

Jeu

À la question : Jean-Pierre Ronfard

Michel Beaulieu

Numéro 3, été–automne 1976

URI : id.erudit.org/iderudit/28539ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaulieu, M. (1976). À la question : Jean-Pierre Ronfard. *Jeu*, (3), 62–69.

Tous droits réservés © Éditions Quinze, 1976

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. www.erudit.org

à la question: jean-pierre ronfard

Metteur en scène, professeur et animateur, Jean-Pierre Ronfard a quarante-sept ans. C'est après avoir oeuvré en Algérie, en Grèce, au Portugal et en Autriche qu'il devient directeur artistique de la section française de l'École nationale de Théâtre, à la fondation de celle-ci en 1960, poste qu'il occupe durant quatre ans.

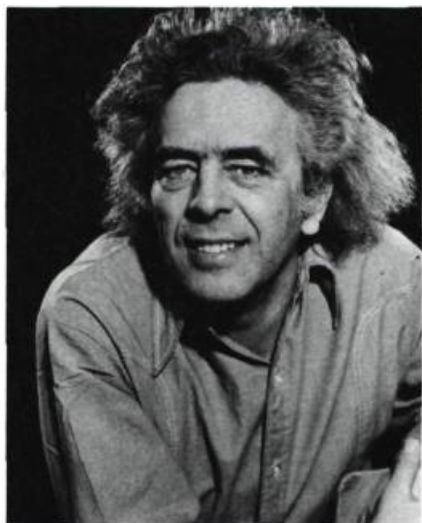
Parmi ses nombreuses mises en scène, ses plus marquantes au cours des quinze dernières années ont été: *les Choéphores*, d'Eschyle, au Théâtre du nouveau Monde, en 1961; *Ubu Roi*, d'Alfred Jarry, *les Violettes*, de Georges Schéhadé et *le Roi se meurt*, d'Eugène Ionesco, à l'Égrégoré, entre 1962 et 1964; *les Oranges sont vertes* et *la Charge de l'original épormyable*, de Claude Gauvreau, au Théâtre du nouveau Monde, en 1972 et 1974, ainsi que *Macbett*, d'Ionesco, en ce même théâtre, en 1973.

Entretemps, Jean-Pierre Ronfard a été très actif auprès des Jeunes Comédiens du T.N.M. au cours des dernières années.

Durant les deux dernières saisons, il a conçu et mis en scène un spectacle de tournée sous le titre *Théâtre en folie*, collage de textes tant de Claude Gauvreau, de Jean Tardieu que des futuristes italiens, mis en scène *Ubu*, d'Al-

fred Jarry, au Théâtre du nouveau Monde, en octobre 1974; *Colette et Pérusse*, de Robert Claing, au Théâtre de Quat'Sous, en janvier 1975; *une Brosse*, de Jean Barbeau, au Trident, en avril 1975; *Délire à deux* et *les Chaises*, d'Ionesco, au Théâtre du nouveau Monde, en avril 1976.

Au cours de l'automne 1975, il reprenait, avec les Jeunes Comédiens du T.N.M., *Quichotte*, pièce dont il est l'auteur, à l'occasion d'une tournée qui



(photo: André Le Coz)

devait mener la troupe en France, en Belgique, au Maghreb, au Sénégal et en Côte d'Ivoire.

Professeur d'interprétation et de technique théâtrale à l'École nationale de Théâtre, Jean-Pierre Ronfard y a monté, en janvier 1975, une adaptation d'un conte de Jacques Ferron, *la Vache morte du canyon*.

En mars de la même année, il réalise un spectacle expérimental au Module de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal, *les Délices de la conquête*, alors qu'il y est professeur invité.

Depuis un an, Jean-Pierre Ronfard travaille avec Robert Claing, Robert Gravel et Pol Pelletier à mettre sur pied le Théâtre expérimental de Montréal.

m.b.



JEU: Tout au long de votre carrière, vous avez toujours oscillé entre le théâtre de recherche et des formes plus classiques. Pourquoi persister, en 1976, à travailler au sein de grandes institutions comme le Théâtre du nouveau Monde?

JPR: Ça ne me gêne absolument pas de dire que c'est pour gagner ma vie. J'aime mieux la gagner de cette façon-là que dans le cadre d'une activité professorale. Chacun doit payer son loyer. Il y a aussi le fait qu'une grande maison de production te permet de réaliser des spectacles qui ont beaucoup de dimension à tous les points de vue. Quand tu travailles à autre chose où tu es impliqué à tous les niveaux, c'est presque un soulagement d'entrer dans une structure où des gens spécialisés prennent en main les différents éléments de la création.

Même si je cherche à être au courant de ce qui se fait, de ce qui s'écrit actuellement, je ressens encore le besoin de revenir à des pièces classiques, au répertoire. Ailleurs que dans les grandes troupes, je ne verrais pas tellement l'utilité de monter un Shakespeare, un Barbeau ou un Tremblay. Les grandes troupes jouent

le rôle de diffuseur. Pendant toute ma vie, à cause de la culture que j'ai eue, je me suis demandé pourquoi les autres n'en profiteraient pas. Je sers en quelque sorte de relais.

La culture, c'est un enrichissement, mais c'est aussi un poids. Toute oeuvre de création est une oeuvre faite contre la culture. La culture ambiante, c'est le code accepté par l'ensemble de la société à un moment donné; toute oeuvre de création sort des cadres. Je ne suis pas iconoclaste à ce niveau-là. Quand je travaille à mettre en scène l'oeuvre d'un auteur comme Ionesco, je ne le fais pas par devoir ou par nécessité, mais par plaisir. Je gagne ma vie, mais je ne le ferais pas de cette façon-là si je n'y trouvais pas de satisfaction, de plaisir.

J'ai toujours joui d'une complète liberté tant au niveau du choix des pièces qu'au niveau des interprètes ou des collaborateurs. L'avantage d'un libéralisme humanitaire comme celui dans lequel nous vivons, c'est que les structures sont assez floues, qu'il est possible d'influer sur elles de l'intérieur et d'y faire des choses importantes.

JEU: Est-ce qu'il n'y a pas une contradiction pourtant entre un théâtre proprement populaire et ce que font les grandes institutions?

JPR: Le public des grandes institutions telles que le T.N.M. ou le Trident représente grosso modo la composition sociale ou, si l'on veut, l'opinion générale de la société dans laquelle nous vivons, ce qui n'est pas le cas des publics de petits théâtres. Ce qui ne signifie pas du tout que l'une des formes soit meilleure que l'autre. Il est utile que des oeuvres non conformistes comme *la Nef des sorcières* ou *les Oranges sont vertes* se heurtent à un public conformiste. Et c'est le propre des grandes institutions de présenter finalement, parfois avec un retard de plusieurs années, des oeuvres qu'on aurait jugées inacceptables au moment de leur gestation ou de leur création. Une pièce qui marche, au T.N.M., touche 25,000 personnes, c'est-à-dire une fraction extrêmement importante de la population francophone de Montréal. Je sais très bien qu'on ne fait pas la révolution à l'intérieur d'un cadre conservateur, ni par le théâtre, sauf quand on se trouve dans une période chaude où des interventions immédiates sont possibles. Mais par un nouveau regard, on peut aussi influencer quelque chose durant les périodes froides. Il est très difficile pour une maison comme le T.N.M. d'avoir une ligne idéologique précise. Je sais bien que les adversaires des structures sociales dans lesquelles nous vivons diront que le T.N.M. est un serviteur de l'ordre établi. Mais moi, j'aime travailler au T.N.M., au Quat'Sous ou au Trident. Ce qui est remarquable, c'est que le T.N.M. en soit rendu où il en est rendu. Je ne connais pas de grosse maison où existe un tel sens de l'aventure. Donner carte blanche à une équipe pour préparer un spectacle sans savoir exactement ce que ça va

être, ça ne se fait nulle part. Le T.N.M. l'a fait avec *la Nef des sorcières*. C'est une maison très ambiguë et très intéressante, beaucoup plus intéressante qu'il y a quinze ans, beaucoup plus contradictoire aussi.

JEU: Est-ce qu'il n'y a pas un danger, à l'intérieur de structures comme celles-là, de choisir, par exemple, les comédiens en fonction du public?

JPR: Il y a des problèmes qui se posent de toutes façons à ce niveau-là. Quand je distribue une pièce, je suis toujours en état de surprise. Des comédiens dont j'étais sûr peuvent être mal distribués, d'autres, dont je n'étais pas sûr, peuvent être très bons. Ce qui est dangereux, c'est de devenir formaliste à l'égard des comédiens: on a des schémas dans la tête et il est très difficile de les retirer. Dans un théâtre constitué, consciemment ou non, tu échappes encore moins à ce formalisme.

JEU: Est-ce que vous allez voir ce que les jeunes troupes font?

JPR: Je vais voir tout ce qu'il m'est physiquement possible d'aller voir.

JEU: Est-ce que vous avez vu, par exemple, le spectacle de la Vraie Fanfare Fuckée au Festival du jeune théâtre à Jonquières, en 1973?



Les oranges sont vertes de Claude Gauvreau, Théâtre Port-Royal, Place des Arts, production du T.N.M.

(photo: André Le Coz)

- JPR: C'est la chose la plus étonnante que j'aie vue ici depuis longtemps, mais aussi la plus fragile. Il y avait là une émergence de vieilles images plus ou moins fantasmatiques, un certain plaisir dans la débilite. C'était un spectacle qui apparemment échappait aux préoccupations de l'époque mais qui était complètement inscrit dans une lutte de libération.
- JEU: Entre le moment où vous avez commencé et aujourd'hui, le monde a connu plusieurs bouleversements idéologiques et s'est trouvé remis en question de fond en comble. Où étiez-vous, où en étiez-vous en mai 1968?
- JPR: J'étais en Europe en mai 1968. Je faisais activement du théâtre contestataire à l'époque, à l'intérieur d'un groupe anarchiste. On s'est trouvé à s'opposer à des gens aussi respectables que Vilar ou Béjart. Ce que nous contestions, c'était le pouvoir culturel. Quand on s'oppose à un homme comme Vilar, la contestation devient réellement intéressante parce qu'on s'oppose à un homme très fort et parce que dans un cas comme celui-là les positions sont aussi solides l'une que l'autre. J'ai toujours eu un respect énorme pour Vilar même au moment où je travaillais contre l'idéologie qu'il représentait; c'était une bataille assez riche et féconde pour faire avancer un peu la pensée. Ce qui est difficile, c'est de ne pas être démagogique par rapport à tout ce qu'il y a de nouveau et qui t'échappe. La démagogie é mousse toute forme d'opposition qui, autrement, pourrait être riche d'enseignements.
- JEU: Est-ce que le metteur en scène joue le même rôle qu'autrefois et, sinon, dans quel sens ce rôle a-t-il évolué?
- JPR: Le metteur en scène joue un rôle d'attente, un peu comme un radar. Il joue un rôle important, mais qui n'a plus les mêmes connotations qu'autrefois. Alors que le metteur en scène pouvait préparer sa mise en place chez lui et l'imposer aux comédiens, il doit maintenant passer par la conviction; c'est un travail en commun plutôt qu'une vision imposée. Je dois dire que j'aime beaucoup mieux faire mon métier maintenant. Quand j'ai fait ma première mise en scène, j'avais vingt ans et j'agissais comme un dictateur. Je me souviens qu'ayant dû remplacer un comédien, j'avais fait jouer le rôle exactement de la même façon, avec les mêmes intonations. En faisant cela, j'étouffais complètement l'apport du comédien.
- JEU: La notion de théâtre populaire, qu'est-ce que c'est pour vous?
- JPR: J'appartiens à une génération de gens pour qui ce qu'ils appelaient le théâtre populaire a représenté un idéal, pour qui il était injuste que le monde des travailleurs n'ait pas accès au théâtre ou à la culture. Vilar a eu l'idée de mettre à la portée des masses travailleuses des valeurs culturelles auxquelles ne pouvaient accéder que des minorités bourgeoises. Mais dans la pratique, son expé-

rience a été suivie par un public dont la composition était la même que celle des théâtres les plus bourgeois. Ce qu'il fallait faire, c'était inventer une forme de théâtre qui rapproche celui-ci de la fête et, en ce sens, *la grande décollation de Jean-le-Creux, chevalier*, demeure un des spectacles les plus dingues que j'aie jamais montés. Le spectacle a été donné deux fois, aux Fêtes de la Saint-Jean, en 1970. D'une fois à l'autre, c'était très différent parce qu'en cours de route sont venus s'y intégrer des éléments tout à fait disparates qui n'avaient pas été prévus au point de départ.

La musique est un art populaire par excellence. Woodstock ou l'Île de Wight sont des phénomènes de rassemblement et des événements. Le cadre est changé. Il faut aller ailleurs que dans les temples de la culture et faire éclater même les cadres physiques de la représentation. Je crois en la possibilité de faire, ailleurs que dans les théâtres, des créations théâtrales importantes. Mais pour que le théâtre devienne véritablement une fête, il faut explorer une mythologie qui puisse être partagée par l'ensemble des spectateurs. Le Bread and Puppet en est une illustration. Le problème du théâtre populaire, c'est qu'il est difficile d'en prévoir le phénomène. Faire quelque chose pour que ça soit po-



Quichotte, adaptation de Jean-Pierre Ronfard, (en tournée), production des Jeunes Comédiens du T.N.M.

(photo: André Le Coz)

pulaire relève d'une démagogie assez grave. Mais le monde vit comme s'il ne voulait surtout pas être surpris. Je trouve intolérable qu'un comédien, en répétant, cherche l'effet à produire. Ce qui est épouvantable, c'est qu'il cherche alors à faire intervenir la prévision de la phase critique à l'intérieur de son travail de création.

On vit culturellement dans une époque critique, c'est-à-dire qu'on a plus de contacts avec la critique qu'avec la création. J'accepte, par exemple, que ma culture musicale ou picturale soit filtrée par d'autres que par moi, mais d'un autre côté je n'ai pas le temps de tout voir. Quand il s'agit de spectacles que je ne vois pas, je me méfie des critiques. Faire de la critique par distribution de prix fausse le problème. Ionesco m'a raconté une anecdote qui m'a beaucoup surpris. Il me parlait d'un livre de critique anglais qui lui était consacré et il ajoutait que ce critique avait vendu plus de livres en un mois que lui-même dans toute sa carrière. Ce qui veut dire que les gens lisent la critique beaucoup plus qu'ils ne s'intéressent à l'oeuvre.

JEU: Et le public n'a pas tellement le sens du risque...

JPR: Le public ne prend pas tellement le risque d'aller voir par lui-même. La publicité, en quoi consiste-t-elle? À émuquer la surprise. On fait un résumé de la pièce, on en explique le pourquoi. Le public arrive avec une idée toute faite. Pourtant le théâtre de-



Les chaises de Eugène Ionesco, production du T.N.M.

vrait être apprécié pour l'étonnement qu'il nous procure plutôt que pour une confirmation d'idées préconçues. Quand tu prends des risques, c'est vrai qu'une fois sur deux tu aurais mieux fait de rester chez toi, mais la fois où tu as bien fait de te déplacer rachète le reste. Pour moi, c'est normal de prendre des risques.

JEU: Et le Théâtre expérimental de Montréal, où est-ce que ça se situe dans votre évolution?

JPR: Je commençais à ressentir le besoin de me retirer un peu et de repenser l'art que je pratique, d'essayer par la pratique de remettre en question tous les formalismes dans lesquels on est enfermés. Je voulais chercher d'autres types de rapports que les rapports plaqués, aller plus loin dans les rapports vivants entre individus en essayant de faire abstraction de l'acquis. Je voulais avoir la possibilité d'utiliser un espace autrement que dans la relation habituelle qui s'établit avec le spectateur. Actuellement, le groupe a le désir de mettre sur scène des thèmes qu'on voit rarement exprimés au théâtre: l'onirique, le fantastique. On cherche à aller au-delà du réalisme, à faire des spectacles où l'imaginaire est prépondérant, avec cette liberté que les structures de l'imaginaire nous permettent. Il ne faut pas croire qu'il n'existe qu'une expression d'une société.

propos recueillis par michel beaulieu