

Un intellectuel au théâtre

Écritures pour le théâtre, de Jean-Pierre Ronfard, Dramaturges éditeurs, t. 1, 340 p.; t.2, 168 p.; t.3, 196 p.

Transit section n°20 suivi de *Hitler*, d'Alexis Martin et de Jean-Pierre Ronfard, Boréal, 216 p.

Pierre L'Hérault

Number 191, July–August 2003

L'intellectuel dans l'espace public : censure et autocensure

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18230ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2003). Un intellectuel au théâtre / *Écritures pour le théâtre*, de Jean-Pierre Ronfard, Dramaturges éditeurs, t. 1, 340 p.; t.2, 168 p.; t.3, 196 p. / *Transit section n°20* suivi de *Hitler*, d'Alexis Martin et de Jean-Pierre Ronfard, Boréal, 216 p. *Spirale*, (191), 31–32.



UN INTELLECTUEL AU THÉÂTRE

ÉCRITURES POUR LE THÉÂTRE de Jean-Pierre Ronfard, TOME I, II ET III

Dramaturges éditeurs, t. I, 340 p. ; t.2, 168 p. ; t.3, 196 p.

TRANSIT SECTION N° 20 suivi de HITLER d'Alexis Martin et de Jean-Pierre Ronfard

Boréal, 216 p.

YAURAIT-IL un intellectuel sur la scène? Telle est la question qui me surprend en parcourant les trois tomes d'*Écritures pour le théâtre* de Jean-Pierre Ronfard et les deux pièces qu'il signe avec Alexis Martin, *Transit section n° 20* et *Hitler*, publiées quelques mois avant les *Écritures*. Ne parlons pas ici d'un théâtre engagé, didactique, mais d'un théâtre qui peut, même après Brecht et en dehors de son esthétique, « être un lieu où le plaisir est connaissance du monde actuel et mise en lumière du destin des hommes fait par les hommes », ainsi que le proposait ici Jean-Paul Dufiet (*Spirale* 189). Une telle vision du théâtre ne convient-elle pas à la dramaturgie du cofondateur et codirecteur du Nouveau théâtre expérimental de Montréal, dont l'intérêt et la singularité se trouveraient dans le fait que l'action peut y être ramenée à un débat d'idées auquel s'adonnent les personnages avec plaisir, curiosité et passion, entraînant dans leur jeu les spectateurs? Ce me semble être le cas des neuf pièces des *Écritures pour le théâtre*: *À Beloeil ou ailleurs* (1986), *Le grand théâtre du monde* (1989), *Précis d'histoire du théâtre en 114 minutes* (1992), *Tête à tête* (1994), *Cinquante* (1995), *Matines*: *Sade au petit déjeuner* (1996), *Le cru et le cuit* (1995), *Les amours* (1997), *Les mots* (1998); et des deux pièces co-écrites avec Alexis Martin, *Transit section n° 20* (2000) et *Hitler* (2001).

Les jeux mensongers du théâtre

Ce que dit Ronfard du « théâtre historique », dans sa présentation de ces deux dernières pièces, peut être élargi à l'ensemble d'un parcours théâtral de près de vingt ans : « *Le but de l'Histoire est d'établir la vérité à l'aide de documents indubitables. On lui demande l'impartialité, la froideur, le discernement d'un juge objectif. Elle doit fournir des preuves de ce qu'elle avance. Le but du théâtre est d'émouvoir un public par une fiction qui ait les allures de la vérité. On exige de lui qu'il exprime les incertitudes de la vie et les élans de la passion. Il doit faire croire et non convaincre. Le théâtre historique tente de conjuguer ces deux forces parallèles égales tirant en sens contraire (ce qui, en physique, définit la dynamique des couples!). Désireux de rouvrir le champ du théâtre historique quelque peu déserté en ce moment, le Nouveau Théâtre expérimental commence par*

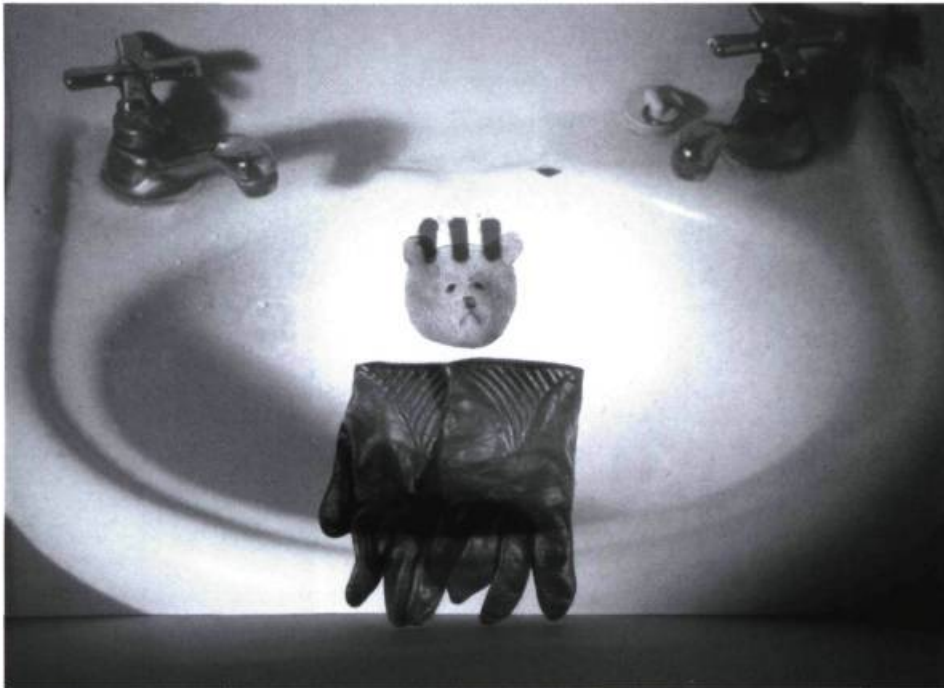
jeter un regard critique sur le XX^e siècle avec Transit section numéro 20 et poursuit en présentant l'un des monstres dont ce siècle a accouché, Hitler. Dans les deux cas, l'Histoire fournit des vérités concrètes qu'insidieusement l'imagination dérobe pour les livrer aux jeux mensongers du théâtre. » Ronfard privilégie la trame historique. Par exemple, *Beloeil ou ailleurs* couvre quatre siècles, de 1587 à 1986, *Le Grand Théâtre du monde* porte sur le siècle d'or espagnol et *Précis d'histoire du théâtre en 114 minutes* emprunte ses figures à l'ensemble du théâtre occidental. Même une pièce comme *Cinquante*, dont la trame n'est pas historique, n'échappe pas à cette dimension. Par un télescope d'images d'une incroyable efficacité, la succession rapide des scènes 34 à 37 y suggère la transformation d'un wagon de métro en locomotive à vapeur, investissant le geste routinier de la mémoire de l'Holocauste. Ce procédé de syncopage temporel, fréquent chez Ronfard, en forçant les frontières de l'histoire et du présent, fait de l'espace théâtral un espace critique, celui de l'interrogation plutôt que de la représentation de la « vérité indubitable ». Sous le regard critique, c'est la continuité et l'organicité construites de l'histoire qui sont remises en cause. En opposant, par exemple, dans *Transit section n° 20*, les paroles et les gestes de ceux qui ont « fait l'histoire », à ce qui est advenu, ce n'est pas seulement leur responsabilité qui est interrogée mais également, dans plusieurs cas, l'autorité assignée à leur pensée figée en loi, en vertu de la logique linéaire de l'Histoire.

D'où les « jeux mensongers du théâtre » contre la « vérité ». Dans *Petite histoire générale du théâtre en 114 minutes* (1992), il y a les « pédagogues farfelus, désinvoltes (quoique bien documentés) » qui pourfendent les « proférateurs forcés qui crach [ent] au public La Vérité » de leurs « déclarations boursouflées et inutilement hermétiques de penseurs inspirés ». Si cette mise en scène de l'opposition de la pensée théorique et abstraite sur le théâtre aux tâtonnements d'un metteur en scène et de comédiens cherchant à donner forme à l'idée « de faire voyager le public dans le pays que nous connaissions le mieux, le théâtre » vise d'abord le théâtre, elle a par sa formulation une portée plus globale. Car il y a dans l'appel à la désinvolture la revendication d'une liberté de pensée qui, dans *Le cru et le cuit* (1995), va de pair avec la responsabilité : « [...]

bien qu'il fût l'adepte d'une esthétique de la désinvolture, il croyait aussi que chacun est responsable des formes qu'il évoque ou de celles qu'il prend, de son allure, de sa gueule [...] » La liberté de pensée est chez Ronfard celle du voyageur. Après avoir noté, dans la présentation de *Précis d'histoire du théâtre en 114 minutes*, que « le NTE était porté sur l'ouverture, le voyage », il ajoute que « l'histoire du théâtre étant aussi celle de l'architecture théâtrale, donc de la relation dans l'espace entre le public et le jeu, il était plaisant de transporter les estrades du public, montées sur roulettes, pour que cette relation diffère autant durant toute la soirée qu'elle a pu le faire historiquement, du théâtre grec, latin, médiéval, classique français, japonais... jusqu'aux réalisations de Vilar, Grotovski, Ronconi, Peter Brook, Mnouchkine... » Ne se dépeint-il pas lui-même dans le « Monologue de II » du *Cru et du cuit*? « Il plongeait voluptueusement sans à-coups dans l'univers liquide des formes et s'y sentait à son aise. Au fond, s'avouait-il, il n'avait jamais aimé qu'elles. Il leur avait toujours fait confiance, elles ne l'avaient jamais trompé, jamais déçu, à la différence des pensées pétrifiées en systèmes, des idées érigées en dogmes et les dogmes en préceptes. »

Libre voyageur de la culture

Plus qu'une figure, le voyage est une structure fondamentale, récurrente, du théâtre de Ronfard, exemplairement mise en évidence par *Vie et mort du Roi Boiteux* où se croisent les textes, les temps et les espaces, le passé étant arraché à son éternité et le présent à son immédiateté, les deux se compénétrant. Cette attitude répond à une nécessité intellectuelle déterminée très tôt par un rapport à la culture qu'il a défini dans ses *Entretiens* avec Robert Lévesque. Évoquant une « enfance sans drame », il confie : « Je n'avais rien de tragique à dire. N'ayant rien à cracher, aucune vérité à révéler, aucune haine à dégorger, ce qu'il me restait c'était la culture. » Il ajoute : « Mais avant de me lancer dans l'écriture, souvent les textes que j'ai écrits étaient des textes contraints par la culture. [...] C'est grâce au théâtre expérimental que j'ai commencé à écrire des choses où je surmontais la culture, que j'écrivais des textes plus personnels, qui sortaient de moi. La culture m'a cependant très longtemps paralysé. » Se racontant, Ronfard ne vient-il pas de



Josée Pellerin, *Le monde selon Witold Gombrowicz*, 2002, impression numérique sur papier d'artiste Condor, 112 X 138 cm.

suggérer la posture de l'intellectuel, engagé dans un rapport dynamique avec une culture – entendue dans le sens le plus fort et le plus large du terme – assumée mais qui – à cause de cela? – peut être librement revisitée par un voyageur qui, s'écartant des itinéraires convenus, pratique les détours, pour ne pas dire les détournements, sans pour autant s'égarer? N'est-ce pas ce voyageur aventureux qu'il a été dans ses trente ans de théâtre expérimental?

Il y a là un jeu certes — et Ronfard convient que ce rapport à la culture explique sa « *vision ludique du théâtre* » — mais un jeu qui met en évidence la nécessité de s'arracher à la culture « reçue » pour trouver son propre discours. Cela veut dire, entre autres, préférer à la rectitude politique (il y a les mots « *cache-pensée* » comme il y a les *cache-sexe*) le scandale de sa propre parole, car c'est bien dans cette prise en charge d'une parole singulière que se trouve le scandale : « *On ne sait plus ce qui est scandaleux. [...] On est piégé par le discours politiquement correct. Mais il suffit d'être exactement soi-même pour s'exclure du train du monde et, du même coup, devenir objet de scandale.* » Oser, par exemple, faire de Hitler un personnage de théâtre. Oser encore prendre pour porte-parole Don Juan et Sade. Dans *Théâtre du monde*, Ronfard, paraphrasant et prolongeant Molière, fait dire au premier : « *Je m'étonne de cette hypocrisie à la mode auprès de laquelle mes mensonges, mes farces et mes cruels amusements ne sont que jeux d'enfants, comme s'il importait qu'après les délices de la conquête fussent niées,*

contraintes, désignées, coupables et brûlées au bûcher les racines mêmes du plaisir de conquérir. Je m'étonne et je me scandalise. Moi, Don Juan, oui, oui! Je me scandalise de cette épidémie généralisée. » L'épidémie dont il s'agit, rappelons-le, c'est la chasteté imposée que, la remplaçant dans le contexte des conquêtes espagnoles, Don Juan dénonce : « *Car, si la chair n'existe pas, supprimés du même coup la faim, la misère, le froid, la maladie, les hordes de mendiants estropiés qui hantent les chemins de Castille et d'Andalousie! À moins que cette mortification, cette mise à mort d'une part de soi-même ne soit qu'une superbe compensation à la mort totale qu'on inflige ailleurs aux nouvelles peuplades exploitées, réduites, exterminées, la vertu couvrant le crime comme à son habitude! La terreur de jouir, puisque la jouissance est le contraire même de la possession, de l'épargne et de la retraite assurée.* » Mais scandaliser, ce n'est pas seulement étonner les autres, c'est également s'étonner soi-même. Don Juan ne dit-il pas : « *Je m'étonne?* » Dans *Matines : Sade au petit déjeuner*, que Ronfard a signée avec Robert Gravel, pièce dont l'argument est une adaptation radiophonique de *La philosophie dans le boudoir*, un personnage « s'étonne » que les metteurs en scène de deux adaptations vidéo de l'ouvrage de Sade « *ont fait bien attention de pas entrer dans les propos philosophiques qui représentent pourtant plus du tiers de l'œuvre. C'est comme s'ils ne les avaient pas lus ou n'avaient pas voulu en tenir compte.* » À quoi réplique un autre personnage : « [...] a-

t-on jamais lu Sade? », suscitant du premier un commentaire sur « *le malentendu, le non-entendu, envers Sade, le sens rétréci qu'on donne à son œuvre et du même coup, le fait qu'on ne le lise pas vraiment.* » Ce n'est donc pas le personnage de Sade que Ronfard vise pour le démasquer ou le sauver (ni Gravel ni lui ne sont, précise-t-il « *des adeptes du divin marquis* »), mais une tradition de lecture qui prend prétexte de la conduite et des propos érotiques de Sade pour condamner l'« *inconvenance* » d'une œuvre qui est « *la mise en lumière, [...] la mise à nu, le décapage à l'acide de tous les intégrismes qui sont à la mode aujourd'hui* ».

Je dirais volontiers que chez Ronfard la structure dialogique du théâtre est mise au service de ce décapage, c'est-à-dire de la critique des clichés, des préjugés et des idées reçues. Pour le dire autrement, le dialogue ronfardien est de nature maïeutique. Il prend en effet souvent la forme d'une discussion entre deux individus qui rappelle les entretiens de Socrate et de ses disciples et les figures de couples célèbres de la littérature, du cinéma et du théâtre burlesque. Dans *Transit section n° 20*, ce sont les deux concierges. Legrand – physiquement mince – est le type du raisonneur, du philosophe, dirions-nous en jouant sur les sens précis et populaire du terme, alors que Lanoix – physiquement rond – est un esprit plus naïf et terre à terre, sorte de faire-valoir du premier, qui lui est surtout prétexte à discourir et à réfléchir sur le monde. Ai-je tort de voir ainsi s'établir une homologie entre le dramaturge et l'intellectuel qu'il serait trop simple cependant de réduire à l'identification de Legrand au dramaturge et de Lanoix au spectateur? Indivisibles, l'un de l'autre ne seraient-ils pas les deux faces – nous sommes au théâtre! — de l'« être pensant », posant les questions et cherchant les réponses, et de l'intellectuel qui soumet au débat ses réponses? Si Ronfard aime cette dialectique et en joue constamment, c'est qu'elle est essentielle à un théâtre dont l'enjeu est de susciter et d'entretenir l'interrogation, l'étonnement sur le monde. Cela devient très clair dans *Tête à tête*, où il est impossible de dissocier les deux personnages de leurs interprètes, les deux grands complices du Nouveau théâtre expérimental, Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel s'interrogeant sur ce qu'il peut y avoir de nouveau : « *Tu connais la maxime de Rimbaud : Il faut être absolument moderne. À notre époque, être moderne, qu'est-ce que ça veut dire? Après nous, le déluge?* » Toute représentation est, pour ainsi dire, la reprise de cette question qui recrée chaque soir l'espace public, celui de l'exigence et de la jouissance de la parole débattue. Il va de soi que l'espace où se produit le Nouveau théâtre expérimental se nomme l'Espace libre.

PIERRE L'HÉRAULT