

Présentation

Paul Lefebvre and Caroline Garand

Number 35, Spring 2004

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041553ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041553ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lefebvre, P. & Garand, C. (2004). Présentation. *L'Annuaire théâtral*, (35), 9–23.
<https://doi.org/10.7202/041553ar>

Paul Lefebvre
Centre national des Arts

Caroline Garand
Université d'Ottawa

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

Hommage

Les premiers travaux devant mener au présent dossier étaient en chantier depuis plus d'un an et demi lorsque le décès de Jean-Pierre Ronfard le 26 septembre dernier vint brutalement en déplacer la perspective. Ce qui devait être un ensemble d'articles et de documents ayant pour objectif de donner une idée du sens, de l'envergure et de la variété de la pratique théâtrale de Ronfard s'est d'un coup transformé en bilan, en hommage.

Metteur en scène, pédagogue, auteur dramatique, comédien, directeur de théâtre, érudit, professeur, essayiste, philologue, traducteur, Jean-Pierre Ronfard était tout cela, et

bien plus. En le perdant, le milieu théâtral québécois perd d'abord et avant tout une sorte d'interlocuteur universel. Ronfard était un homme de dialogue, qui continuellement pratiquait la maïeutique avec sagacité, aisance et simplicité, sans doute parce qu'il la pratiquait d'abord pour lui-même; des textes sous forme de dialogues socratiques, publiés dans les *Cahiers* du Nouveau Théâtre Expérimental l'attestent¹. D'ailleurs, le dialogue, plutôt que l'exposé magistral, était à la base de son enseignement de l'histoire du théâtre.

Le dialogue, il le cherchait, il le provoquait. Il fréquentait assidûment les spectacles des jeunes créateurs, souvent à leurs premières armes et, à chaud, après la représentation, engageait une discussion avec eux. Dans ces échanges, Ronfard cherchait à comprendre comment fonctionnait l'objet théâtral auquel il venait d'assister, sur quels présupposés il s'appuyait : du même coup, les jeunes artistes revenaient sur leur travail, sollicités par ce nouveau regard. (Notons au passage l'estime que Ronfard manifestait envers les jeunes artistes : il a ouvert la porte de la pratique à d'innombrables artistes débutants.) Ce que Ronfard cherchait dans ces discussions, c'était de nouvelles questions, de nouvelles façons d'envisager le théâtre; là où d'autres n'auraient vu qu'ignorance et naïveté, Ronfard décelait des idées non formulées. Et Ronfard était fasciné par les idées et, pour lui, une idée n'était jamais aussi belle que lorsqu'elle s'incarnait dans une question. Dans les discussions qu'il avait avec ses pairs – jeunes ou vieux, camarades de longue date ou parfaits inconnus – Ronfard nommait, distinguait, jusqu'à ce qu'il ait isolé un élément et l'ait placé dans une question. Souvent, cela débouchait sur la recherche d'un procédé théâtral qui explorerait la validité et le sens de ce qu'il venait de définir.

Dans un milieu théâtral où l'émotion est habituellement identifiée comme le principal moteur du théâtre, Ronfard était mu par des idées. Il les affinait, les éprouvait, concevant fréquemment ses spectacles selon une démarche consciemment analogue à celle du scientifique définissant les protocoles d'une expérience.

Comment créer? Sur quelles bases? Ronfard – souvent avec la complicité de Robert Gravel qui s'y entendait à merveille pour édicter les règles d'un jeu – adorait définir des processus et des contraintes de création : de la pléthore de situations d'*À Belœil ou ailleurs* aux règles byzantines organisant le processus créateur de *La Californie*, la question de l'organisation optimale des individualités créatrices d'une équipe théâtrale le préoccupait énormément. Homme de dialogue, les structures verticales ne l'intéressaient pas; il

1. Par exemple, Jean-Pierre Ronfard : « Et tous [sic] comptes faits, qu'est-ce qu'un "théâtre expérimental"? Dialogue socratique », *Cahier X, Point d'orgue, décembre 1994 / juin 1997*, s.d. [1997], p. 42-43.

cherchait au contraire à mettre sur pied des fonctionnements les plus horizontaux possible. Cette question du comment créer englobait aussi pour lui les questions relatives à la production. Au début des années quatre-vingt, Ronfard aura été à l'avant-plan de la lutte pour la sauvegarde du mode de production autogestionnaire, revenant à la charge auprès de l'Union des artistes en 1998.

Son exceptionnelle connaissance du répertoire théâtral et de l'histoire de l'art dramatique était d'abord et avant tout pour lui une sorte de grand vivier où, pêle-mêle, nageaient personnages, notions, situations dramatiques, tirades, intrigues, scènes, auteurs et poétiques théâtrales. Il y puisait des exemples pour appuyer ses arguments, mais il y trouvait surtout des embrayeurs pour lui-même créer et stimuler la création des autres.

Ronfard, arrivé à Montréal en 1960 après maintes pérégrinations en Europe et autour de la Méditerranée, aura vécu au Québec la Révolution tranquille ainsi que, dans la foulée de la création des *Belles-Sœurs* et de la fondation du Grand Cirque Ordinaire, l'explosion du nouveau théâtre québécois. Face au rejet que manifesterait la génération du « Jeune théâtre » envers le répertoire et la culture européenne en général, assimilés à des formes de colonialisme culturel, Ronfard maintiendra avec une douce fermeté l'idée d'un rapport fécond avec le répertoire et l'histoire du théâtre, et ce, à l'intérieur même d'une pratique principalement orientée vers la création : un spectacle comme *Lear* (1977) témoigne de cette recherche. Mais c'est à lui que reviendra, à travers des créations comme *Treize tableaux* (1979) et *Vie et mort du roi boiteux* (1981-1982), d'inverser cette tendance et de réconcilier la jeune création avec le bagage culturel occidental. À cette génération, Ronfard ouvrira la culture comme on ouvre un bazar, comme s'il avait mis à la disposition de la communauté théâtrale un vaste magasin d'accessoires à piller. Dans ses rapports avec ses collaborateurs, Ronfard favorisait une approche de la culture fondée sur le ludisme et l'éclectisme. S'il organisait des éléments en système, ce n'était que très temporairement, et il abolissait ce système le plus vite possible; *Vie et mort du roi boiteux* a beau convoquer l'Histoire, la Littérature et le Musée, ce n'est pas pour les présenter comme des tous imbriqués et organisés, mais comme un fatras où l'on prend ce dont on a envie. Cet éclectisme, dont il arrangeait et défaisait les produits avec une rigueur malicieuse, semble être, pour le meilleur comme pour le pire, un fondement de l'univers ronfardien. À la fin des *Voyages du roi boiteux*, la cinquième pièce du cycle, on en vient à comprendre que cette « épopée sanglante et grotesque », au cours de laquelle on voit passer deux guerres mondiales, une épidémie de peste, la traversée de la mer Rouge et d'importants bouleversements impliquant le souverain régnant, ne serait qu'une rêverie des pauvres gens du quartier de l'Arsenal. Ainsi semble toujours être le travail de Ronfard : son éclectisme est la face visible d'une œuvre qu'il défait sitôt qu'elle est faite. Ronfard sous les traits de Pénélope : défaisant la nuit ce qu'elle a tissé le jour. Mais ne jetant jamais les fils.

En fait, Ronfard, comme le théâtre qui fut son port d'attache au cours des vingt dernières années de sa vie, voulait être un *espace libre*. Et les entraves qu'il craignait le plus étaient celles nées de son expérience du théâtre et de son savoir. Dans son court essai *Le démon et le cuisinier* publié en 1982 dans un numéro des *Cahiers de théâtre Jeu* consacré aux « questions de mise en scène », il écrivait :

Le cuisinier à force de pratiquer finit par savoir. Connaissant les recettes, il les croit intangibles. Installé dans son pouvoir, il hésite à changer de cuisine, de chaudrons, de viandes et d'épices.

Le démon est plus inquiet. Appliqué à contester le passé, il ne vit que d'agitations présentes et d'incertitudes sur ce que demain lui apportera, sur ce que lui-même va découvrir en lui-même qui détruira son équilibre précaire².

Ronfard soignait son cuisinier, mais souhaitait toujours que le démon finisse par avoir le dessus – et plus le cuisinier était fort, plus le démon devait se dépasser pour le vaincre.

Ronfard, homme de paroles, homme d'écriture, aura par ses nombreux articles dans les périodiques spécialisés et ses lettres aux journaux entretenu un dialogue dont l'interlocuteur débordait de la seule communauté théâtrale. Mais il faut surtout voir en lui un praticien pour qui la réflexion écrite était nécessaire. Jean-Louis Roux raconte qu'à l'époque où il dirigeait le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) et que Ronfard en était le secrétaire général, il arriva au bureau très tôt un matin pour avoir la surprise de voir que Ronfard était déjà là, en train d'écrire à sa table de travail. S'enquérant de la nature de ce qu'il était en train d'écrire de si bon matin, il se fit répondre : « Je mets de l'ordre dans mes idées³. » Ce que Ronfard a publié n'est que la pointe d'un immense iceberg d'inédits, dont les quelques fragments publiés⁴ laissent entrevoir une pensée d'une impitoyable honnêteté, qui cherche à cerner avec précision son objet. Une entreprise de publication de ces réflexions inédites de Ronfard serait d'ailleurs fort bienvenue.

Quelques phrases, en conclusion, sur l'homme. Jean-Pierre Ronfard avait le sens de l'accueil. Il allait vers les autres, les écoutait, leur ouvrait sa porte, leur ouvrait des portes. Il les nourrissait – au propre comme au figuré – mais se nourrissait lui aussi de ces

2. Jean-Pierre Ronfard, « Le démon et le cuisinier », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 25, 1982, p. 24-39.

3. Entretien avec l'auteur, Moncton, 26 septembre 2003.

4. Par exemple, ces « Réflexions sur le succès » que cite Pierre Lavoie dans « ligue nationale d'improvisation/(nouveau) théâtre expérimental (de Montréal). La L.N.I. de l'intérieur ou le miroir aux alouettes », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 20, 1981, p. 85-90.

rencontres. Ce sens de l'échange, du dialogue, qui a été évoqué au début de cette présentation, était profondément ancré en lui. Pour lui, le théâtre était un art collectif et il en décrivait l'organisation comme une « chaîne de confiance »; cette même attitude de confiance était à la base des rapports qu'il nouait avec les gens. Chacun à son contact devenait plus fraternel, plus créateur, plus libre.

P. L.

Parcours Ronfard : de l'émotion à la création⁵

- 1929 : Naissance dans un petit village du Nord de la France, près de la frontière belge.
- 1933 : La famille Ronfard déménage à Douai.
- 1943 : Première émotion théâtrale : *L'école des femmes* par les Tournées Casadessus.
Le soulier de satin de Claudel par Jean-Louis Barrault à la Comédie-Française.

La meilleure tirade du répertoire est celle dans *Don Juan*, celle de l'hypocrisie. Ça, bien sûr, c'est Don Juan, mais il y a Molière qui se défoule. Le talent d'un grand auteur comme Molière, c'est que ça ne jure pas avec son personnage. Quoique, la transformation de Don Juan en hypocrite soit un peu tirée par les cheveux. Là, c'est une tirade, mais je soupçonne Molière d'avoir fait son monologue intérieur dans sa maison, pendant que tout le monde dormait et d'avoir opéré le passage d'un monologue intérieur vers une tirade teintée de la personnalité de Don Juan. Il voulait engueuler la Compagnie du Saint-Sacrement.

5. Les spectacles suivis d'un astérisque ont été réalisés collectivement ou en collaboration. Les encadrés sont tirés d'une entrevue inédite réalisée en janvier 1998 par Caroline Garand.

- 1944 : Jean-Pierre Ronfard se joint aux Compagnons de la joie, une troupe amateur de Douai. Il y est d'abord comédien, puis, trois ou quatre ans plus tard, il dirige sa première mise en scène, celle d'un nô japonais intitulé *Les ombres sur la rivière*.
- 1945 : Autre souvenir marquant : *La danse de mort* de Strindberg par Jean Vilar aux Noctambules.

Vers

- 1947-1950 : Études en philologie à l'Université de Lille.

Dans ma formation universitaire, j'ai eu un contact prolongé avec les formes archaïques, grecques et latines, et c'est du matériel qu'on peut utiliser, même si les formes apparaissent désuètes. Ce qui m'intéresse, c'est que ça rompt délibérément avec une sorte de spectacle qui n'est pas théâtral, soit télévisuel ou cinématographique. Dans ce type de spectacle, les formes archaïques ne sont pas de rigueur, sauf chez des créateurs que j'admire follement comme Woody Allen. Dans *Maudite Aphrodite*, le chœur antique, ça c'est bon!

- 1948 : Souvenir de *La sonate des spectres* de Strindberg par Roger Blin à la Gaîté-Montparnasse.
- 1951-1952 : Service militaire à Saumur, puis en Allemagne.
Stages de formation théâtre du ministère de la Jeunesse et des Sports.
Mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* en Allemagne avec Jean Rouvet.
- 1952-1954 : Tournée en Algérie avec l'Équipe théâtrale, troupe dirigée par Henri Cordreaux.
Licence à l'Université d'Alger avec une traduction du *Charançon* de Plaute.
Mariage avec Marie Cardinal et naissance de Benoît Ronfard.
- 1954 : Début de la Guerre d'Algérie.
Retour à Douai chez les parents Ronfard afin de préparer l'agrégation de grammaire : échec à l'agrégation en 1955.

- 1955-1956 : Enseignement au Lycée français de Thessalonique (Grèce).
Fondation d'une troupe (*La jalousie du barbouillé* et *L'école des maris*).
Réussite à l'agrégation.
Naissance d'Alice Ronfard.
- 1956-1959 : Enseignement à Lisbonne (Portugal).
Fondation d'une troupe (*Monsieur de Pourceaugnac*, *Bajazet* et *L'heureux stratagème*).
Naissance de Bénédicte Ronfard.

Un récit est réussi, je crois, lorsqu'il charme dans le vieux sens du mot, lorsqu'il sonne aux oreilles et qu'il entraîne les gens, qu'il les met à l'intérieur d'un nouveau monde. Il y a une espèce de refus du théâtre actuellement de cet emploi-là. Dans les pièces du XVII^e siècle, il y avait les exposés de situation, qui sont d'une lourdeur, ah là là! Comme le début de *Bajazet*, avec l'exposé du grand Vizir. Ah non, ça, c'est fini! Racine, il n'a pas réussi! Tandis que le rêve d'*Athalie*, qui est une grande tirade, c'est magnifique! Les images sont suffisamment fortes pour qu'on entre dans la réalité du rêve.

- 1959 : Enseignement à Vienne (Autriche).
Fondation d'une troupe (*La première surprise de l'amour*).
- 1960 : Direction de la section française de l'École nationale de théâtre de Montréal.
- 1961 : Traduction et mise en scène des *Choéphores* d'Eschyle au Théâtre du Nouveau Monde.
- 1962-1963 : Mise en scène, à l'Égrégore, des *Violettes* de Georges Schéhadé, d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry, des *Chants de Maldoror* de Lautréamont et du *Roi se meurt* d'Eugène Ionesco.

Le premier pouvoir, sur une scène, c'est la parole. Laissez-moi parler! Chez Jarry, une des premières scènes commence par « Mes bons amis, il est grand temps d'arrêter le plan de la conspiration. Que chacun donne son avis. Je parlerai en premier ». Ça, c'est le pouvoir!

- 1964 : Il quitte son poste de direction à l'École nationale de théâtre.
- 1964-1967 : Formateur au centre de Marly-le-Roy de l'Institut national d'éducation.
 Mise en scène de *Kafka* au Théâtre des Trois Baudets (Paris) et de *Nous avons tous un nid d'oiseau sur la tête* de Peter Diener au Théâtre de l'Épée de Bois (Paris).
 Mise en scène du *Menteur* de Corneille au Monument national (Montréal).
 Tournée en Afrique Subsaharienne, ministère français de la Coopération.
- 1968 : Spectacles d'agit-prop au Théâtre de l'Épée de Bois.
Chansons de mai 68, disque produit par Polydor.
- 1969 : Mise en scène d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz au Monument national.
 Mise en scène de *Moi ma maman m'aime*, spectacle collectif, au Quar'sous.
 Création de *Médée* à l'École nationale de théâtre.
 Secrétaire général du Théâtre du Nouveau Monde.
 Direction des Jeunes Comédiens du TNM (*Voyage* 1969, *Ubu roi* 1970, *Sparages* et *Les fourberies de Scapin* 1971, *Quichotte et Galipot* 1972).
 Création de *Gens de Noël, tremblez* au Théâtre du Nouveau Monde.

Quichotte, ça avait été fait pour les Jeunes Comédiens du TNM. C'était une première approche de *Don Quichotte* et c'était très théâtre engagé, tu vois, très soixante-huitard. J'ai bien aimé faire ça, mais à mon avis le *Don Quichotte* qu'on a monté au Trident est plus solide. L'intérêt, c'était de partir en tournée et d'utiliser, comme seul décor, les trois caisses qu'on avait pour le transport du matériel.

- 1970 : Mise en scène du *Jardin des délices* de Fernando Arrabal au Monument national.
 Création de *La décollation de Jean le Creux, chevalier*, spectacle de rue dans le cadre des festivités de la Saint-Jean-Baptiste et de *Roméo et Juliette en casseroles* avec les enfants Ronfard.
- 1971 : Mise en scène du *Misanthrope* de Molière au Théâtre du Nouveau Monde et d'*Uncle Vanya* d'Anton Tchekhov au Centaur.
- 1972 : Mise en scène de la création *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau au Théâtre du Nouveau Monde.

- 1973-1974 : Mise en scène de *Macbett* d'Eugène Ionesco, de *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau et d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry au Théâtre du Nouveau Monde.
- 1975 : Fondation du Théâtre Expérimental de Montréal avec Robert Gravel et Pol Pelletier.
Création d'*Une femme, un homme** au Théâtre Expérimental de Montréal.
Mise en scène d'*Entrailles* de Claude Gauvreau au Conservatoire de Québec, de *Colette et Pérusse* de Robert Claing au Quat'sous et d'*Une brosse* de Jean Barbeau au Trident.

Je suis à l'aise quand je fournis du texte à une œuvre théâtrale. Je ne travaille jamais en l'air. Je n'ai pas un message important à transmettre au monde. J'écris du théâtre pour être représenté à telle date, dans telle ville.

- 1976 : Création de *Garden Party 1** au Théâtre Expérimental de Montréal.
Mise en scène de *Délire à deux* et des *Chaises* d'Eugène Ionesco au Théâtre du Nouveau Monde.
- 1977 : Création de *Lear* et de *Garden Party 2** au Théâtre Expérimental de Montréal.
- 1978 : Mise en scène de la création de *HA ha!...* de Réjean Ducharme au Théâtre du Nouveau Monde.
- 1979 : Création d'*Inceste**, d'*Orgasme 1** et d'*Orgasme 2** au Théâtre Expérimental de Montréal et de *Treize tableaux** au Nouveau Théâtre Expérimental.
Scission du TEM : création du Nouveau Théâtre Expérimental.
Mise en scène de *L'hippocanthrope* de France Vézina au Théâtre du Nouveau Monde.
- 1980 : Mise en scène de *The Crucible* d'Arthur Miller au Vancouver Playhouse.
- 1981-1982 : Création de *Vie et mort du roi boiteux* au Nouveau Théâtre Expérimental, de *L'histoire de Médée* à l'École nationale de théâtre et de *La mandragore* au Théâtre du Nouveau Monde.
Rédaction de *Songes et mensonges* (date incertaine, une seule lecture publique).

- 1984 : Création de *La Californie** au Nouveau Théâtre Expérimental.
- 1985 : Traduction et mise en scène du *Cyclope* d'Euripide au Nouveau Théâtre Expérimental.
Création des *Mille et une nuits* au Nouveau Théâtre Expérimental, de *Don Quichotte* au Trident, du *Titanic* au Festival de théâtre des Amériques.
Rédaction des *Visiteurs de Madame Artémise* (non représentée).
- 1986 : Mise en scène de *La Médée d'Euripide* de Marie Cardinal au Théâtre du Nouveau Monde.
Création de *Dans les dunes de Tadoussac*, École nationale de théâtre au Monument national, d'*À Belœil ou ailleurs** et des *Objets parlent* au Nouveau Théâtre Expérimental.

Dans les dunes de Tadoussac, j'ai écrit ça quasiment sur commande, pour l'École nationale. Je revenais de voyage. J'avais été pendant un an en voyage en Amérique latine. Et ça repose sur l'idée de voyage dans le temps et dans l'espace. L'histoire est très simple à la base, c'est quelqu'un qui raconte son voyage, il commence à divaguer et on voit ses divagations prendre corps sur la scène. Il part dans l'histoire de Charles Quint et de Jeanne la Folle, il rencontre des gens de son voyage, des Sud-Américains qui parlent de la neige. C'est une espèce de trip un peu de drogué, pas complètement, mais un peu.

- 1987 : Création de *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat* et de *Marilyn, journal intime de Margaret Macpherson* au Nouveau Théâtre Expérimental.
- 1988 : Mise en scène du *Roi se meurt* d'Eugène Ionesco au Théâtre du Nouveau Monde.
Création d'*Autour de Phèdre* et du *Trésor des pyramides** au Nouveau Théâtre Expérimental.
- 1989 : Création du *Grand théâtre du monde* et de *Variations : 6 objets expérimentaux** au Nouveau Théâtre Expérimental.

- 1990 : Création de *La voix d'Orphée* et de *L'apocalypse de Jean** au Nouveau Théâtre Expérimental.
- 1991 : Mise en scène de *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen au Théâtre du Nouveau Monde et de *La conquête de Mexico* d'Yves Sioui-Durand au Nouveau Théâtre Expérimental.
- 1992 : Création du *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* au Nouveau Théâtre Expérimental.

Dans *Précis d'histoire générale du théâtre*, il y a un monologue dont l'intérêt réside dans le fait de courir et de dire à la fois, ce qui est intéressant comme problème. Il repose sur un exercice de théâtre : un personnage qui dit des choses en même temps qu'il demande à son corps quelque chose qui va contre. Dire un monologue à toute vitesse dans de telles circonstances, c'est un exercice respiratoire.

Rédaction de *La mission Prométhée* (non représentée).

Création de *Falstaff* au Trident.

Falstaff, c'est une commande faite par le Trident. Et là, je dois dire que je n'ai pas réussi. Je n'ai pas réussi à recréer une chose profondément originale. Je crois que j'étais trop impressionné par Shakespeare. C'est impressionnant Shakespeare. Je ne pense pas que ce soit une immense réussite. J'ai mélangé les *Henry IV* et les *Joyeuses commères de Windsor* pour en faire un tout cohérent. Je ne trouve pas que ce soit formidable, mais c'était magnifiquement joué par Jean-Jacqui Boutet qui est un comédien incroyable. Je veux reprendre tout ça pour arriver à quelque chose d'original, c'est dans ma tête, mais il faut travailler et je fais autre chose.

- 1993 : Création de *Dialogues : Corps à corps et Violoncelle et voix* au Nouveau Théâtre Expérimental.
- 1994 : Création de *Tête à tête** et des *5 à 7 de la mort de Dieu** au Nouveau Théâtre Expérimental et de *Quartette* à l'École nationale de théâtre.

Quartette, c'était fait sur mesure pour un exercice d'étudiants. C'était une sorte de décalque d'une pièce de Tchekov ou de plusieurs pièces de Tchekov. C'était un amusement pour moi de les faire plonger dans du Tchekov sur mesure. Il n'y avait pas de pièce d'origine, c'était l'ensemble des pièces russes que les étudiants avaient pu rencontrer pendant leur formation. C'est de l'écriture sur commande pour remplir un dessein pédagogique, c'est-à-dire faire travailler quelqu'un.

- 1995 : Création de *Le cru et le cuit** et de *Cinquante** au Nouveau Théâtre Expérimental.
- 1996 : Création de *Matines : Sade au petit déjeuner* au Nouveau Théâtre Expérimental.
- 1997 : Création des *Amours* au Nouveau Théâtre Expérimental.

Dans *Les amours*, il y a un monologue devant un cadavre. À l'époque, on était sous le coup de la mort de Robert Gravel. C'est plein d'allusions à la mort de Robert.

- 1998 : Création des *Mots*, de *Lumière** au Nouveau Théâtre Expérimental ainsi que de *L'histoire des Atrides* à la Salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier.
- 1999 : Création des *Ateliers Aristophane** et de *Transit, section n° 20** au Nouveau Théâtre Expérimental.
Mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme au Trident.
Prix Denise-Pelletier et Prix du Gouverneur Général pour les arts de la scène.

Il y a toute une tradition du monologue chez les Latins. J'ai beaucoup travaillé là-dessus. J'avais fait un mémoire sur Plaute et en particulier sur le *Curculio*. Il y a quelques splendides monologues, dont celui du *servus currens*, l'esclave qui court. C'est un classique du comique latin : il y a des scènes de *servus currens*. C'est la première fois que j'y pense, mais c'est ce que j'ai reproduit dans le *Précis d'histoire générale du théâtre* avec le monologue du jogger.

- 2000 : Création d'*Hitler** au Nouveau Théâtre Expérimental.
- 2001 : Mise en scène de *Dave veut jouer Richard III** au Nouveau Théâtre Expérimental.
Création *Des dieux et des hommes : Héraklès et autres mythes* à l'École nationale de théâtre.
Mort de Marie Cardinal.
- 2002 : Création de *La parade du temps qui passe** au Nouveau Théâtre Expérimental, et de *La vis comica de Plaute* au Trident.
- 2003 : Mise en scène d'*Œdipe à Colone* de Sophocle (traduction de Marie Cardinal) à l'Espace Go et au Trident.
Mort de Jean-Pierre Ronfard le 26 septembre.

Présentation

L'objectif que s'est donné le présent dossier, au-delà de l'hommage imprévu à l'origine, est de couvrir non pas toute, mais une bonne part de la contribution de Ronfard à l'univers théâtral québécois. Cette contribution étant pour le moins vaste nous avons choisi, d'orienter les travaux vers des domaines moins étudiés par la recherche universitaire. Ainsi, sans qu'il soit ici question de réduire ou même de nier l'importance de *Vie et mort du roi boiteux* ou de la longue carrière de Ronfard comme metteur en scène, le lecteur n'en trouvera mention que de manière secondaire : pour en avoir une idée, il pourra se référer aux travaux de Louise Vigeant et de Dominique Lafon sur le célèbre cycle et à ceux de Paul Lefebvre⁶ sur Ronfard metteur en scène. En fait, nous avons considéré comme primordial, surtout dans les circonstances, de privilégier une approche multiple couvrant d'autres lieux spécifiques de la pratique ronfardienne.

6. Louise Vigeant, « Le travail de l'interprétation dans le texte spectaculaire : lecture de *Vie et mort du roi boiteux* ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Sémiologie, 1985; Dominique Lafon, « Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, 1998, p. 85-99; « Vie et mort du roi boiteux », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 2003, p. 996-1000; Paul Lefebvre, « 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.

Concrètement, le présent dossier s'articule en deux parties. D'une part, il propose des études générales de certains traits marquants de l'esthétique propre à Jean-Pierre Ronfard : expérimentation, polémique et autoreprésentation. D'autre part, des études de cas précis s'attachent au détail d'autres traits non moins fondateurs de sa pratique : importance du mythe, de l'écriture dramatique, des langues et des esthétiques antiques. La section « Documents » vient enrichir le portrait de Jean-Pierre Ronfard par des témoignages sur la fonction de pédagogue qui, non seulement l'a amené à venir vivre au Québec, mais l'a occupé jusqu'à la toute fin, et par la reproduction d'une œuvre inachevée et inédite dans laquelle s'affirment son ludisme et son amour de la chair, de la vie. Ce texte, intitulé *À La Licorne*, par sa qualité d'hommage à des gens et à un lieu réels, montre aussi l'importance qu'accordait Ronfard à ceux qui l'entouraient, son désir de vivre le milieu théâtral comme une grande famille.

Dans la première partie du dossier, l'article de Catherine Cyr analyse la notion d'expérimentation à la lumière des zones de contamination entre discours scientifique et théâtral. Prenant assise en particulier sur l'*Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard, il s'agit de mettre en relief la porosité des frontières qui séparent deux domaines en apparence irréconciliables, mais aussi les heureux enfantements du mariage contre nature que représente parfois la transdisciplinarité.

Cette notion d'expérimentation revient aussi dans l'article signé par Marie-Andrée Brault et Caroline Garand, doublée de registres assez peu souvent relevés du discours ronfardien : la provocation et la polémique. En effet, pédagogue et paternel, fervent de la maïeutique, certes, Ronfard fut aussi un interlocuteur ironique de la communauté théâtrale qui, assez régulièrement, justifiait ses propres choix créatifs par leur opposition à la pratique courante. Profondément ancré dans l'immédiateté de la vie théâtrale, son travail lui en est tout autant redevable qu'à la tradition comme le montre la mise en parallèle de son double parcours de création et de réflexion.

Unifiant le tout, l'article de Louis Patrick Leroux explore la dimension autobiographique de l'œuvre de Jean-Pierre Ronfard. En utilisant les diverses catégories développées dans le cadre des recherches universitaires sur la biographique, qu'il s'agisse des thèses de Philippe Lejeune ou de Serge Doubrovsky, il dresse un portrait des différentes modalités d'inscription de l'individu Ronfard dans sa production.

La seconde partie du dossier, axée sur des œuvres spécifiques, prend d'abord corps dans l'article de Paul Lefebvre qui s'intéresse à l'utilisation récurrente du mythe chez Ronfard à travers *Treize tableaux* : œuvre elle aussi mythique. Œuvre fondatrice dans le développement de l'imaginaire ronfardien, elle apparaît comme le récit de ses origines

auquel Ronfard ne cessera de songer et de se référer. Sa production est aussi entourée d'une aura de mystère, puisque peu de gens, somme toute, ont assisté aux représentations. Nécessaire à la compréhension de toute la production, comme le théâtre grec l'est à celle de la tradition théâtrale, *Treize tableaux* demeure pourtant, comme lui, pour une bonne part impossible à reconstituer.

Difficile à reconstituer dans sa totalité, la tradition antique est cependant au cœur même de l'esthétique de Jean-Pierre Ronfard et c'est dans le but d'en mieux cerner toute l'importance qu'André Daviault, spécialiste de la littérature latine, s'intéresse à l'une des dernières productions de l'auteur : *La vis comica de Plaute*. Retour à ses années de formation, puisque le *Curculio* de Plaute qui en est le centre fut traduit par Ronfard au cours des années cinquante dans le but d'obtenir sa licence, *La vis comica* est tout à la fois le bilan d'un parcours culturel et la réconciliation des facettes désinvolte et universitaire de l'homme de théâtre.

Enfin, c'est à l'auteur que s'attache Caroline Garand en mettant en relief la dimension lopesque de son écriture. Moins fréquemment étudiée que l'influence shakespearienne, la dette de Ronfard envers le siècle d'or espagnol est énorme et son *Grand théâtre du monde*, dont il vole le titre à Calderón, est le lieu de la reconnaissance de cet apport fondamental à son imaginaire.

Encore trop peu circonscrite par la recherche universitaire, l'œuvre de Ronfard est monumentale et c'est dans la complémentarité aux études déjà existantes que nous avons voulu articuler ce dossier, en espérant qu'il engendrera chez de nombreux chercheurs le désir de poursuivre plus avant cette étude et qu'il montrera, surtout, l'urgence de le faire.

C. G.