

Ronfard et la méthode expérimentale : une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire

Catherine Cyr

Number 35, Spring 2004

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041554ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041554ar>

[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 article

Cyr, C. (2004). Ronfard et la méthode expérimentale : une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire. *L'Annuaire théâtral*, (35), 24–42. <https://doi.org/10.7202/041554ar>

Article abstract

Interdisciplinary dialogue that take place between the various domains of human experience can manifest itself in many forms. For example, it is well known that different percolation processes have often taken place between arts and science. What are, in contemporary theatre, the recent manifestations of this astonishing process? What can emerge from that kind of amalgam? While observing what became central in Jean-Pierre Ronfard's creative process, we will discuss here some of the many possibilities offered by that percolation. Seeing a "secret bond" between theatre and physiology, Ronfard has integrated to his practice and to his reflection some of Claude Bernard's principles of experimental physiology. While analysing some of Ronfard's theatrical experimentation—*Les objets parlent*, *Autour de Phèdre*, *La voix d'Orphée*—we will examine how this inventive interdisciplinary appropriation allows him to perpetrate the delicate fusion of theoretic reflection and artistic practice.

Catherine Cyr
Université du Québec à Montréal

Ronfard et la méthode expérimentale : une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire

Théâtre et médecine : une vieille alliance

Ceux qui aiment les arts, les sciences diront
Joachim DU BELLAY, 1558

Les liens qui se sont tissés, depuis les Lumières, entre la science – médecine, psychologie expérimentale, sciences cognitives – et le théâtre, tant du côté de la pratique que de la théorie, sont complexes, multiples, souvent étonnants. À preuve et malgré l'élaboration d'une réflexion qui tend à mettre en place la dichotomie champ scientifique/champ artistique (Levy-Leblond, 2000), les traces qu'ont imprimées les recherches médicales dans les études théâtrales – notamment dans les théories du jeu.

Les exemples de cette contamination épistémologique, par laquelle le discours théâtral s'approprie, adapte et intègre des notions issues du savoir médical, sont nombreux dans l'Histoire. Il suffit de rappeler combien la réflexion de Denis Diderot sur le jeu de l'acteur,

inscrite dans le contexte de la rationalisation et de la systématisation propre au XVIII^e siècle, est fortement teintée par les théories médicales de son temps. En effet, sa conception du corps est imprégnée d'idées issues des deux axes théoriques qui dominaient alors, soit le corps-machine (théories mécanistes) et le corps comme siège des « passions » de l'âme et selon lesquels un rapport direct – lisible et déchiffrable – se tisse entre les signes du corps et les mouvements intérieurs (physiognomonie). Ainsi, les fondements médicaux (principes galéniques, théorie des quatre humeurs, théorie des passions, circulation du sang et des « esprits ») qui étayaient le discours de Diderot, qui se targuait d'être un grand physiologiste, sont-ils aisément repérables et visiblement féconds lorsque ce dernier élabore sa réflexion sur l'acteur (Desjardins, 2000; Pradier, 1989; Sauvage, 1992).

Si le XVIII^e siècle a vu se cimenter de fortes alliances entre la science et le théâtre, celles-ci semblent s'être peu à peu effritées avec l'institutionnalisation de la science au XIX^e siècle, puis son industrialisation au siècle suivant. Toutefois, malgré cette apparente scission entre la pensée scientifique et la recherche théâtrale, des transferts, des analogies et des raptés sémantiques ont continué de se foment, souvent de manière originale et opérante, entre ces deux champs de l'activité humaine. Ainsi, du côté de la pratique théâtrale, plusieurs praticiens ont-ils, dès le début du XX^e siècle, puisé dans le domaine des sciences comportementales, alors en émergence. Par exemple, il est bien connu que si la biomécanique de Vsevolod Emilievitch Meyerhold trouve ses sources dans le constructivisme et dans les théories productivistes, elle s'inspire également des sciences de son temps. En effet, Meyerhold a tiré profit de la théorie du conditionnement opérant ainsi que de découvertes relatives aux mécanismes cérébraux : « pour rationaliser le comportement scénique de l'acteur [il] se tourne en priorité vers la psychologie américaine, la théorie périphérique des émotions de W. James et la réflexologie soviétique pavlovienne » (Picon-Vallin, 1999 : 104). Cette appropriation du savoir médical et son application au cœur de la pratique théâtrale permettront l'élaboration et la validation d'un langage scénique nouveau reposant sur une solide base scientifique expérimentale (p. 104).

Même à notre époque caractérisée par le cloisonnement et la surfragmentation des savoirs, quelques formes stimulantes de mise en dialogue entre la médecine et le théâtre subsistent, telle l'appropriation par le metteur en scène Jean-Pierre Ronfard de la méthode expérimentale développée par Claude Bernard dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Il s'agit d'une démarche particulièrement intéressante dans la mesure où Ronfard dans ses « études théâtrales », où se cristallisent symbiotiquement les fonctions du praticien et du théoricien, adopte une démarche qui ne saurait se résumer au simple transfert analogique ou isomorphique. Féconde, étonnante et hautement originale, l'appropriation interdisciplinaire des expérimentations ronfardiennes se révèle à travers des démarches créatrices et des propositions scéniques marquées du double sceau de la rigueur

scientifique et de la liberté ludique, faisant ainsi un pied de nez irrévérencieux aux tenants d'une incompatibilité ontologique entre les champs de la médecine et de la recherche théâtrale. L'analyse de quelques-unes des productions concoctées par Ronfard permet de saisir comment une forme de raisonnement et une méthodologie librement inspirées de la médecine expérimentale deviennent les moteurs d'une démarche exploratoire qui consiste, essentiellement, à poser « des questions sur la création et [à] les poser à coups de spectacles » (Ronfard, 1985a : 120).

Interdisciplinarité, transgression, usurpation ludique

Le savoir est fondamentalement transgressif

Helga NOWOTNY, 2003

Avant de rappeler les éléments constitutifs de la méthode expérimentale systématisée par Claude Bernard et d'en repérer les traces dans le travail ronfardien, il importe d'abord de situer les paramètres de l'interdisciplinarité telle qu'on la conçoit généralement aujourd'hui et qui concerne avant tout la transgression des frontières du savoir et le transfert des méthodes d'un champ de la connaissance à un autre (Nicolescu, 1996; Nowotny, 2003).

Au même titre que la transdisciplinarité, qui se déploie tentaculairement dans l'espace de l'entre-deux, entre les barrières épistémologiques, l'interdisciplinarité, tout en favorisant le décloisonnement du savoir, empêche sa babélisation en instaurant un dialogue, une interaction. Celle-ci « peut aller de la simple communication des idées jusqu'à l'intégration mutuelle des concepts directeurs, de l'épistémologie, de la terminologie, de la méthodologie, des procédures, des données et de l'organisation de la recherche et de l'enseignement s'y rapportant ». (Bourassa, 1995). On peut ainsi distinguer trois degrés de l'interdisciplinarité : *un degré d'application*, manifeste lorsqu'une pratique concrète est transférée d'un domaine à l'autre, *un degré épistémologique*, qui concerne le transfert d'une méthode d'un champ à l'autre, son appropriation, son adaptation – c'est le type d'intégration privilégié par Ronfard – et enfin, *un degré d'engendrement de nouvelles disciplines* comme l'infographie, née de l'interaction entre le graphisme et l'informatique. À différents niveaux, ces formes d'interdisciplinarité contribuent au « big bang disciplinaire » que nous connaissons actuellement (Nicolescu, 1996).

Certes, la transgression des frontières du savoir n'est pas l'apanage de notre époque. On peut retracer jusqu'au temps de Galilée ce mouvement de pénétration et de contamination de la connaissance, laquelle « s'infiltré à travers les structures comme l'eau à travers les pores d'une membrane » (Nowotny, 2003). Toutefois, ce n'est qu'au XX^e siècle

que cette pratique privilégiant l'hybridation et la « percolation » a été systématisée, décortiquée, parfois même érigée en dogme. Ainsi, en art contemporain comme en danse ou en théâtre de recherche, il est dorénavant entendu que le décloisonnement des disciplines doit constituer un critère distinctif ou, du moins, une composante importante de la démarche et/ou de l'esthétique proposée (Batt, 1999; Ouaknine, 1989; Pavis 1987).

Chez Jean-Pierre Ronfard, le recours à l'interdisciplinarité est fréquent, multiforme, et se déploie, par exemple, par la pratique de l'intertextualité, lorsque des fragments textuels non dramaturgiques sont intégrés au texte théâtral. Mais là où la transgression épistémologique apparaît la plus étonnante et la plus féconde, c'est lorsqu'il s'approprie quelques-uns des principes méthodologiques de la médecine expérimentale, les détourne, les adapte à sa pratique théâtrale. L'originalité et l'intérêt de sa démarche résident dans le fait que, contrairement à Émile Zola ou à Gustave Flaubert, qui se sont eux aussi inspirés de l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* pour développer les procédés spécifiques du « roman expérimental » – un roman miroir des mœurs, fondé sur l'observation méticuleuse des comportements humains – Ronfard ne cède pas à la tentation de l'assimilation isomorphique.

En effet, même si la démarche n'est pas dénuée de rigueur, l'appropriation interdisciplinaire des études théâtrales de Ronfard est, avant tout, ludique. En pillant quelques éléments clés chez Claude Bernard, en empruntant librement à l'expérimentation médicale certains fondements méthodologiques, Ronfard, comme il le dira lui-même, s'amuse, joue à se prendre pour un scientifique : « pour s'amuser, on se donnait comme modèle le livre de Claude Bernard sur la médecine expérimentale. L'idée, c'était de créer un théâtre expérimental en *jouant* sur le mot expérimental. On se trouvait scientifique! Voilà : on était des scientifiques! » (Saint-Pierre, 2003).

Cette usurpation ludique de la méthode bernardienne ne saurait faire oublier qu'elle s'accompagne d'une profonde réflexion sur les formes et les fonctions de l'art théâtral que Ronfard poursuit dans *Les objets parlent*, *Autour de Phèdre* et *La voix d'Orphée*. La méthodologie scientifique empruntée à Bernard, à travers une démarche de percolation assumée et audacieuse, permet à Ronfard de fusionner la pratique et la théorie dans un double mouvement de recherche et de création visant, toujours, à « sonder les possibles de l'art théâtral » (Loffree, 1997 : 84).

Claude Bernard : du théâtre à la médecine

La découverte implique un saut dans l'imagination
Claude BERNARD, 1966 [1865]

Afin de bien saisir comment la réflexion et la pratique de Ronfard se sont nourries des travaux de Claude Bernard, il convient de retracer brièvement le parcours de ce dernier, de mettre en évidence les quelques principes fondamentaux qu'il a mis au jour et qui ont contribué à faire de la physiologie un champ d'application possible de la recherche expérimentale.

Lorsqu'on se penche sur le cheminement, quelque peu sinueux, du père de la physiologie, on constate avec étonnement que Claude Bernard, avant la médecine, avait d'abord été attiré par une carrière théâtrale. Ainsi, dès 1831, à dix-huit ans, il écrit *La rose du Rhône*, un vaudeville qui sera joué, avec un certain succès, dans un théâtre lyonnais. Fort de cette première réussite, il désire ensuite conquérir Paris et il s'attaque à la création d'une nouvelle pièce, inspirée de Shakespeare : *Arthur de Bretagne, drame en cinq actes et en prose avec un chant*. Le texte est maladroit, laborieux. Soumis à Saint-Marc Girardin, en novembre 1834, le manuscrit lui est rendu quelques semaines plus tard ponctué d'annotations défavorables. Dès lors, il abandonne toute ambition dramaturgique et, suivant les conseils de Saint-Marc Girardin, se résigne à mettre à profit son expérience d'aide-pharmacien et à poursuivre des études médicales. Si l'anecdote peut sembler triviale, elle est toutefois révélatrice de la place qu'occupera toujours, chez Bernard, l'imagination. Même s'il se détourne de la création artistique, il conservera et revendiquera dans sa pratique scientifique ce même élan créateur, gouverné par la soif du nouveau et par le désir, malgré la rigidité des contraintes de l'expérimentation, de toujours « donner libre carrière à son imagination » (Debray-Nitzen, 1992 : 193).

Parmi les principales contributions de ce chercheur reconnu (il dirigera la chaire de physiologie générale de la Sorbonne et, plus tard, l'Académie de médecine), il importe de mentionner la découverte, grâce à la vivisection, de la fonction glycogénique du foie, de même que la mise au jour de la notion de milieu intérieur qui est le « milieu dans lequel baignent les cellules des animaux supérieurs (lymphe, sang); physiquement et chimiquement *constant*, alors même que le milieu extérieur est *variable* » (p. 224). Enfin, le legs le plus important de Bernard demeure sans doute la publication de *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* où il systématise les principes méthodologiques et philosophiques fruits de ses années d'expérience en laboratoire et où il énonce les fondements de toute démarche expérimentale. Une démarche qui, on le sait, bouleversera la pratique de la recherche médicale et les conceptions mêmes du vivant (Debray-Nitzen, 1992; Grmek, 1997).

La méthode expérimentale

Pour être digne de ce nom, l'expérimentateur doit être à la fois théoricien et praticien
Claude BERNARD, 1966 [1865]

Si Bernard n'est pas l'inventeur de la méthode expérimentale – l'aller-retour entre l'hypothèse et l'expérience de contrôle est repérable aux XVII^e et XVIII^e siècles, notamment chez Francis Bacon – c'est à lui qu'on doit son application dans le champ de la médecine et, surtout, ses principes. Certains de ces postulats seront retenus par Jean-Pierre Ronfard et nourriront sa réflexion sur le théâtre expérimental.

La pensée de Bernard se caractérise avant tout par le rejet de la scolastique au profit de l'empirisme et de l'expérience. Pour lui, rien ne sert d'énoncer de belles théories si elles ne sont pas soumises à l'expérience qui est « l'unique source de connaissance humaine » (Debray-Nitzen, 1992 : 86). Ainsi, pour Bernard, « la méthode expérimentale [...] n'est rien autre chose qu'un raisonnement à l'aide duquel nous soumettons méthodiquement nos idées à l'expérience des faits » (Bernard, 1966 [1865] : 42). L'expérience se décline donc en trois temps : l'observation, puis la préméditation, d'où émerge une hypothèse née de cette observation ou encore de l'imagination de l'expérimentateur, suivie de l'investigation qui viendra confirmer ou infirmer l'idée de départ. Bernard insiste également sur l'importance du tâtonnement et de l'intuition ainsi que sur le caractère souvent accidentel et fortuit de l'expérience. De plus, il préconise l'expérimentation « active » qui nécessite l'intervention directe de l'expérimentateur sur son objet, dans des conditions qu'il aura lui-même créées, déterminées et souvent modifiées. Suivant ce cheminement, l'expérimentateur devient donc « un inventeur de phénomènes, un véritable contremaître de la création » (p. 66).

De plus, si Bernard revendique la liberté de l'esprit, cette liberté se doit cependant d'être fondée sur le doute expérimental, différent du doute cartésien en cela qu'il intervient dans le *primum movens*, dans l'idéogenèse de l'expérience. Cette pratique systématique du doute implique donc une nécessaire remise en question de toutes les idées reçues de même que la pratique constante de l'autoréflexivité, une démarche qu'on qualifierait aujourd'hui de « métacognitive », où l'expérimentateur s'observe agissant en même temps qu'il observe l'expérience en cours.

Enfin, le dernier élément qu'il importe de retenir ici est le rôle fondamental que joue pour la médecine expérimentale la vivisection, où l'on « supprime un organe sur le vivant par la section ou par l'ablation et l'on juge, d'après le trouble produit dans l'organisme entier [...] de l'usage de l'organe enlevé » (p. 52). Si cette pratique était déjà courante au

temps de Galien ou d'Érasistrate, elle se trouve systématisée et balisée par Bernard, notamment lorsqu'il procède à des expériences répétées sur l'assimilation des substances neurotoxiques ou encore sur la glycogénie hépatique. Pour Bernard, la pratique de la vivisection – qui lui aura causé maints démêlés avec les défenseurs des droits des animaux – est essentielle à la connaissance intime des phénomènes :

On fait une expérience parce qu'on cherche à connaître la fonction d'une partie d'après le trouble que sa suppression entraîne [...] cette définition de l'expérience suppose nécessairement que l'expérimentateur doit pouvoir toucher le corps sur lequel il veut agir, soit en le détruisant, soit en le modifiant (p. 52).

Ces quelques critères et fondements méthodologiques, établis par Bernard, n'ont évidemment pas fait immédiatement l'unanimité dans la communauté scientifique et médicale. La démarche expérimentale, pratiquée par Bernard et ses laborantins, a longtemps inquiété, intrigué, soulevé des querelles éthiques et morales. Pourtant, malgré des débuts chaotiques – la démarche est d'abord perçue comme une folie, une hérésie – Bernard parviendra lentement à imposer une nouvelle conception de la physiologie et une nouvelle pratique de l'expérimentation qui connaîtront un rayonnement dépassant largement les frontières épistémologiques, étirant ses ramifications jusque dans les arts et la philosophie (Debray-Nitzen, 1992; Grmek, 1997).

Cette appropriation transgressive de quelques-uns des principes bernardiens est ainsi repérable dans la pratique de Jean-Pierre Ronfard d'un théâtre audacieux et lui aussi « hérétique », à contre-courant des normes et des conventions établies. En effet, très tôt, Ronfard, accompagné de ses complices du Nouveau Théâtre Expérimental, soupçonnera que « certaines méthodes empruntées à Claude Bernard pouvaient être fructueuses. Par exemple la pratique de l'ablation d'un organe pour en découvrir la fonction ou encore la mise en doute de toutes les idées reçues » (Ronfard, 1997 : 43). Une analyse du travail de Ronfard permet de repérer ses multiples emprunts à Bernard, certes effectués de façon désinvolte et avec un brin, assumé, de prétention pseudo-scientifique, mais qui ont contribué, suivant l'idéal bernardien, à faire du praticien un théoricien.

Ronfard et la réflexion théorique

Une main habile sans la tête qui la dirige est un instrument aveugle; la tête sans la main qui réalise reste impuissante
Claude BERNARD, 1966 [1865]

Le rapport qu'entretint, pendant plusieurs années, Jean-Pierre Ronfard avec la réflexion théorique est complexe. S'il avoue d'emblée apprécier la théorie, ce n'est pas sans

quelques réticences :

J'aime la théorie. Passer des nuits à jaser sur le Théâtre, il n'y a rien de plus excitant. Et même formuler de beaux principes à l'intention des camarades de travail, j'adore ça. Mais les manifestes, les définitions, les lignes de conduites, les exposés d'intention dûment publiés dans une revue sérieuse [...] Méfiance. Méfiance. Je l'ai déjà fait. Après coup, ça ne m'a jamais paru très correct (Ronfard, 1978 : 118).

Malgré cette méfiance, Ronfard prendra souvent la parole (entretiens, entrevues, documentaires) ou la plume (articles, communiqués) afin d'exprimer ses conceptions tantôt sur le théâtre expérimental en général, tantôt sur un aspect spécifique de sa démarche. Par exemple, fort de son expérience, il voudra cerner les éléments qui, selon lui, font du théâtre expérimental une branche à part de l'activité théâtrale :

Il concerne toujours des créations absolues. C'est-à-dire des objets qui n'ont jamais été vus, nulle part, en aucun temps. Des spectacles qui, implicitement ou explicitement, posent des questions sur la nature même et les formes passagères de l'art théâtral. Des spectacles qui [...] bouleversent les habitudes des réalisateurs et du public et qui, par le fait même, échappent au verdict d'une critique normalisante (Ronfard, 1989a : 46).

Ailleurs, il s'exprimera sur les similarités ontologiques qui relie, selon lui, le théâtre expérimental et la médecine expérimentale :

Dans les deux cas, 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 (Ronfard, 1989b : 113).

Ces quelques prises de parole, qui restent sporadiques, éclairent néanmoins la pensée de Ronfard qui évolue avec les années, mais demeure constante. Par ailleurs, le metteur en scène adoptera une autre façon, originale, jouissive, ludique, d'alimenter et de pousser plus loin sa réflexion sur le théâtre : l'expérimentation, par le biais de spectacles qui explorent par exemple la fonction de la voix, de la lumière, des objets. Ces actes dramatiques réalisent ainsi la fusion de la réflexion théorique et la pratique (Saint-Pierre, 2003) caractéristique de toute démarche expérimentale et favorisent l'émergence d'un aller-retour fructueux entre la théorie et l'activité théâtrales. Rejoignant la pensée de Bernard pour qui les résultats de l'expérience doivent, cycliquement, agir sur la pensée, la bousculer, la faire dévier, puis l'orienter vers de nouvelles séries d'expérimentations, Ronfard affirme : « les théories artistiques [...] naissent de l'expérience, et il y a beaucoup d'expériences artistiques qui débouchent sur une théorie : puis ces théories nourrissent de nouvelles expériences. L'idéal évidemment est de voyager de l'un à l'autre » (Féral, 1997 : 269).

Cette volonté de comprendre le théâtre par le théâtre est perceptible dans presque toutes les productions du Nouveau Théâtre Expérimental qui se déclinent, principalement, en deux catégories : les grandes fêtes dionysiaques – comme *Vie et mort du roi boiteux* – et les essais formels bousculant le théâtre dans son essence, ses formes et sa pratique (Ronfard, 1990a). C'est dans les productions de cette dernière catégorie, parfois appelées « objets théâtraux » ou « études théâtrales », dans ses essais formels que se devine et s'affirme ce curieux « cousinage secret entre théâtre expérimental et médecine expérimentale » (Ronfard, 1989b : 113).

La méthode expérimentale et les études théâtrales

Ce n'est que par la pratique que l'art se détermine
Jean-Pierre RONFARD, 1985b

Tant dans la formulation d'hypothèses hardies que dans la pratique d'expérimentations audacieuses, l'œuvre de Claude Bernard est marquée par la soif du nouveau, la critique autoréflexive et, surtout, l'élan vers l'imaginaire. Un élan qui permet à son « esprit-scalpel », à la fois inventif et réfléchi, d'observer autrement, de mettre en relation des éléments disparates et de découvrir des faits étonnants, jusque-là insoupçonnés (Debray-Nitzen, 1992). Comme celle de Bernard, l'œuvre entière de Ronfard est traversée par ce recours à l'imaginaire qui, bouleversant les normes et privilégiant une esthétique hétérogène, permet de reconsidérer sous un angle novateur et fécond la nature même de son objet (Loffree, 1997). Si cet élan vers l'imaginaire de même que le rejet assumé de la « scolastique » au profit de l'expérimentation semblent accompagner la presque totalité des œuvres de Ronfard, certaines études théâtrales – de courtes pièces où est explorée l'une ou l'autre des composantes du théâtre – empruntent à la démarche expérimentale bernardienne un aspect spécifique et l'adaptent, le transforment en catalyseur de réflexion, en noyau organisateur, en principe structurant.

Ainsi, *Les objets parlent*, présentée à l'Espace Libre en décembre 1986, s'inspire-t-elle, méthodologiquement, de la pratique de la vivisection. Il s'agit là, d'ailleurs, d'une appropriation tout à fait revendiquée. S'expliquant sur cette démarche, Ronfard dira :

Ce qu'il voulait dire, Bernard, c'est qu'on découvre ce que c'est que la fonction du foie en l'enlevant du circuit. Et on voit ce qui se passe. Et cette idée d'enlever des choses au théâtre pour voir ce qui se passe, pour voir si c'est encore du théâtre, c'est une idée qui nous est restée pendant longtemps. C'est comme ça qu'on a fait des spectacles comme *Les objets parlent*, qui posait la question « qu'est-ce qu'un objet? ». Et si on supprime les acteurs... « qu'est-ce qu'un acteur? » S'il n'y a plus d'acteurs... est-ce que c'est encore du théâtre? Voilà une question qui est quand même la base – presque – de l'interrogation sur le théâtre! (Saint-Pierre, 2003).

On l'aura compris, la condition principale de l'expérimentation, déterminée et contrôlée par Ronfard et son équipe, était, dans *Les objets parlent*, la suppression de l'acteur. Ainsi, à travers la succession d'une dizaine de tableaux dénués de présence humaine, les spectateurs étaient-ils conviés à observer la « vie » à la fois étrange et familière des objets peuplant le quotidien : une cigarette qui se consume, un ordinateur qui ronronne, une fleur se détachant d'un bouquet, etc. Juchés sur des estrades mobiles, les spectateurs étaient transportés d'un lieu à l'autre (sous-sol, chambre, cuisine...) afin de regarder et même de s'intégrer à l'espace où se donnait à voir cet étonnant ballet des objets.

Il est intéressant de remarquer que l'idéogenèse du spectacle, la remise en question de la nécessaire présence de l'acteur sur scène – un fondement théâtral apparemment imprescriptible – est caractéristique du désir de battre en brèche les idées reçues, désir qui anime toute l'entreprise expérimentale ronfardienne (Ronfard, 1989b). Outre cette pratique systématique du doute, à l'origine de l'expérimentation, une méthodologie bernardienne deviendra le noyau organisateur de l'expérimentation. En remettant radicalement en question, par sa suppression, la fonction de l'acteur pour observer ce que révèle cette béance, Ronfard s'approprie et adapte à l'expérimentation théâtrale le principe de la vivisection qui est d'isoler ou d'enlever « certaines parties de la machine vivante, afin de les étudier, et de juger ainsi de leur usage ou de leur utilité » (Bernard, 1966 [1865] : 149).

Mais, il ne s'agit jamais chez Ronfard de procéder à un simple transfert analogique. L'isomorphie, lorsqu'il s'agit de relier expérimentation médicale et expérimentation théâtrale, ne saurait éviter l'écueil du clonage méthodologique. Aussi Ronfard prend-il quelques libertés avec la pratique dont il s'inspire, demeurant du même coup fidèle aux mots d'ordre – liberté, plaisir, désinvolture – qui guident par ailleurs son travail. Aussi, ne supprime-t-il pas totalement toute présence humaine du spectacle. En effet, si, dans *Les objets parlent*, le corps de l'acteur n'apparaît jamais, le spectateur, muni d'un baladeur, peut tout de même entendre des voix enregistrées. Ce sera donc à lui de choisir, à tout moment, s'il désire vivre l'expérience accompagné du seul bruissement des objets ou bercé par ces textes gravés sur bande. Ce procédé, peu fréquent au théâtre mais assez usité dans le domaine de la performance et, surtout, de l'installation sonore, confère une certaine interactivité à l'expérience de la réception. Cela complexifie également les données d'une expérimentation voulant que les objets, par leur présence, soient les uniques révélateurs de l'humain dont ils sont « les projets réalisés ou la trace » (Ronfard, 1994 : 12).

Or, ces textes enregistrés sont plus qu'un simple accompagnement. Ils sont la manifestation concrète de l'autoréflexivité consciente et mouvante, de l'analyse métacognitive nécessaire à toute forme de démarche expérimentale. Ici, ils contribuent

essentiellement à opérer la fusion entre l'objet théâtral et sa critique (Loffree, 1997). En effet, ces fragments narratifs, rarement dialogiques, « ont été formulés, à titre de réflexion critique, durant la gestation et la réalisation du spectacle » (Ronfard, 1994 : 13). Pour peu qu'on s'y attarde en laissant de côté les plus anecdotiques, certains textes, nourris de quelques citations ou allusions éloquentes (Eric Ambler, Witold Gombrowicz), mettent en lumière les hypothèses à l'origine de l'expérimentation et certaines résultantes. Par exemple, une phrase tirée de *Frontière des ténèbres* d'Ambler, où est affirmée la nature tragique des objets privés de présence humaine, semble faire écho à l'expérimentation proposée tout en offrant au spectateur une hypothèse, une piste de réflexion pouvant orienter sa réception et sa compréhension de la représentation en cours : « Curieusement [...] les objets inanimés m'ont toujours semblé présenter une dimension tragique lorsqu'ils sont privés de la présence chaleureuse des hommes pour lesquels ils ont été conçus » (Ronfard, 1994 : 17). Au spectateur de confirmer ou d'infirmer la réflexion proposée.

D'autres fragments attestent également de cette démarche autoréflexive induite par l'expérimentation. Aussi, les emprunts à Gombrowicz, tout en alimentant la réflexion philosophique sur le rapport à la matière, fonctionnent-ils comme la métonymie du spectacle tout entier et de la démarche méthodologique qui le sous-tend : isoler un élément de l'infinité des phénomènes possibles pour le mettre en lumière, réaliser sa décortication.

Ces diverses réflexions critiques égrenées au cours de la représentation révèlent donc une volonté d'investigation théorique sur la fonction des objets, la présence de l'acteur et même la méthodologie de l'expérimentation. Toutefois, alors que Bernard, cédant à l'optimisme progressiste de son temps, désirait accéder, par le biais de l'expérimentation, à la découverte de lois fondamentales, l'expérimentation ronfardienne a d'autres visées. Certes, *Les objets parlent* est une œuvre qui propose des pistes de réflexion éclairantes, mais c'est surtout une œuvre ouverte qui ne s'embarrasse pas de conclusions rigides et dogmatiques. Au contraire, cette étude théâtrale, même si elle est gouvernée par le désir de vérifier certaines hypothèses, demeure une entreprise libre, désinvolte, ludique. Une entreprise qui, comme les autres expérimentations du même acabit, est avant tout un objet immédiat et vivant, parfois périlleux, qui doit « pouvoir se présenter au public sans excuse didactique comme un spectacle en soi » (Ronfard, 1990b : 5).

D'autres pièces telles *Autour de Phèdre* et *La voix d'Orphée* se rapprochent, méthodologiquement, de l'étude du « milieu intérieur » qui permet d'analyser une composante particulière à même son environnement naturel, la partie étant ici intégrée au tout et analysée dans un souci constant de rapport à l'ensemble (Debray-Nitzen, 1992).

Ces deux courtes pièces présentant plusieurs similitudes formelles, on peut en analyser conjointement les aspects explicitement expérimentaux repérables à même le texte et la représentation, non sans avoir au préalable souligné le caractère éminemment théâtral, fictif, de ces études ronfardiennes. En effet, bien qu'elles semblent mettre en scène *in situ* une expérimentation conduite sur l'un ou l'autre des constituants du « milieu intérieur » théâtral, ces études demeurent un simulacre d'expérimentation. Même si les exercices semblent naître, prendre forme, bifurquer et recommencer sous les yeux des spectateurs, cette spontanéité de l'expérimentation, avec ses essais, ses découvertes heureuses et ses erreurs, n'est qu'illusoire. Il s'agit toujours de spectacles, de constructions imaginaires. Toutefois, ces constructions sont issues de véritables ateliers exploratoires et elles en constituent les résultats publics (Ronfard, 1990b). Ces résultats reproduisent, à travers une mise en scène réglée, figée, la démarche poursuivie en atelier et donnent à voir les questions qui ont animé le travail de recherche, les hypothèses qui en sont issues et l'articulation de ces dernières par le biais d'une pratique inspirée de la méthode expérimentale bernardienne. Quelques exemples tirés d'*Autour de Phèdre* et de *La voix d'Orphée* permettront de découvrir dans la représentation les traces de ce travail exploratoire.

Présentées respectivement en 1988 et en 1990, *Autour de Phèdre* et *La voix d'Orphée* sont particulièrement intéressantes à étudier du point de vue du dialogue interdisciplinaire qu'elles établissent entre la recherche théâtrale et l'investigation intime des phénomènes que la médecine expérimentale a définie comme l'analyse du « milieu intérieur ». En effet, plutôt que de se déployer autour d'un jeu de suppression – une méthode explorée, on l'a vu, avec *Les objets parlent* – ces deux courtes pièces privilégient l'étude d'un aspect théâtral spécifique au sein d'un environnement constant. *Autour de Phèdre* se présente comme une réflexion pratique qui vise à « traquer le tragique ». Cette traque prend la forme d'une « série d'essais formels touchant la voix, la narration, la rythmique, le cri, le geste, le regard, le bruit, le silence, comme instruments de l'« effet » tragique » (Ronfard, 1994 : 43). Pour sa part, *La voix d'Orphée* se présente plutôt comme l'étude spécifique de la voix, de ses mystères, de ses possibilités. Ces études se déploient dans un espace austère, dénué d'artifices. Toutefois, s'ils sont mis quelque peu à l'arrière-plan, les composantes habituelles du théâtre – acteurs, objets, son, éclairages – ne sont pas éliminées; elles forment plutôt le milieu constant dans lequel baignent l'objet de l'expérimentation et les paramètres permettant sa mise en lumière.

En outre, les deux spectacles observent, dans leur déroulement, les trois étapes de la démarche expérimentale bernardienne : observation, hypothèse ou idée, expérimentation. Ces trois étapes se succèdent dans le cours même de la représentation, reproduisant à travers une spontanéité simulée le déroulement d'une véritable expérience de laboratoire, avec ses doutes, ses balbutiements, ses découvertes. Dès le début d'*Autour de Phèdre*, le

metteur en scène (incarné par Ronfard qui use du procédé d'autofiction qui lui est habituel) énonce une série d'observations sur le tragique, évoquant la difficulté devant laquelle on se trouve aujourd'hui, de le saisir et de lui donner forme. Ayant auparavant délimité les conditions de l'expérience sous les yeux des spectateurs (réglage des lumières, tracé d'un espace de jeu à l'aide de ruban adhésif, etc.), le metteur en scène, rejoint par cinq acteurs, révèle ensuite l'enjeu de l'expérimentation : la transmission du tragique dans un jeu de théâtre, par l'entremise de l'histoire de Phèdre (Ronfard, 1994). Pour sa part, *La voix d'Orphée* s'amorce sensiblement de la même façon. Dans un espace scénique tout aussi minimaliste – un plancher nu, une table, des rideaux noirs derrière lesquels se dissimulent quatre chanteurs – le metteur en scène, toujours incarné par Ronfard, discute avec une musicienne des mystères de la voix. Ici aussi, les premières minutes du spectacle permettent d'établir les conditions de l'expérimentation, de même que les hypothèses à vérifier par la pratique. Plus clairement encore que dans *Autour de Phèdre*, cet exposé des hypothèses de recherche se révèle, ici, à même l'échange dialogique. Un échange saupoudré d'un brin d'autodérision :

LA MUSICIENNE : Bon. Tu as invité du monde à une soirée qui s'appelle « La voix d'Orphée ». Qu'est-ce que tu veux faire exactement?

LE METTEUR EN SCÈNE : Raconter l'histoire d'Orphée... Et aussi explorer le mystère des voix, de la voix, c'est quoi une voix? Qu'est-ce que cela déclenche en nous et où cela nous mène-t-il?

LA MUSICIENNE : Pourquoi vouloir faire les deux choses en même temps?

LE METTEUR EN SCÈNE : Je ne sais pas. J'ai comme l'impression qu'en s'enfonçant par la pratique, par des exercices, si tu veux, dans la réalité de la voix, on racontera mieux la fable d'Orphée et qu'en racontant Orphée on saisira mieux comment la voix fait son chemin, du son à la musique, de la parole au chant, de la prose à la poésie... C'est un peu compliqué mon affaire, non?

LA MUSICIENNE : (*plus ou moins sûre*) ...Non.

LE METTEUR EN SCÈNE : On pourrait du moins essayer.

LA MUSICIENNE : On va essayer (Ronfard, 1994 : 77-78).

À travers cet échange, en plus de réitérer le mot d'ordre commun à toutes les études théâtrales – la nécessité de mettre en question le théâtre par la pratique – le metteur en scène établit les fondements qui guideront son action et celle de ses comparses tout au long de la représentation.

Ensuite, suivant le principe bernardien selon lequel la réflexion théorique n'est valide que si elle se transforme en idée sur laquelle on agit, se succéderont une série de scènes où l'aller-retour entre l'hypothèse et l'expérimentation permettra, progressivement, de cerner les contours de l'élément analysé. Ainsi, dans *Autour de Phèdre*, s'enchaîneront de courtes scènes où l'on tentera de faire émerger le tragique selon deux modalités : des passages narratifs, où seule la parole crée les images du récit, et des scènes reposant sur le travail

corporel : mouvements de chœur, battements de pieds, claquements de doigts, cris, etc. De plus, cette série d'explorations sera constamment ponctuée par des interventions du metteur en scène qui, comme tout véritable expérimentateur, agira directement sur son objet. On verra donc Ronfard intervenir à même l'espace de jeu, distribuant des consignes, donnant de nouvelles directions à l'exploration scénique. Certaines idées, comme la nécessité d'intégrer le cri dans l'expression du tragique ou de faire intervenir un messenger venant annoncer la mort de Thésée, seront énoncées puis testées, validées par la pratique. D'autres seront vite abandonnées au profit de solutions plus adéquates. Par exemple, on créera la terreur par la parole plutôt que de faire intervenir le déchaînement du tonnerre et de la foudre.

Il va sans dire que cette série d'explorations ponctuées de reprises, de modifications, d'erreurs, de trouvailles heureuses, contribue à accentuer l'impression que l'expérimentation se déroule véritablement *in situ* et à brouiller délicieusement les frontières entre le réel et la fiction.

Cet étonnant simulacre d'une expérimentation rigoureuse qui prendrait forme sous les yeux du public est encore plus affirmé avec *La voix d'Orphée* où les explorations formelles se multiplient, allant parfois jusqu'à conférer au spectacle une aura didactique, un ton souvent « plus proche [...] de la pédagogie que de la dramaturgie » (Jubinville, 1991 : 14). Ainsi, traversé par la narration du récit d'Orphée, fil conducteur de la représentation, se met en place « un spectacle dans lequel on passe par toute une série d'expériences sur la voix : la voix chantée, parlée, chuchotée, heurtée, harmonieuse, disharmonique, et puis la voix dans l'espace » (Ronfard, 1990a). Comme dans *Autour de Phèdre*, la démarche analytique et autoréflexive est littéralement mise en scène, jouée, à travers l'alternance de passages narratifs et d'exercices pratiques. Ici, les interventions du metteur en scène sont encore plus marquées. Agissant en véritable contremaître de l'expérimentation, Ronfard reproduit les étapes du travail de laboratoire, avec ses interrogations, ses tâtonnements, ses essais guidés par l'intuition, ses changements de cap. Par les consignes qu'il transmet aux chanteurs, il modifie constamment les données et les modalités de la représentation tout en conservant la fable, l'histoire d'Orphée, comme moteur de l'exercice.

Ainsi, comme une recherche conduite dans un milieu intérieur constant au sein duquel se déroule une série d'expérimentations visant à saisir la nature d'un élément précis, *La voix d'Orphée* se déploie comme une longue suite d'essais, à même l'environnement théâtral, visant à explorer les multiples possibilités de la voix. Parmi ces essais, entrecoupés de passages narrés, se succéderont, isolément, des exercices sur le souffle, des improvisations sur les murmures de la forêt, des mariages vocaux, des jeux de sonorités, des

jeux sur la voix détimbrée, la voix alternée, la voix parlée. Les interventions fréquentes du metteur en scène donneront l'illusion de la spontanéité de l'expérimentation tout en révélant, par le biais de commentaires critiques, la progression de la réflexion métacognitive sur l'objet de l'analyse. Graduellement, s'opérera une fusion entre les deux données initiales – raconter le récit d'Orphée, sonder les arcanes de la voix – qui mènera à la conclusion, ouverte, de l'étude théâtrale. En effet, si le récit orphique arrive à son terme inéluctable, les divers exercices expérimentés, eux, n'enferment pas le phénomène vocal dans un carcan de règles immuables. Au contraire, l'expérimentation, comme dans *Les objets parlent*, *Autour de Phèdre* et maintes autres études théâtrales échafaudées par Ronfard, élargit la réflexion, trace de nouveaux possibles, donne l'élan qui, seul, peut alimenter le cycle incessant de la recherche théorique et du travail exploratoire.

Théâtre et médecine expérimentale : trajectoires croisées

Nous ne cherchons jamais les choses mais la recherche des choses

Blaise PASCAL, 1965 [1670]

En opérant une mise en dialogue audacieuse et originale entre la médecine expérimentale et le théâtre, Jean-Pierre Ronfard a poursuivi et renouvelé un processus de percolation qui a commencé à s'affirmer au XVIII^e siècle. Comme ses prédécesseurs – Diderot, Stanislavski, Meyerhold – dont la pensée ou la pratique ont permis que théâtre et sciences « dures » se fassent écho, s'interpellent, s'entrelacent, il a proposé, avec ses études théâtrales, quelques-uns de ces moments fusionnels où « une trajectoire scientifique et une trajectoire artistique peuvent se croiser et où un échange, un éclairage [...] peut avoir lieu » (Lévy-Leblond, 1999 : 110).

Ainsi, s'est-il approprié de façon inventive et féconde plusieurs des principes et des procédés méthodologiques développés par Claude Bernard dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Partageant avec ce dernier une insatiable soif du nouveau et un désir de donner la primauté à l'imagination, de même qu'un irrépressible besoin de contester les idées reçues, Ronfard a trouvé dans la méthode bernardienne un moyen d'aborder différemment le théâtre, un « moyen de définir non pas la chose en question [...] mais le regard momentané que nous portons sur elle » (Ronfard, 1985b : 227). Toutefois, s'il a adapté diverses méthodes d'investigation scientifique – vivisection, étude du milieu intérieur, expérimentation en trois étapes, modifications continues des données de l'expérience, interventions directes sur l'objet analysé – Ronfard a su éviter le piège du transfert analogique. En effet, le metteur en scène n'a pas calqué sa démarche sur celle de Bernard mais il s'en est inspiré pour proposer, dans la désinvolture et la liberté, des

spectacles qui se jouent des codes tout en décortiquant les formes et les fonctions possibles de l'un ou l'autre des constituants du théâtre. Ce faisant, en réfléchissant sur le théâtre et en l'analysant par l'écriture et la mise en scène, Ronfard a su opérer la délicate fusion entre la théorie et la pratique, rejoignant du coup l'idéal bernardien selon lequel la théorie, pour être validée, se doit d'être soumise à l'action, aux aléas de l'expérimentation.

Claude Bernard n'a jamais cessé de souligner l'importance de l'audace et de l'effort d'imagination, nécessaires à toute démarche de recherche. Il a souvent répété que la méthode expérimentale ne saurait donner d'idées neuves à ceux qui en sont dépourvus. Pour lui, un véritable expérimentateur n'hésitera pas à emprunter des chemins de traverse, à battre en brèche des traditions stériles et, surtout, à « pêcher en eau trouble » pour le simple plaisir de la recherche et – peut-être! – de la découverte. Il n'est pas difficile de repérer dans la pratique ronfardienne, tant dans la réflexion que dans le déploiement de l'expérimentation, la plupart de ces principes.

Enfin, en osant s'approprier, dans un mélange de ludisme et de rigueur, quelques-uns des fondements méthodologiques inhérents à la pratique de la médecine expérimentale, Jean-Pierre Ronfard a permis un rapprochement fécond et novateur entre le théâtre et la science. En rejetant l'artificialité schizoïde d'une césure entre ces deux champs de l'expérience humaine, il a ouvert la voie à d'autres formes d'expérimentations théâtrales qui, à leur façon inventive et audacieuse – pensons, par exemple, aux Laboratoires Crête –, dissèquent et décortiquent autrement les multiples possibles du théâtre.

Le dialogue interdisciplinaire qui s'établit entre divers champs de l'expérience humaine peut prendre plusieurs formes. Ainsi, différents processus de percolation se sont souvent mis en place entre les arts et les sciences dites « dures ». Quelles sont les manifestations récentes, au théâtre, de cet étonnant processus? Que permet ce métissage? Nous observerons ici les possibles modalités de cette percolation en nous penchant sur ce qui fut longtemps l'un des moteurs de la démarche créatrice de Jean-Pierre Ronfard. En effet, devinant un « cousinage secret » entre théâtre et médecine, ce dernier a intégré à sa pratique et à sa réflexion certains des principes de la médecine expérimentale tels qu'établis par Claude Bernard. À travers l'analyse de quelques-unes des expérimentations théâtrales concoctées par l'auteur et le metteur en scène – *Les objets parlent*, *Autour de Phèdre*, *La voix d'Orphée* – nous verrons comment une telle appropriation interdisciplinaire, inventive et ludique permet à Ronfard d'opérer la délicate symbiose entre le questionnement théorique et la pratique du théâtre.

Interdisciplinary dialogue that take place between the various domains of human experience can manifest itself in many forms. For example, it is well known that different percolation processes have often taken place between arts and science. What are, in contemporary theatre, the recent manifestations of this astonishing process? What can emerge from that kind of amalgam? While observing what became central in Jean-Pierre Ronfard's creative process, we will discuss here some of the many possibilities offered by that percolation. Seeing a "secret bond" between theatre and physiology, Ronfard has integrated to his practice and to his reflection some of Claude Bernard's principles of experimental physiology. While analysing some of Ronfard's theatrical experimentation – *Les objets parlent*, *Autour de Phèdre*, *La voix d'Orphée* – we will examine how this inventive interdisciplinary appropriation allows him to perpetrate the delicate fusion of theoretic reflection and artistic practice.

Catherine Cyr détient un certificat en scénarisation cinématographique ainsi qu'une maîtrise de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM pour laquelle elle a obtenu le Grand Prix d'Excellence en Théâtre Georges Laouin pour l'année 2003. Elle a été membre du comité éditorial de Théâtre – Les cahiers de la maîtrise, revue dans laquelle elle a publié entre 2000 et 2003. Elle a aussi contribué à divers groupes de recherches, notamment Corps et Science et Théâtralité/Performativité et participé à la recherche et à la scénarisation du documentaire Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental, premier volet de la série « Paroles d'artistes » instituée par Paul Tana et Josette Féral. Ses recherches doctorales portent sur l'interdisciplinarité et sur l'inscription des imaginaires du corps dans les pratiques performatives actuelles.

Bibliographie

- BATT, Noëlle (dir.), *Percolations*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Centre de Recherches sur la Littérature et la Cognition, 1999.
- BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Bordas, 1966, [1865], coll. « Univers des Lettres ».
- BOURASSA, André G., *Glossaire du théâtre*, 1995, <www.theatrales.uqam.ca>.
- DEBRAY-NITZEN, Pierre, *Claude Bernard ou un nouvel état de l'humaine raison*, Paris, Albin Michel, 1992.
- DESJARDINS, Lucie, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan; Québec, Presses de l'Université Laval, 2000.
- FÉRAL, Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, Montréal, Jeu; Carnières, Lansman, t. II, 1998.
- GRMEK, Mirko Drazen, *Claude Bernard et la méthode expérimentale*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1991.
- GRMEK, Mirko Drazen, *Le legs de Claude Bernard*, Paris, Fayard, 1997.
- JUBINVILLE, Yves, « Exercices pour voix », *Spirale*, vol. 102, 1991, p. 14.
- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, et Jorge WAGENSBERG, « Arts et science : les enjeux cognitifs. Rencontre-débat », dans Noëlle BATT (dir.), *Percolations*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Centre de Recherches sur la Littérature et la Cognition, 1999, p. 105-138.
- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, *Scientifique, littéraire : deux attitudes? Réponse à l'enquête*, 2000, <<http://www.cite-sciences.com>>.
- LOFFREE, Carrie, « Recherche de et sur l'imaginaire : l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard », *La marge*, actes du sixième colloque de la Société des Études Supérieures du Département d'Études Françaises de l'Université de Toronto des 20 et 21 mai 1995, Toronto, SESDEF, 1997, p. 83-102.
- NICOLESCU, Basarab, *La transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.
- NOWOTNY, Helga, *Le potentiel de la transdisciplinarité*, 2003, <www.interdisciplines.org>.
- OUAKNINE, Serge, « Sources et perspectives du théâtre expérimental », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989, p. 55-63.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Bordas, 1965 [1670], 256 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987.
- PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, Paris, CNRS Éditions, 1999, coll. « Arts du spectacle, Les voies de la création théâtrale », n° 17.
- PRADIER, Jean-Marie, « La carmagnole sur les épaules ou le paradoxe du paradoxe », dans Lucile Garbagnati et Marita Gilli (dir.), *Théâtre et Révolution. Bicentenaire de la révolution française. Actes du colloque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 83-92.

- RONFARD, Jean-Pierre, « Divagations », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 8, 1978, p. 118-121.
- RONFARD, Jean-Pierre, « De propos délibéré, un théâtre éphémère », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985a, p. 119-120.
- RONFARD, Jean-Pierre, « Qu'est-ce que le théâtre? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985b, p. 227-231.
- RONFARD, Jean-Pierre, « Vous dites expérimental? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989a, p. 45-50.
- RONFARD, Jean-Pierre, « Les mots s'usent. Usage. Usure », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989b, p. 113-115.
- RONFARD, Jean-Pierre, *La voix d'Orphée*, Communiqué de presse, 1990a.
- RONFARD, Jean-Pierre, « Autour de Phèdre. La nécessité d'une fable », *Le Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier VII. Mouvements centripètes et -fuges*, Montréal, Le Nouveau Théâtre Expérimental, 1990b, p. 4-5.
- RONFARD, Jean-Pierre, *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994.
- RONFARD, Jean-Pierre, « Et tous comptes faits, qu'est-ce que c'est qu'un théâtre expérimental? Dialogue socratique », *Le Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier X. Point d'orgue*, Montréal, Le Nouveau Théâtre Expérimental, 1997, p. 42-43.
- SAINT-PIERRE, Annie, *Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental*, Montréal, Josette Féral et Paul Tana, 2003, série « Parole d'artistes », documentaire, Betacam SP, couleur, 60 min.
- SAUVAGE, Pierre, « Diderot et le corps. Réflexions autour du Paradoxe sur le comédien », dans Jean Labesse (dir.), *Analyses et réflexions sur le corps*, vol. 2, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 64-68, coll. « Ellipses ».