que j'ignore.

(musique)

Je connais le grand Charlemagne
 Et tous les crimes qu'il commit
 Pour christianiser l'Allemagne
 Et les rives du Missouri.
 Je connais le sage Nestor
 Qui fit heureuse sa patrie
 Je connais Marx et Salvador
 Il n'y a que moi que j'ignore.

(musique)

Je connais langues et calculs
 Force des vents, cours des marées,
 Cavalcades des particules
 Espace et temps agglomérés.
 Je connais tous les nombres d'or
 Qui règnent sur la voie lactée.
 Je connais Einstein et Niels Bohr
 Il n'y a que moi que j'ignore.

(musique)

(VMRB, II, p.163-164)

ANNEXE 4C

Chant à la gloire d'Alcide

ALCIDE

J'ai traversé les océans
Affronté les sombres orages
Lutté d'adresse avec les vents
Abordé aux lointains rivages

(...)

J'ai tué le monstre aux sept bouches
Dont chacune crachait des flammes
J'ai dompté les chevaux farouches
Et les taureaux du roi d'Annam.

(...)

J'ai bâti aux marches d'Asie
Une formidable muraille
Y ajoutant par fantaisie
Trois pyramides de rocaille.

(...)

Jusqu'à la côte Estramadoure
J'ai fait s'étendre mon empire
Et sur les mers qui nous entourent
Cinglent les proues de mes navires.

(...)

Mais un héros ne prend pas de repos
Toujours il va plus loin étendre ses conquêtes
Son désir n'a pas de barrières
Il lui faut subjuguier la terre
Et quand la terre est à ses pieds
Il relève les yeux et vise les planètes.

(VMRB, II, p. 183-184)

ANNEXE 4D**Description de la reine****RICHARD**

Je te dis : débarrasse-moi de la savonnette gluante dans le fond du bain, des poubelles du lundi et du jeudi soir, des papillotes, des brosses à dents ébouriffées, des histoires de balcon, débarrasse, débarrasse-moi des odeurs de chaussettes, de l'odeur de la soupe aux pois, de l'odeur de vaisselle, de toutes les odeurs ménagères, débarrasse-moi des petites culottes qui sèchent pendues à la corde à linge, du programme stupide de télévision tous les jours la même heure sur la chaîne américaine, des papotages de guenons, des questions et des réponses toutes faites, des traites à payer, des regards, des ricanements, des paroles, des mots, des airs ; débarrasse-moi de tout ça.

(VMRB, II, 231-232)

ANNEXE 4E**La vision idéale du héros selon Richard****RICHARD**

Je voudrais être parfaitement ignoble, l'œil dégoûtant de pus, le nez arraché, la mâchoire fendue, la peau brûlée et refaite en rose bonbon avec de grosses coutures apparentes. Je voudrais avoir six doigts à une main, un moignon boudiné de l'autre côté, le nombril boursoufflé, la bedaine flasque s'écroulant sur une queue mangée aux mites, les genoux cagneux et le pied fourchu. Je voudrais qu'en moi il n'y ait plus aucune trace de loyauté, d'amour, de justice, de tendresse. Ah, n'être qu'une immonde soupe d'inhumanité et de mensonge, un cloaque de mépris, de perversion et de cruauté !

(VMRB, II, 36)