

Recherche de et sur l'imaginaire L'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral

Carrie Loffree

Numéro 19-20, printemps–automne 1996

Esthétiques nouvelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041285ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041285ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loffree, C. (1996). Recherche de et sur l'imaginaire : l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral. *L'Annuaire théâtral*, (19-20), 7–23. <https://doi.org/10.7202/041285ar>

Cary Loffree

Recherche de et sur l'imaginaire: l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral¹

Je ne sais pas faire de théâtre naturaliste, reproduire la réalité, ce n'est pas dans mes cordes. J'aime pratiquer un théâtre qui donne plutôt dans l'imaginaire...

J'aimerais qu'on découvre, par le jeu partagé avec une audience, un nouveau type de communication, fondée sur la curiosité, le désir, l'imagination...

Jean-Pierre Ronfard²

Depuis de nombreuses années déjà, on parle beaucoup de postmodernisme, tant au théâtre que dans les autres arts. Grâce aux travaux de nombreux chercheurs³, il est maintenant possible de dégager les caractéristiques de la postmodernité: œuvres impures, hétérogènes, fragmentées, hybrides, aléatoires, non linéaires, polysémiques, aux mises en abîme nombreuses, empruntant

¹ Je tiens à remercier Jean-Pierre Ronfard et Marthe Boulianne du Nouveau Théâtre Expérimental, qui m'ont offert très généreusement de leur temps. Toute ma gratitude également à Chantal Hébert et Gilbert David pour leurs conseils judicieux et à Jocelyne Côté pour son excellent travail de révision linguistique.

² Jean-Pierre Ronfard, «Contre le théâtre pour», *Jeu* 12 (1979.3), p. 251. C'est moi qui souligne.

³ Notons, entre autres, les écrits sur le postmodernisme de la chercheuse canadienne Linda Hutcheon qui lui ont gagné une renommée internationale. Cf., entre autres, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (New York: Methuen, 1984). On pense aussi aux ouvrages de Ihab Hassan, comme *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Madison: U. of Wisconsin, 1982), pour ne donner que deux exemples.

allégrement tantôt à la «haute» tantôt à la «basse» culture, etc. S'il est facile de reconnaître, dans cette notion de postmodernité, bon nombre de caractéristiques du théâtre québécois depuis une quinzaine d'années, si cette notion est utile pour repérer des récurrences syntaxiques dans le langage scénique de plusieurs des praticiens du théâtre parmi les plus importants ici, rares sont les hypothèses quant à la signification de la nature postmoderne d'une partie importante de la pratique théâtrale québécoise des années 1980⁴.

Il n'est pas question, ici, d'analyser le phénomène de la postmodernité théâtrale de manière exhaustive. Nous espérons, toutefois jeter un peu de lumière sur la signification de ce phénomène, en examinant le travail d'un metteur en scène québécois postmoderne. Il s'agit de Jean-Pierre Ronfard, qui a fondé, avec Robert Gravel et Pol Pelletier, en 1975 le Théâtre Expérimental de Montréal (T.E.M.) puis, en 1980, avec Gravel, le Nouveau Théâtre Expérimental (N.T.E.)⁵.

Ronfard a mis, et met encore, en scène, au sein de ces compagnies, des spectacles impurs, hétérogènes, fragmentés, hybrides, aléatoires, non linéaires, polysémiques... bref, postmodernes. L'examen de l'esthétique de mise en scène de Jean-Pierre Ronfard et des plus importantes de ses caractéristiques suggère une interprétation de la postmodernité théâtrale, qui a influencé le travail de ce praticien⁶.

⁴ Signalons, parmi les études intéressantes sur le postmodernisme et le théâtre québécois, deux articles de Jean-Marc Larrue: «Postmodernité québécoise et la condition post-coloniale», dans *Veilleurs de nuit* 4, Éd. Gilbert David, Montréal, Herbes Rouges, 1992, p. 244-258; et «L'image dans tous ses états», dans *Tangence* 46, déc. 1994, p. 7-19.

⁵ Nous nous servirons de l'expression «Théâtre Expérimental» durant le reste de ce texte pour référer au Théâtre Expérimental de Montréal et au Nouveau Théâtre Expérimental, c'est-à-dire les deux compagnies montréalaises fondées et dirigées par Ronfard. Nous ne parlerons dans cette étude que des mises en scène réalisées par Ronfard au TEM et au NTE.

⁶ Notre but est de dégager les caractéristiques principales de l'esthétique de mise en scène de Ronfard. Nous citerons plusieurs de ces spectacles, mais sans vouloir épuiser le sens de toutes ses oeuvres. Louise Vigeant a fait des analyses sémantiques très poussées des oeuvres de Ronfard: à part ses nombreux articles sur le travail de ce metteur en scène, dont nous citerons plusieurs dans le

Recherche de et sur l'imaginaire

Comment décrire l'esthétique «ronfardienne»? Ronfard est connu des inconditionnels du théâtre innovateur à Montréal, en raison de ses spectacles *hétérogènes* dominés par une forte *expérimentation*. D'emblée, ce qui frappe dans l'œuvre de Ronfard c'est sa diversité. Cependant, une constante semble sous-tendre l'esthétique variée de cet artiste de la scène: *l'imaginaire*. Ronfard lui-même avoue «cherche[r] à aller au-delà du réalisme, à faire des spectacles où l'imaginaire est prépondérant, avec cette liberté que les structures de l'imaginaire nous permettent»⁷. Cette vision ronfardienne du théâtre implique que l'imaginaire doit prédominer autant sur le plan thématique que sur les plans structural et conceptuel du spectacle, c'est-à-dire, pour le Théâtre Expérimental, le plan de l'expérimentation. Comme le laisse entendre le titre du présent texte, Ronfard fait effectivement des recherches *sur* l'imagination (sa nature, ses limites, etc.), tout en étant en quête d'une expression *de* l'imaginaire, d'une expression donc éclatée, créatrice, libre. *L'hétérogénéité* manifeste de l'esthétique «ronfardienne» est-elle motivée par la recherche d'une forme d'expression gouvernée par l'imaginaire? *L'expérimentation* menée par ce créateur scénique, par laquelle il sonde les possibles de l'art théâtral, est-elle un moyen de repousser les limites de l'imagination? Ce sont là des hypothèses que nous essayerons de défendre ici.

L'hétérogénéité

L'hétérogénéité est sans doute l'une des caractéristiques les plus marquantes de l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Ronfard. Non seulement est-on surpris de la différence remarquable *entre* les divers spectacles mis en scène par Ronfard⁸,

présent texte, on pense à son excellent ouvrage, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Québec, Mondia, 1989.

⁷ Michel Beaulieu, «À la question: Jean-Pierre Ronfard», *Jeu* 3 (1976.3), 69.

⁸ Comparez, par exemple, *Les objets parlent*, créé en décembre 1986, à *Mao Tsé Toung ou soirée de musique au consulat*, créé seulement deux mois plus tard, soit en février 1987.

mais (et voilà ce qui est plus intéressant) on est également frappé par la diversité qui alimente chaque spectacle de *l'intérieur*. C'est cette «hétérogénéité interne» qui a incité Pierre Lavoie et Paul Lefebvre à décrire la fameuse *Vie et mort du Roi Boiteux* — que certains considèrent, non sans raison, comme le spectacle type de l'œuvre de Ronfard — comme «un patchwork de scènes elles-mêmes patchworks d'éléments d'une éclatante diversité rapaillés au cours d'une razzia inspirée sur le plus haut rayon de la bibliothèque, l'armoire du souffleur et les poubelles de l'Histoire»⁹.

Tout comme des «patchworks», les spectacles mis en scène par Ronfard rassemblent des éléments divers, par exemple, des sources d'inspiration différentes. *Corps à corps* illustre bien ce point; c'est un spectacle qui juxtapose un texte *conventionnel* (composé de dialogues et de monologues dans la langue orale courante), exploitant une thématique *familière et moderne* (les relations amoureuses difficiles) et une gestuelle *inattendue* (celle des arts martiaux), qui est étroitement liée à la très *ancienne* tradition orientale et qui est donc *étrangère* aux occidentaux.

Ronfard renforce encore le caractère hybride de ses «patchworks» théâtraux par des mélanges de genres ou de styles, en empruntant à au moins deux des genres ou styles suivants: la parodie, le carnavalesque, le baroque, la comédie, le grotesque, la tragédie, l'épopée, le réalisme, le didactisme, pour n'en nommer que quelques-uns. Ainsi, *Mao Tsé TOUNG ou soirée de musique au consulat* représentait deux univers différents, chacun relevant d'un style de représentation distinct: à l'avant-scène était reproduit un salon dans un consulat, emprunt au style *réaliste*, et l'arrière-scène figurait la Chine révolutionnaire de Mao, emprunt au style *épique*¹⁰.

⁹ Pierre Lavoie et Paul Lefebvre, «Les entrailles du "Roi Boiteux"», *Jeu* 27 (1983.2), 122-123.

¹⁰ Louise Vigeant, «Mao Tsé TOUNG ou soirée de musique au consulat», *Jeu* 43 (1987.2), 157-159.

L'exemple par excellence du mélange de genres et de styles effectué par Ronfard est sans doute son *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, spectacle où, comme le titre le laisse entendre, on fait un survol de l'histoire du théâtre. Les diverses scènes de ce spectacle empruntent des éléments aux traditions aussi diverses que la commedia dell'arte, le nô japonais, et les théâtres antique, classique, brechtien, et même naturaliste «à la québécoise», pour ne nommer que quelques exemples.

Parler du mélange de genres et de styles que réalise Ronfard amène à parler de l'intertextualité car, en faisant ces mélanges, le metteur en scène «cite» les genres et les styles qu'il emprunte. Cependant, dans ses spectacles, Ronfard ne «cite» pas uniquement des styles et des genres; il cite aussi des objets (dans *Corps à corps*, le pôle de joute en bambou des arts martiaux devient le pôle vertical en métal que peuvent tenir les passagers qui restent debout dans le wagon du métro); des lieux (les sièges rouges de l'Expo-théâtre deviennent la mer Rouge que traversent Moïse et son peuple dans le *Roi Boiteux*)¹¹; des événements (la révolution chinoise est représentée à l'arrière-scène dans *Mao Tsé Toung*); des concepts (*Le temps qui court* était la contribution de Ronfard à une série de six objets expérimentaux qui tentaient de définir le concept du «spectacle expérimental»¹²); des personnages réels (comme Marilyn Monroe qui était constamment évoquée, si jamais présente, dans *Marilyn: Journal intime de Margaret Macpherson*) et fictifs, souvent mythiques (comme Orphée dans *La voix d'Orphée*); des textes dramatiques (Ronfard a fait des emprunts à la *Phèdre* d'Euripide, de Sénèque et de Racine dans *Autour de Phèdre*) et des textes littéraires (les fameux contes des *Mille et une nuits* étaient au centre du spectacle du même titre); etc. Ronfard va même aussi loin que se citer lui-même. En effet, dans *Précis d'une histoire générale du théâtre en 114 minutes*, il fait clairement référence à l'une des techniques de répétition qui précédait les représentations publiques du *Roi Boiteux*, en faisant jouer la dernière scène du

¹¹ Lavoie et Lefebvre, «Entrailles», 123.

¹² Pierre Popovic, «Variations - 6 objets expérimentaux», *Jeu* 54 (1990.1), 162.

Précis autour d'une maquette de l'espace scénique, les acteurs manipulant des objets qui représentent leurs personnages.

Un autre moyen par lequel Ronfard accède à l'hétérogénéité, et le dernier dont il sera question ici, est l'éclatement spatio-temporel. Ronfard crée une espèce d'hétérogénéité spatio-temporelle dans ses spectacles en fondant ses univers imaginaires sur des anachronismes et en y faisant voisiner des lieux qui ne sont pas, en réalité, situés les uns près des autres. Le meilleur exemple de cet éclatement (et de ce recollage) du temps et de l'espace se trouve dans le *Roi Boiteux*. Louise Vigeant rappelle que, dans cette œuvre, «Ronfard a créé un univers atemporel où Aristote, Brecht, Moïse et la papesse Jeanne [pour ne nommer qu'eux] apparaissent côte à côte, un univers sans géographie où l'Alaska et la mer Rouge sont des voisins, où des lieux réels et imaginaires existent les uns à côté des autres»¹³.

Comme le montrent les paragraphes précédents, les spectacles montés par Ronfard juxtaposent des éléments différents: des sources d'inspiration diverses, des genres et des styles distincts, des (inter)textes sans rapport évident entre eux, des personnages et des événements éloignés dans le temps, des lieux éloignés dans l'espace, etc., qui ne paraîtraient pas ensemble dans des contextes soi-disant «normaux». Si ces techniques de collage théâtrales sont autant de procédés associés à l'art postmoderne, comment expliquer cette prédilection de Ronfard? Quelle est la signification de ses collages hétérogènes?

Il semble que l'hétérogénéité de l'œuvre du metteur en scène ait pour but de permettre aux éléments habituellement éloignés de se rapprocher les uns des autres, de dialoguer, de se compléter même. Ainsi, dans *La voix d'Orphée*, un personnage metteur en scène actualisait le mythe d'Orphée et, dans *Corps à corps*, les traditions de l'Orient venaient compléter la modernité de l'Occident.

¹³ Louise Vigeant, «Jean-Pierre Ronfard: (Im)pure theatre», *Canadian Theatre Review* 50 (Spring 1987), 16. C'est moi qui traduis.

Cependant, les éléments que Ronfard juxtapose dans ses mises en scène ne sont pas toujours complémentaires. Par exemple, la juxtaposition de l'avant-scène réaliste et de l'arrière-scène épique dans *Mao Tsé TOUNG* servait à mettre en opposition la bourgeoisie et le prolétariat, l'Occident et l'Orient¹⁴. De même, dans *Précis d'une histoire générale du théâtre*, la juxtaposition des styles et des genres dramatiques divers, dont chacun illustre une définition différente du théâtre, causait des sérieux conflits. Les styles, les genres, et donc les définitions du théâtre s'entrechoquaient, chacun remettant en question la validité, l'efficacité, et le prétendu monopole sur la représentation théâtrale de chacun des autres.

Que les éléments qui peuplent les univers théâtraux de Ronfard se complètent ou qu'ils s'entrechoquent, la conséquence est la même: l'hétérogénéité des spectacles du metteur en scène donne à son théâtre une nature *impure*¹⁵, qui remet en question le réalisme qui a (trop) longtemps gouverné la représentation théâtrale et la vision du monde occidentales. En effet, on croit invariablement qu'il n'y a qu'une «réalité», unique et absolue. Le théâtre de Ronfard conteste cette idée, en faisant coexister dans ses univers fictifs plusieurs «réalités», parfois complémentaires, parfois contradictoires.

Si cette simultanéité d'existence de réalités multiples est une caractéristique fondamentale des œuvres «ouvertes» du postmodernisme, elle est également un élément important de l'imaginaire, comme en témoignent certaines définitions de l'imagination dans le *Petit Robert*: «faculté de [...] faire des combinaisons nouvelles d'images» et «faculté de créer en combinant des idées». Donc, en *créant* des spectacles hétérogènes où s'opèrent des *combinaisons inhabituelles* d'éléments divers, Jean-Pierre Ronfard crée une forme d'expression imaginative qui se rapproche beaucoup de la structure même de l'imagination.

¹⁴ Vigeant, «Mao», 156-159.

¹⁵ Ronfard s'affirme amoureux de l'impureté congénitale du théâtre, et il se défend comme suit: «Pour moi, l'essentiel n'est pas dans la pureté des signes qu'on émet mais dans la vie qui naît sur la scène. Et la vie, heureusement, est impure» («Le démon et le cuisinier: notes en vrac», *Jeu* 25 (1982.4), 39).

Il n'est donc pas surprenant qu'on ait déjà mesuré le succès du théâtre de Ronfard à sa capacité de toucher l'imaginaire des spectateurs. Alexandre Lazaridès explique cette idée comme suit:

La réussite d'un spectacle [...] dépend sans doute de la convergence de multiples facteurs en un point de rencontre dialectique, je veux dire unique et innombrable à la fois, puisqu'il se situe dans *l'imaginaire* de chacun, tout en définissant l'expérience plus ou moins identique d'un ensemble de spectateurs¹⁶.

Si l'hétérogénéité des spectacles mis en scène par Ronfard crée une expression de l'imaginaire qui remet en question l'expression dominante de la réalité, il est permis d'avancer que l'expérimentation à laquelle ses œuvres donnent lieu, en sondant les limites du théâtre, sonde les limites de l'imagination et de l'expression hétérogène de l'imaginaire. Cette hypothèse sera examinée dans la section qui suit.

L'expérimentation

L'expérimentation est évidemment la raison d'être du Théâtre Expérimental, compagnie qui vise, depuis sa fondation, la réalisation de créations absolues¹⁷, qui «posent des questions sur la nature même [...] de l'art théâtral» et qui «bouleversent les habitudes des réalisateurs et du public»¹⁸. Puisque Ronfard est codirecteur et cofondateur de cette compagnie, il n'est pas surprenant que l'expérimentation soit au centre de son esthétique théâtrale. En effet, Ronfard croit que l'expérimentation est nécessaire, car «la pratique vivante du théâtre impose de croire à la révolution permanente»¹⁹.

¹⁶ Alexandre Lazaridès, «Autour de Phèdre», *Jeu* 51 (1989.2), 180.

¹⁷ Car, d'après Ronfard, «[l]e désir du nouveau [...] est à la source même de l'activité expérimentale» («Vous dites expérimental?», *Jeu* 52 (1990.3), 47).

¹⁸ *Ibid.*, 46-47.

¹⁹ Jean-Pierre Ronfard, «Qu'est-ce que le théâtre?», *Études littéraires* 18.3 (hiver 1985), 231.

L'expérimentation théâtrale est tellement importante chez Ronfard que nous ne pourrions pas en faire une étude détaillée dans le cadre du présent texte. Nous traiterons donc ce sujet brièvement par une analyse succincte des caractéristiques des expériences de Ronfard qui semblent les plus marquantes, soit le hasard, l'«anarchie», la métamorphose de la relation scène-salle et, dans la quatrième et dernière catégorie, la mise en abîme, l'autoreprésentation et l'autocritique. Suivra une interprétation de la signification de l'expérimentation dans les mises en scène de Ronfard.

Ronfard a déjà dit vouloir «laisser ouvertes les voies de l'imprévu» au théâtre²⁰, en se plaçant dans des «conditions de fragilité plutôt que de force», en se livrant au hasard²¹ et en faisant une «ouverture à l'accidentel théâtral», c'est-à-dire à «tout ce qui empêche l'espace théâtral de se réfugier dans une imperméabilité au monde extérieur»²². Il reconnaît, avec beaucoup de regret, que les metteurs en scène contemporains ont tendance à exclure le hasard de leurs productions. Pour Ronfard, le hasard est «une des richesses congénitales de cet art éphémère qu'est le théâtre», et il croit que toute œuvre théâtrale modelée par le hasard reste ouverte «de telle sorte que chaque spectateur puisse idéalement recevoir ou prendre, dans ce qu'[on] lui montr[e], sa pièce à lui, en pleine liberté, suivant le flux imprévisible de ses émotions, de sa conscience et de son plaisir»²³. En d'autres mots, le spectacle qui laisse s'infiltrer le hasard parle plus facilement à l'imaginaire de chaque spectateur.

La pièce la plus caractéristique à cet égard est sans doute le *Roi Boiteux*, où le hasard intervient en deux temps distincts. Aussi constitue-t-il un bon exemple de cet aspect de l'expérimentation chez Ronfard. D'abord, en jouant une bonne partie de la pièce en plein air, en assurant la proximité des spectateurs et leur liberté de mouvement et en recherchant une atmosphère de fête, on a beaucoup

²⁰ Robert Lévesque, «Les mille et une nuits de Ronfard au NTE», *Le Devoir* (26 mai 1984), 29.

²¹ Ronfard, «Démon», 38-39.

²² Lavoie et Lefebvre, «Entrailles», 123.

²³ Ronfard, «Démon», 38-39.

fait pour attirer des interventions du hasard *pendant les représentations* qui, elles, étaient marquées par ce que Lavoie et Lefebvre ont appelé l'«esthétique de l'accidentel»²⁴. Le style de jeu était conçu de façon à pouvoir intégrer les interventions du hasard. «Le jeu ne reposait visiblement pas sur des réglages précis, expliquent Pierre Lavoie et Paul Lefebvre, mais sur une entente préalable du trajet à suivre que tous parcouraient avec l'énergie et l'inspiration du moment»²⁵.

Le hasard influençait également *les répétitions du Roi Boiteux*, qui étaient gouvernées par ce que Lavoie et Lefebvre encore ont appelé l'«esthétique de l'objet trouvé»²⁶, principe bien expliqué par ces derniers dans le passage suivant:

L'accidentel, ici, est lié à la nécessité. [...] [L]es moyens financiers étaient on ne peut plus réduits: il ne s'agissait pas de fabriquer, de commander [des accessoires et des costumes], mais de rapailler. De trouver ce dont on avait besoin. [...] Le hasard et la nécessité ont ainsi mené à une esthétique de l'objet trouvé dont on essayait d'utiliser les forces vives. Il ne s'agissait pas de fabriquer du théâtral, mais de théâtraliser ce qu'on avait trouvé de mieux²⁷.

Si l'«esthétique de l'objet trouvé» influençait les costumes et les accessoires du *Roi Boiteux*, elle influençait également l'évolution des personnages. Lavoie et Lefebvre disent que les «monarques [qui peuplent l'univers du *Roi Boiteux*], leur vie, leurs occupations, semblent avoir été rêvés par des gens pour qui leur quartier (l'Arsenal?), ce qu'on y trouve et la vie qu'on y mène, est la seule mesure de l'Histoire du monde». Cette idée guidait les comédiens dans leur interprétation des personnages qui, quant à eux, rappelaient les «enfants qui «jouent à» avec les moyens du bord. L'esthétique de l'objet trouvé suivait [donc] un double registre, celui des acteurs devant se débrouiller pour trouver ce dont

²⁴ Lavoie et Lefebvre, «Entrailles», 123.

²⁵ *Ibid.*, 129.

²⁶ *Ibid.*, 124.

²⁷ *Ibid.*, 123-124.

ils avaient besoin [en matière de costumes et d'accessoires] et celui des personnages qui rêvent à partir de ce qui est à la portée de leurs yeux»²⁸.

Le fait que Ronfard encourage l'intervention du hasard dans ses spectacles implique déjà qu'il n'aime pas que le théâtre soit assujéti à des règles strictes. Il n'est donc pas surprenant que Ronfard s'oppose aux règles et aux normes habituelles destinées à régir la représentation dramatique; son opposition fait sourdre et entretient l'«anarchie» théâtrale²⁹.

L'expérimentation de Ronfard est effectivement «anarchique» et sa définition du théâtre expérimental en est une preuve indubitable:

[U]n théâtre expérimental, pour guider son action, ses programmes, devrait commencer par faire une nomenclature de toutes les idées reçues, de toutes les normes du bon savoir-faire théâtral, et systématiquement les battre en brèche... Pour voir ce que ça donne³⁰.

Ronfard donne même une liste de ces normes et idées reçues, accompagnée d'une liste des spectacles du N.T.E. qui les contestent, comme pour prouver que sa troupe respecte cette définition du théâtre expérimental³¹.

Encore une fois, l'exemple du *Roi Boiteux* illustre bien mon propos. Dans la didascalie initiale de cette pièce, texte qui tente de transmettre au lecteur l'esprit des représentations montées par Ronfard, le metteur en scène écrit:

Il serait bien que l'environnement visuel et sonore, l'ambiance générale de la représentation, le style de jeu, soient incohérents, *anarchiques*, barbares, *éloignés*

²⁸ *Ibid.*, 126.

²⁹ Je ne me sers pas de l'idée d'anarchie ici en référence à une idéologie politique quelconque, mais plutôt pour indiquer qu'il s'agit d'une forme d'expression dramatique qui s'oppose systématiquement aux conventions gouvernant l'acte théâtral.

³⁰ Jean-Pierre Ronfard, «Les mots s'usent. Usage. Usure», *Jeu* 52 (1990.3), 115.

³¹ *Ibid.*, 113-117.

*autant que possible des traditions de sagesse et de respect qui entourent généralement l'acte théâtral — et qui l'étouffent*³².

Ainsi Ronfard s'assure-t-il qu'avant même de lire une seule réplique du *Roi Boiteux* le lecteur sait qu'il s'agit d'une œuvre «anarchique».

Tout comme il remet en question la nécessité de beaucoup de normes relatives à l'acte théâtral, Ronfard conteste vigoureusement les conventions gouvernant la relation scène-salle. «C'est à nous [les praticiens] d'inventer de nouvelles relations entre le public et le spectacle théâtral, dit-il. Il nous revient, dans notre fonction de travailleurs en théâtre, de placer cette recherche au cœur de nos préoccupations»³³.

Une des meilleures façons, d'après Ronfard, d'inventer des nouvelles relations entre la scène et la salle au théâtre est de faire des innovations dans le domaine de la configuration de l'espace. Et c'est justement ce que Ronfard a fait pour le *Roi Boiteux*. Dans ce spectacle, au moins cinq configurations scène-salle différentes ont été utilisées. Les parties I et V de cette pièce étaient jouées dans un espace de style élisabéthain, la partie III, dans un amphithéâtre qui rappelait le théâtre grec antique, la partie II, dans une aire de jeu en forme de croix, puis la partie IV, sur une scène à l'italienne qui se renversait pour la partie VI, où les spectateurs se retrouvaient sur la scène³⁴. Le *Roi Boiteux* était donc un spectacle qui exigeait beaucoup des spectateurs, car ceux-ci devaient se déplacer d'une aire de jeu à l'autre et ils étaient confrontés à une nouvelle relation scène-salle à chaque déplacement.

Le *Roi Boiteux* n'est pas le seul spectacle mis en scène par Ronfard qui soit exigeant pour le spectateur; en fait, tous les spectacles qu'il a montés au Théâtre Expérimental «interrogeaient et bousculaient le spectateur, trop souvent indolent,

³² Cité dans Josette Féral, «Un texte en délire», *Pratiques théâtrales* 13 (automne 1981), 33-34.

³³ Ronfard, «Contre», 252.

³⁴ Louise Vigeant avec la collaboration de Lorraine Camerlain, «Les voyages d'ici à là et pourtant en ce même lieu», *Jeu* 27 (1983.2), 107-108.

satisfait de lui-même, confortablement assis sur ses convictions»³⁵. La pièce *Les objets parlent* était particulièrement provocante en ce sens, car le spectateur était obligé de s'engager dans un travail imaginaire actif et inhabituel. Il s'agissait d'un spectacle sans répliques et sans comédiens: il n'y avait que des objets qui bougeaient «seuls» (manipulés par des fils) ou qui étaient déplacés par l'équipe de production dans le noir entre les tableaux. Comme Ronfard l'explique particulièrement bien, «placé devant divers états successifs d'une salle de bains, [par exemple,] plus ou moins souillée, plus ou moins en désordre, [le spectateur] ne [pouvait] pas faire autrement que d'imaginer ce qui s'est passé»³⁶. Il est donc clair que Ronfard fait des efforts constants pour intégrer le spectateur au jeu ou, pour reprendre l'expression du metteur en scène, pour «introdui[re] dans le rapport au public la question de jeu»³⁷.

Comme le laisse entendre la définition du théâtre expérimental proposée par Ronfard et citée plus haut, ce metteur en scène est très conscient du processus de création qui entoure ses propres œuvres. En fait, l'autoréflexivité semble être une caractéristique essentielle du théâtre expérimental. Il n'est donc pas surprenant que les spectacles de Ronfard mettent l'accent sur le processus créateur que plusieurs procédés, dont la mise en abîme, l'autoreprésentation et l'autocritique, contribuent à mettre en valeur.

Un excellent exemple de *mise en abîme* est fourni dans *Autour de Phèdre*, spectacle sur les tâtonnements d'un metteur en scène, qui se prépare à monter un spectacle sur le mythe de Phèdre. Le personnage du metteur en scène commence le spectacle en délimitant, à l'aide d'un ruban gommé rouge, une aire de jeu à l'intérieur de l'aire de jeu qu'il habite; l'espace de jeu ainsi délimité est celui qu'occuperont les autres comédiens, qui interprètent des rôles de comédiens jouant les personnages du mythe. Durant le reste du spectacle, les comédiens-

³⁵ Pierre Lavoie, «Nouveau Théâtre Expérimental: le 5-10-15 de l'expérimental», *Jeu* 36 (1985.3), 117-118.

³⁶ Paul Lefebvre, «Le théâtre avec des si...», *Le Devoir* (6 déc 1986), C-8.

³⁷ Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel, Rencontre publique concernant *Tête à tête* (Montréal, Maison de la culture du Plateau Mont Royal, 18 oct 1994).

personnages se prêteront aux diverses propositions du metteur en scène, pour qu'elles prennent forme.

D'entrée de jeu, le spectacle *Autour de Phèdre* met en évidence le phénomène d'*autoreprésentation*, puisque Ronfard, qui met en scène le spectacle, joue le personnage du metteur en scène. Les pensées verbalisées par le personnage du metteur en scène sont de Ronfard et, selon toute vraisemblance, reproduisent devant les spectateurs le processus créateur par lequel il est passé en préparant *Autour de Phèdre*.

L'autoreprésentation, telle que la conçoit Ronfard au Théâtre Expérimental, appelle l'*autocritique*. Comme le fait remarquer Pierre Lavoie, «[i]l ne saurait être du ressort d'un théâtre expérimental de produire des spectacles gentils et anodins, mais plutôt, à chaque événement, de chercher à remettre en question le théâtre dans son essence même et dans ses rapports avec les autres arts et avec la vie»³⁸. En d'autres mots, le fait même de s'engager dans l'expérimentation théâtrale implique qu'il y a remise en question de l'efficacité des moyens de représentation dont dispose le théâtre. Or, lorsqu'un spectacle s'engage à revoir l'efficacité du théâtre, automatiquement il se soumet à un examen de son propre bien-fondé en tant qu'objet théâtral. Ce faisant, l'œuvre expérimentale non seulement effectue une remise en question du théâtre, mais elle se remet elle-même en question; il y a donc fusion de l'objet théâtral et de sa critique³⁹.

Codirecteur d'un théâtre *expérimental*, Ronfard doit donc nécessairement y mettre en scène des spectacles qui se servent des instances d'autocritique. Peut-être l'exemple le plus clair se trouve-t-il dans *Tête à tête*⁴⁰. Dans ce spectacle,

³⁸ Lavoie, «Le 5-10-15», 117.

³⁹ Ce dernier commentaire est inspiré d'un passage d'un article de Robert Dion sur l'utilité des théories de la postmodernité pour les chercheurs en littérature: «L'incorporation du projet théorique/critique au projet littéraire est [...] l'un des aspects dominants de la postmodernité: l'idée de l'œuvre et le commentaire sur l'œuvre tendent à devenir l'œuvre» («Une critique du postmoderne», *Tangence* 39 (mars 1993), 94).

⁴⁰ La pièce *Tête à tête* était mise en scène avec la collaboration de Robert Gravel.

deux amis qui ont fondé et dirigent ensemble un théâtre expérimental, Jean-Patrice (joué par Jean-Pierre) et Gilles (joué par Gravel), essaient de décider quel spectacle ils monteront la saison suivante. Comme on peut le deviner par ce bref résumé de l'intrigue du spectacle, *Tête à tête* déborde d'exemples d'autocritique; mais l'un d'eux est particulièrement éloquent à cet égard. Il s'agit de la scène où Jean-Patrice présente à son camarade un projet de spectacle, illustrant triomphalement son propos à l'aide d'une maquette — construite avec un soin évident — d'une scène plutôt irréalisable avec un plateau amovible. L'idée est hâtivement rejetée par Gilles, qui insiste sur le fait que le projet est trop conventionnel et n'a donc pas de place au sein d'un théâtre expérimental. En jouant cette scène, où il est facile de reconnaître certaines tendances (quelque peu exagérées) du metteur en scène qui a monté plusieurs spectacles plutôt conventionnels au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal, Ronfard s'autocritique: il met en évidence une contradiction apparente dans ses désirs de mise en scène (monter des créations contestataires par opposition à des pièces de répertoire conventionnelles).

En dépit du caractère résolument contestataire de toute l'activité théâtrale de Ronfard, tout survit aux expériences de cet homme de théâtre; mieux, tout en sort rafraîchi et encore plus fort, car tout y est constamment mis à l'épreuve. Ronfard, en effet, met en scène des spectacles «anarchiques», qui laissent intervenir le hasard, posent des défis aux spectateurs et remettent en question la représentation théâtrale ainsi que sa propre pratique, Bref, en s'engageant dans l'expérimentation, Ronfard poursuit sa recherche *de* l'imaginaire avec une recherche *sur* l'imaginaire, dont il sonde les limites de diverses manières.

D'abord, Ronfard rend ses spectacles extrêmement vulnérables, en laissant intervenir le hasard. Il vérifie, de la sorte, la qualité du langage théâtral qu'il privilégie et découvre que celui-ci est effectivement forte, car elle ne s'écroule pas, au contraire, elle fleurit, même dans des contextes où le contrôle exercé par les concepteurs est réduit au minimum et les interventions de «l'accidentel

théâtral»⁴¹ sont encouragées au maximum. Ensuite, Ronfard combat les contraintes imposées par les normes qui soutiennent l'édifice théâtral, en s'engageant dans des expériences de nature «anarchique». Mais l'art théâtral reste solide, bien que quelque peu transformé, en dépit des attaques «anarchistes» de Ronfard — ou peut-être grâce à elles... Ayant démontré que le théâtre est presque indestructible, Ronfard se tourne ensuite vers les spectateurs. Il les provoque et les met dans une position d'instabilité inhabituelle, en leur assignant un rôle imaginatif (et parfois physique) beaucoup plus actif que celui qu'ils assument au théâtre conventionnel. C'est ainsi que Ronfard teste l'imaginaire des spectateurs, qui semblent être en assez bonne forme, car même les spectacles les plus exigeants du metteur en scène ne les ont pas chassés de son théâtre. Enfin, Ronfard éprouve l'efficacité et la justesse de sa propre expression dramatique. Il met en évidence son propre processus de création, le soulignant à l'aide de mises en abîme et d'autres genres d'autoreprésentation, et l'exposant ainsi au jugement des spectateurs. Puis, Ronfard remet en question ses propres créations, à la vue de tous, en s'engageant dans l'autocritique.

Si l'intérêt pour les spectacles de Ronfard a pu persister pendant une vingtaine d'années, et s'il persiste encore, c'est d'abord parce que ce metteur en scène réussit à exprimer au moins une «vérité» qui touche le public québécois contemporain, et nous croyons que cette «vérité» est l'*imaginaire*. Ronfard recherche, à travers l'hétérogénéité, une expression de l'imaginaire, qui ressemble à l'imagination humaine par sa nature éclatée, hybride, créatrice, libre, etc. Ronfard explore donc les différentes manifestations de l'imaginaire, dont l'art imaginaire qu'est le théâtre, et il sonde la capacité de l'imagination du spectateur et l'efficacité de son propre langage de l'imaginaire, afin d'élargir les frontières de son expression théâtrale. Au lieu d'exprimer le conscient, le rationnel, le réel et le réalisme, Ronfard préfère exprimer l'inconscient, l'irrationnel, l'irréel et l'imaginaire, des aspects entièrement légitimes de l'expérience humaine, qui ont (trop) longtemps été relégués à la marge du discours dominant dans tous les secteurs.

⁴¹ Lavoie et Lefebvre, «Entrailles», 123.

Si Ronfard se laisse influencer par le postmodernisme dans sa recherche *de et sur* l'imaginaire, c'est précisément pour se débarrasser des lourdes conventions du réalisme et pour explorer la relativité de la réalité et, par conséquent la multiplicité des possibilités offertes par l'imagination. Il n'est pas surprenant qu'un praticien innovateur travaillant au Québec, où le réalisme et le naturalisme se sont enracinés fortement dans le milieu théâtral durant les années 1970, adopte une telle stratégie. Peut-être d'autres praticiens ont-ils été motivés par ce même besoin d'échapper du discours réaliste dominant. Il n'y a aucun doute que le théâtre québécois des années 1980 a été marqué par un détournement du réalisme: les pièces d'un Charette ou d'un Dubois, les spectacles d'un Maheu ou d'un Lepage, et l'intérêt croissant pour la nouvelle danse en témoignent éloquemment.

Que cette hypothèse quant aux motifs du recours au postmodernisme au théâtre québécois soit vraie ou non, elle semble bien expliquer l'esthétique de mise en scène de Jean-Pierre Ronfard qui, lui, a exploré à fond le domaine de l'imaginaire. Les propos percutants du metteur en scène devraient convaincre les sceptiques:

La grande utopie d'un théâtre expérimental est justement de faire du théâtre qui n'en soit pas. C'est-à-dire qui procurerait au public l'essentiel de la jouissance théâtrale: partager avec d'autres humains, dans un même temps et dans un même espace, le spectacle d'*une réalité imaginaire*, mais qui tenterait toujours de déborder des normes de la pièce de théâtre habituelle avec son attirail convenu de situations, de personnages, de dialogues, ses jeux normalisés de décor, de costumes, de lumière et de son, qui se contesterait lui-même, non par masochisme suicidaire mais par *débauche de l'imagination*⁴².

⁴² Ronfard, «Vous dites», 49.