

Les mots de Ronfard

Jean-Pierre Ronfard

Number 110 (1), 2004

Ronfard : le legs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25599ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ronfard, J.-P. (2004). Les mots de Ronfard. *Jeu*, (110), 82–102.

DOSSIER

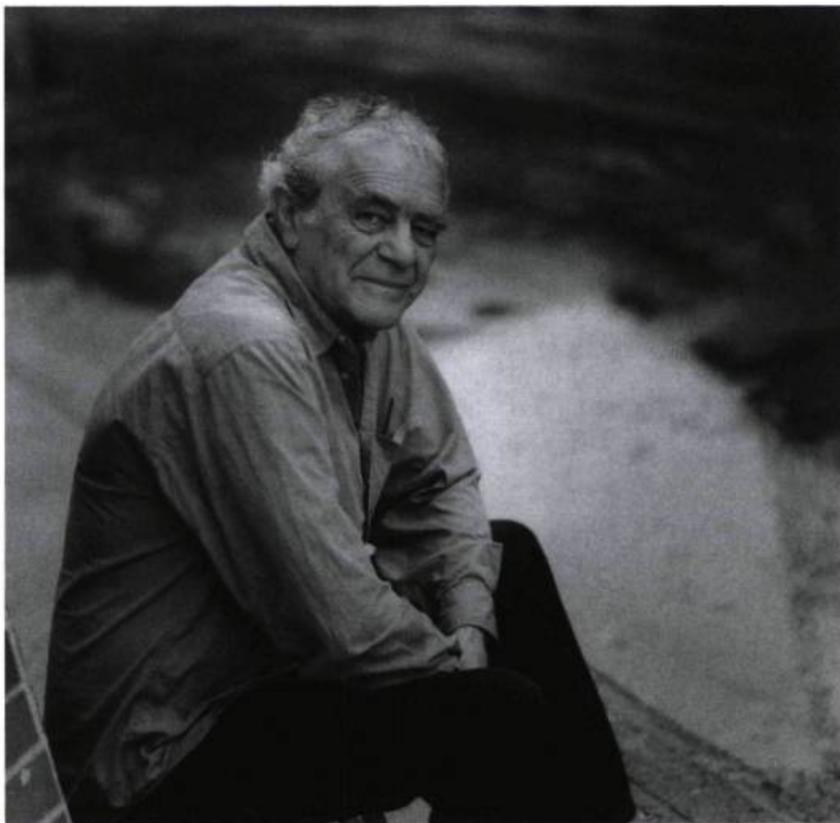


Photo : Gilbert Duclos.

R O N F A R D : L E L E G S

Les mots de Ronfard

Jean-Pierre Ronfard : homme de théâtre, bien sûr, mais aussi homme de mots. Il a signé, dans *Jeu* comme ailleurs, de nombreux textes qui témoignent de ses constantes réflexions sur son art, de son amour des mots et des mythes, de ses préoccupations, toujours actuelles, sur la place et le rôle de l'artiste dans la société. Il nous semblait donc tout à fait naturel – et pertinent – d'ouvrir ce dossier en donnant la parole à celui qui l'a prise si souvent, de brillante manière et pour notre plus grand plaisir. Je tiens à remercier Marthe Boulianne, du NTE, pour sa précieuse collaboration au cours de cette recherche.

Diane Godin

Le fameux « Contre le théâtre pour »

[...] *Le Théâtre pour*, tel que je le déteste, c'est celui qui travestit l'imagination, la pensée, le geste, la voix, le langage en fonction de celui à qui on s'adresse et selon les rapports de force existants. Mécanisme du *show business*. Et aussi mécanisme de la vie courante.

De ce *Théâtre pour*, il s'en fait à longueur de journée. Il suffit d'écouter le langage gnan-gnan qu'on tient aux enfants en bas âge et aux vieillards : Alors-Pepé-t'as-tu-mangé-ta-soupe-à-matin ? D'observer le masque que revêtent certains professeurs pour s'adresser à leurs étudiants, depuis la maternelle jusqu'à l'université ; la mise en scène du gérant de banque qui place sa voix et fait des gestes différemment selon qu'il s'adresse à ses subalternes, à ses clients riches ou à ses clients pauvres ; le cinéma des dirigeants d'entreprise, de syndicats ou de ministères, celui des animateurs culturels ou des curés prêchant à leurs fidèles ou des hommes débattant du statut de la femme, etc. J'aimerais que le théâtre, qui est un art de la communication, se libère de ces schémas avilissants. J'aimerais qu'on s'acharne, tous, à s'en débarrasser à tous les niveaux. Et ce n'est pas facile. 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, la liberté d'interprétation, la passion, sans que nous ayons nous autres, artisans et préparateurs de la rencontre, à préjuger du public qui s'y rendra et de l'effet qu'on pourra faire sur lui.



Claude Bernard (1813-1878)
par Léon Augustin L'Hermite
(1889).

Si la grande masse des gens se détournent du théâtre, n'en ont pas envie, si les troupes (du *Théâtre pour* comme de l'autre théâtre) doivent utiliser des chaînes de diffusion de tous genres pour faire venir le public ou pour aller le trouver, si elles se sentent obligées de faire montre de leur vocation plutôt que de leur élan, c'est peut-être tout simplement parce que la nature (pas le contenu, ni la forme, la nature) de ce qui se passe sur la scène et dans la salle est moins intéressante que la vie, le sport ou la TV. Faire concurrence à ces spectacles immédiats représente un défi de taille. C'est à nous

d'inventer de nouvelles relations entre le public et le spectacle théâtral. Il nous revient, dans notre fonction de travailleurs en théâtre, de placer cette recherche au cœur de nos préoccupations professionnelles. Entreprise difficile, hasardeuse, mais qui vaut vraiment la peine qu'on s'y attache. Je suis profondément persuadé qu'à défaut d'un renouvellement profond du rapport du théâtre avec le public, rien d'intéressant d'un point de vue sociologique, ni même de politiquement vigoureux ne sortira jamais d'une attitude de missionnariat chaleureux dont se targuent volontiers les adeptes du *Théâtre pour*. J'ai vu longtemps sur les murs de Montréal un slogan douteux dont je me souviens aujourd'hui : CKVL vous aime. En tant que spectateur, je ne désire pas tellement être aimé. J'ai envie de désirer. Ce qui est différent. [...]

Pour les années 80, « Contre le théâtre pour », *Jeu* 12, été 1979, p. 251-252.

Mettre en scène des poètes

[...] Face au courant du théâtre réaliste québécois qui s'est imposé avec la vigueur et l'éclat que l'on sait depuis la fin des années 60, les œuvres de Gauvreau, Ducharme, [France] Vézina se démarquent et s'affirment comme menées par une autre exigence – ni meilleure ni pire que celle du réalisme – une exigence autre. Elles décollent du quotidien. Cela ne signifie pas que ces auteurs portent cothurne (quoiqu'il y ait parfois du cothurne chez Gauvreau), mais tous les trois ouvrent sans cesse la porte à l'envol, au fantastique, à l'image onirique, à l'inouï, à l'imaginaire [...]

Pourquoi, les ayant lues avec cet œil, ai-je décidé de monter ces pièces ? [...]

Ça remonte peut-être très loin, à l'admiration effacée que j'ai toujours eue pour les grands tragiques de tous les temps : les Grecs, le nô japonais, Shakespeare, Racine, Claudel, Beckett. Cette façon abrupte qu'ils ont de parler des passions et de la mort, de hurler à tue-tête ce que nous bredouillons dans la crainte et le tremblement. Tous les héros absolus qui occupent la scène tragique avec leurs crimes et leur douleur [...], tous ces personnages de théâtre m'ont toujours semblé crier d'une seule voix comme le fait Claudel à la fin du *Soulier de satin* : Délivrance aux âmes captives ! Je continue à penser que, mieux que le cinéma ou la télévision, avec leurs écrans, le théâtre est un lieu de choix pour exorciser la peur collective, revendiquer impudiquement la dignité, remuer les fonds endormis du subconscient, célébrer la parole et appeler à la libération. Fonctions que remplit la grande tragédie.

Mais nous vivons aujourd'hui. Les anciens dieux se sont éclipsés. Le héros tragique moderne n'a plus de Zeus à insulter. La souillure d'Oreste, de Cassandre, d'Œdipe ou d'Ajax venait des dieux et du même coup, tout en les excluant de la cité, les anoblissait à titre de victime expiatoire. La souillure du héros tragique moderne a son germe en lui-même, à la racine de son être, dans les replis de son psychisme. Il souffre de la



Les oranges sont vertes de Claude Gauvreau, créées au TNM en 1972 dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard. Photo : André Le Coz.

même exclusion que ses grands ancêtres mais il patauge dans le dérisoire. Son également, sa folie le rendent ridicule et c'est même ce ridicule assumé, proclamé, donné en spectacle, qui fait une part de sa grandeur. Les trois auteurs dont je parle me semblent situés au cœur de ce tragique moderne qui est lié au grotesque dans une intimité beaucoup plus essentielle que ne le pensait Victor Hugo. Leurs héros ne sont pas des aigles mais des condors difformes ou infirmes.

[...] Je suis devenu totalement réfractaire au désir de certains interprètes de mettre le texte dans leurs mots pour faire plus naturel. C'est tout le problème de l'auteur qui est posé. Dans le partage des responsabilités nécessaire au travail collectif qu'est une réalisation théâtrale, j'aimerais pour ma part que l'auteur soit totalement en charge de la chose écrite. S'il écrit « à maison », on fait entendre « à maison », s'il écrit « à la maison », on fait entendre « à la maison ». En ce qui concerne le vocabulaire et la syntaxe, pour moi, la chose ne se discute pas, l'auteur en est le maître absolu. En ce qui concerne la phonétique, c'est plus complexe. Personnellement, je trouve que passant par la bouche de l'interprète, elle gagne à s'enrichir des sonorités et des mélodies propres à chaque individu. La phonétique uniforme gommant tous les accents, le sel du langage, m'a toujours beaucoup ennuyé au théâtre. C'est comme si on se privait de l'originalité musicale de chaque interprète. Et pourtant... lorsqu'un auteur, au prix d'un travail de bénédictin comme l'a fait magnifiquement Garneau dans sa traduction de *Macbeth*, indique dans sa graphie la phonétique de son choix, il n'y a qu'une chose à faire, obéir. C'est qu'un texte de théâtre a une double nature : c'est un écrit et il ne peut que se soumettre aux règles de l'écriture qui prévoient la rencontre avec l'œil du lecteur, mais c'est aussi une série de directives données à des interprètes. L'auteur de théâtre a à se demander jusqu'à quel point ses directives gagnent à être précises. Il me semble qu'il n'y a pas de loi générale mais que chaque auteur de théâtre devrait se brancher et trouver sa place exacte entre le laisser-faire indolent et l'autoritarisme de la méfiance. Le metteur en scène, occupant la position intermédiaire entre l'auteur et les interprètes, peut ici jouer un rôle primordial. [...]

Un théâtre qui s'écrit, « Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina », *Jeu* 21, 1981.4, p. 88-90.

Mettre en scène

[...] Toute entreprise artistique résulte de ce débat, de cette bataille parfois, avec victoires et défaites alternées, entre le démon et le cuisinier.

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 chaudron, 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 précaire.

[...]

Le démon est malicieux. Il se plaît à mettre son interlocuteur en déséquilibre, à le confronter à sa propre pratique, à lui rabattre le caquet lorsque les contradictions ou les compromissions sont trop évidentes. *So what!* C'est excitant d'accepter le défi [...]



Pour moi, depuis 13 Tableaux. le spectacle le plus expérimental que nous ayons fait a été la Californie. Et c'est celui dont rétrospectivement je pense qu'il a été le plus neuf aussi bien dans la dramaturgie globale que dans notre propre petite histoire.

Pourquoi? parce qu'il a été consciemment fondé sur une intuition juste, à savoir que la pensée ne progresse pas par construction logique mais par analogies et redondances. et que cette intuition s'est incarnée dans un cadre rigoureux - une méthode - utilisant constamment la multiplicité des imaginaires, la juxtaposition concertée des individus créateurs. Sans vouloir céder aux charmes de l'herméneutisme, je pense que la Californie était le contraire de la démagogie - mettre l'action théâtrale à la portée du public. C'est peut-être d'ailleurs pour cela que ^{la Californie} ~~cela~~ a ~~été~~ connu un certain succès.

Ce que je souhaite c'est que nous trouvions une ligne de recherche qui nous intéresse tous et qui explore systématiquement une des avenues de la création théâtrale.

Etant donné que ce qui me semble déficient au théâtre ici aujourd'hui ce n'est pas le jeu, ni la technique, ni la décoration mais l'écriture et la mise en scène. J'aimerais bien qu'on s'embarque dans une activité touchant l'écriture ou la mise en scène ou les deux ensemble, ou la liaison de l'une et de l'autre... -

apparemment fin 85 ou début 86)

C'est peut-être là-dedans, dans cette recherche d'utopies vitalisantes ou dans un machisme allégrement assumé que résident les éléments d'une réflexion dynamique, le désir de nouvelles lignes d'action qui nous tireraient du rabâchage sans surprise dont la pratique du théâtre trop souvent se satisfait.

[...]

J'affirme que le théâtre n'a jamais rien *dit*, il n'a jamais révélé aucune vérité qui ne fût déjà dans la conscience commune. Molière n'a jamais *dit* ce qu'était la bonne relation qu'il fallait avoir avec l'argent, la foi, la maladie. Il est entré comme il faut dans le ridicule des gens et a fait vivre théâtralement, c'est-à-dire selon les lois de la vraisemblance et de la nécessité, un avare, un tartuffe, un malade imaginaire. Shakespeare a-

t-il révélé des secrets de l'art politique ? Non, il est entré dans le jeu des passions humaines où la politique joue ses tours. Est-ce un philosophe original ? Certainement pas. « Être ou ne pas être », c'est un sujet de dissertation connu par tous les étudiants en philosophie, depuis Aristote. Mais l'irruption de ce thème scolaire dans l'âme du personnage Hamlet – lui-même *drop-out* de l'université de Wittenberg – à un moment précis d'une action dramatique en cours, ça, ça parle en termes théâtraux, ça soulève chez un public attaché au destin d'un héros une vague de sentiments, de pensées, ça mobilise le cœur et l'esprit, ça déclenche le supplément d'émotions que le public vient chercher au théâtre et que le théâtre est censé lui fournir. Mais revenons au metteur en scène. Il fut un temps où il agissait humblement et se mettait au service de l'auteur. Son objectif était de découvrir la pensée de l'auteur et de la traduire fidèlement à l'aide de moyens spectaculaires. Mais l'idéal de la fidélité absolue est un cul-de-sac. Les moyens spectacu-

lares que manie le metteur en scène ne sont pas de purs outils. Ils sont la matière même de ce qui se passe sur la scène au moment où ça se passe. La matière n'est pas innocente. Supposition : j'ai à mettre en scène *Andromaque* et je veux être fidèle à Racine. Ayant à prendre une décision sur les costumes, où va se loger ma fidélité ? Faut-il monter la pièce dans les costumes que Racine a vu porter par les comédiens et comédiennes de l'Hôtel de Bourgogne et auxquels on suppose qu'il a souscrit ? Faut-il les habiller à la macédonienne selon les toutes dernières découvertes archéologiques ? Faut-il les habiller en costumes modernes en jouant d'équivalence entre les rois d'alors et les premiers ministres d'aujourd'hui ? Si je prends ce dernier parti, est-ce que je ne trahis pas Racine, est-ce que je ne suis pas en train de *dire* sur son dos une banalité évidente (donc de ne rien *dire*), à savoir que le cœur humain est toujours le même qu'on soit à Versailles, à la cour de Pyrrhus ou à Ottawa-par-la-traverse ?

[...]

La nouvelle lecture du metteur en scène n'est justifiable que lorsqu'elle sert d'impulsion à une réalisation immédiatement convaincante, c'est-à-dire faisant croire, sans partage et sans références nécessaires, à la réalité des êtres et des situations présentées ce soir-là sur la scène. Elle est stérilisante, mortelle, lorsqu'elle attire une considération pour elle-même, lorsqu'elle exige d'être lue à son tour.



« [...] le spectacle le plus expérimental que nous avons fait a été *la Californie*. [...] Pourquoi ? Parce qu'il a été fondé sur une intuition juste, à savoir que la pensée ne progresse pas par construction logique mais par analogies et redondances. » Jean-Pierre Ronfard dans *la Californie* (Théâtre Expérimental de Montréal, 1984).
Photo : Gilbert Duclos.

Manuscrit de Jean-Pierre Ronfard
(archives du NTE, 1985-1986).

C'est quand même un peu fort ! J'ai vu récemment sortir d'un spectacle classique des gens assez endormis qui reconnaissent s'être profondément ennuyés, n'avoir absolument pas été touchés par l'action et les passions présentées, avoir mal entendu le texte et mal vu les interprètes, mais qui en revanche vantaient la mise en scène et la nouvelle lecture qu'elle comportait. Je suis persuadé que ces mêmes personnes n'auraient jamais fait un tel tri dans leurs sensations et leurs souvenirs s'il s'était agi d'une pièce originale. Ils l'auraient trouvée plate. Tout simplement.

[...]

Je regrette les vieux temps de notre indignité, temps heureux et combien fertiles, où les gens de théâtre, avant de finir au charnier, cadavres exclus de la sépulture chrétienne, menaient une vie de réprouvés, accueillis comme des princes les soirs où ils donnaient leurs fêtes, mais chassés comme des impies, maquereaux, putains et voleurs de volaille quand les chandelles étaient éteintes. Depuis qu'ils donnent dans la culture au lieu de donner dans leurs rêves, qu'ils montent en chaire au lieu de jouer aux fous, qu'ils proclament des vérités plates au lieu de conter des fables en relief, qu'ils deviennent animateurs sociaux, attachés culturels, présidents des États-Unis, qu'ils s'établissent dans le pouvoir au lieu d'en être les caricatures gênantes, ils ont certes gagné un statut, une statue, une stature confortables, qui les valorisent, eux, mais qui dévaluent leurs actions. L'or en dentelles du plaisir immédiat, du scandale espéré, de la surprise, de l'émerveillement, du désordre s'est changé dans le plomb des vertus, des rites et des signes. [...]

Questions de mise en scène, « Le démon et le cuisinier. Notes en vrac », *Jeu* 25, 1982.4, p. 25-36.

Jeu entre vivants et culture maraîchère

[...] À notre époque baroque où le développement vertigineux des communications globalise et accélère la vie de notre planète, tous les matériaux sont bons, qu'ils viennent d'ici, d'ailleurs, d'autrefois, de maintenant. Tous peuvent servir à fabriquer des objets d'art. Ce qui demeure inaltérable, c'est justement la joie folle qu'on peut prendre à se vautrer dans le compost indifférencié de toute humanité, s'en gorger jusqu'aux oreilles et tenter d'en faire germer de nouvelles créations. La culture reprend ainsi une odeur agricole. Elle a la permanence et l'efficacité du biologique-ment dégradable.

[...]

Dans le panorama des arts spectaculaires d'aujourd'hui, panorama qui s'est considérablement transformé depuis Zola et son naturalisme prétendument scientifique, le théâtre a besoin de se redéfinir face au cinéma ou à la télévision. Ce n'est plus le lieu du témoignage véridique (domaine privilégié de la télévision) ni le lieu de l'illusion (le cinéma occupe la place), mais celui de la rencontre aléatoire entre vivants, de la convention, de la métaphore, du jeu. Toute pièce de théâtre m'apparaît comme une célébration enthousiaste et naïve du mensonge, disons, pour ne pas moraliser, de l'artifice. [...]

Le théâtre dans la cité, « Une culture biodégradable », *Jeu* 50, 1989.1, p. 216-217.

[...] À maintes reprises, j'ai vu un moment dramatique intéressant sur le point de s'installer dans toute sa force – au théâtre, à la télé, en improvisation – ; une chose soudain nous frappe parce qu'elle nous sollicite au-delà de l'anecdotique. Et puis,



non ! Une bonne *joke* en bon québécois bien rythmé pour faire diversion. Et le public s'esclaffe. Ouf ! Quel bonheur ! On vient d'échapper au risque de penser. Je ne blâme pas le public. Il a toujours raison de rire (et même plus qu'on ne croit, car tout ceci est risible). Je nous blâme nous autres, les auteurs, qui nous dérobons à l'essentiel pour racoler dans le folklore. [...]

Marionnettes, « Le triomphe du mélo », *Jeu* 51, 1989.2, p. 33.

[...] ça ne nous touche pas. Je commence à être singulièrement tanné par cette expression. Toucher, toucher, qu'est-ce que ça veut dire ? S'il faut pour toucher les gens ne leur parler que de la tante Simone et de ses problèmes de circulation, de François qui a le sida, de l'alcoolisme de Julie, de Françoise qui vient de faire sa sixième fausse-couche, des deux référendums, du troisième en préparation, du quatrième qui suivra et du cinquième au milieu du XXI^e siècle ; si, pour toucher les gens, on exclut la possibilité de leur raconter des histoires d'ailleurs, d'employer des mots qui ne sont pas de tous les jours, de débattre de problèmes philosophiques ou politiques dont les effets ne sont pas immédiats ou évalués en dollars ; si, pour toucher les gens, il faut aller gratter leur sensibilité dans les zones où la pratique du roman-savon quotidien les a habitués à jouir ; si le mélo doit triompher avec ses clichés rassurants, sa sentimentalité excluant toute analyse, son absence totale d'humour, bref, s'il faut plonger dans un populisme racoleur, aussi efficace que le fut en son temps la phraséologie fasciste ; si tout cela, pour toucher le monde, doit être la marque et la consécration du

théâtre nouveau style, je conseillerais aux créateurs entrant dans la carrière de modérer leur élan et de se demander si la culture maraîchère ne manque pas de bras. [...]

20 ans !, « La rumeur maligne », *Jeu* 80, 1996.3, p. 193-194.

Qu'est-ce que le théâtre expérimental ?

Un théâtre expérimental au sens rigoureux du terme devrait se vouer à la contestation des habitudes, de toutes les habitudes. Il devrait s'acharner à remettre systématiquement en question toutes les idées communément admises sur ce qu'est le théâtre, le bon théâtre, ce que sont de beaux décors, de beaux costumes, un bel éclairage, un bon texte, une bonne intrigue, une bonne interprétation...

[...] Il ne s'agit pas d'opposer, en ennemis irréductibles, théâtre expérimental et théâtre conventionnel à large diffusion. La consommation théâtrale courante est aussi nécessaire à la vie culturelle qu'est nécessaire à la vie tout court la consommation de la nourriture, de l'électricité, des transports, des services sociaux et un théâtre expérimental n'a pas à se targuer d'une qualité

Garden Party (2^e version) (Théâtre
Expérimental de Montréal, 1977).
Photo : Gilbert Duclos.



supérieure ni prétendre révéler à l'humanité ce que c'est que le grand art. Par la nature même de ses actions, il se contente de créer un doute dynamique. Dans ce sens il est artistiquement indispensable.

Expérimental ? Expérimentation ? De quelles expérimentations parle-t-on ? [...] Il faut distinguer expérience et expérimentation. L'expérience, c'est l'acquisition ou la pratique d'un savoir-faire, l'expérimentation, c'est la remise en question de ce savoir-faire. Elle s'effectue généralement par l'introduction, dans la chaîne normale de la pratique, d'un élément incongru ou par la suppression d'un élément prétendument nécessaire. Ces définitions ont une connotation vaguement scientifique. Elles font penser à Pasteur ou à Claude Bernard dans son *Introduction à la médecine expérimentale*. Mais nous parlons de théâtre. C'est peut-être aussi important que la médecine mais c'est moins grave. Il s'agit de plaisir, de divertissement, de fabulation, de jeu et non de la vie et de la mort des gens. Il faut donc baisser le ton. Pourtant la comparaison reste séduisante. L'expérimentation théâtrale consiste aussi, dans la cuisine d'un spectacle, à ajouter des ingrédients inhabituels ou à en supprimer d'autres réputés indispensables, et voir si avec ce nouvel objet, fabriqué dans ces conditions, le phénomène théâtral – la rencontre avec le public – s'enrichit ou se dénature.



C'est souvent ainsi qu'ont agi les expérimentateurs – les novateurs – en matière artistique, suscitant toujours au début les mêmes réactions négatives : *Pelléas et Mélisande*, le dodécaphonisme, la musique concrète, ce n'est pas de la musique ! Le cubisme, la peinture abstraite, Andy Warhol, ce n'est pas de la peinture ! Calder, ce n'est pas de la sculpture ! Le vers libre, ce n'est pas de la poésie ! Antoine, Gordon Graig, Tardieu, Ionesco, Beckett, ce n'est pas du théâtre ! Et puis le temps passe. Et tout ce qui « n'était pas » le devient. Tous les arts se trouvent finalement revivifiés par les insolences de leurs enfants prodiges.

Un théâtre expérimental est-il élitaire, réservé à un petit groupe d'esthètes intellectuels ou de maniaques schizophréniques, l'œuvre de rêveurs utopistes qui s'excluent du vrai monde ? Peut-être. Pour un moment du moins. Mais qui sait où vont les choses, les idées, les images ? Il est piquant de rappeler que les deux grands phénomènes de théâtre populaire de la dernière décennie au Québec, *Broue* et la LNI, ont été au départ conçus et réalisés à l'intérieur de petits théâtres de 100 places par les rêveurs utopistes de Voyagements et du Théâtre Expérimental de Montréal. Archives du NTE, 1989.

La Conquête de Mexico d'Yves Sioui Durand, mise en scène par Jean-Pierre Ronfard (NTE/Productions Ondinnok, 1991). Photo : Mario Viboux.

Manuscrit de Jean-Pierre Ronfard (archives du NTE, 1991).

Actuellement je crois qu'il y a des créateurs qui ont besoin de grands espaces. J'vois le plaisir qu'ils ont avec une grande scène, au lieu de la rapetisser ils vont l'étendre. Par contre j'ai travaillé un bout de temps à la salle Port-Royal de la Place des Arts, qui est l'une des grandes scènes de Montréal et en général ils mettent en scène créaient une petite scène sur la grande pour focuser... Mais ils avaient raison étant donné que la disposition du public faisant face à la scène disperse l'attention.

Libre Je viens de terminer un spectacle à l'Espèce Libre qui s'appelle "La Conquête de Mexico" que j'ai bien aimé mais, visuellement et esthétiquement, je me dis que ce spectacle-là aurait dû être joué en plein air, devant un grand mur avec aussi une extension du temps que donne le plein air, parce que le temps dans une salle est plus restreint que dehors. C'est très curieux ce phénomène. Enfin, c'est peut-être la première fois, où j'ai été un peu à l'étroit, le spectacle étant étriqué...

L'Espèce Libre existe depuis 10 ans et une chose qui me plaît c'est d'entendre encore le public se demander: "Tiens, comment ils ont installé leur scène?" Il y a une curiosité du public par rapport à l'espace. Je rêve d'un lieu théâtral où, il y ait cet élément de surprise par rapport à l'espace, que le spectacle commence par cette surprise.

Vous dites "Expérimental" ?

Le mot "Théâtre Expérimental", comme tous les outils, s'use à l'usage. Il fait partie d'une panoplie de termes cousins germains : Théâtre d'avant-garde, de recherche, Théâtre parallèle alternatif, indépendant souterrain etc... Termes qui s'appliquent tous à une activité de création échappant aux ^{normes} ~~cadres~~ et aux ^{cadres} ~~normes~~ du Théâtre courant (et parfois courant très bien, là n'est pas la question !).

Pourtant parmi ces termes dévalorisés par l'abus qu'on en a fait ~~à tort~~ le mot "expérimental" garde encore pour moi un sens spécifique, conserve une vertu dynamique.

Encore faut-il savoir en quoi consiste cette expérimentation dont on parle. Il est faux de dire que toute nouvelle réalisation étant une expérience ^{à rigueur} ~~essai~~, le théâtre est, ~~par~~ nature, expérimental, la formule "tout est dans tout et réciproquement", est un sophisme, amusant certes, mais qui dispense de penser.

Manuscrit de Jean-Pierre Ronfard
(archives du NTE, 1991).

Le mot « expérimental » a pris un sérieux coup de vieux. Il a remplacé en son temps le trop militaire « avant-garde » et s'est fait rejoindre ou dépasser par le géométrique « parallèle », par le vague « recherche » ou le pseudo-sociologique « alternatif ».

Pourtant, à l'origine, « expérimental » avait un contenu non négligeable, qu'on peut retrouver en grattant l'écaille des ans, la gangue des modes, la sclérose des pratiques. [...] c'est une démarche qui, ne se satisfaisant pas d'une compétence acquise par l'étude et la tradition, conteste les acquis de l'étude et de la tradition, qui refuse les prétendues évidences, qui agit sur la matière vivante et, par l'observation des réactions de son objet, amène à mieux comprendre – provisoirement – l'intimité essentielle de cette vie. [...] un 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 donne.

Idées reçues :

- Le spectacle de théâtre se joue dans un édifice nommé théâtre.
- Le spectacle de théâtre a besoin d'un groupe de spectateurs (une communauté).

- La production d'un spectacle de théâtre est indépendante du contenu de ce spectacle ; elle se gère, en définitive, comme la fabrication et la mise en marché de n'importe quel produit de consommation.
- La chronologie obligatoire d'une production théâtrale est : écriture d'un texte, choix d'un metteur en scène, choix par le metteur en scène de collaborateurs techniques et d'interprètes doués, répétitions, réalisation matérielle, représentation au public, diffusion éventuelle.
- Le public est paresseux. Il ne supporte pas un spectacle de plus de 120 minutes.
- Il n'y a pas de théâtre sans texte préexistant.
- L'écriture est un acte solitaire.
- La mise en scène théâtrale doit servir l'écriture littéraire.
- Le « message » d'une œuvre est dans son contenu. Ce contenu, ce sont les passions assumées par des acteurs, des personnages, les gestes qu'ils font, les mots qu'ils disent. Le message doit être clair, unique pour tous les spectateurs, accessible à tous, logiquement démontrable.
- Il n'y a pas de théâtre sans comédiens.
- Les artisans de théâtre sont des gens honorables. Ils ne doivent pas déroger à leur dignité. Ils doivent préserver leur image.
- Le théâtre est un art honorable.
- Il est stérile de rechercher la nouveauté pour la nouveauté.
- Durant la course des représentations, un spectacle ne peut pas, ne doit pas se transformer substantiellement.
- Le théâtre n'est pas un lieu de laideur, d'exhibitionnisme ou de provocation gratuits.
- Il ne faut pas exagérer. Trop c'est trop. Tout sauf n'importe quoi. Le respect du public exige que...
- La culture implique la création.
- Rien ne vaut Sophocle, Molière, Racine ou Shakespeare.
- L'esthétique d'un spectacle est la mise en commun cohérente, réalisée par le metteur en scène, de divers arts pratiqués par des spécialistes (musique, décor, costumes, éclairages, chorégraphie, etc.).

Tous ces principes, évidemment, sont généralement bons, et il n'est pas mauvais de les mettre en pratique dans le théâtre courant, mais un théâtre expérimental a pour vocation de piger l'un ou l'autre d'entre eux, de le renverser et de voir par l'expérience pratique si, par cette perversion ou malgré elle, l'acte théâtral subsiste, c'est-à-dire si la communication des passions s'effectue, s'accroît ou meurt. [...]

Je crois très profondément que le jour où aucun cri barbare, anarchique, incohérent, désinvolte, répréhensible ne se poussera plus dans notre mare aux grenouilles, il manquera une chose qui a toujours été liée au théâtre depuis ses origines : le débordement, l'excès comique ou tragique, la farce, la fête indécente, l'exhibitionnisme, le vulgaire, l'irrécupérable, l'indignité.

Tentons le plus longtemps possible de rester indignes. Il y a sur la terre et dans les cryptes de la culture suffisamment de tombeaux voués à des gisants superbes.

Vous avez dit expérimental ?, « Les mots s'usent. Usage. Usure », *Jeu* 52, 1989.3, p. 113-115.

Dans le débat éculé qui oppose la création artistique et les médias, il faudrait quand même arriver, d'un côté et de l'autre, à des attitudes moins puérides que celles qui ont généralement cours.

Les médias font leurs shows, produisent des objets publics comme nous produisons les nôtres. Leur activité fait partie du remue-ménage que devrait idéalement déclencher toute création artistique. Nous n'avons pas à leur dire ce qu'ils ont à faire, c'est leur problème. Mais, nous, tenons-nous un peu ! Gardons nos distances.

Face au pouvoir des médias, comme face à tous les pouvoirs, l'attitude des artistes devrait toujours être : ni martyrs, ni mendiants. Et je ne m'attaque pas aux médias, je m'attaque à nous autres, gens de théâtre, qui leur donnons tant d'importance ; qui dépensons tant d'énergie de temps, d'argent à les circonvenir ; qui nous émouvons tellement de la critique de Monsieur Untel ou de Madame Unetelle, du show télévisé de monsieur et mesdames Julie, Joseph, Jérôme et Jacqueline ; qui n'acceptons pas le jeu libre des médias comme une agitation heureuse et souvent chaleureuse autour de nos affaires ; qui nous irritons de ne pas être estimés à notre juste valeur (Ah, le désespoir de ne pas être compris !) mais qui, ensuite, faisons paraître dans nos publicités des bouts soigneusement découpés – donc fallacieux – des critiques qui nous ont fait souffrir.

Qu'est-ce que c'est que cette souffrance ? Qu'est-ce que c'est que ce sentiment de ne pas être aimés ? Aurions-nous à réapprendre ou à découvrir les vertus arrogantes de la liberté ?

Troisièmement

J'ai parlé de la fonction des petits théâtres. Il serait grand temps d'essayer de la définir. Au moins d'y réfléchir de temps en temps.

D'abord, les petits théâtres n'ont pas à singer les grands. Ils n'ont pas à rééditer, à leur corps défendant, la fable de la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf [...] Pour les grands théâtres, une réussite artistique qui ne se traduit pas en succès peut être une catastrophe. [...] Les petits théâtres subventionnés peuvent échapper à cette schizophrénie, à condition d'organiser leur budget de telle sorte qu'ils n'attendent rien de la recette au guichet. [...] Libérés de la contrainte financière, les petits théâtres peuvent et doivent poser la question essentielle : qu'est-ce qu'une réussite artistique ? Question trouble parce qu'on ne peut y répondre qu'en faisant appel au sentiment, à la conviction intime de ceux qui ont fait le spectacle.

Le sentiment, la conviction intime que, cette fois-ci, on a évité le cliché, le truc du métier, l'interprétation banale, qu'on est allé un peu plus loin que la fois précédente dans son propre langage, qu'on a découvert d'autres langages inattendus et de nouvelles façons de les communiquer. La réussite artistique est toujours une naissance. Il y a des enfants mal aimés. Ils n'en sont pas moins beaux. [...]

C'est leur altérité que les petits théâtres devraient avant tout préserver. Ils n'y parviendront qu'en s'accrochant à leur statut d'indépendance et de légèreté. Ces qualités ne

sont pas à la mode. Après le maître-mot de la consolidation qui naguère a fait florès et a souvent contribué à alourdir et à compliquer les structures de fonctionnement des compagnies, en voici un autre qui s'épanouit et leurre tout le monde : industries culturelles.

Quatrièmement

En conséquence, je m'insurge violemment contre ce concept d'« industrie culturelle ». Il rassure les gouvernements qui y voient un moyen de dégager leurs responsabilités et de privatiser la culture. Il flatte les commerçants qui se trouvent promus industriels. Il décomplexe faussement les artistes, souvent accusés de ne pas savoir aligner trois chiffres. Il conforte dans leur rôle douteux les experts en programmation, sondage, études de marché... et consultants de tout acabit. En définitive, il ouvre un débat marécageux où tout le monde s'embourbe.

Les gens de théâtre [...] n'ont aucun intérêt à cautionner cette mascarade. Dans son sens moderne, le mot « industrie » appliqué à la culture est inepte.

Je crois que nous devons affirmer, bêtement, sourdement, aveuglément, que la culture – je suppose que ce mot englobe la création – est imprévisible, rebelle à la fabrication d'objets en série et à la concentration des moyens de production, faite par des personnes non par du personnel, fluide, hasardeuse et non rentable. [...]

Les artistes sont là, non pour trouver de l'argent, mais pour le dépenser ; non pour combler des besoins vitaux, mais pour refléter la vie et donner une forme au désir ; non pour l'ordre, mais pour le désordre.

Si les princes qui nous gouvernent ne tiennent pas pour essentiel à la survie d'une nation ce désordre inconciliable et tentent de le canaliser dans des cadres intellectuels et matériels qui ne sont pas faits pour lui, à quoi servent ministère de la Culture et Conseil des arts ? Je propose de les supprimer tout de suite. La chose au moins serait claire. Il n'y aurait plus que des ministères de l'Industrie et du Commerce avec la branche culture, entre celle du cuivre et celle des forêts.

Extraits d'une lettre parue dans *Le Devoir*, « Corruption du théâtre, théâtre de la corruption. Les artistes sont là pour le désordre », 9 avril 1992.

Les méandres de l'art et le pouvoir des princes

Il nous apparaît scandaleux que l'octroi de subventions ne s'accompagne pas d'une sorte de cahier des charges stipulant non seulement la fourniture, en contrepartie de l'argent, d'un nombre donné d'actions artistiques, mais aussi, aussi surtout, une limite maximum obligatoire du prix des billets. Il est honteux que dans un système démocratique comme l'est prétendument le nôtre, dans un pays qui n'aura jamais d'identité que culturelle, le prix d'un billet de théâtre – dans une compagnie subventionnée ! – puisse monter à 32 \$, le prix du billet d'opéra (subventionné aussi) à 56 \$ ou plus.

Au-delà de toutes les discussions oiseuses, des restructurations savantes, des discours à forte teneur politicienne, il nous sera toujours impossible de croire à une véritable

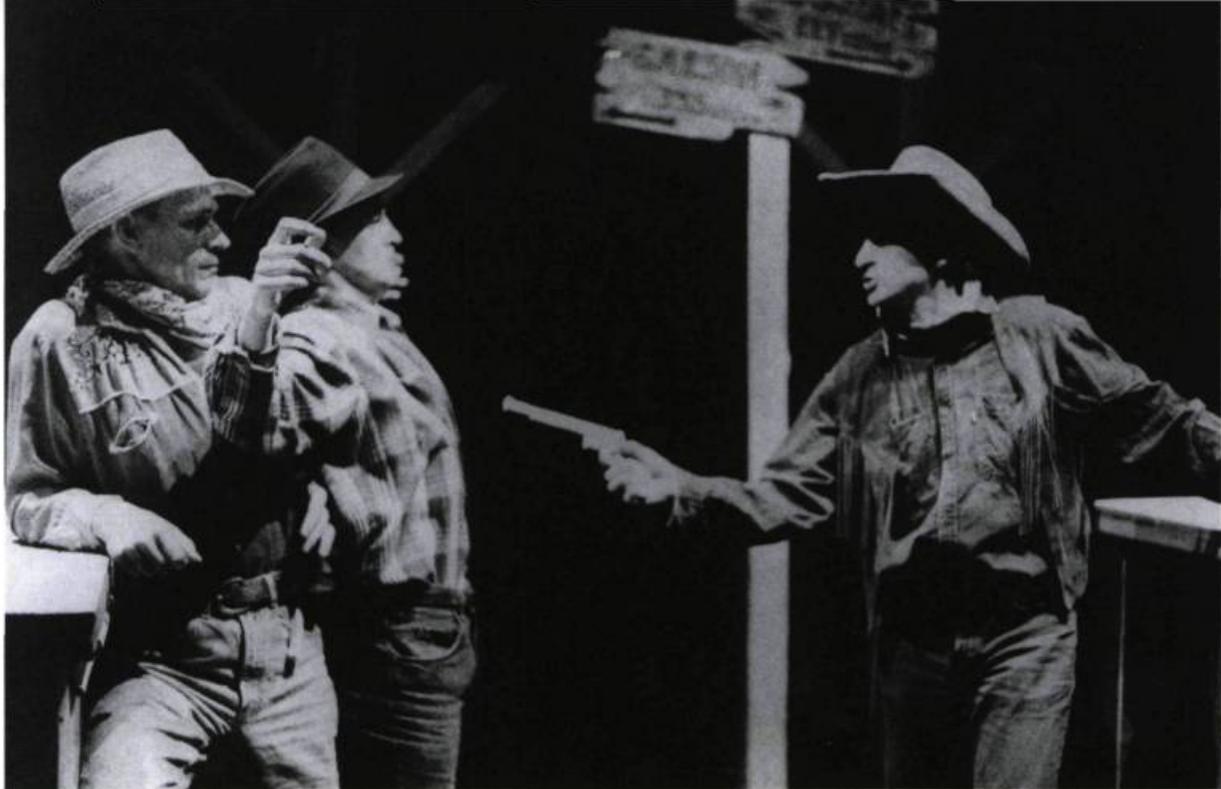
Le Nouveau Théâtre Expérimental a maintenant
14 ans. Depuis 1981 il partage avec Carbone 14 et Omnibus
le Théâtre Espace libre sur la rue Fullum à Montréal. Parmi la
cinquante de productions qu'il a à son actif quelques unes
ont acquis une certaine notoriété : La ligue nationale d'improvisation,
Vie et mort du Roi Boiteux, Autour de Phèdre et, tout récemment, la
Tripologie de l'homme de Robert Gravel.

- ~~Plus que sur une idéologie ou une esthétique déterminée~~
d'actions le N.T.E. Tenir de pratiquer un Théâtre fondé
- sur le plaisir de ceux qui le font ~~et non~~
 - sur le désir de surprendre le public plutôt que de le
conformer dans ses goûts et ses convictions
 - sur une détermination affichée à l'égard des règles
reconnues du "bon théâtre", de la "bonne culture", de la "bonne pensée",
 - sur l'essai constant de nouvelles écritures et de nouvelles
formes dramatiques.
 - sur une organisation interne, inspirée de l'auto-gestion,
mobilisant l'initiative et la responsabilité de tous les artisans
du spectacle.
 - sur le mépris de la rentabilité et une politique de
bas prix des billets, considérant que dans un pays qui n'a
de constance que culturelle, les objets culturels coûtent trop cher.
 - sur la contestation ironique de ses propres habitudes
et de ses propres déclarations

Volonté acharnée de faire un Théâtre en liberté
Nous croyons que le message essentiel de l'art, c'est la liberté.

J.P. Royfus

peut-être
le seul,



politique culturelle des gouvernements, tant que le prix des billets de spectacle, des livres, des disques, de tous les objets culturels ne baissera pas comme résultat tangible d'un contrat passé entre subventionneurs et subventionnés.

Archives du NTE, 1997.

Disons [...] que pour le Nouveau Théâtre Expérimental la situation de parrain de groupes informels de création entre parfaitement, et dans son idéologie, et dans sa pratique. Je cite pour mémoire des initiatives que le NTE a soutenues, parfois subventionnées, depuis, disons cinq ans: Théâtre de l'Heure, *Western Souvlaki*, *les Frères Bunker*, *Ad Deliro*, Théâtre Pluriel, *Matroni et Moi*, le Grand Théâtre Émotif du Québec. [...] Donc nous ne sommes pas en terrain inconnu. Toutefois, et en fonction même de notre expérience, nous avons à faire quelques remarques.

D'abord, il ne faudrait pas que ce programme se présente comme une façon de tourner [sic] une loi ou un règlement qui interdit de verser des subventions à un groupe qui n'est pas enregistré. Ce point de vue combinard ne nous plaît pas. Quand nous avons mis sur pied un système autogestionnaire, ce n'était pas du tout pour échapper aux règles de l'Union des artistes mais pour répondre à nos désirs et à nos besoins.

Il ne faudrait pas non plus que cette nouvelle pratique soit pour le Ministère un moyen subtil et assez vicieux de se décharger, sur le dos des troupes dites chevronnées, de ses responsabilités administratives et morales envers les jeunes groupes de création. Il serait absurde, par exemple, que le NTE, une compagnie vouée à la création, soit amené à augmenter ses dépenses en temps, en attention, en frais administratifs,

Le parrainage au NTE : surtout pas un comité de sélection. *Western Souvlaki* de Daniel Brière, Alexis Martin, Pierre-Michel Tremblay et Zoomba (NTE, 1994). Sur la photo : Luc Proulx, Gary Boudreault et Daniel Brière. Photo : Mario Viboux.

pour gérer des dossiers, assurer la réception, la lecture et le choix de projets... et émettre les positions critiques qui s'ensuivent ! Autant il nous plaît d'accueillir, de parrainer des groupes et des individus avec qui nous nous sentons artistiquement en famille, autant il nous serait insupportable de nous transformer au fil des ans en comité de sélection jugeant du haut de son passé des collègues que nous ne connaissons ni d'Ève ni d'Adam.

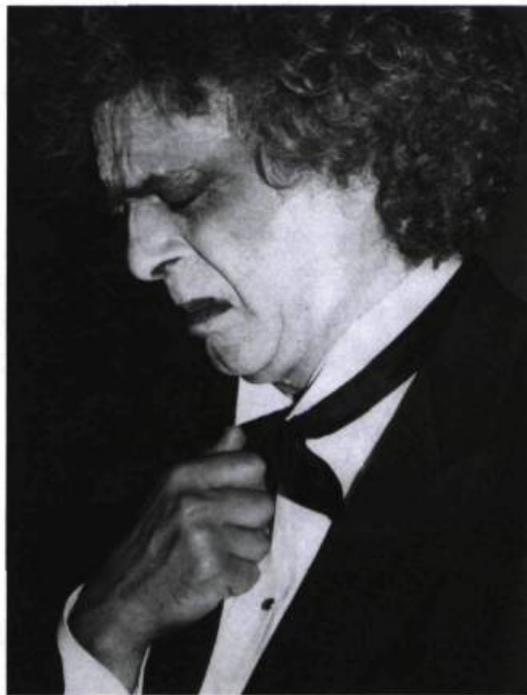
Réflexions concernant le nouveau système de parrainage par des compagnies dites chevronnées de nouveaux groupes susceptibles de recevoir des subventions « au projet », NTE, 1997.

Amour du théâtre

Quand on parle du théâtre, il faudrait commencer par en dire beaucoup de mal : c'est un art archaïque, poussiéreux, chassé de la modernité par les arts nouveaux, cinéma, télé, shows rock, nouvelles technologies... Un art élitaire aussi. Comme il n'atteint à chacune de ses manifestations qu'un nombre restreint de spectateurs, il ne peut prétendre être populaire. De ce fait, le théâtre est chose compliquée, réservée à des initiés... Quand on ne connaît rien au théâtre on ne peut rien y comprendre, etc., etc. Bon ! Bon ! Bon ! Je ferai l'éloge du théâtre parce que je l'aime. Et je l'aime pour ce qu'il est :

- Un lieu de rencontre entre des gens qui y VONT, qui sortent de chez eux, qui se déplacent pour prendre leur plaisir.
- Un art de la communication immédiate, directe, sans écran.
- Une occasion de partage ; et qu'est-ce qu'on y partage ? Un espace et un temps qui ne sont pas les mêmes que dans la vie courante. Des histoires mettant en jeu des personnages incarnés par des interprètes. Et ces interprètes, ils sont là, vivants, devant nous ; ils nous offrent leurs corps, leurs voix, leurs regards, leurs souffles, leur fragilité ; on croit entendre leur cœur, on croit saisir leur âme. Qu'est-ce qu'on partage encore ? Des émotions en concentré, larmes ou rires, enthousiasmes ou dégoûts, révoltes, ovations ou huées, et parfois des silences... de merveilleux silences ; des mots, oui, des mots, il faut le dire bien fort. Le théâtre est la fête, le grand banquet des mots, donc de l'imagination et de la pensée, et lorsque la fête est réussie, elle me donne un plaisir immense, non pas plus grand, mais tout autre que celui que me donne le cinéma ou la télévision. Ce qui me séduit, c'est la réalité sensuelle, tangible du théâtre. Une réalité incontestable.

Pourtant au théâtre, rien n'est jamais vrai. On le sait. Si Hamlet meurt à mes pieds, je n'appelle pas l'ambulance. La mégère que je déteste pendant deux heures de temps, je sais qu'elle viendra à la fin saluer en tenant par la main sa victime ensanglantée et, si j'applaudis, c'est pour remercier les interprètes de m'avoir magistralement menti.



Jean-Pierre Ronfard dans
Garden Party (TEM, 1976).
Photo : Gilbert Duclos.

En me faisant croire à leur mort et à leur cruauté, ils ont pour moi déjoué la mort et la cruauté.

De tout temps le théâtre a été tenu pour une image de la vie. Sur le grand théâtre du monde, les humains entrent, jouent leurs rôles éphémères et passent. Vêtus de costumes divers, ils font des gestes, disent des mots, occupent des places, et puis à un moment donné, le rideau tombe. On ne joue plus. Chacun se retrouve devant le miroir de sa loge. Seul, nu, face à soi-même.

Belle métaphore. Un peu métaphysique, mais pourquoi pas ? C'est d'ailleurs à cela que nous convie toujours le théâtre : voir un peu plus loin que le réel évident. Plonger dans le mystère. Croire à l'impossible.

« **Éloge du théâtre** », Radio-Canada, émission *De bouche à oreille*, 10 octobre 1997.

L'école de théâtre idéale

Le Rapport du Comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada, mieux connu sous le nom de rapport Black, est le fruit d'une étude menée, durant l'année 1976-1977, par cinq hommes de théâtre impliqués dans l'enseignement de cette discipline. Jean-Pierre Ronfard et moi étions les deux « commissaires » francophones. En principe, les cinq devaient se partager la tâche d'analyser toutes les écoles de théâtre du Canada. Il est vite apparu que la situation très particulière du Québec exigeait une connaissance du milieu que nos trois collègues anglophones ne possédaient pas. Il fut donc convenu que Jean-Pierre et moi ferions l'analyse de la situation au Québec et que les autres feraient celle du reste du Canada¹.

Ce contact avec Jean-Pierre durant toute une année m'a beaucoup apporté ; ses points de vue sur la formation, comme sur le théâtre, étaient brillants, pertinents, jamais dogmatiques. Il était à la fois exigeant et tolérant ; on sentait toujours l'ouverture vers la création, vers ce qui n'existe pas encore. Les propos les plus incisifs du Rapport sont de lui.

À la fin de nos travaux, le président Malcolm Black a suggéré que chaque membre du Comité présente le plus succinctement possible sa vision d'une école de théâtre idéale. En moins de deux pages, Jean-Pierre a décrit son école idéale, mélange de pragmatisme et d'ouverture culturelle. Son texte n'a pas du tout l'air philosophique, mais la vision qui s'en dégage montre bien que Jean-Pierre était un vrai philosophe de la pédagogie.

Gilles Marsolais

L'Histoire des Atrides, mise en scène par Jean-Pierre Ronfard avec les finissants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal (AbsoluThéâtre, 1998).

Sur la photo : Stéphan Perreault et Valérie Blais.
Photo : Robert Etcheverry.



1. Il y eut deux exceptions à cette règle. Powys Thomas, qui avait bien connu Jean-Pierre à l'École nationale, a exigé que ce soit lui qui fasse l'analyse de l'école rattachée au Vancouver Playhouse qu'il dirigeait alors. En outre, ce sont les deux francophones qui ont étudié la situation du théâtre à l'Université d'Ottawa.

Texte de Jean-Pierre Ronfard sur l'école idéale²

Mon école idéale est fondée :

- sur l'entraînement au jeu et l'éveil de la conscience
- par le système de stages non progressifs

Auditions

- dix jours de stage pour environ soixante candidats
- choix définitif de dix à vingt étudiants
- orientation des candidats refusés

Première année

Entraînement général obligatoire

a) entraînement quotidien permanent

- 5 heures par semaine : mouvement, sport, athlétisme, danse
- 5 heures par semaine : voix, chant, diction, lecture
- 5 heures par semaine : improvisation

b) stage de 15 à 20 heures par semaine

- six stages de création libre d'une durée de deux à six semaines, conseillés mais non dirigés par un instructeur
- douze stages d'une semaine consacrés à l'histoire du théâtre, à l'art actuel, à la philosophie et la politique de notre époque

c) programme d'assistance aux événements artistiques, culturels, politiques, sociologiques, de l'année en cours

Les autres années

Stages de réalisation, de deux à huit semaines, chaque semaine représentant 30 à 50 heures de travail

- Ces stages sont menés par des équipes comportant deux ou trois spécialistes : metteur en scène, décorateur, chorégraphe, mime, marionnettiste, spécialiste de la voix, du mouvement, acrobate, etc. La composition de l'équipe de direction dépend évidemment de la nature de l'objet à créer.
- Les stages aboutissent toujours à un acte théâtral, c'est-à-dire à un spectacle pour lequel on choisit un public déterminé : enfants, écoliers, public de rues, public de théâtre, public de studio, étudiants, travailleurs, public de quartier, de terrain de camping, etc.
- L'organisation du stage laisse une grande place à l'entraînement et à la culture spécifique qu'implique le spectacle. (De l'escrime, si on joue *les Trois Mousquetaires*, de la religion si on joue un mystère médiéval, de l'histoire politique si on joue *Arturo Ui*, des cuillères si on joue *Si Aurore m'était contée*.)
- La formation d'un étudiant est considérée comme achevée lorsqu'il a accompli douze stages, mais il peut les faire au rythme qui lui convient le mieux, conseillé par ses professeurs.

2. Rapport Black, p. 156-157.

Après

Lorsque la formation d'un étudiant est achevée, l'école peut encore, s'il le veut, lui offrir des services :

- prêter ses locaux et ses moyens matériels à de jeunes troupes
- favoriser et même, éventuellement, organiser des tournées
- agir sur les pouvoirs publics pour l'octroi de subventions
- offrir des cours de recyclage très spécialisés

L'école de théâtre idéale est pour moi une *maison de la création*. j

Théâtographie de Jean-Pierre Ronfard (textes publiés ou déposés au CEAD)

Médée, CEAD, 1970.

Lear, CEAD, 1976 et revue *Trac*, 1977.

Vie et mort du Roi Boiteux, 2 tomes, Montréal, Éditions Leméac, 1981.

La Mandragore, Montréal, Éditions Leméac, 1982.

Les Mille et Une Nuits, Montréal, Éditions Leméac, 1985.

Don Quichotte, Montréal, Éditions Leméac, 1985.

Dans les dunes de Tadoussac, CEAD, 1985.

Scène 85, Montréal, VLB éditeur, 1985.

Les Visiteurs de madame Artémise, CEAD, 1985.

Le Titanic, Montréal, Éditions Leméac, 1986.

Mao Tsé TOUNG ou Soirée de musique au consulat, CEAD, 1986-1987.

Marilyn (journal intime de Margaret Macpherson), CEAD, 1987.

Falstaff, CEAD, 1990.

La Leçon de musique, dans *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard* par Robert Lévesque, Montréal, Liber, 1993.

La Mission de Prométhée, CEAD, 1994.

Corps à corps, dans *Cinq Études*, précédé de *Les objets parlent*, *Autour de Phèdre*, *la Voix d'Orphée*, et suivi de *Violoncelle et Voix*, Montréal, Leméac, 1994.

Écritures pour le théâtre, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2002. Tome I : *À Belœil ou ailleurs*, 1986, *le Grand Théâtre du monde*, 1989 et *Précis d'histoire du théâtre en 114 minutes*, 1992. Tome II : *Tête à tête*, 1994, *Cinquante*, 1995 et *Matines : Sade au petit déjeuner*, 1996. Tome III : *le Cru et le Cuit*, 1995, *les Amours*, 1997 et *les Mots*, 1998.

