

Promenade libre en Ronfardie

Pierre Popovic

Number 110 (1), 2004

Ronfard : le legs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25603ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Popovic, P. (2004). Promenade libre en Ronfardie. *Jeu*, (110), 114–118.

PIERRE POPOVIC

Promenade libre en Ronfardie

En Ronfardie, avant d'être un spectacle, un spectacle est une pièce. Dans le langage courant, les deux mots sont pratiquement synonymes, le second paraissant juste un peu plus vieux que le premier. Ils ne disent pourtant pas exactement la même chose. Qui dit « spectacle » pense intuitivement au spectaculaire, à la monstration d'effets, à des jeux donnés au regard. Qui dit « pièce » dit partie d'un tout, est conduit à songer par l'entremise des connotations du mot et par les expressions nombreuses où il se trouve (pièce montée, pièce de drap) à la fabrication préalable, à la préparation antérieure, à la débauche d'énergie de l'élaboration, à tout ce qui, du choix concret des mots et des gestes à l'étude des intentions et à la patiente mise en place des déplacements et des corps, a constitué l'essentiel : le travail. Pour Jean-Pierre Ronfard, ce dernier est la valeur cardinale en sorte que la critique qui compte le plus est l'autocritique rétroactive. Les membres du groupe qui a monté la pièce finissent toujours par savoir s'ils ont fait du bon ou du mauvais travail, à telle enseigne qu'il faut jouer la pièce même s'il n'y a pas de public :

Car le principe est que, arrivé au théâtre, on joue, même s'il n'y a qu'un spectateur ! Bien sûr, qu'est-ce qu'on est content quand la salle est comble ! Quel plaisir ! Mais ce n'est pas ça qu'il faut rechercher. Il faut plutôt viser à faire de beaux spectacles, même s'il n'y a pas beaucoup de monde. Parce que, quand il y a du monde et que le spectacle n'est pas bon, on est un peu gêné. Mais quand la salle est vide et que le spectacle en plus n'est pas bon, alors là c'est la catastrophe!...

Mais, en Ronfardie, la pièce elle-même tourne autour d'une pièce. Ce n'est là ni une tautologie sournoise ni un jeu de mots gratuit. Il faut entendre que nombre de textes et de mises en scène libèrent des quantités de voyages et d'errances mais en les plaçant en orbite autour d'une pièce, au sens spatial du terme, c'est-à-dire dans un endroit précis, avec ses dimensions et son volume, où vivent des gens. Les tumultueuses *Vie et mort du Roi Boiteux* ont beau virevolter dans tous les sens, passer d'« une plaine d'Azerbaïdjan » à quelque « hélicoptère du côté de la péninsule d'Apchéron » ; Freddy Dubois et Robert Houle y ont beau vouloir « faire le tour du monde » ; les spectateurs

1. Robert Lévesque, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard suivis de la Leçon de musique 1644*, Montréal, Liber, 1993, p. 129.



Vie et mort du Roi Boiteux, écrit et mis en scène par Jean-Pierre Ronfard (NTE, 1982). Photo : Hubert Fielden.

« Dans les textes, l'ingestion, la digestion sont à l'honneur. Elles le sont par la présence omniprésente du corps, plus particulièrement du ventre, organe du manger, du boire, mais aussi des tenailles du désir. » *Matines : Sade au petit déjeuner* (NTE, 1996). Sur la photo : Robert Gravel, Danielle Proulx, Chantal Bisson et Jean-Pierre Ronfard. Photo : Mario Viboux.



ont beau accepter de faire escale « En Turquie. Au pied du mont Ararat », « Au pays des Incas », « Dans le désert de Sogdiane. Non loin de Samarkand » ou encore, plus homériquement, « Sur l'île d'Aea » ; rien n'y fait. Au bout du compte « Richard Premier » est encerclé « tout en haut de l'Empire State Building » où il est estourbi par « la horde de Moïse » ; à terme, l'affaire revient où elle avait commencé, au « Café Spartacus [...] au coin du boulevard Belle-Île et de la rue Bourbonnais » ; à la fin, le cycle se termine par « une apocalypse à petit budget qui tient de la démolition des cloisons dans un appartement en rénovation, de la cuisine d'un restaurant populaire à l'heure du coup de feu, du chantier de terrassement, de l'atelier de soudure électrique². »

Entre les mouvements les plus larges, les évasions les plus débridées et le lieu stable, précis et circonscrit, la relation n'a rien d'un détour pittoresque ou d'un aller-retour nostalgique. Au contraire. La Ronfardie est foncièrement dialectique et, à ce titre, avide de son propre dépassement. Elle voyage pour déplacer le sens de ses retours. L'association de l'escapade à tout vent et du lieu choisi donne à son théâtre une pulsation permanente, à la manière d'un jeu de dilatation/contraction constant, que des variations de rythme viennent animer. Le dehors, le large ne sont pas séparés du dedans : ils y viennent, y sont paradoxalement chez eux.

Cette importance du lieu habité d'où partent et où repassent les mouvements a de multiples résonances. D'un point de vue pratico-pratique, ce lieu habité est d'abord et avant tout la salle de théâtre elle-même. Elle doit être à la hauteur des circonstances et à la mesure des projets dont elle sera grosse, à l'exemple de la salle à l'étage de la maison de Beaujeu, rue Notre-Dame, ou de la caserne de pompiers de la rue Fullum. Son organisation, sa matière seront les bases d'une première sémiologie : « On ne joue jamais dans des espaces purs, dans des lieux blancs comme un écran ; les murs sont porteurs de désirs, de souvenirs, de projets³. »



De cet espace physique vital à la parole, de ce fort extérieur au for intérieur s'effectue un glissement par analogie. Dans les textes, l'ingestion, la digestion sont à l'honneur. Elles le sont par la présence omniprésente du corps, plus particulièrement du ventre, organe du manger, du boire, mais aussi des tenailles du désir. Où fréquenter une « jolie Milanaise qui mang[e] des radis dans la diligence⁴ » ? Où côtoyer un roi Lear qui

2. Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, 1981, tome 1, 213 p. ; tome 2, 314 p.

3. Robert Lévesque, *op. cit.*, p. 101-102.

4. Elle est l'une des femmes de Callimaco, dans la *Mandragore*.

entre « en scène tenant une pizza en mains » dont « l'odeur chaude [sera] sensible aux narines des spectateurs les plus proches » ? Où être sûr de croiser la dévorante Annie Williams, la gourmande Emma von Wittgenstein, la consumante Kristina Sorensen ? Où, sinon en Ronfardie ?

Le motif de l'ingestion est également reporté sur un autre plan, puisqu'il informe la composition même des pièces. La chose est bien connue : la Ronfardie est le paradis des allusions culturelles, des citations tous azimuts, des reprises et des réécritures. L'abondance et la variété des détournements intertextuels iconoclastes sont telles qu'elles forment une manière d'esthétique cannibale : parodies, satires, démarquages, et tout ce qui fit le bonheur de Rabelais, y pavoisent, avec un penchant marqué cependant pour le pastiche, la dérision⁵ et pour le décalque des trames⁶. Gérer la profusion ostentatoire des intertextes est un véritable travail de Romain, mais qui vaut le coup, car son but est d'échapper au réalisme et de tout faire pour déglacer le théâtre moyen, avec ses bons tons, son beau jeu, son bon goût⁷.

L'œil est la contrepartie du ventre ; à l'ingestion fait contrepoids la lucidité. Là se découvrent d'autres régions de la Ronfardie, faites d'exercices, de traités mis en jeu, d'élans théoriques, d'analyses *in vivo*. Ces titres en indiquent quelques chefs-lieux : *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*⁸, *Les objets parlent, la Voix d'Orphée, Autour de Phèdre, Corps à corps, Violoncelle et voix*⁹, *les Mots*¹⁰. Ces pièces ont un point commun : elles explorent les moyens du théâtre, mesurent la portée de chacun d'eux, rappellent leurs utilisations et en imaginent de nouvelles, évaluent leur efficacité. Quelle est la raison d'une telle radioscopie ? Prouver que la connaissance intime des moyens du théâtre est la seule garantie de la possibilité de leur transformation continue. Ce n'est pas un « message » préconstruit qui doit guider le travail qui mène à la pièce – tous les pré- et intertextes sont bons –, mais une adaptation réfléchie aux circonstances des moyens propres de la théâtralité. Seul cet examen dynamique est susceptible d'orienter le jeu vers une critique des représentations (sociales, culturelles). Ceci n'est qu'une manière de lire ces deux (presque) aphorismes :

Paroles, écrits, outils, tarte aux cerises, armes, organisation politique, pièces de théâtre, viaducs, collier de perles... Sans objet à réaliser, la pensée se dilue et s'anéantit.

La pensée pure qui ne se compromet pas à transformer les choses aboutit à un englutissement dans la matière¹¹.

5. Laquelle touche l'intertexte même comme l'indiquent cette didascalie et les derniers mots de Dos Santos au terme de *la Leçon de musique 1644* : « (Dos Santos n'en peut plus d'être ainsi transporté. Il meurt en livrant ses sources.) Grand Robert des noms propres... 1984. » (Robert Lévesque, *op. cit.*, p. 167.)

6. À propos de Shakespeare et de Machiavel : « Tout ce que je leur emprunte, c'est le thème de départ, la trame. » (Robert Lévesque, *op. cit.*, p. 127.)

7. Ce qui n'empêcha pas Ronfard de monter aussi de « grands textes », mais en essayant toujours d'en proposer une lecture active, inventrice.

8. Nouveau Théâtre Expérimental, 1992.

9. Ces cinq derniers titres coiffèrent des pièces jouées au Nouveau Théâtre Expérimental entre 1986 et 1993. Elles ont été publiées sous le titre *Cinq Études* (voir la note 11).

10. Nouveau Théâtre Expérimental, 1999.

11. Jean-Pierre Ronfard, *Les objets parlent*, dans *Cinq Études*, Montréal, Leméac, 1994, p. 16-17.



« L'œil est la contrepartie du ventre ; à l'ingestion fait contrepoids la lucidité. »
L'une des nombreuses « études » ronfardiennes : *la Voix d'Orphée* (NTE, 1990) où était vérifiée la capacité de la voix humaine à faire éclater le verre. Photo : Mario Viboux.

Qui s'aventure en Ronfardie sait qu'il rencontrera toujours les deux chemins qui viennent d'être mis en évidence : l'un est celui du ventre, de la fête, de l'expansion ; l'autre, celui de l'œil, de l'analyse, de la maîtrise. Ces deux sentiers, le festif et le réflexif, sont quelquefois distincts mais, sur l'ensemble du travail de Jean-Pierre Ronfard, ils se croisent sans cesse, se confondent plus souvent que cette promenade libre ne le dit. À quoi mène ce mélange tonique ?

Pour répondre à cette question, il faut se souvenir de ces mots très pascaliens par lesquels commence le discours de salut au drapeau prononcé par le capitaine du *Titanic* : « Nous voici donc tous embarqués sur ce merveilleux Titanic » et de ce que leur répond, avec une hargne qui exclut toute basse mondanité et toute servilité fadasse, le monologue de « La belle passagère » à la fin de la même pièce : « Que sont devenus les rescapés du Titanic ? [...] Ils sont morts, tous, les rescapés¹². » En d'autres termes, il faut se souvenir que le théâtre est toujours peu ou prou en discussion avec l'histoire, que le théâtre actuel a devant lui « les principaux problèmes [contemporains] : la société du spectacle, l'écologie, le racisme renaissant, la liberté sexuelle, le primat de la consommation, la peur de structures qui ne dépendraient que de relations économiques entre gens et entre États, une grande interrogation sur la culture¹³ ». La force que dégage aujourd'hui comme hier le théâtre de Jean-Pierre Ronfard tient à ce qu'il refuse énergiquement d'affronter ces « principaux problèmes » en les hypostasiant sous quelque complaisante idée d'égarement ou de décadence.

12. Jean-Pierre Ronfard, *le Titanic*, Montréal, Leméac, 1986, p. 17 et 90.

13. Robert Lévesque, *op. cit.*, p. 50.



Roger Blay, le capitaine du *Titanic* de Jean-Pierre Ronfard, mis en scène par Gilles Maheu (Carbone 14/FTA, 1985). Photo: Yves Dubé.

La tension du festif et du réflexif est la trace de cette résistance, et son arme. Pour donner son meilleur, elle demande de trouver un endroit acceptable, une pièce qui, par la convocation tantôt riieuse tantôt studieuse de toute la culture disponible et par le travail qui s'y fait, constitue un espace intermédiaire entre l'individu et l'histoire, une sorte d'île flottant dans la nuit où, à force de *répétitions*, le théâtre tâchera de représenter à son temps *la* question qu'il doit toujours poser avec exigence: « Mais quel est le sens de tout cela¹⁴? » **j**

14. Telle était la question lancée par la voix de Jean-Pierre Ronfard au milieu de *50 + 1* (Nouveau Théâtre Expérimental, 1995).