

Jean-Pierre Ronfard, *el Autor*

Caroline Garand

Numéro 35, printemps 2004

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041559ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041559ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Garand, C. (2004). Jean-Pierre Ronfard, *el Autor*. *L'Annuaire théâtral*, (35), 114–124. <https://doi.org/10.7202/041559ar>

Résumé de l'article

Multiple, exaltant, paradoxal, le siècle d'or espagnol s'inscrit comme symbole de la liberté de créer. S'appropriier ses grandes oeuvres et ses grands mythes, c'est, d'une certaine manière, réclamer pour soi le statut d'*el Autor*, ce créateur qui non seulement écrit, mais dirige, met en scène et apparaît, dans le motif du *teatrum mundi*, comme l'équivalent de Dieu. Ainsi, dans *Le grand théâtre du monde*, Jean-Pierre Ronfard, plus que d'adapter le chef-d'oeuvre de Calderon, cherche-t-il à affirmer *les délices de la conquête*, celle du pillard désinvolte qui puise là où il le souhaite, trouvant toujours moyen, à travers les mots des autres, d'exprimer sa propre vérité.

Caroline Garand
Université d'Ottawa

Jean-Pierre Ronfard, *el Autor*

Juin 2002 : moment de grâce. Dans une œuvre autrement discutable, *La parade du temps qui passe*, Jean-Pierre Ronfard se dévêt, ne gardant que son sous-vêtement, et danse le ballet classique. Silence dans la salle. Cette scène, pourtant loufoque, fait moins rire qu'elle ne suscite une certaine forme de complicité admirative chez le public d'habitues du Nouveau Théâtre Expérimental (NTE). Si la pièce, dans sa globalité, laisse sur sa faim, Ronfard, lui, est à son meilleur, traquant la beauté dans un amalgame de dérision et de foi à peine avouée en la grâce. On oublie le spectacle, mais l'image persiste. À cet instant précis, le NTE, c'est lui.

Dans la langue du temps, ce mot (Autor) signifiait à la fois auteur et directeur de troupe (Marrast, 1965 : 678-679).

C'est que le travail de Ronfard recouvre l'activité théâtrale dans sa presque totalité, on le dit, on le répète partout, surtout depuis sa mort. Le théâtre, il l'enseignait, le dirigeait, le créait, le jouait, le pensait. En faire état relève presque du lieu commun; lui-même s'est amusé à plusieurs reprises à jouer de sa propension à occuper le territoire, soit explicitement, soit au moyen de divers avatars fictionnels¹. Donné à la scène immédiatement après *Autour de Phèdre*, dans laquelle apparaît pour la première fois le personnage du metteur en scène qui reviendra dans presque toutes les études théâtrales, et préparant le *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, dans lequel Ronfard se

1. Voir à ce propos l'article de Louis Patrick Leroux dans le présent dossier p. 55 et l'article de Paul Lefebvre dans *Le théâtre québécois : 1975-1995*, p. 199-215.

représente nommément, *Le grand théâtre du monde* présente une image plus lopesque que calderonienne de son itinéraire créatif, puisqu'on y retrouve moins l'angoisse philosophique que la fougue juvénile du conquérant.

Bien que l'auto-sacramental de Calderón, *Le grand théâtre du monde*, semble de prime abord être le principal objet adapté dans l'œuvre du même titre produite par le NTE, il n'est en fait qu'un prétexte englobant et commode permettant de télescoper une multitude de données culturelles, littéraires et historiques formant un tableau aussi hétéroclite que la vie elle-même.

Une certaine parenté

Ce pari de représenter une époque entière à travers un amalgame de ses productions marquantes, plutôt que d'en adapter une œuvre particulière, comme Ronfard l'avait fait auparavant avec *Don Quichotte*, *La mandragore*, *Le roi Lear* ou *La vie est un songe*², est révélateur de la fascination qu'exerce la liberté propre à tout le théâtre du siècle d'or sur des praticiens se réclamant eux-mêmes d'une absence de cadre strict. Révélateur aussi de la volonté de rejoindre l'esprit de toute une époque plutôt qu'une de ses manifestations ponctuelles, assimilable pour une bonne part au génie individuel. De la même manière, cinq ans plus tard, *Tête à tête* se fera, entre autres choses, la célébration des Élisabéthains. Dans les deux cas, il s'agit bien de faire partager l'admiration pour l'art dit baroque, dans lequel « [t]out est permis, et tout est possible, dès lors que le moteur des actions humaines en a décidé ainsi » (Corvin, 1998 : 166) et qui se caractérise par le mélange des tons et des genres. C'est de cette esthétique baroque, dont le personnage du Temps, dans *Vie et mort du roi boiteux*, se faisait déjà le porte-parole : « De mon point de vue, illusion et réalité se confondent. Le jeu et la mort. La vie et le songe. L'acte imaginé et l'acte accompli. / Le grotesque et le sublime. / Le bien et le mal. Pour moi tout s'équivalait » (Ronfard, 1981 : 20), Ronfard trouve en outre, dans l'Espagne du siècle d'or, un certain idéal de désinvolture, l'un des principes à la base du NTE, incarné surtout par Lope de Vega, le Phénix des beaux esprits, le phénomène de la nature, tels que le surnommait Cervantès :

2. Peu connue parce qu'occultée par Ronfard à la suite d'une lecture publique peu concluante, la pièce *Songe et mensonge* se voulait le point de départ d'un cycle basé sur *La vie est un songe*, tout comme *Vie et mort du roi boiteux* l'est sur *Richard III*. À ce jour, elle n'a d'autre existence officielle que les mentions qui en sont faites dans *20 ans*, collectif du Centre des auteurs dramatiques (CEAD), où en est reproduit un court extrait intitulé *Scène 85*, et dans la compilation des œuvres de Ronfard établie par Josette Féral.

Je ne peux cependant qualifier de barbare
 Nul autre mieux que moi, puisqu'à l'encontre de l'art
 J'ose donner des préceptes, et me laisse porter
 Par le courant du commun, pour me faire traiter
 D'ignorant par la France et l'Italie;
 Mais qu'y puis-je si j'ai déjà écrit,
 Avec celle que j'ai terminée cette semaine,
 Quatre cent quatre-vingt-trois comédies? (Vega, 1992 : 91)

Comment ne pas faire l'analogie entre cette boutade ironique de l'écrivain espagnol et l'affirmation de Ronfard, à quelques reprises répétée, voulant qu'il fasse partie de ce qu'il nomme les « tireurs à plombs » :

Dans l'activité artistique il y a, en fait, des gens qui sont des tireurs à plombs et d'autres des tireurs à balles. [...] et je me range plutôt dans la catégorie des tireurs à plombs. J'aime cela. J'aime beaucoup changer et j'aime tirer souvent. Par ailleurs, je doute de ma capacité à m'appliquer à faire un objet précis et unique dans lequel tout ce que je suis se trouverait concentré (Féral, 2001 : 270).

Enfin, il y a le séduisant concept de Grand théâtre du Monde : « Le monde est un théâtre, le théâtre est l'image du monde » (Ronfard, 2002 : 75)³. Reprendre à son compte le motif du *theatrum mundi*, aussi ludique que soit le jeu de théâtre qui l'illustre, c'est se donner les moyens d'être Dieu le temps d'une action représentée. De Filippo Ragonè, incarné par Ronfard, qui investissait la cabine de régie, « s'amusant comme un fou (comme un dieu) » (Ronfard, 1981 : 303), à l'Auteur désincarné dont seule la voix retentit sur scène, c'est le passage de la figure individualisée à l'instance fantomatique qui permet à Ronfard de dominer plus totalement la scène.

Le motif du *theatrum mundi*

Comme le souligne Laura Alcoba dans son article sur l'auto-sacramental de Calderón, si le motif du *theatrum mundi* est très ancien⁴, il connaît chez cet auteur en particulier, une

3. Texte de présentation de la pièce.

4. Qu'il s'agisse de Sénèque : « La vie est comme une pièce de théâtre : l'important, ce n'est pas sa durée, c'est que la représentation soit bonne », *Lettres à Lucilius*, LXXVIII, p. 131); de Tertullien : « Et bientôt, quel spectacle que l'arrivée du Seigneur [...] Mais voici encore d'autres spectacles : le jour ultime et sans fin du jugement dernier [...] », *Les spectacles*, XXX, p. 1-2); ou de Plotin : « Ici-bas, en effet, comme au théâtre, ce n'est pas l'âme, l'homme intérieur, c'est son ombre, l'homme extérieur, qui s'abandonne aux lamentations et aux gémissements, qui se donne tant de mouvement sur la terre, et qui en fait la scène immense d'un drame à mille actes divers », *Troisième Ennéade*, Livre deuxième, p. 59.

extension inattendue dans la mesure où « Calderon propose en quelque sorte une véritable cosmogonie dont le théâtre serait à la fois le principe et la clé, de l'infini à l'infime » (1999 : 57). En elle-même, l'utilisation du motif n'est guère originale, puisque toute l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles est traversée par la métaphore du monde comme théâtre. À preuve, l'immense succès du *Théâtre du monde* de Pierre Boaistuau, paru en 1558, et qui, selon Michel Simonin à qui l'on en doit l'édition critique de 1981, connut une fortune remarquable dont le sommet fut atteint en 1619 avec la parution d'une édition polyglotte. L'utilisation qu'en fait Calderón, non seulement dans son auto-sacramental, mais dans toute sa production, représente un cas particulier et plus complexe, qui dépasse largement le cadre de la métaphore pour en devenir « une des questions centrales de sa réflexion », au point où « rien ne paraît pouvoir échapper au soupçon de facticité » (Souiller, 1992 : 225-226). Dans un monde où règnent les apparences,

Calderon fait de ce théâtre qui est le symbole de notre condamnation à l'errance dans l'illusoire et la superficialité des phénomènes, sinon un instrument de salut pour l'âme désabusée, du moins une œuvre d'art, prétexte ludique au développement d'une technique où l'imagination peut se donner libre cours dans la gratuité et la jouissance» (Souiller, 1992 : 226).

C'est peut-être cette gratuité et ce ludisme, joints au vertige engendré par l'incertitude quant à la destinée humaine, qui servent le mieux le projet ronfardien de s'inscrire dans la lignée calderonienne. Mais si le théâtre divertit un instant, reste le vertige qui, chez Calderón, trouve son terme dans la foi, ou du moins dans le dogme, alors que Ronfard, lui, en cette fin de XX^e siècle, proposait la vie comme ultime réponse.

Les limites de l'adaptation

Si la pièce de Calderón, *Le grand théâtre du monde*, donne son titre à la pièce du NTE, elle y est réduite à sa plus simple expression, au point où la notion d'adaptation semble peu adéquate pour rendre compte du processus à la base de la nouvelle création. De l'auto-sacramental ne subsiste que le personnage allégorique de l'Auteur qui apparaît en début et en fin de pièce. Pour ce qui est des autres figures allégoriques, elles sont soit remplacées par des équivalents historiques, par exemple Ferdinand et Isabelle d'Espagne venant se substituer au Roi indéfini de l'auto-sacramental, soit occultées au profit de personnages célèbres, lesquels sont désignés en début d'action par des nominations typées pouvant les rapprocher des figures allégoriques. Ainsi, alors que Calderón convoque, au nombre des personnages, le Monde, le Roi, le Riche, le Laboureur, la Sagesse, la Beauté, le Pauvre, l'Enfant, la Loi de Grâce et une Voix; Ronfard, pour sa part, fait intervenir le Roi (Ferdinand), la Reine (Isabelle), le Galant (Don Juan), la Beauté (Mélibée, Dona Ana,

Areusa), la Foi (Saint Jean de la Croix, Sainte Thérèse d'Avila⁵), la Vieillesse meurtrière (Pleberio), la Gangrène, la Servitude, la Bassesse (Calabazas, Parmeno) et la Célestine jouant son propre rôle (celui de « merveilleuse salope »). À ces personnages, sommés par l'Auteur de paraître sur la scène de son grand théâtre, s'ajouteront d'autres figures tirées de l'Histoire (Christophe Colomb), de l'imagerie d'époque (l'Inquisiteur, un Moine) ou de la littérature dramatique (Calixte, Laurencia, Esteban, Alicia, Tisbea, la Statue du Commandeur). Enfin, se substituant au Monde de Calderón, un Professeur⁶ d'espagnol et son Étudiant (Dolores et Louis) encadrent toute l'action et la justifient. Pour ce qui est de l'action même de l'auto-sacramental, elle est entièrement sacrifiée et laisse sa place à un collage de scènes provenant de « classiques » du siècle d'or dont l'unité est assurée par le couple Professeur/Étudiant à travers lequel se perpétue, jusqu'à un certain point, le schéma d'accession au Salut que l'on retrouve chez Calderón, bien que chez Ronfard il ait une résonance résolument « moderne ».

Les sources et leur possible signification

L'énumération des différents personnages convoqués le laisse supposer : les sources sont nombreuses et diversifiées, leur enjeu étant à la fois de couvrir une période historique allant de la découverte de l'Amérique par Colomb (perçue comme le sommet de la grandeur espagnole) à la production calderonienne (perçue comme le sommet de la littérature du siècle d'or), et de représenter l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles tout autant dans son exubérance charnelle (Don Juan) que dans son mysticisme (Saint Jean de la Croix), les deux extrêmes apparaissant comme irrémédiablement liées. Symbole de cette pyrotechnie de références, un taureau en cuir préside à la représentation, placé qu'il est au pied d'une immense table en forme de croix autour de laquelle le public prend place. Ce taureau, s'il peut rappeler simplement la corrida, fait aussi écho à *L'art nouveau de faire les comédies* de Lope de Vega, lequel utilisait l'image du minotaure pour décrire le mélange des tons et des genres dans l'œuvre dramatique : « Le tragique au comique mêlé, / et Tércence à Sénèque, même si c'est pour engendrer / de Pasiphaé un autre minotaure » (Vega, 1992 : 80). Le rapprochement est d'autant plus heureux qu'une mésaventure, racontée dans la didascalie initiale, illustre parfaitement la nécessité, dont parle Vega, de plier l'art

5. Il importe de souligner ici que, s'ils sont convoqués sur scène en début d'action, Saint Jean et Sainte Thérèse ne reparaitront plus par la suite, sinon par le truchement de leurs textes lus par Dolores et Louis.

6. Ronfard insiste pour que le mot ne soit pas féminisé dans son orthographe.

au besoin de l'œuvre : « Ce taureau a une histoire amusante. Une sculptrice devait le réaliser. Quelques jours avant la première, l'objet arrive [...] et ne correspond absolument pas aux besoins et nécessités de la pièce (taille, mobilité, style...). Que faire? En désespoir de cause, il fut procédé à une sauvage création à la Makita (perceuse sur piles) » (Ronfard, 2002 : 79). D'entrée de jeu, dans un décor austère destiné à évoquer un « couvent castillan », le taureau crée une rupture qui souligne et annonce l'alternance de tons, de styles et de trames narratives à laquelle le public va assister.

Ainsi, contrairement à toutes attentes, ce n'est pas la reprise de l'auto-sacramental de Calderón qui ouvre l'action, mais une traduction en direct, faite par l'Étudiant, des *Amours de Calixte et Mélibée* de Fernando de Rojas, plus connues sous le titre de *La Célestine*. Fait de l'Étudiant seul, la traduction de *La Célestine* est rapidement interrompue par l'arrivée de la Professeur et ne sera pas reprise lorsque celle-ci, après un court échange de politesses, rappelle son étudiant à l'ordre et annonce le début de la séance de travail qui portera, dès lors, sur *Le grand théâtre du monde*. La récitation/traduction de l'avertissement préliminaire des *Amours de Calixte et Mélibée* en ouverture de l'œuvre peut être perçue comme une anticipation de l'action à venir et, surtout, une indication sans équivoque de la portée allégorique de la pièce qui, sans être un auto-sacramental, prend des allures de fable exemplaire. En effet, à cet instant précis, l'Étudiant est seul en scène et se prépare à entamer son périple au cœur du siècle d'or. Si, pendant la traduction, les didascalies le désignent comme « l'Étudiant », tout de suite après, lors de son échange de civilités avec la Professeur, il est « Louis ». Cette individualité lui sera d'une certaine façon retirée jusqu'à la fin de la pièce dans la mesure où c'est là l'unique scène dans laquelle son prénom est utilisé en didascalies. Si l'on élimine les approximations dans l'exercice de traduction, la citation de *La Célestine* est assez courte : « Amants, prenez cette histoire pour exemple. Opposez au danger cette fine armure pour vous défendre. Tenez les rênes pour ne pas succomber. Que Cupidon ne vous lance pas ses flèches dorées! Étant dans le monde vous êtes déjà au tombeau » (Ronfard, 2002 : 80). Et, de fait, la pièce de Ronfard, sans être moralisatrice et bien que son traitement soit pour le moins léger, peut s'apparenter à l'*exemplum*, à l'illustration d'un certain point de vue sur la nature de l'amour et de la vie. Plus précisément, ce dont il est question dans les cas de Louis et de Dolores, transformés en Étudiant et en Professeur, c'est de la présence de la vie sur la culture, de l'amour réel, avec ses imperfections, sur l'amour littéraire idéalisé. À un premier niveau, celui de l'action effective entre l'Étudiant et la Professeur, le thème donne naissance à un court périple « initiatique » dans lequel l'Étudiant, guidé par la Professeur, apprend à se détacher de la connaissance livresque pour se tourner vers une connaissance concrète de la vie, l'amour physique devenant le symbole d'une certaine réalité palpable, sans mauvais jeu de mot. D'abord seul à traduire *Les amours de Calixte et Mélibée*, l'Étudiant interagit par la suite avec sa Professeur, puis, par l'intermédiaire de la traduction de la tirade de l'Auteur du

Grand théâtre du monde, il entre avec elle dans l'univers du siècle d'or et, par le fait même, permet la manifestation scénique des personnages historiques et littéraires susmentionnés. Si certaines œuvres semblent s'imposer d'elles-mêmes – par exemple *Fuenteovejuna* lorsque Laurencia arrive telle une furie sur scène sans que rien ne l'ait annoncée – d'autres apparaissent comme des choix conscients, étapes obligées tant pour la connaissance de l'Espagne que pour l'évolution de la situation dramatique unissant les deux protagonistes centraux de l'œuvre. Ainsi, la seconde partie de la pièce débute avec une traduction/récitation de la *Nuit obscure* de Saint Jean de la Croix. Au-delà de la nécessité de représenter l'expression lyrique d'un certain mysticisme, fruit de la « Très Catholique » Espagne, la poésie de Saint Jean de la Croix incarne l'aventure intime, l'expérience vécue, ce vers quoi la Professeur tente de diriger l'Étudiant. À travers la récitation de « l'allégorie de l'union de l'âme avec Dieu » et son « ardeur érotique et spirituelle » (Didier, 1994 : 1749), les deux personnages entament bel et bien le rapprochement qui va leur permettre de basculer dans l'expérience vécue, puisqu'au fil du poème l'Étudiant quitte sa place pour aller rejoindre la Professeur qui arpente la table en récitant et forme avec elle, à la fin du texte, le « groupe statuaire de l'amour » (Ronfard, 2002 : 151). C'est à la suite de cette scène que la rupture entre vie et littérature devient plus visible, se traduisant par une scission entre ce qui est cité⁷ et ce qui est représenté.

Alors que *La Célestine*, première œuvre citée, voit plusieurs de ses scènes reproduites, et que *Le grand théâtre du monde*, seconde œuvre citée, prend corps à la fois par l'occurrence scénique du personnage de l'Auteur et par le fait que la pièce de Ronfard reprend partiellement sa structure allégorique, le poème de Saint Jean de la Croix, troisième œuvre citée, ne donne lieu à aucune représentation directe⁸, tout au plus à une vague évocation⁹ qui précède la récitation du poème; enfin, la dernière œuvre citée, un poème de Sainte Thérèse d'Avila, l'est en français, sans même le prétexte de la traduction, et sans aucun artifice scénique, ni reproduction de personnage, ni mouvements des récitants. Autant thématiquement que structurellement, la série de citations est organisée selon une progression vers l'intime et le spirituel suivant l'évolution de la relation

7. Par œuvre « citée », nous entendons ici celles, au nombre de quatre, qui sont utilisées explicitement par les personnages de l'Étudiant et de la Professeur pendant leurs séances de travail.

8. Le fait que les textes de Saint Jean de la Croix et de Sainte Thérèse d'Avila ne donnent pas lieu à des concrétisations scéniques est d'autant plus révélateur que les deux auteurs faisaient partie de la distribution initiale par l'Auteur et qu'en conséquence le spectateur s'attend à les voir surgir sur scène à un moment ou à un autre.

9. À la scène VII de la première partie, apparaît un moine se flagellant en récitant un poème dans lequel il est question du désir de Dieu.

Étudiant/Professeur qui passe de la littérature à une connaissance plus personnelle de « l'âme espagnole ».

Inversement, les œuvres donnant lieu à des représentations concrètes acquièrent une autonomie de plus en plus grande par rapport au duo Étudiant/Professeur. De l'auto-sacramental de Calderón dont l'action est occultée pour que l'allégorie ronfardienne puisse prendre place, on passe à *La Célestine* dont l'action occupe treize des trente scènes de la pièce, puis à *Fuenteovejuna* qui s'incarne sur scène sans y être appelée, surprenant du même coup l'Étudiant qui en perd ses repères, et enfin à *Don Juan*. Le héros éponyme, totalement libéré des contraintes de la fiction, critique son époque, cite Molière et peut intervenir avec l'Étudiant et la Professeur. C'est d'ailleurs cette dernière faculté qui engendre, chez la Professeur, l'urgence de rompre avec la littérature. Courtisée par Don Juan, elle est troublée et demeure silencieuse. Cependant, lorsqu'elle revient en scène, elle n'est plus la Professeur, dans les didascalies, mais Dolores et cherche, presque par la violence, à éloigner l'Étudiant des personnages qui assistent à la scène et ponctuent les appels répétés de Dolores de « heie ».

Si *Le grand théâtre du monde* et *Fuenteovejuna* balisent la progression du processus d'autonomisation des œuvres représentées et s'inscrivent comme modèles structurels¹⁰, c'est surtout dans le passage¹¹ de *La Célestine* à *Don Juan* que se situe l'enjeu thématique. Il a la même fonction symbolique, en ce qui concerne l'évolution de la relation Étudiant/Professeur, que le passage de la citation dramatique à la citation poétique et mystique, mais dans un registre différent, alors que celui-ci marquait le processus d'intériorisation, celui-là, plus trivial, accompagne le développement de la dimension charnelle. Choix initial de Louis qui la traduit seul en début d'action, *La Célestine* va de pair avec le désir qu'il a de connaître l'âme espagnole par l'étude de ses classiques et propose une vision idéalisée de l'amour. Par contre, *Don Juan* est, jusqu'à un certain point, célébration de la vie et de ses pulsions, même si le personnage principal finit par en être puni.

10. Alors que *Le grand théâtre du monde* prête sa structure allégorique à la pièce de Ronfard, *Fuenteovejuna* fournit un modèle comportemental dont Dolores saura tirer profit lorsque, pour sortir Louis de sa studieuse torpeur, elle lui sert, telle Laurencia aux hommes du village, une longue tirade provocatrice qui le poussera à l'action, en l'occurrence à « faire l'amour ».

11. Il est intéressant de noter la symétrie : dans la première partie, six scènes sont consacrées à *La Célestine*, deux à *Don Juan*; dans la troisième partie, c'est exactement l'inverse.

La conquête du siècle d'or

Changement d'époque oblige, si Don Juan s'est perdu dans le commerce de la chair, c'est par ce même commerce que l'Étudiant connaît la rédemption. Chez Calderón, les personnages accédant au salut ont suivi le précepte du titre de la pièce à laquelle ils participent : « Bien agir, car Dieu est Dieu »¹² (Calderón, 1957 : 161); chez Ronfard, le principe est le même, seule change la nature de la directive auctoriale : « Vous tous, en ce siècle d'or, occupez quelques temps l'espace qui vous est donné. / Remplissez-le de bruit et de fureur / [...] / De vie! » (Ronfard, 2002 : 86). En l'absence de la Loi de Grâce qui, dans l'original, vient souffler aux personnages allégoriques de Calderón la bonne conduite à suivre lorsqu'ils s'égarerent, la Professeur, sortant de son rôle pour être Dolores, cherche à rappeler à l'Étudiant que ce qui importe, c'est la vie :

Pourquoi ça t'intéresse, tout ça? Oh! Je sais. Je n'ai peut-être rien à dire. Ce n'est pas mon rôle. [...] L'âme espagnole? Tu crois la découvrir dans ces vieilles choses du passé [...] Il n'y a pas d'âme espagnole! [...] Il y a des gens, qui appartiennent à un lieu et à un temps, parce qu'ils y vivent. Mais toi, tu n'aimes ni les gens, ni la vie. [...] Je me fous pas mal que tu me comprennes ou non! Je veux seulement que tu m'entendes. Que tu m'entendes MOI et non toutes ces vieilles choses qui ne veulent plus rien dire! (Ronfard, 2002 : 185)

À la lumière de cette nécessité de vivre, qui apparaît comme le motif central de l'allégorie ronfardienne, l'avertissement initial tiré de *La Célestine* devient doublement significatif. En effet, la dernière phrase, « Étant de ce monde vous êtes déjà au tombeau », prend tout son sens autant pour les personnages tirés du siècle d'or, représentants d'une époque révolue, que pour l'Étudiant et la Professeur dont le temps est d'ores et déjà compté et qui doivent donc agir plutôt que de contempler les agissements des autres. Le monde quel qu'il soit ne sera jamais qu'un monde et, en fin de compte, il apparaît plus adéquat d'en jouer que d'en tirer leçon, à moins de partir à sa conquête pour en offrir une image qui, à défaut d'être absolue, signifie pour elle-même et donne matière à récit en attendant la prochaine conquête :

FERDINAND : Venez, duc! Et vous aussi madame! Allons entendre les récits que nous fera Christophe Colomb de la découverte du Nouveau Monde. (Ronfard, 2002 : 91)

Les conquêtes de Jean-Pierre Ronfard, à la suite de la création du *Grand théâtre du monde*, seront peut-être en apparence moins éclatantes que celle de la scène et de l'imaginaire québécois avec *Vie et mort du roi boiteux*, mais tout aussi décisive que celle de 1960 lorsque, se faisant Christophe Colomb, il a quitté l'Europe pour le pays de Maria

12. Il s'agit là du titre de la pièce jouée par les personnages allégoriques dans *Le grand théâtre du monde* qui utilise le procédé du théâtre dans le théâtre.

Chapdelaine, puisqu'elles le mèneront à s'exposer à nu sur la scène. Diversifiées, ces conquêtes s'affirment explicitement : le théâtre (*Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*), la science (*La mission Prométhée*), sa propre pratique (*Tête à tête*), la littérature française, jusque-là grande perdante dans l'œuvre d'appropriation (*Matines : Sade au petit déjeuner*), son passé de philologue (*Les mots*), l'Histoire nue, sans le bouclier de la fiction (*Transit section n° 20 et Hitler*). Confirmée par le passage d'une désignation de soi qui le mène du metteur en scène des études théâtrales au Ronfard du *Précis*, puis au Professeur des *Mots*, pour aboutir au Jean-Pierre d'*Hitler* et de *La parade du temps qui passe*, l'ultime conquête de Ronfard n'aura finalement pas cessé d'être celle de sa propre parole, celle d'*el Autor*.

Multiple, exaltant, paradoxal, le siècle d'or espagnol s'inscrit comme symbole de la liberté de créer. S'approprier ses grandes œuvres et ses grands mythes, c'est, d'une certaine manière, réclamer pour soi le statut d'*el Autor*, ce créateur qui non seulement écrit, mais dirige, met en scène et apparaît, dans le motif du *teatrum mundi*, comme l'équivalent de Dieu. Ainsi, dans *Le grand théâtre du monde*, Jean-Pierre Ronfard, plus que d'adapter le chef-d'œuvre de Calderón, cherche-t-il à affirmer *les délices de la conquête*, celle du pillard désinvolte qui puise là où il le souhaite, trouvant toujours moyen, à travers les mots des autres, d'exprimer sa propre vérité.

Multifaceted, exuberant, paradoxical, the Spanish Golden Age is a symbol of creative freedom. The appropriation of major works and well known myths constitutes, in a certain measure, a claim to authorial status, to the role of creator who not only writes, but directs, produces and appears, within the motif of *teatrum mundi*, as the equivalent of god. Thus, in *Le grand théâtre du monde*, Jean-Pierre Ronfard more than adapts the major work of Calderon. He seeks also to affirm the joys of appropriation, that of the lighthearted plunderer who takes what he pleases, always finding, through the words of others, a way to express his own truth.

Titulaire d'un doctorat en littératures française et québécoise, soutenu à l'Université Laval en novembre 2001, Caroline Garand est actuellement postdoctorante à l'Université d'Ottawa et amorcera un second postdoctorat au Lady Margaret Hall d'Oxford University en septembre 2004. Alors que sa thèse portait sur l'usage des formes discursives apparentées au monologue dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Ronfard, ses recherches présentes, ayant toujours pour objet principal Jean-Pierre Ronfard, s'attachent à étudier l'élaboration et l'expression d'une réflexion théorique sur le théâtre chez cet auteur. Caroline Garand est aussi chargée de cours aux universités Laval, du Québec à Montréal et du Québec à Chicoutimi et a participé, à titre de professionnelle de recherche, au 7^e tome du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Elle a publié divers articles sur le théâtre québécois et sa thèse de doctorat sera sous peu publiée aux Éditions Nota Bene.

Bibliographie

- ALCOBA, Laura, « Le grand théâtre du monde. Prolongements, extensions et limites d'un topos littéraire », dans Ricardo Suez (dir.), *Lectures de Calderón : La vie est un songe et Le grand théâtre du monde*, Rennes, PUR, 1999.
- BOAISTUAU, Pierre, *Le théâtre du monde, 1558*, éd. Michel Simonin, Genève, Librairie Droz S.A., 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Le grand théâtre du monde*, trad. Mathilde Pomès, Paris, Klincksieck, 1957.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.
- DIDIER, Béatrice, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.
- FÉRAL, Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, Montréal, Éditions Jeu; Carnières, Éditions Lansman, t. II, 1998.
- JEAN DE LA CROIX, *Poèmes mystiques*, éd. Lucien Florent, Desclée de Brouwer, 1975.
- LEFEBVRE, Paul, « Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène. Vingt et une aspérités », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 199-215, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. X.
- MARRAST, Robert, « Le théâtre espagnol », dans Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 678-679, coll. « Encyclopédie de la Pléiade ».
- MOLINA, Tirso de, *Don Juan ou Le baiseur de Séville*, éd. Bénito Pelegrin, Paris, Éditions de l'Aube, 1993.
- PLOTIN, *Les Ennéades*, éd. Marie Nicolas Bouillet, Frankfurt, Minerva G.M.B.H., t. II, 1968.
- REICHELBERG, Ruth, *L'aventure baroque chez Claudel et Calderón*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996.
- ROJAS, Fernando de, *La Célestine*, trad. Florence Delay, Paris, Actes Sud, 1989.
- RONFARD, Jean-Pierre, *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, t. II, 1981.
- RONFARD, Jean-Pierre, *Le grand théâtre du monde*, 1989. Manuscrit déposé au CEAD.
- RONFARD, Jean-Pierre, *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. I, 2002.
- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, éd. François et Pierre Richard, Paris, Garnier et frères, t. II, 1954.
- SOUILLER, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992.
- TERTULLIEN, *Les spectacles*, Paris, éd. Marie Turcan, Éditions du Cerf, 1986.
- THÉRÈSE D'AVILA, *Œuvres complètes*, éd. R. P. Grégoire de Saint-Joseph, Paris, Seuil, 1949.
- VEGA, Lope de, *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1842.
- VEGA, Lope de, *L'art nouveau de faire les comédies*, trad. Florence Delay, Paris, Les Belles Lettres, 1992.