Document generated on 08/14/2025 2:19 a.m.

Intervention

Écrire pour le théâtre en 1984

Jean-Pierre Ronfard

Number 22-23, Spring 1984

Écritures

URI: https://id.erudit.org/iderudit/57280ac

See table of contents

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)
1923-256X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Ronfard, J.-P. (1984). Écrire pour le théâtre en 1984. *Intervention*, (22-23), 129–129.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1984

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ÉCRIRE POUR LE THÉÂTRE. EN 1984.

Le théâtre n'est plus, comme il le fut autrefois, le premier des arts spectaculaires. C'est que le spectacle a tout envahi; à commencer par la maison, où la télévision quotidiennement s'attache à satisfaire le besoin ancestral qu'ont les êtres humains de voir des doubles d'eux-mêmes vivre des aventures et éprouver des passions imaginaires.

Faut-il donc une fois de plus annoncer la mort prochaine de l'activité théâtrale? Ou du moins la considérer comme une manifestation inéluctablement anachronique? Je ne le pense pas.

D'abord, il est probable que le théâtre, très longtemps encore, continuera à jouer un rôle culturel, célébrant et ressuscitant les chefs d'oeuvre du passé que notre société hésite à mettre au rancart dans le besoin où elle est de se rattacher à des traditions de tous ordres.

Mais dans le domaine de la création, de la fabrication de nouveaux objets, il faut même s'attendre (suis-je d'un optimisme incorrigible?) à l'apparition d'une dramaturgie moderne aussi riche, diverse, libérée qu'a pu l'être la peinture à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième. À cette époque, les succès de la photographie comme art de la reproduction démontraient largement, ce que les artistes savaient depuis toujours, que peindre ne consiste pas essentiellement à copier des modèles. La peinture voulut se définir avant tout comme une surface plane recouverte de couleurs et de formes. On fit une distinction plus claire que jamais entre le réel (l'objet tangible, visible qu'est le tableau) et le vrai = la traduction fidèle du sujet représenté. On connaît le tableau de Magritte où, au-dessous de l'image parfaitement convaincante d'une pomme, il est écrit: «Ceci n'est pas une pomme».

Aucune analogie ne prouve jamais rien. Celle-ci pourtant est une vigoureuse provocation. Elle incite à découvrir dans l'écriture dramatique de nouvelles voies qui distingueraient radicalement le théâtre des autres arts spectaculaires plus propres que lui à donner l'illusion de la vérité.

Cela amène à l'éternelle question: Qu'est-ce que le théâtre? Paraphrasant la définition de la peinture, on pourrait répondre: Un espace à trois dimensions et un temps irréversible que partagent des interprètes jouant des actions fictives et un public y réagissant comme si c'était vrai.

C'est dans le «comme si» qu'est l'essence du théâtre. Au théâtre tout est toujours réel, mais rien n'est jamais vrai. C'est la célébration du mensonge. Le plaisir théâtral est d'autant plus aigu que le mensonge est plus évident et l'ambiguïté la plus troublante.

J'imagine que les artisans de théâtre vont être portés à créer des spectacles où la présence réelle des choses et des gens aura de plus en plus d'importance. Réalité des corps, de leurs capacités d'exploits, de leur fatigue, de leur poids, de leur transpiration, de leur vulnérabilité. Réalité du public, de sa place dans l'espace, de ses réactions, de ses choix. Réalité du décor, des artifices lumineux et sonores, des déguisements, des maquillages.

J'imagine aussi que, débarrassée du souci d'être «vraie», l'écriture théâtrale favorisera de plus en plus tous les jeux de l'imaginaire et du langage, la débauche des associations d'idées, les surprises de l'analogie, les désinvoltures de l'anachronisme, bref toutes les ressources de la transposition poétique.

Quand on parle d'écriture au théâtre encore faut-il distinguer. Il y a une écriture littéraire qui, quoiqu'on aie pu dire et faire depuis une vingtaine d'années, demeurera toujours indispensable. C'est celle de l'auteur dans le sens traditionnel du mot, concepteur global de l'histoire racontée, avec ses péripéties, ses personnages, son univers mental, créateur et organisateur inaliénable du discours proféré. Mais à cette écriture s'en superpose une autre, celle du metteur en scène qui n'a pas seulement pour charge d'assurer les bases de la communication (faire qu'on voie et qu'on entende), mais qui place le spectacle dans l'espace, développe le jeu des interprètes, impose une rythmique, crée par le son et la lumière des ambiances décisives, qui souligne, estompe, rapproche, oppose, qui travaille sur la matière que l'auteur lui a fourni et la fait travailler. Le grand débat à tenir aujourd'hui est celui de l'auteur et du metteur en scène. Ce débat est trop souvent faussé par la méfiance, la peur de la trahison chez le premier, les revendications à l'originalité créatrice chez le second.

En 1984, au Québec, le théâtre n'est pas du tout moribond. Il s'est créé des structures de fonctionnement et de production impensables il y a seulement trente ans. Il a multiplié les lieux de sa pratique. Les artisans de la scène, interprètes et techniciens, ont proliféré et sont généralement d'une qualité remarquable. Les conditions sont favorables pour que se développe une écriture nouvelle, c'est-à-dire radicalement théâtrale. On peut supposer que cette écriture n'atteindra son plein épanouissement que par un nouveau contrat et de nouvelles provocations entre l'auteur et le metteur en scène.

Jean-Pierre Ronfard