Document generated on 04/26/2024 1:34 a.m.

**L'Annuaire théâtral**
**Revue québécoise d'études théâtrales**

# Ronfard en métaphrase : *Le conteneur de l'histoire est assez grand pour tout le monde*

Caroline Garand

Number 39, Spring 2006

Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041636ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041636ar

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

Garand, C. (2006). Ronfard en métaphrase : *Le conteneur de l'histoire est assez grand pour tout le monde*. *L'Annuaire théâtral*, (39), 97–105. https://doi.org/10.7202/041636ar

Article abstract

Through the exploration of the image of the container of history and of its formal manifestations in the texts, this paper studies the treatment of history in the dramatic works of Jean-Pierre Ronfard. More precisely, the central question is to see how the playwright goes against what he calls the "loss of the historical substratum", which he sees as a dominant feature of the present-day society, with the creation of a vision of history that works by polarization. Between outrageousness and insignificance, the first goal is to make the reader/spectator react, to shock him, which is supposed to create in him the need to reflect about the real value and significance of the historical events shown on the stage and selected as symbolic of a larger history.

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Caroline Garand
Université d'Oxford

# Ronfard en métaphrase : *Le conteneur de l'histoire est assez grand pour tout le monde*

STEVEN :
*Les crustacés sont des légumes qui vivent sous l'eau, Tina! Tel le homard!*
TINA :
*Oh! un homard vivant! Mais Steven! Le homard vivant ne risque-t-il pas de briser le Ultimate Food Manager? Et s'il l'attaquait! C'est un légume qui m'a l'air très agressif!*
STEVEN :
*En effet, plusieurs peuvent craindre la réaction d'un légume comme le homard; mais le Ultimate Food Manager est fait d'une matière inconnue, qu'aucun légume ne connaît. Ainsi le légume n'a pas le choix de se soumettre au Ultimate Food Manager!*
Jean-Pierre RONFARD, *Transit section n° 20*, 2002a : 79-80.

Tout doit se soumettre au *Ultimate Food Manager*, l'appareil ménager au centre d'une satire d'infopublicité dans *Transit section n° 20* de Jean-Pierre Ronfard et d'Alexis Martin, présentée au Nouveau Théâtre Expérimental en 2000. Sa fonction première est de traiter les aliments, qu'il s'agisse de les compacter pour faciliter le rangement ou de les cuire. Mais il a aussi cet avantage de faire disparaître les corps indésirables. C'est pourquoi il est si populaire dans « nombre de points chauds du globe » (p. 83), dans les Balkans, par exemple. Idéalement, l'*Ultimate Food Manager* efface de l'histoire des événements ou des gens dont la mémoire fait problème. Dans la réalité, en son absence, la poubelle reste banalement le réceptacle de l'encombrante matière ou plutôt, dans la mesure où cette matière pullule, son conteneur. Si l'image du conteneur de l'histoire est riche de possibilités, je me limiterai ici à en montrer le fonctionnement dans l'œuvre théâtral de Jean-Pierre Ronfard en explorant les modalités formelles de son inscription dans un certain nombre de pièces.

Ce conteneur, on l'expose d'abord ouvertement comme une provocation dans *Transit section n° 20*, où il reçoit ce dont on ne veut plus sur scène, Nietzsche par exemple, puis dans *Hitler*, où, s'ouvrant sur deux côtés, il devient le bunker du Führer. Le mot qui importe ici est « provocation », conçue comme instrument pédagogique, car il faut bien éduquer, les circonstances l'imposent : l'histoire fout le camp, tout le monde en convient. Donc, un premier constat : l'histoire fout le camp. La solution : provoquer pour faire réagir, d'un minimum de réaction, même si : « on a passé l'âge de la provocation » (Ronfard, 2002b : 29). Car ici s'impose un second constat, formulé en 1994 dans *Tête à tête*, à savoir que le scandale est devenu impossible : « Y a-t-il encore des choses scandaleuses dans notre monde actuel? On a tout vu. Et si on a pas tout vu, c'est qu'on a pas le câble ou le VHS » (*Ibid.*). Le scandale procède de l'événement lui-même, la provocation, de son traitement. Il ne s'agit donc pas de rapporter banalement l'histoire, en espérant que de la rappeler dans toute son horreur incite à la réflexion, mais de la traiter de telle sorte que la neutralité et/ou l'indifférence deviennent par trop difficiles. De là, l'esthétique du conteneur, à la fois réceptacle de l'ordure et symbole de l'amnésie, et dont le double rôle s'incarne dans un traitement de l'histoire qui fonctionne par polarisation, outrance et insignifiance. L'outrance cherche à redonner au scandale sa portée scandaleuse, l'insignifiance à stigmatiser l'oubli.

Peu importe le risque d'être taxé de légèreté, le jeu en vaut la chandelle, puisqu'il s'agit de contrer ce phénomène inacceptable : l'histoire fout le camp. Le constat apparaît dès 1975, lorsque Jean-Pierre Ronfard et Robert Claing font représenter *Les délices de la conquête*, œuvre ayant pour cadre la Nouvelle-France, entre 1632 et 1665. Dans un texte liminaire, Ronfard qualifie l'écriture de la pièce de « démarche anachronique », car : « l'histoire n'est plus à la mode » (1975 : n. p.). Une affirmation semblable se retrouvera, en 2001, dans le programme d'*Hitler* : « Depuis quelques décennies, le théâtre historique se fait rare. Raison de plus pour envahir ce large champ d'expérimentation ». Entre ces deux textes, plusieurs tentatives pour aborder l'histoire de manière signifiante ou, tout au moins, pour provoquer une réaction, ne serait-ce qu'un peu de curiosité, un questionnement, pas tant sur les faits rapportés eux-mêmes que sur l'absence de conscience historique.

Car le théâtre historique de Ronfard n'en est pas un où l'on apprend des faits méconnus ou obscurs, là-dessus, les critiques s'entendent, reprochant souvent à l'auteur de se cantonner dans les événements les plus connus, presque des clichés. Et cette utilisation du lieu commun historique est peut-être ce qui sert le mieux ce que j'appelle l'esthétique du conteneur. En effet, si Ronfard est reconnu comme un iconoclaste, il l'est aussi en tant qu'homme de culture, que dis-je, en tant que monstre de culture, ce qui engendre nécessairement, en regard des lieux communs, les accusations de légèreté ou de facilité.

Pourquoi cet homme qui en sait tant persiste-t-il à piétiner dans l'évidence? C'est peut-être que le piétinement lui permet de poser silencieusement la question : « si la vérité de tel événement X ce n'est pas cela ou pas que cela, qu'est-ce donc? Dites-le moi. » On assiste donc à une espèce de renvoi de la question de l'auteur au spectateur. L'auteur, lui, se contente de créer les conditions favorables pour que le renvoi devienne effectif, et cela, en s'amusant à pervertir l'histoire à travers un traitement singulier.

À cet égard, la citation retenue en exergue est exemplaire dans la mesure où elle relève à la fois des deux pôles entre lesquels oscille l'histoire, revue et corrigée par Ronfard. Dans *Transit section n° 20*, Alexis Martin (aussi coauteur d'*Hitler*) et lui ont choisi d'insérer, dans le cadre d'une pièce qui cherche à évoquer l'horreur du XXe siècle, une scène inspirée du sommet de l'insignifiance qu'incarnent les émissions d'infopublicité. Située entre une scène, intitulée *Élysée*, dans laquelle Maïakovski et Leni Riefenstahl se questionnent sur la récupération de leur œuvre artistique par un pouvoir destructeur, et une autre, intitulée *L'agonie du soldat Leroy*, où l'on voit le délire d'un soldat blessé à mort au Viêt-Nam, l'*Ultimate Food Manager* surprend pour le moins, son insignifiance laisse la place à l'outrance lorsque les légumes qu'on y enfourne, potagers ou maritimes, sont remplacés sur scène par un encombrant bras humain dont l'instrument tant vanté facilite la disparition de la mémoire des hommes.

L'outrance, définie comme le caractère de ce qui est poussé à l'excès, apparaît dans l'œuvre de Ronfard comme un remède à la banalisation et prend pour cible des événements dont le scandale a perdu toute vigueur. Les deux œuvres qui incarnent le mieux cette tendance sont *Les délices de la conquête* et *Hitler*. Dans la première, sous-titrée *Cérémonial de la tendresse et de la cruauté*, sont opposées, à forces égales, violence barbare des sauvages de Nouvelle-France et violence évangélique des religieux français, mais ce n'est pas de ce couple que naît le scandale. En effet, même si l'époque est toujours à la mise à mal du clergé, Ronfard et Claing ne se contentent pas de l'image d'une Église vendue au pouvoir politique et contribuant à maintenir le peuple dans l'ignorance, bien que cette image aussi apparaisse en quelques scènes comme partie constituante d'une troisième violence, celle du colonisateur français qui utilise la religion pour masquer son intérêt commercial. Je reviendrai un peu plus loin sur cette dernière. S'éloignant tout autant des pièces du début du siècle mettant en vedette Madeleine de Verchère ou Dollard des Ormeaux contre les méchants sauvages que des images émergeantes opposant la rapacité du Blanc à la pureté de l'Amérindien, les auteurs accordent aux deux parties l'apanage à la fois de la pureté et de la cruauté. À la jeune Amérindienne expliquant au Coureur des bois que leur vision respective de la dichotomie Terre-Ciel sont incompatibles, correspondent les élans mystiques de Marie de l'Incarnation, convaincue de l'importance de sa mission. De même qu'à la fable du Dieu chrétien châtiant les Sauvages refusant de se convertir, correspondent

les massacres sanguinaires des Amérindiens. Si la danse barbare à laquelle se livrent les deux clans se pervertit, c'est qu'à l'un des partenaires se greffe un double visage, celui du commerce et de l'intérêt qui se camouflent derrière le message évangélique. Le fait que l'ensemble de l'action soit encadré par deux scènes se déroulant à la cour de France est déjà révélateur des enjeux réels de la lutte entre religion catholique et spiritualité amérindienne. Et si l'issue du combat s'incarne par la victoire de Saint-Michel sur le Porc-épic, cette image « épique » ne parvient pas à faire oublier la scène tenant lieu de prologue dans laquelle la mise à mort n'a pas cette aura de dignité. L'Améridien n'y est plus porc-épic, mais dindon, celui-là même que l'on sert depuis 1621 à l'occasion de la fête de l'Action de grâce, symbole de l'abondance américaine et, aujourd'hui, de la société de consommation. Mais l'heure n'est pas encore venue de le déguster. Pour l'instant, on le capture, le nourrit, l'habille et l'exhibe bien vêtu, domestiqué, avant de le pendre. Après l'avoir déplumé, il y a bien quelques remords, ou tout au moins un rituel les simulant, et un cortège se forme, portant le dindon à bout de bras et sortant de scène en gémissant. C'était pour son bien : on le voulait, son bien, et on l'a eu.

Dans ce cas, l'outrance procède par détournement du symbole : représentatif de la puissance virile chez l'Améridien, parce que le gonflement de son cou évoque l'érection phallique, le dindon devient l'image de sa défaite inévitable. L'ennemi n'est même plus ennemi, mais animal dont on peut en toute impunité se repaître. La réduction de l'autre, justifiant son exploitation et sa mise à mort, se retrouve dans *Hitler* encore amplifiée. Là aussi, le glissement d'un état à un autre se fait d'entrée de jeu, à la première scène, mais à la différence des *Délices de la conquête*, l'enjeu n'est pas de se nourrir de l'ennemi, mais de l'éradiquer. D'humain, il ne devient pas animal, mais germe, saleté immonde :

> Notre guerre est une guerre bactériologique, Herr Doppelhammer
> Ça, le premier, je l'ai tout net saisi
> Et c'est ce que je laisserai comme message à la postérité :
> Chaque jour, chaque heure l'équilibre sanitaire de l'humanité
> Est la cible de microbes qui s'efforcent d'y propager l'épidémie (Ronfard, 2002a : 136).

Si, dans *Les délices de la conquête*, l'outrance ne figure véritablement que dans la première scène, le détournement du symbole prenant sens à travers l'utilisation orthodoxe ultérieure d'autres symboles, le porc-épic et saint Michel, par exemple, elle ne quitte pas, ou à peu près, la scène hitlérienne. Pour représenter la vie du Führer, Ronfard et Martin n'ont pas choisi de mettre en scène une fresque historique articulée autour d'une multitude de faits objectifs attestés et présentés chronologiquement, mais plutôt de concentrer la trame narrative de l'œuvre en un délai assez court, soit le mois d'avril 1945. En tout, huit épisodes identifiés par des titres qui les thématisent, dans lesquels le Führer fait le bilan de son œuvre. Des considérations diététiques à l'enfance, en passant par Freud, les femmes,

les arts, les lettres, le découpage de l'action amène le personnage d'Hitler à exposer divers aspects de sa pensée de froides théories mélangées aux éclats haineux :

> La diarrhée verbale des pitres de Weimar et de Versailles puait si fort qu'elle
> écœurait le Créateur lui-même! [...]
> Éternels débats sordides, mièvrerie politicienne, mauvais théâtre amateur,
> étalage médiocre de fraternité et de pacifisme puérils!
> Et le pacifisme, qu'est-ce que c'est pour finir?!
> Maigre sirop pour pédérastes hémmoroïdeux [...]
> Le pacifisme : Ach! du pipi de chat
> Du vomi pour cocktails diplomatiques
> Ach! le pacifisme, abcès gorgé du pus de la lâcheté humaine

Ainsi en est-il pour une bonne part de la pièce : étalage de théories extrêmistes visant à justifier les choix effectués, cris de haines retentissant dans l'espace restreint du bunker, mais aussi dérive intime dans une folie qui permet la réinterprétation des événements sous un jour favorable, que ce soit la défaite imminente ou l'horreur des gestes posés et des actions entreprises. D'ailleurs, la métaphore de la fiction revient à quelques reprises. Par exemple, si tout ce qui le précède est qualifié de « mauvais théâtre », ce qu'il propose, lui, à l'humanité fait figure de mise en scène ultime :

> Régisseur, qu'est-ce que ça veut dire, au juste?
> S'il existe aujourd'hui une personne qui mérite ce titre, c'est moi, moi!
> Que furent les babillages scénographiques de ceux-là à côté des spectacles que,
> moi, j'ai réalisés?
> Il y a eu les soirs magiques de Nuremberg
> Nuremberg!
> Ils étaient dix mille au début
> Puis dix fois dix mille à hurler d'une même voix leur acte de foi
> Suprême jeu choral serti de colonnes de lumière qui touchaient le ciel!
> Voilà ce que j'appelle de la régie théâtrale [...]
> Et suite à ce prologue :
> La pièce elle-même assumée jusqu'au bout
> Des milliers de milliers de milliers d'êtres qui d'une voix unique crient leur
> désir, leur vœux ultime, la victoire!
> Sieg heil!
> Et tous s'alignent et partent à la guerre!
> Le bal des fusées au-dessus de l'eau
> Les feux d'artifice, les shrapnels qui percent les nuées [...]
> La chorégraphie surhumaine des corps d'armées dans les sables d'Afrique [...]
> Vite, vite, toujours plus vite!
> Ce siècle est le siècle de la vitesse, Wiesenbach!
> Et moi, je suis le prophète de cette nouvelle déesse!
> Je suis le suprême régisseur du spectacle de la vitesse pure et dure (p.185-186).

Ainsi formulée, l'expression de l'adéquation entre spectacle et vie, du culte de la vitesse sont à rapprocher du *Manifeste du futurisme* de Marinetti. Entre autres correspondances,

on peut retrouver développées dans *Hitler*, des notions propres à Marinetti telle la guerre comme hygiène ou le mépris de la femme. La parenté entre le texte de Marinetti et les monologues d'*Hitler* est d'autant plus manifeste qu'*Hitler* est née de *Transit section n° 20*, dans laquelle le *Manifeste du futurisme* est reproduit en partie à la scène II, tout de suite après l'enterrement de Nietzsche. Jointe à celles de Riefenstahl et de Maïakovski déjà mentionnés, la présence de Marinetti pose évidemment la question du rôle et de la responsabilité de l'artiste face à l'histoire. Mais ce qui importe surtout pour l'esthétique du conteneur, c'est la mise à distance du réel par l'art qu'incarne Riefenstahl. Magnifié sur pellicule, le Führer n'est plus réalité potentiellement destructrice mais image séduisante apte à convaincre de sa légitimité. À Maïakovski qui l'accuse d'avoir participé à l'horreur nazie, elle répond : « Ne faites pas semblant d'ignorer que votre fameux poème [...] *Vladimir Ilitch Lénine* [...] a couvert d'un voile poétique les crimes de Staline » (Ronfard, 2002a : 38). La différence entre Riefenstahl et Maïakovski ne relève pas ici de l'allégeance idéologique, non plus que de la responsabilité, mais s'inscrit dans leur époque, celle de la première guerre à distance et de la naissance des médias de masse. Maïakovski va mourir jeune parce qu'il croit en l'idéal, Riefenstahl peut vieillir parce qu'elle comprend l'image.

L'idéal suppose la durée, ne serait-ce que pour l'atteindre, il s'oppose à un passé et prépare un avenir. L'image est sans conscience, instantanée et éternelle. Ce sont les États-Unis qui ont gagné la guerre et : « pas à coups de char de combat, de napalm et de bombe atomique, mais grâce à une arme bien plus puissante [...] une image. L'image diffusée à des milliards d'exemplaires de Cary Grant et d'Ingrid Bergman, sortant de leur villa de rêve, et s'embrassant à pleine bouche dans une décapotable sous le soleil de Californie » (Ronfard, 2002a : 60). Dans le règne de l'image, tout s'équivaut, rien n'a de réelle importance et la guerre peut bien être ce feu d'artifice que perçoit le jeune soldat drogué dans la célèbre scène d'*Apocalypse Now* de Coppola. L'histoire est un spectacle que l'on vit à distance et en images, un divertissement, pas une réalité. Faire de l'Amérindien un dindon ou montrer un Hitler régisseur, c'était pousser l'image à son ultime limite pour qu'elle devienne inacceptable et éclate.

L'outrance, chez Ronfard, passe donc par l'utilisation directe de la matière historique, mais transformée, ouvertement médiatisée par l'art. L'insignifiance, elle, passe par la création d'une fiction réaliste, presque naturaliste, qui fait écran à l'histoire : ici, c'est l'absence qui fait sens. La fiction de l'insignifiance historique, chez Ronfard, se rapproche assez du téléroman historique décrit par Fernand Dumont en 1994, dans une conférence intitulée *L'avenir de la mémoire* : « Il arrive que les téléromans transportent les téléspectateurs dans le passé [...] Le plus souvent, le téléroman propose un dédoublement de la vie quotidienne; cette représentation de l'existence en parallèle remplace une remémoration qui permettrait de situer autrement le présent de l'existence » (Dumont,

1995 : 42). *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat*, présentée en 1987, procède ainsi, filtrant l'histoire de la Révolution chinoise à travers le quotidien du consulat. Les séquences où apparaît le révolutionnaire sont distanciées par l'utilisation de pancartes sur lesquelles sont reproduits des visages et par un jeu stylisé, comme s'il s'agissait d'une fiction, alors que les scènes du consulat, beaucoup plus nombreuses, relèvent d'une esthétique réaliste. On y voit donc le Consul, John, et sa femme, Mary, vivre les événements en s'en croyant protégés. Si Mary s'inquiète, c'est parce qu'elle souffre d'une crise de paludisme, car, comme le soutient John : « La Chine est ce qu'elle est depuis quatre mille ans. Elle le restera encore longtemps » (Ronfard, 1987 : 190). Ainsi plutôt que de vivre l'histoire, les personnages écoutent Schumann et Fauré, se saoulent de clichés culturels, accordent plus d'importance à leurs aventures sentimentales qu'à la réalité extérieure. Même lorsque l'attaque de Pearl Harbour rend leur situation dramatique, le Consul continue à user d'euphémisme : « Notre situation risque de devenir très inconfortable » (p. 225) et, en réaction, demande aux musiciens de jouer, pour ne plus entendre la cacophonie du peuple en pleine révolution. Parce qu'il ne se sent pas concerné par une histoire qui n'est pas la sienne, il nie son occurrence, la renvoie dans la sphère des impossibilités. Et, au-delà d'une hypothétique réaction de cet ordre qu'auraient pu avoir les Occidentaux par rapport à la réalité de la Chine de Mao Tsé Toung, ce qui est visé à travers la mise en scène de l'ambiance feutrée et hypocrite du consulat, c'est l'indifférence généralisée pour l'histoire lorsqu'elle est perçue autrement que comme une marchandise culturelle qu'on peut recycler dans les conversations de salon.

En fait, il s'agit moins de désintérêt que de vide, de perte pure et simple, celle de ce que Ronfard nomme le « substrat historique », parlant d'une scène du *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, dans une entrevue accordée à Josette Féral :

> les gens sont de moins en moins sensibles aux faits historiques. Je me suis aperçu que des choses comme le nom des frères Nelson ne dit plus rien à personne. Je crois que 1837 ne veut plus rien dire non plus pour personne. Alors qu'il y a une vingtaine d'années c'étaient des noms : Saint-Charles, les patriotes. J'ai l'impression que tout cela, c'est fini. Il y a eu abandon du substrat historique (Féral, 2001).

En regard de la courte histoire du Canada, il peut en effet apparaître aberrant qu'un épisode de l'importance des Insurrections de 1837-1838 n'existe plus dans la conscience populaire qu'à travers l'expression *Une tête à Papineau*, qui consacre l'un des acteurs des événements. Et c'est justement sur Louis Joseph Papineau, afin que la référence soit entendue, que Ronfard va construire la scène pouvant être considérée comme son chef-d'œuvre d'insignifiance. L'anecdote de base est simple : « Trois femmes de 1834 prennent le thé » (Ronfard, 2002c : 303), et entretiennent une conversation très mondaine qui concerne indifféremment l'état du monde, les potins de leur petite société ou la mort du

petit chat de Louis Joseph. De façon globale, la vacuité des prétentions et des discours des trois femmes offre une image ridicule du groupe social représenté. Ainsi, on passe de l'euphémisme bienséant, « Félicie Lambert se marie obligée » à l'interpellation dénuée de toute superbe, qui n'est pas sans rappeler la façon de faire des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay : « Papineau viens-t-en icitte! ». Outre la rupture du ton, cette dernière interpellation vient confirmer l'identité du fameux Louis Joseph dont il est question tout au long de la scène. Mais plus intéressant encore est le passage de Papineau de l'histoire officielle à la petite histoire, au moment où l'une des protagonistes, lassée d'entendre sa compagne citer Papineau à tout propos, s'écrie tout à coup : « Louis-Joseph! Louis-Joseph! Louis-Joseph! Savez-vous que Louis-Joseph a des hémorroïdes? » (p. 312). On est loin de la figure christique de Papineau (1980), de Louis Fréchette, mais très près du téléroman historique illustrant le quotidien avec costumes d'époque impressionnants.

Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours de faire réagir, d'un minimum de réaction, soit en allant chercher ce qu'il y a de plus ordurier ou puant dans l'histoire et de l'exposer comme tel, soit en allant fouiller dans ses poubelles pour retrouver ce qu'on a cru bon d'y jeter parce qu'inutile, sans penser qu'aujourd'hui la mode est au recyclage et pas seulement des costumes. Au-delà du jeu de la provocation, l'approche historique de Ronfard cherche à rappeler que l'histoire est nôtre, qu'on l'occulte par honte ou qu'on l'oublie par paresse. Faire monologuer Hitler, c'était rendre figure humaine à celui à propos duquel Jean-Marie Domenach disait que « pour notre sécurité intellectuelle, nous préférions le voir comme un monstre surgi de régions inconnues » (1967 : 145-146). Amalgamer les Amérindiens et le symbole de l'opulence nord-américaine, c'était rappeler d'où vient cette opulence et à quel prix nous l'avons obtenue. D'un autre côté, présenter la révolution chinoise et l'action des patriotes à travers le filtre d'un réalisme de téléroman, c'était stigmatiser l'indifférence. Dans tous les cas, le lieu commun historique devenait l'instrument à la fois d'une reconnaissance et d'un questionnement dont la coexistence doit éventuellement engendrer un processus de réappropriation de l'histoire illustré scéniquement par un autre acteur problématique de la scène humaine, sur lequel je conclurai, Sade. Pour aborder le Divin Marquis, *La philosophie dans le boudoir* suffit. L'œuvre est assez connue pour s'assurer la complicité de l'auditoire. C'est à travers elle qu'on espère toucher Sade de plus près, parce que là est le but de la pièce. Concrètement, cette volonté induit un jeu de scène particulièrement révélateur. En effet, l'espace scénique se divise en trois sections : un hors scène, figurant un studio d'enregistrement, où sont donnés les extraits de la *Philosophie*. Les comédiens s'y cachent pour jouer les personnages, ne laissant aux spectateurs que la jouissance des voix, des soupirs, des gémissements. Ce qui peut-être considéré comme de l'ordure est utilisé, ça vend bien, mais demeure caché. Second espace, la scène sur laquelle se trouve une table où déjeunent les comédiens, de concert avec le public, tout en discourant sur leur vision de l'érotisme et de Sade. On ne fait pas que recycler le

sensationnel, on réfléchit aussi. Enfin, l'espace des spectateurs, au même niveau que la scène. Lorsque l'éducation d'Eugénie est mise de côté pour que *Français encore un effort* envahisse la scène, c'est Sade incarné et non pas Dolmancé qui en fait lecture et, qui plus est, il délaisse l'espace scénique pour évoluer au milieu des spectateurs. Avant d'être un auteur scandaleux, Sade a été un acteur de l'histoire, ce que veut illustrer la lecture de son pamphlet, mais, surtout, comme le montre sa présence dans l'espace des spectateurs, il a été un homme parmi les hommes.

Lorsque Paul Valéry écrivait que « l'abîme de l'histoire [était] assez grand pour tout le monde » (1957 : 988), la Grande Guerre venait de prendre fin, et l'Europe se souvenait que les civilisations aussi étaient mortelles. Au moment où écrit Ronfard, l'abîme est devenu trop poétique : il ne s'agit plus de la disparition possible d'un monde, mais d'une civilisation qui brade sa mémoire contre des images jetables après usage. S'il a choisi d'exposer le conteneur, il n'en demeure pas moins que, pour son propre usage, il a préféré le bac à recyclage.

## Bibliographie


DOMENACH, Jean-Marie (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Seuil.

DUMONT, Fernand (1995), *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit blanche éditeur.

FÉRAL, Josette (2001), *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Montréal, Éditions Jeu; Carnières, Lansman, vol. 2.

FRÉCHETTE, Louis (1880), *Papineau, drame historique canadien en quatre actes et neuf tableaux*, Montréal, Chapleau & Lavigne, imprimeurs.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1909), « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février, p. 1.

RONFARD, Jean-Pierre (1975), *Les délices de la conquête*, manuscrit d'auteur, n. p.

RONFARD, Jean-Pierre (1987), *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat*, Montréal, *Dérives*, nos 55-56, p. 185-225.

RONFARD, Jean-Pierre (2002a), *Transit section n° 20* suivi de *Hitler*, Montréal, Boréal.

RONFARD, Jean-Pierre (2002b), *Tête à tête* (1994), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II.

RONFARD, Jean-Pierre (2002c), *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* (1992), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. I.

RONFARD, Jean-Pierre (2002d), *Matines. Sade au petit déjeuner* (1996), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II.

VALÉRY, Paul (1957), « La crise de l'esprit », dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, vol. 1.