Document généré le 12 oct. 2024 05:14

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Ronfard pédagogue : témoignages

Pierre Lefebvre

Numéro 35, printemps 2004

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

URI : https://id.erudit.org/iderudit/041561ar
DOI : https://doi.org/10.7202/041561ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Lefebvre, P. (2004). Ronfard pédagogue : témoignages. *L'Annuaire théâtral*, (35), 131–138. https://doi.org/10.7202/041561ar

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Propos recueillis
et mis en forme
par Pierre Lefebvre

Ronfard pédagogue : témoignages

Jean-Pierre Ronfard est arrivé au Québec en 1960 parce que Michel Saint-Denis, qui était le maître d'œuvre et le maître à penser de cette nouvelle École nationale de théâtre du Canada, l'avait recommandé pour être le premier directeur de la section française de cette institution. À part quelques interruptions lors de la seconde moitié des années soixante, il y enseignera continuellement, dirigeant des exercices, *coachant* des apprentis-dramaturges et, surtout, donnant le cours de base en histoire du théâtre. Si Ronfard a enseigné dans d'autres institutions (en particulier à l'UQÀM, au Conservatoire d'art dramatique de Montréal et à l'Option-théâtre du Collège Lionel-Groulx), c'est à l'École nationale de théâtre – où il a enseigné pendant plus de quarante ans – qu'il a laissé les traces les plus profondes.

Même si on peut dire que Ronfard était un être en perpétuel état de transmission de savoir, c'est dans le cadre des écoles de théâtre que son activité pédagogique aura eu le plus grand impact, à cause de sa continuité et des centaines d'étudiants auxquels il aura enseigné au cours de quatre décennies. Pourtant, cette dimension importante de la vie professionnelle de Ronfard n'a jamais été véritablement décrite et étudiée. En première

amorce sur ce sujet, voici deux témoignages d'anciens étudiants de Ronfard à l'École nationale de théâtre, qui racontent comment enseignait Jean-Pierre Ronfard.

Pierre Lefebvre a suivi des études en lettres et en philosophie à l'Université de Montréal et travaille comme rédacteur à la pige en théâtre et en littérature. Pour la Chaîne culturelle de la radio de Radio-Canada, il a récemment réalisé des documentaires sur les enjeux contemporains en bioéthique, l'ignorance et les rapports entre le développement des Aventures de Tintin *et l'évolution des sciences humaines au XXe siècle. Au Nouveau Théâtre Expérimental, il a travaillé à titre de conseiller dramaturgique à la création des deux plus récentes pièces d'Alexis Martin,* Bureaux *et de* Tavernes.

Francis Monty, auteur, metteur en scène et comédien

J'ai eu Jean-Pierre Ronfard comme professeur d'histoire du théâtre à l'École nationale de théâtre et pour donner ce cours, habituellement magistral, Jean-Pierre, au début de l'année, formait un certain nombre d'équipes, correspondant au nombre de cours que nous allions avoir. Durant l'année, chacune de ces équipes allait devoir faire un exposé sur un moment de l'histoire du théâtre ou sur un mouvement : le théâtre élisabéthain, Grotowski, ou le Living Theater, par exemple.

Chaque cours commençait par un exposé présenté par un groupe d'étudiants, et Jean-Pierre Ronfard complétait en seconde moitié. Je trouve que c'est tout à fait représentatif de la manière d'enseigner de Ronfard. Il y a quelque chose d'un peu désinvolte dans ce processus, parce qu'au fond, l'étudiant fait pratiquement la moitié du travail. Mais en même temps, cela nous obligeait à nous investir complètement dans la matière à étudier. Surtout que Jean-Pierre aimait bien que notre exposé comporte une certaine part de théâtral, de façon à ce que cela ne demeure pas simplement théorique. La matière à apprendre cessait donc d'être abstraite, ou une simple accumulation de faits pour devenir matériau. C'est à partir de ce que nous avions appris dans notre recherche que nous travaillions, concrètement.

Ainsi, quand Jean-Pierre reprenait le plancher pour nous préciser comment le sujet traité s'inscrivait non seulement dans l'histoire théâtrale, mais aussi dans celle des idées et des arts en général, tout ce qu'il disait semblait clair comme de l'eau de roche pour le groupe qui venait de faire son exposé. Nous étions à ce moment-là aptes à saisir la moindre subtilité, puisque nous possédions déjà, en tout cas en partie, la matière. Ce qui n'est habituellement pas le cas lors un cours strictement magistral.

Il y avait quelque chose de grisant dans les cours de Jean-Pierre Ronfard parce que, même s'il était extrêmement savant, on voyait bien qu'il aimait bien jouer avec ce savoir-là. Et, tout simplement, Jean-Pierre nous incitait nous aussi à jouer avec ce même savoir.

Ce que je trouvais admirable, c'est que c'était absolument pédagogique, puisque le savoir, devenait réellement nôtre. Ce qui était très habile de sa part, mais en même temps, je le répète, un peu désinvolte. Je me disais toujours : au fond il s'en tire bien, lui, il n'a plus qu'un demi-cours à donner. J'aimais bien ce paradoxe. Mais c'est une bonne paresse que Ronfard affichait dans ce contexte. Parce que lorsqu'il tombait sur un groupe qui ne s'intéressait pas à ce qu'il faisait, il ne faisait pas d'efforts pour se montrer intéressé. Je ne sais pas à quel point c'est là une attitude affectée, *pédagogique*, mais il est évident que cela opère une certaine pression sur ceux qui prennent la parole. Si ça l'emmerdait, ça l'emmerdait. Et il ne se gênait pas pour le montrer. Au contraire, si tu soulevais matière à débat, à développement, on voyait tout de suite son œil s'allumer et là, il était intarissable, d'une grande générosité.

Comme *coach* d'écriture, par contre, c'était extrêmement différent. Ce que je sentais, c'est que s'il y avait eu une production en fin de course, si nous avions eu à réellement travailler en vue d'un spectacle à créer ensemble, il se serait davantage investi. J'avais un peu le sentiment que cela l'ennuyait, au fond, d'être réduit au rôle de guide, de ne pas directement participer à la création, enfin, c'était là quelque chose avec laquelle il n'était pas à l'aise.

Francis Monty a reçu son diplôme en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada en 1997, après un baccalauréat ès arts de l'Université de Montréal. Parmi les textes qu'il a écrits, mentionnons Déclounestration *(École nationale de théâtre, 1998),* Par les temps qui rouillent *(La Licorne, le Théâtre de Poche, Bruxelles, 1999),* Romance et Karaoké *(Théâtre le Clou, 2003) et* Traces de clounes *(Théâtre de la pire espèce, 2003). En 1998, il a fondé le Théâtre de la pire espèce; avec cette compagnie, il a joué plus de deux cents fois au Québec et en Europe* Ubu sur la table, *une mise en scène pour marionnettes et objets d'*Ubu roi *d'Alfred Jarry.*

Pascal Brullemans, auteur

Il est important que des gens comme Jean-Pierre Ronfard ou André Brassard se retrouvent à l'École nationale de théâtre, et non seulement dans les classes, mais bel et bien dans les murs mêmes de l'École, à la cafétéria, à la bibliothèque, partout, afin qu'il soit possible aux étudiants de les croiser et de discuter avec eux. Après ma sortie de l'École, c'est ce qui m'a le plus manqué, ces discussions impromptues où la passion toujours intacte de ces gens-là était à l'œuvre.

Si je n'avais qu'une seule chose à retenir de Ronfard, c'est qu'à peu de choses près, il avait tout vu, à Montréal, il allait voir n'importe quel petit spectacle dans un obscur local et après la représentation, il restait là à en parler avec les artisans. Et comme il avait une culture théâtrale hors de l'ordinaire et qu'il avait vu un nombre astronomique de mises en

scène, son point de vue et son apport étaient toujours fascinants. C'était d'autant plus exceptionnel que bon nombre de gens qui font du théâtre à Montréal ne semblent pas avoir cette passion; il est évident qu'ils ne voient que peu de théâtre. Alors que Ronfard avait tout vu, tout lu; son savoir était pratiquement encyclopédique.

C'était également un créateur extrêmement exigeant quand venait le temps de passer à la pratique. Dans une discussion, il manifestait toujours une énorme ouverture d'esprit et la discussion roulait et roulait. Mais lorsqu'arrivait le temps de faire, c'est là qu'on pouvait se rendre compte à quel point le théâtre était important pour lui. Quand je me mets au travail, je me répète souvent une phrase qu'il a déjà dite : il faut établir les règles en partant. Il faut se demander : à quoi joue-t-on cette fois-ci? Il s'agit donc, chaque fois, de définir le cadre dans lequel le travail va s'inscrire. Par exemple, en montant un Shakespeare – pour monter un Shakespeare – on va se demander quel est notre rapport aux armes. Cette question devient le point d'ancrage. Alors en répétitions on apporte des armes, on joue avec elles, on fait venir un armurier pour qu'il nous explique telle ou telle chose... Bien sûr qu'il s'agit d'un travail de mise en scène, mais c'est aussi une recherche active, concrète, sur les armes et le rapport que nous entretenons avec elles. C'est là le jeu de ce cas particulier. Un autre exemple de jeu-cadre : qu'arrive-t-il si on joue un spectacle à huit heures du matin? Dans quelle énergie cela nous place-t-il? Et dans quelle énergie les spectateurs seront-ils? Le processus créatif, c'est une chose à laquelle Ronfard avait beaucoup réfléchi. Et un des résultats de cette réflexion – en fait une interrogation fondamentale sur la création en tant que processus – c'est cette idée de cadre à l'intérieur duquel on doit jouer. Voilà certainement l'une des choses les plus importantes qu'il m'ait transmise.

Une autre des leçons fondamentales que j'ai reçue de Ronfard, c'est qu'on ne peut pas être innocent face à la création. C'est son côté encyclopédique qui le portait à faire cette affirmation. On a beau être enthousiaste, plein de fraîcheur et d'énergie, il n'en demeure pas moins qu'il faut savoir d'où l'on vient; il faut être conscient de ce qui s'est fait avant. Une pareille attitude n'est généralement pas très prisée au Québec, et on sent bien là le terreau européen dans lequel Ronfard a grandi. Ainsi, lorsqu'il venait voir un spectacle, il avait non seulement envie d'en discuter, mais aussi de chercher à le mettre en perspective. Et c'est sa culture qui lui permettait de le faire. Mais Ronfard savait s'adapter à son auditoire. Il trouvait toujours le ton juste pour s'adresser à lui. Il savait saisir la balle au bond et ne se laissait pas facilement déstabiliser.

Quand Ronfard s'impliquait dans un travail qui le touchait, on percevait très bien à quel point il se sentait responsable. Lorsqu'il abordait un sujet, il avait souvent déjà une idée précise, mais au lieu de l'imposer, il la faisait partager par des exercices, mais surtout

par une série de questions. Par exemple, je me souviens qu'il m'avait dit que, dans une pièce, chacune des scènes doit être un spectacle en soi, avec un début, un milieu et une fin. Et que, par conséquent, chacune de ces scènes, si on l'étirait jusqu'à une heure et demie, devrait donner un spectacle complet. C'est en me faisant travailler à partir de ce type de questionnement formel qu'il m'amenait à sa vision ou, enfin, qu'il me la transmettait. Ronfard, c'était avant tout quelqu'un de concret. C'était moins un théoricien qu'un expérimentateur.

Dans le parrainage, Ronfard était très attentif. Avec lui, en tant qu'étudiant, on sentait très bien qu'il n'y avait pas d'échappatoire : on ne pouvait pas s'en sortir avec un petit tour de passe-passe intelligent. Cela ne passait pas avec lui. Non seulement parce qu'il était extrêmement intelligent et capable de voir à travers un écran de fumée, mais surtout parce qu'il savait très bien qu'un tour de passe-passe, cela ne passe pas non plus sur une scène. Quand on se trouve devant deux cents personnes, une supercherie, cela se voit. Inévitablement.

Ronfard était un être de transmission. C'était palpable dans son travail de professeur, comme dans son travail de praticien. Dans ses productions, Ronfard n'hésitait jamais à travailler avec des plus jeunes, même si après tout ce qu'il avait fait, il aurait pu se la couler douce et travailler de façon pépère avec une petite *gang*. Bien sûr, il y avait la famille du NTE, car il faut pour qu'un théâtre existe, un esprit de famille, des piliers, des bases. Mais il y avait constamment de nouveaux créateurs qui gravitaient autour du NTE, qui acceptaient de faire partie de l'aventure, et qu'il était allé chercher. C'est un homme qui n'avait absolument pas l'esprit de chapelle. Un bon exemple : ce n'est pas parce qu'il avait fait partie de l'équipe fondatrice de l'École nationale de théâtre et qu'il y enseignait toujours qu'il s'est empêché de travailler à l'UQÀM, ou au Conservatoire. Il ne faisait pas non plus de différence entre Montréal et les régions, pour lui, tout cela participait d'un même tout. Son plaisir du théâtre était tellement grand que, pour lui, tout théâtre était une rencontre.

On sentait chez Ronfard un très fort besoin de communiquer. André Brassard a beau avoir une très grande gentillesse, une très grande ouverture d'esprit aussi, on ne sent pas chez lui un besoin de communiquer aussi pressant. C'est peut-être parce que Brassard doute énormément et que cela freine son rapport aux étudiants. Pour être un maître, il faut assumer sa prise de parole. Ronfard aussi, doutait. Mais on ne sentait pas de frein chez lui

dans son rapport à l'étudiant; il assumait son discours, son autorité, mais en même temps, et c'est ce qui est merveilleux, il n'en écrasait pas les autres.

Pascal Brullemans a reçu son diplôme en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada en 1994. Il s'est fait connaître en 1997 par Cassis, *un feuilleton théâtral mensuel en cinq épisodes présenté dans des lieux non théâtraux. Cette production marque le début d'une collaboration entre Pascal Brullemans et le metteur en scène Éric Jean. Ensemble, ils créent* Camélias *(Les têtes heureuses et Persona théâtre, 2001),* Hippocampe *(Théâtre de Quat'Sous, 2002) et* Thé sucre et amertume *(Salle Fred-Barry, 2003).*

Jean-Pierre Ronfard par lui-même : enseigner pour apprendre

Les êtres vivants ont deux fonctions : jouir et transmettre. Ils le font tous chacun à leur façon, et sans hiérarchie, je crois. Par exemple, un arbre jouit du temps qui passe, en tire les conséquences, produit ses fruits, ainsi de suite et, en même temps, lance ses graines. Cela s'applique aussi, je crois, aux êtres humains qui, eux aussi, doivent non seulement mener leur vie, mais aussi transmettre aux autres. Sans vouloir jeter le discrédit sur ceux qui décident de se retirer dans leur coin, je crois qu'à la longue, la solitude, le repli sur soi, diminuent l'être.

Au contraire, partager enrichit, surtout dans le domaine intellectuel. C'est lorsque l'on enseigne qu'on apprend, et c'est dans la mesure où l'on enseigne que l'on apprend. J'ai beaucoup appris sur le théâtre en enseignant le théâtre. Sans doute, parce que j'ai commencé très jeune à enseigner. Je me suis retrouvé à la direction de la section française de l'École nationale de théâtre à trente et un ans. Mon expérience était limitée, comme ce l'est toujours à cet âge-là. J'avais des idées, mais je n'avais pu encore les confronter à la réalité. J'avais été un spectateur actif; au cours de mon adolescence, j'avais essayé de voir le plus de théâtre possible et de m'enrichir à ces contacts. Mais je n'avais pas beaucoup de savoir à transmettre, sinon ces expériences de spectateur. Car, comme créateur, ou plutôt comme fabricant de pièces de théâtre, je n'avais qu'une expérience très limitée. C'est donc dans l'enseignement que j'ai appris, que j'ai essayé d'apprendre ce qu'est le théâtre, comment il se pratique et comment on peut en juger. Car on se construit toujours une échelle de valeur en fonction de son goût et, forcément, on la transmet.

Ce qu'il y avait de compliqué, de délicat pour moi, dans cette position de pédagogue inexpérimenté, c'est le fait que des étudiants en art regardent habituellement leur professeur comme un modèle. Comme celui qui a réussi – jusqu'à un certain point, surtout à l'École où nous tenions à avoir des praticiens comme professeurs. À un moment donné, je me suis rendu compte que des étudiants et des étudiantes cherchaient à me copier. C'est de cette façon que j'ai compris tout doucement que la pédagogie ne consistait pas à donner

des trucs de jeu, des façons de faire, de parler, de se déplacer *et cetera*, mais de donner à l'étudiant le désir d'exprimer quelque chose par la pratique du théâtre.

Dans mon cours d'histoire du théâtre, ce qui m'intéressait, c'était de proposer l'histoire à rebours. Le premier jour, je demandais aux étudiants de répertorier ce qu'ils connaissaient comme théâtre, ce qu'ils avaient vu, ce qu'ils avaient lu. Puis de dire ce qui leur avait semblé le plus important. Or, lorsque l'on est devant une douzaine ou une quinzaine d'étudiants, on s'aperçoit qu'à eux tous, ils ont vu tous les types de théâtre que l'on peut voir au Québec. Si bien que c'était à partir de leurs références que l'on élaborait le programme, en « tirant sur les fils ». Par exemple, s'il y en avait un qui avait vu *West Side Story* et *Starmania*, il s'agissait de tirer sur le fil de la comédie musicale, et nous arrivions au théâtre lyrique. En tirant sur ce seul fil, on finit par aboutir à Aristophane, en passant par les comédies-ballet de Molière et la différence entre *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais et l'opéra que Mozart en a tiré. C'est donc les étudiants qui, au premier cours, me donnaient ces fils que nous allions tirer tout au long de l'année. Ce qui était intéressant avec cette démarche, c'est que les étudiants ne se trouvaient pas devant une matière qui leur était complètement inconnue, puisqu'ils découvraient par eux-mêmes qu'ils avaient en main les fils qui leur permettaient de remonter le cours de l'histoire du théâtre. Ce type de pédagogie, où l'on part, précisément, de ceux à qui l'on enseigne, de ce qu'ils savent, de ce qu'ils sont – et non de ce qu'ils devraient être – est, à mon avis, le plus intéressant. On se rend alors compte qu'un être humain, finalement, connaît toujours passablement de choses; mais il faut saisir comment ce savoir est organisé chez lui. C'est connu, mieux vaut une tête bien faite, qu'une tête bien pleine.

Pour ce qui est de la pédagogie du jeu, c'est un peu différent, bien qu'un metteur en scène est toujours aussi un pédagogue. C'est difficile d'y échapper. Cela ne veut pas dire qu'il a plus d'idées sur l'ensemble de la pièce ou certains de ses détails, mais disons qu'il a de l'avance, sur le reste de la troupe; six mois, si ce n'est un an. Il a réfléchi plus longtemps et, de plus, il doit diriger. Or, pédagogue vient du grec *paidagôgos*, c'est-à-dire celui qui conduit; il doit donc les diriger dans un sens. Il peut le faire autoritairement, en imposant aux autres la marche à suivre. Je ne suis pas contre, seulement, cela ne me plaît pas tellement. Je n'aime pas cela, au fond, parce que j'en suis incapable. De toute façon, ce que je préfère, c'est chercher avec des comédiens avec qui je m'entends bien, et avec qui je n'ai pas besoin de trop discourir. J'aime bien suggérer une ligne que je soutiens, que je défends par des arguments, et lorsque nous nous sommes entendus sur la ligne, nous pouvons commencer à faire des allers-retours; le comédien propose et le metteur en scène défait, enrichit, oriente, désoriente, et ainsi de suite. Arrivé à ce point, ce n'est peut-être plus tant de la pédagogie que de l'accouchement, de la maïeutique. Cela devient socratique : des questions, des réponses, et c'est passionnant. Une répétition n'est jamais ennuyeuse pour

moi parce que tous y sont en alerte – à condition, bien sûr, de travailler avec des comédiens entraînés à cette générosité.

Ainsi donc, ma petite pédagogie, que ce soit avec des comédiens ou des étudiants, consiste, somme toute, à créer un cadre. C'est le rôle, je crois, du professeur, ou du metteur en scène. Mon idéal pédagogique, c'est de fixer un cadre désiré. Pas forcément un cadre fixé à l'avance, mais bien un cadre désiré. On veut que la pièce se place dans tel espace, tel temps, tel rythme et que ces contraintes soient nettes, précises, rigoureuses. Puis, faire en sorte qu'à l'intérieur de ces contraintes, le comédien ou l'étudiant s'exprime personnellement le plus possible. Si on n'arrive pas à développer la confiance en soi, donc la liberté, chez les uns comme chez les autres, on aboutit à des spectacles complètement asséchés. Ceci dit il y a des dramaturgies qui conviennent mieux que d'autres à cette approche.