

Le démon et le cuisinier Notes en vrac

Jean-Pierre Ronfard

Number 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28264ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ronfard, J.-P. (1982). Le démon et le cuisinier : notes en vrac. *Jeu*, (25), 24–39.

Dessin de Daniel Rochette.



Jean-Pierre Ronfard est né en 1929 près de Lille, dans le nord de la France. Il fait des études universitaires en linguistique pour finalement décrocher une agrégation de grammaire. De 1953 à 1960, il travaille comme comédien, animateur de théâtre et professeur en Algérie, en Grèce, au Portugal et en Autriche. Il arrive au Québec en 1960 pour devenir le premier directeur de la section française de l'École nationale de théâtre.

Dès ce moment, Jean-Pierre Ronfard sera lié au théâtre québécois, qu'il soit institutionnel ou marginal. Soulignons, parmi ses nombreuses mises en scène: *Oreste*, d'après *les Choéphores* (T.N.M., 1961), *Ubu roi*, *les Violettes* de Schéhadé, *Le roi se meurt* d'Ionesco (l'Égrégore, de 1962 à 1964), *Les oranges sont vertes* (T.N.M., 1972), *la Charge de l'original épormyable* (T.N.M., 1974) — deux pièces de Gauvreau, *Colette et Pérusse* de Robert Claing (Quat'Sous, 1975), *HA Ha!...* de Réjean Ducharme (T.N.M., 1978).

Jean-Pierre Ronfard a beaucoup collaboré à l'aventure des Jeunes Comédiens du T.N.M., au début des années 1970 et a fondé, en 1975 (avec Robert Gravel et Pol Pelletier), le Théâtre expérimental de Montréal. De ce laboratoire théâtral sont nés de nombreux spectacles dont certains à partir de textes de Ronfard tels *Lear* (1977) et, surtout, le flamboyant cycle *Vie et mort du Roi Boiteux* (Nouveau Théâtre Expérimental, 1981-1982).

paul lefebvre

le démon et le cuisinier notes en vrac

Depuis une dizaine d'années, la pratique du théâtre au Québec s'est développée dans le sens de l'abondance des écrits, de la prolifération des groupes, de la multiplicité des genres et de la confusion des rôles.

Anarchie heureuse puisqu'en définitive le plaisir théâtral est aujourd'hui plus largement proposé à un public plus nombreux qu'il y a dix ans.

L'essentiel du média Théâtre (ce qui le distingue d'autres médias spectaculaires) étant la rencontre de gens dans un espace et un temps partagés, il serait malvenu de jouer les censeurs et de se désoler qu'un art qu'on dit sempiternellement en crise jouisse d'une telle prospérité.

Lorsque n'importe quel lieu de théâtre se remplit de spectateurs et que les fables qu'on y conte intéressent et touchent du monde, il faut d'abord se réjouir.

Ceci dit, le théâtre est un art et, quand on le pratique, on ne peut se satisfaire d'un optimisme béat qui ferait des artisans de théâtre de purs et simples fournisseurs répondant au désir de consommation théâtrale de leurs concitoyens.

Au-delà d'une réflexion sur le succès ou l'insuccès des objets que nous fabriquons (réflexion extrêmement riche parce que cruelle!), nous ne pouvons pas nous empêcher d'écouter notre démon, le démon secret, le sacré démon auquel Socrate prétendait que chaque être humain devait obéir. Et chacun a son démon particulier. Il se manifeste par petites questions irrévérencieuses dans leur simplicité: quoi? pourquoi? qui? avec qui? pour qui?

À côté du démon, dans le même logement, il y a le cuisinier qui, tout occupé qu'il est à manier les comment? combien? quand? où?, veut chasser le démon dans le salon ou la chambre à coucher et n'a qu'une idée en tête: qu'on le laisse seul à ses fourneaux.

Toute entreprise artistique résulte de ce débat, de cette bataille parfois, avec victoires et défaites alternées, entre le démon et le cuisinier.

Le cuisinier à force de pratiquer finit par savoir. Connaissant les recettes, il les croit

intangibles. Installé dans son pouvoir, il hésite à changer de cuisine, de chaudrons, de viandes et d'épices.

Le démon est plus inquiet. Appliqué à contester le passé, il ne vit que d'agitations présentes et d'incertitudes sur ce que demain lui apportera, sur ce que lui-même va découvrir en lui-même qui détruira son équilibre précaire.

En 1982, au Québec (dans le monde peut-être), on peut se demander si le cuisinier n'est pas en train d'étouffer le démon.

Quand on considère la pratique de l'art théâtral, des petites aux grandes troupes, du théâtre dit bourgeois au théâtre dit populaire, du jeune théâtre au vieux théâtre, du théâtre expérimental au théâtre conventionnel, on peut se demander si les structurations administratives, la quête de l'argent, l'organisation du public, la recherche et l'aménagement de lieux de travail, en somme tout l'appareil de la production n'a pas pris une telle importance et parfois une telle urgence que le démon ne parle plus, n'a plus le loisir de se faire entendre ou pire! se contente, trahissant sa vocation de trouble-fête, de répéter des slogans désuets, témoins séniles d'une idéologie que rien ne viendra jamais plus altérer. Le démon est devenu perroquet.

L'idée de la revue *Jeu* de consacrer un numéro à la mise en scène me sert, à moi, de provocation, me force à m'arrêter, à envoyer, ne serait-ce que pour quelques heures de temps en temps, le cuisinier en vacances et à interroger le démon.

Le démon est malicieux. Il se plaît à mettre son interlocuteur en déséquilibre, à le confronter à sa propre pratique, à lui rabattre le caquet lorsque les contradictions ou les compromissions sont trop évidentes. *So what!* C'est excitant d'accepter le défi. Allons-y. Déambulons dans nos jardins à la française ou piétons nos propres plates-bandes. C'est peut-être là-dedans, dans cette recherche d'utopies vitalisantes ou dans un masochisme allégrement assumé que résident les éléments d'une réflexion dynamique, le désir de nouvelles lignes d'action qui nous tireraient du rabâchage sans surprise dont la pratique du théâtre trop souvent se satisfait.

l'espace théâtral

Depuis des siècles, le théâtre s'est de plus en plus enfermé dans des salles. Quittant le grand air, il s'est créé pour y loger ses fêtes un espace aseptisé, incolore, insonore et sans saveur. Ah! le gris ou le noir des salles de spectacle! l'absence de fenêtres! la chasse aux bruits extérieurs! Tout ce contexte de préservation de l'objet théâtral dans sa pureté absolue a contribué à sa dignité rituelle, à son ennui et parfois à sa mort. Cela me rappelle la parabole des gens qui, pour fuir la peste, calfeutrent hermétiquement les portes et fenêtres de leur habitation... et meurent asphyxiés. Quelle peste fuyons-nous?

J'ai vu il y a deux ans un spectacle de danse Khatakali (comment ça s'écrit déjà cette affaire-là, est-ce que le « h » est bien à sa place?) donné par Tétram sur le boulevard Laurier entre St-Denis et Berri, à 20h, sous les quolibets et les parodies spontanées des enfants ou des buveurs de bière du vendredi, au milieu du bruit des camions et des démarrages agressifs des chars chromés. C'est la seule fois où j'ai ressenti une véritable émotion devant ce genre de théâtre auquel j'avoue n'adhérer d'habitude que par intérêt esthétique, historique, géographique ou culturel. D'un seul coup, le



Oreste, d'après *les Choéphores* d'Eschyle, au T.N.M. en 1960. Déjà, au grand dam de certains critiques, tel Yerri Kempf, Ronfard ne se contente pas de remettre en scène, il récrit.

spectacle, anachronique à tous les points de vue, me parlait de liberté, d'orgueil humain, de réalité collective. Il parlait aussi de la place de l'artiste au coeur de la cité, bousculé par des bruits ou des rythmes qui le nient, mais poussé par la nécessité impérieuse de faire entendre sa voix dans le grand concert symphonique du temps présent.

Je ne voudrais pas renforcer le mythe du théâtre dans la rue et affirmer qu'« il n'y a que ça de vrai ». Je refuse aussi de donner dans un populisme assez naïf qui fait s'attendrir sur la pureté du non-public. (Une invention, ce mot-là!) Il ne s'agit pas de cela. Il s'agit de se demander si, pratiquement, dans nos salles de spectacle, en cherchant à éliminer tous les éléments du contexte global de notre vie, nous ne traduisons pas une volonté secrète de faire nos affaires dans notre coin, développant une esthétique de maison close, bien protégés contre l'anarchie dérangeante des mouvements de foule, du goût commun, des bruits du travail et des transports, de la lumière des heures, de la réalité des saisons. Je veux penser que l'objet théâtral reste toujours malléable, sujet aux accidents de la vie; ce n'est pas une sculpture qui se transporte de la même façon intangible dans n'importe quel cadre. On ne devrait pas jouer les mêmes pièces en été ou en hiver, en plein air ou à l'intérieur, l'après-midi ou le soir, dans un quartier populaire ou dans un faubourg résidentiel, le jeudi ou le vendredi, etc. Or, dès le départ, dans l'aménagement de nos salles de spectacle, c'est ce que nous nous acharnons à faire. Nous calfeutrons, occultons, insonorisons, fermons, boulonnons des sièges ou des scènes, coulons du béton inamo-

vible, heureux comme des curés quand rien ne peut plus troubler le déroulement de la cérémonie sacrée à l'intérieur de nos chapelles tristes.

En tant que metteur en scène, il m'a fallu attendre vingt-cinq ans de pratique avant de monter un spectacle dans une salle où les fenêtres n'étaient pas bouchées (au Théâtre Expérimental de Montréal, rue Notre-Dame). Et encore maintenant lorsqu'on propose de peindre une salle de spectacle en blanc, c'est la levée de boucliers de tous les spécialistes du théâtre qui savent, de source sûre, que les murs d'une salle ne peuvent être que noirs, gris d'hôpital ou caca d'oie, sinistres! Il serait temps de contester ce prétendu savoir, d'en explorer les raisons secrètes, car ce qu'on reproche à la couleur blanche, c'est de diffuser la lumière, qui est l'un des premiers moyens de la communication libre.

la lumière et le son

Le complexe de pureté s'épanouit dans deux domaines bien précis: la lumière et le son.

Je me suis toujours demandé pourquoi lorsqu'au cours d'un enregistrement destiné au théâtre une ambulance de police se faisait entendre au loin, d'un seul coup les techniciens du son, désolés, arrêtaient tout et, quelle que fût la qualité artistique, émotionnelle de ce qu'ils étaient en train de saisir sur le vif, sacrifiaient sans hésitation ce moment unique pour que la sirène d'ambulance n'apparût pas sur leur bande. Cela suppose, bien ancrée dans leur tête et dans leur instinct de créateurs, l'illusion que la dite bande serait diffusée dans un milieu acoustique pur d'où toute sirène d'ambulance serait définitivement exclue. Personnellement, je suis toujours fasciné par la passion de la perfection qui anime, quasiment sans exception, ces admirables maniaques que sont les techniciens de son, mais je me dis que leurs oeuvres sont destinées à une perception parfaite, celle par exemple que donnent les écouteurs individuels rivés aux oreilles, pas à la perception hasardeuse, toujours troublée, collective (l'éternuement de mon voisin de droite, le chuchotement de ma voisine de gauche, l'ambulance dans la rue!) qui fait partie de la réalité théâtrale.

Pour ce qui est de la lumière, c'est la même chose. L'invention du projecteur — curieusement contemporaine de la naissance du metteur en scène, hein Gordon Craig? — a contribué à l'isolement de l'objet théâtral par rapport au public. Aujourd'hui, un éclairage parfait serait celui où le public serait complètement dans le noir, où son regard ne pourrait porter que sur un point: la scène, jamais sur lui-même. Le projecteur est l'arme d'une ségrégation radicale, d'une chirurgie visant à trancher à vif dans la globalité de la rencontre. Et sans l'interroger, nous autres, metteurs en scène, nous nous vautrons dans ce pouvoir de séparation. Nous utilisons le projecteur comme un moyen magique d'isoler de l'ensemble de la scène un personnage ou un groupe de personnages. Nous découpons même en tranches le corps de l'interprète, ne voulant montrer que sa tête, ses mains ou ses pieds.

Cette technique dictatoriale qui impose, comme au cinéma, un seul point de vue, celui du metteur en scène et de son complice, l'éclairagiste, relève d'une idéologie latente, commune à bon nombre de nos actions, à savoir que dans un spectacle, à tel ou à tel moment, nous, metteurs en scène, avons décidé qu'il n'y aura qu'une chose à voir de même qu'il n'y a qu'une chose à entendre et, en définitive, qu'une seule chose à ressentir ou à penser.

le message: avoir quelque chose à dire

Je me souviens avoir entendu à plusieurs reprises, au cours de discussions prolongeant un spectacle, des membres du public prendre la parole pour exprimer ce qu'ils avaient ressenti, ce que le spectacle avait suscité chez eux comme pensées, émotions, souvenirs, associations d'idées, désirs d'action, etc., puis, à un moment donné, comme pris d'un tourment secret, le spectateur ou la spectatrice posait la question grave: est-ce que c'est bien ça qu'il *fallait* que je ressente? qu'il *fallait* que je pense? qu'est-ce que vous avez voulu dire?

Cela révèle une étrange relation de type pédagogique entre les gens qui font du théâtre et les gens qui viennent y chercher leur plaisir, relation que, pour ma part, je trouve fautive. Et je suis loin d'accuser le public!

Je constate qu'avec notre prétention à dire des choses et à les *dire* du haut du podium sacré, nous travestissant pour un soir en animateurs socioculturels, en penseurs(?), en psychologues, en curés, en leaders politiques, en esthètes, nous avons créé des conditions telles que le public de théâtre en arrive à douter de la valeur de son intelligence, de son goût, de sa conscience et de ses sentiments. Beau succès! Beau pouvoir!

D'autant plus que ce pouvoir est totalement usurpé. J'affirme que le théâtre n'a jamais rien *dit*, il n'a jamais révélé aucune vérité qui ne fût déjà dans la conscience commune. Molière n'a jamais *dit* ce qu'était la bonne relation qu'il fallait avoir avec l'argent, la foi, la maladie. Il est entré comme il faut dans le ridicule des gens et a fait vivre théâtralement, c'est-à-dire selon les lois de la vraisemblance et de la nécessité, un avare, un tartuffe, un malade imaginaire. Shakespeare a-t-il révélé des secrets de l'art politique? Non, il est entré dans le jeu des passions humaines où la politique joue ses tours. Est-ce un philosophe original? Certainement pas. «Être ou ne pas être», c'est un sujet banal de dissertation connu par tous les étudiants en philosophie, depuis Aristote. Mais l'irruption de ce thème scolaire dans l'âme du personnage Hamlet — lui-même *drop-out* de l'université de Wittenberg — à un moment précis d'une action dramatique en cours, ça, ça parle en termes théâtraux, ça soulève chez un public attaché au destin d'un héros une vague de sentiments, de pensées, ça mobilise le coeur et l'esprit, ça déclenche le supplément d'émotions que le public vient chercher au théâtre et que le théâtre est censé lui fournir. Mais revenons au metteur en scène. Il fut un temps où il agissait humblement et se mettait au service de l'auteur. Son objectif était de découvrir la pensée de l'auteur et de la traduire fidèlement à l'aide de moyens spectaculaires. Mais l'idéal de la fidélité absolue est un cul-de-sac. Les moyens spectaculaires que manie le metteur en scène ne sont pas de purs outils. Ils sont la matière même de ce qui se passe sur la scène au moment où ça se passe. La matière n'est pas innocente. Supposition: j'ai à mettre en scène *Andromaque* et je veux être fidèle à Racine. Ayant à prendre une décision sur les costumes, où va se loger ma fidélité? Faut-il monter la pièce dans les costumes que Racine a vu porter par les comédiens et comédiennes de l'Hôtel de Bourgogne et auxquels on suppose qu'il a souscrit? Faut-il les habiller à la macédonienne selon les toutes dernières découvertes archéologiques? Faut-il les habiller en costumes modernes en jouant d'équivalence entre les rois d'alors et les premiers ministres d'aujourd'hui? Si je prends ce dernier parti, est-ce que je ne trahis pas Racine, est-ce que je ne suis pas en train de *dire* sur son dos une banalité évidente (donc de ne rien *dire*), à savoir que le coeur humain est toujours le même qu'on soit à Versailles, à la

cour de Pyrrhus ou à Ottawa-par-la-traverse.

Devant ce cul-de-sac de la fidélité, les metteurs en scène ont reculé, dans le même temps où leur pouvoir s'affirmait. Reconnaisant que toute traduction est une trahison, ils ont glissé sur la pente inverse: quant à trahir, trahissons joyeusement, en bonne santé. Trahissons l'auteur, mais ne nous trahissons pas nous-mêmes. Démarche qui a au moins le mérite de l'impudence. Mais ayant dépossédé l'auteur de sa prééminence, le metteur en scène s'est empressé d'occuper le trône encore chaud et maintenant, c'est lui qui *dit*, alors que l'auteur se contentait de faire parler.

La plus belle mise en scène que j'ai vue récemment et qui m'a comblé d'admiration (comme c'est bon, l'admiration!), c'est celle de Peter Brook pour *la Cerisaie* de Tchekhov. Or, Peter Brook ne *dit* rien, mais il a su avec des moyens simples faire vivre non seulement la pièce de Tchekhov, ses personnages, son ambiance, les idées qui y rôdent, mais aussi la troupe qui joue, avec ses moyens matériels, sa composition spécifique, le lieu où comédiens et public se rencontrent. Il a ordonné une fête de théâtre totalement présente dans laquelle l'écoute, le regard, le coeur, l'esprit ont leur part. Il ne s'agit même plus de savoir si c'est bien du Tchekhov. Ce qu'on sait très vite, en tout cas, c'est que Tchekhov ne servira pas de socle pour élever une statue au metteur en scène, si brillante que puisse être sa nouvelle lecture de l'oeuvre.

la quête d'une reconnaissance

Il y a une question troublante qui touche les nouveaux metteurs en scène, disons les metteurs en scène à la mode. Comment se fait-il aujourd'hui à travers le monde que



« Comment ça se joue, le tir au poignet? », tableau de *la Grande Décollation de saint Jean-le-Creux*, présenté dans les rues du Vieux-Montréal, à l'occasion des fêtes de la Saint-Jean-Baptiste en 1970. Deux ans

la plupart et les plus talentueux d'entre eux font leurs armes sur de vieilles pièces? *Hamlet*, *Oedipe*, *Faust*, *le Songe*, *Woyzeck*, *Peer Gynt*, *le Prince Constant*, *Tartuffe* et même *la Cerisaie*...? Comment se fait-il que le sublime démon de la nouveauté qui heureusement les habite n'applique pas son élan à la création de nouvelles oeuvres? Est-ce désespoir? Le génie du théâtre est-il épuisé? L'écriture actuelle, tellement dénuée d'intérêt, qu'il faut bien revenir aux classiques? Est-ce louable volonté d'éducation, de diffusion culturelle destinée à mettre à la portée du public d'aujourd'hui les grands chefs-d'oeuvre de l'humanité? Ce n'est pas du tout ce que j'ai ressenti, en voyant certains travaux de metteurs en scène « *in* » ou en lisant leurs propos. N'y a-t-il pas, conscients ou non, d'autres motifs plus personnels et beaucoup moins philanthropiques?

Quand on monte une pièce n'ayant jamais été jouée — entreprise qui seule à mes yeux mérite le nom de création — l'art du metteur en scène ne se voit pas, on ne le distingue pas clairement; il est confondu dans l'ensemble du risque d'accouchement qu'ont pris conjointement tous les interprètes et artisans du nouveau spectacle. C'est du moins ainsi que la chose est perçue par la grande masse du public et de la critique (importante la critique, à ce niveau!). La pièce marche ou ne marche pas. Qui est responsable de la réussite ou de l'échec? L'auteur? le metteur en scène? les interprètes? le scénographe?... va donc savoir!

Mais quand on monte *Hamlet*, ça, c'est une autre affaire. Qui attend-on le jour du grand soir avec de grosses jumelles? L'acteur, bien sûr, qui joue le rôle-titre: sera-t-il meilleur que Laurence Olivier, Alec Guinness ou Arthur Césarini qui fut sublime en 1958 à l'Abord-à-Plouffe? Pour le reste, c'est le metteur en scène. Il fait ses preuves et



auparavant Ronfard était de ceux qui avaient joué dans les rues d'Avignon pour appuyer le Living Theatre dans sa lutte contre la censure de l'administration du Festival.



Le Jardin des délices de Fernando Arrabal avec les étudiants de l'École nationale de théâtre, au Monument National, en mai 1971. Décors et costumes de Guy Neveu.

quand on doit faire ses preuves pour confirmer ou bâtir sa carrière, on est bien obligé de se démarquer de ses collègues ou de ses prédécesseurs. C'est le moment où la « nouvelle lecture » fait ses ravages.

La nouvelle lecture du metteur en scène n'est justifiable que lorsqu'elle sert d'impulsion à une réalisation immédiatement convaincante, c'est-à-dire faisant croire, sans partage et sans références nécessaires, à la réalité des êtres et des situations présentées ce soir-là sur la scène. Elle est stérilisante, mortelle, lorsqu'elle attire une considération pour elle-même, lorsqu'elle exige d'être lue à son tour.

C'est quand même un peu fort! J'ai vu récemment sortir d'un spectacle classique des gens assez endormis qui reconnaissaient s'être profondément ennuyés, n'avoir absolument pas été touchés par l'action et les passions présentées, avoir mal entendu le texte et mal vu les interprètes, mais qui en revanche vantaient la mise en scène et la nouvelle lecture qu'elle comportait. Je suis persuadé que ces mêmes personnes n'auraient jamais fait un tel tri dans leurs sensations et leurs souvenirs s'il s'était agi d'une pièce originale. Ils l'auraient trouvée plate. Tout simplement.

J'attends le jour où quelque metteur en scène québécois va vouloir s'affirmer en proposant une nouvelle lecture audacieuse des pièces de Tremblay. Ça signifiera que l'oeuvre de Tremblay est devenue répertoire culturel et que l'impulsion créatrice s'essouffle.

Attirés par les séductions, les sécurités et les gloires de la « nouvelle lecture », les metteurs en scène risquent de transformer la mise en scène en une sorte d'entité abstraite, un réseau de significations ayant sa beauté et sa nécessité en lui-même quelle que soit la fable sur laquelle il s'applique, une structure d'acier, originale sans doute mais dans laquelle, tant bien que mal, la chair d'un texte, celle des personnages, la chair du temps et de l'espace, celle des spectateurs aussi devront rentrer de force. On aboutirait ainsi à un théâtre-objet, indépendant des lieux et des circonstances où il se présente, pur, quadrillé comme un cimetière, surchargé de sens unique — donc parfaitement insignifiant.

Et pourtant... Eh oui!... et pourtant... le *Faust* de Grüber, *Utopia* de Ronconi (sur des textes d'Aristophane), *Oedipe* au Performing Garage, ce sont pour moi de grands souvenirs de théâtre. Mais pourquoi, bons dieux, pourquoi ne pas pousser l'audace à fond? Molière ne jouait pas Plaute, il créait son *Amphitryon*. Et Racine ne présentait pas son *Andromaque* comme une adaptation d'Euripide!

« les tout croches » — le théâtre-témoignage — l'usurpation

Cette pièce ne me semble pas très bonne, mais elle est éminemment dramatique. Lorsque je l'ai vue l'an dernier à la salle Fred-Barry — très bien montée d'ailleurs par l'un des meilleurs metteurs en scène québécois, Pierre Collin — son sujet m'a touché. La revendication furieuse de reconnaissance, la lutte pour la dignité qui s'y font entendre à grand-peine, qui s'y font voir laborieusement à travers les tremblements, les bredouillements et les gestes manqués des handicapés moteurs, c'est une chose bouleversante, douloureuse, dénonciatrice, et il est important que l'art théâtral parfois nous jette à la face de telles images.

J'ai assisté à la première. L'auteur, handicapé, était là. À la fin du spectacle, les interprètes qui avaient joué *les Tout Croches*, redevenus « normaux », ont invité l'auteur à monter sur la scène. Il a salué. Mais, lui, n'était pas un acteur et son corps a salué à sa manière. Là était le plus grand moment de la pièce, celui que je n'oublierai pas. D'un seul coup, le théâtre-témoignage prenait tout son sens et révélait ses limites, ses contradictions.

En effet, le théâtre, c'est toujours un mélange de choses qu'on figure et de choses qui arrivent pour de vrai. Ce qui arrivait pour de vrai, c'était la présence physique sur la scène de l'inaccoutumé et de l'inacceptable, tandis que la pièce — si honnête et respectueuse qu'en ait été la représentation — n'appartenait qu'au domaine de la figuration, du savoir-faire, domaine qui apparaît toujours bien étriqué lorsqu'on le confronte, en un même lieu, à celui du réel.

Dans le même ordre d'idée, avoir fait précéder le spectacle *Chili Vencera* d'un documentaire tourné à Santiago en septembre 1973 lors des obsèques de Pablo Neruda, c'était catastrophique pour l'intérêt qu'on pouvait apporter à ce qui suivait. Tout se mettait à sentir le factice face aux images de la peur et du courage que le film avait laissées dans nos consciences.

Je m'interroge maintenant sur ces deux expériences. Peut-on encore aujourd'hui, au théâtre, parler au nom de qui que ce soit? Le théâtre-témoignage est-il encore possible? Pouvons-nous, nous les Blancs, nous maquiller en noir pour figurer l'exploitation des Haïtiens à Montréal? ou en jaune pour représenter les drames des



Du vrai gazon dans un deuxième étage: *Garden Party* au Théâtre Expérimental de Montréal en 1976. Ronfard, à l'extrême gauche, jouait le rôle du maître d'hôtel. Photo: Gilbert Duclos.

réfugiés cambodgiens? ou, nous les petits bourgeois, nous déguiser en prolétaires? N'y a-t-il pas, si nous le faisons, une sorte d'usurpation de pouvoir, et d'un pouvoir justement dont handicapés, prisonniers, Noirs, prolétaires ont de longue date été spoliés, celui de parler, celui de se présenter librement au regard des autres dans leurs corps et leurs langages stigmatisés?

Je suis bien éloigné de reprocher quoi que ce soit à ceux qui font du théâtre-témoignage, à condition que leurs oeuvres ne soient qu'une étape dans un processus dont l'aboutissement normal est pour les gens de théâtre de s'effacer, de se taire et de laisser parler à leur façon ceux dont ils avaient singé les gestes et les mots.

Je ne suis pas sûr que tous soient capables d'une telle abnégation. Jusqu'à présent, je n'ai jamais vu Brecht joué par une troupe prolétarienne (c'est-à-dire formée de prolétaires) et j'aurais bien voulu voir *les Tout Croches* joués par des handicapés. Je me demande au fond si c'est l'affaire du théâtre professionnel (c'est-à-dire de gens entraînés à usurper des images) de témoigner d'une réalité dont le cinéma ou la télévision peuvent rendre compte avec une bien plus grande authenticité.

la méfiance et le sérieux

Actuellement, la réalisation théâtrale se fonde étrangement sur une pyramide de méfiances. L'auteur se méfie du metteur en scène, celui-ci des comédiens, des décorateurs, musiciens, etc. Ceux-ci se méfient les uns des autres, persuadés que les autres vont restreindre, travestir ou étouffer leur génie. Et tous se méfient du public qui ne comprend rien comme chacun sait si on ne lui mâche pas le travail...



Au T.E.M., en janvier 1977, Ronfard écrit, met en scène et joue *Lear*, création dramatique d'après des thèmes shakespeariens. On le voit ici dans le rôle-titre, en compagnie de Monique Mercure qui interprétait le rôle de Corneille, la maîtresse du vieux roi. Photo: Daniel Kieffer.

Il est peut-être temps de bousculer tout ça, de changer de regard, de considérer avec une attention passionnée comment les vraies impulsions se transmettent, s'enrichissent et finissent toujours, sous quelque forme que ce soit, par atteindre leur objet, comment aussi les faux élans sans nécessité déclenchent les cycles de la méfiance et les perpétuent.

Au théâtre, la confiance, fondée sur la connaissance du poids des choses et de la nature des êtres, est plus créatrice que toutes les rigueurs du soupçon et l'humilité respectueuse des exécutants.

Parce qu'au fond, tout cela, tout ce que nous faisons, c'est un jeu, hein, Robert? Ce n'est pas sérieux, non, Marie-Claude? La Dame aux camélias, chère Esther, après avoir craché ses poumons pendant deux heures sur son ottomane en *plywood*, se sauve du théâtre pour aller danser le reggae à la discothèque du coin et les acteurs en tournée de la pièce prolétarienne comme du dernier boulevard se retrouvent, le soir, à boire leur bière dans le même hôtel de Shawinigan, hein, Eudore? hein, Micheline?

Pourquoi jouer aux gens sérieux? Pour se faire payer plus cher? Il est vrai que par le temps qui court, l'homme sérieux, la femme sérieuse en imposent. On les écoute. On les honore. On les paye.

Je regrette les vieux temps de notre indignité, temps heureux et combien fertiles, où les gens de théâtre, avant de finir au charnier, cadavres exclus de la sépulture chrétienne, menaient une vie de réprochés, accueillis comme des princes les soirs où ils donnaient leurs fêtes, mais chassés comme des impies, maquereaux, putains et voleurs de volaille quand les chandelles étaient éteintes. Depuis qu'ils donnent dans la culture au lieu de donner dans leurs rêves, qu'ils montent en chaire au lieu de jouer aux fous, qu'ils proclament des vérités plates au lieu de conter des fables en relief, qu'ils deviennent animateurs sociaux, attachés culturels, présidents des États-Unis, qu'ils s'établissent dans le pouvoir au lieu d'en être les caricatures gênantes, ils ont certes gagné un statut, une statue, une stature confortables, qui les valorisent, eux, mais qui dévaluent leurs actions. L'or en dentelles du plaisir immédiat, du scandale espéré, de la surprise, de l'émerveillement, du désordre s'est changé dans le plomb des vertus, des rites et des signes.

le jeu et le métier de metteur en scène

Je crois qu'il faut revenir et toujours revenir inlassablement à l'idée de JEU. Le théâtre est un jeu. À force de nous prendre pour des papes, nous risquons d'oublier que nous sommes des joueurs, des conteurs d'histoires, des illusionnistes. Face à la marche du monde, aux crimes politiques, à la mort, aux famines, aux grandes utopies, notre agitation de quelques heures (même si elle traite de tous ces sujets graves) restera toujours une chose légère et superficielle. S'embarquer dans la pesanteur, c'est trahir le concept de jeu.

Mais c'est quoi, jouer? J'aime beaucoup penser que ce verbe a différentes constructions syntaxiques. Tantôt intransitif: je joue. Un point, c'est tout. Tantôt transitif direct: jouer l'amour, la haine, la mort. Tantôt transitif indirect (et ça devient plus troublant): jouer à l'amour, jouer de la haine, jouer avec la mort, jouer sur la vie. Tantôt magnifiquement réfléchi: se jouer de l'amour, de la haine, de la mort, de la



Orgasme I: le Jardin, au T.E.M. à l'été 1978. Un jardinier (Normand Brathwaite) fertilise deux bacs de terre (Anne-Marie Provencher et Christian Saint-Denis) dans ce spectacle du grand rut montant des entrailles de la terre.

vie. Tous ces jeux nous appartiennent. Notre fonction est de nous y adonner publiquement sur la scène, témoignant sans le vouloir de la liberté humaine. Il ne s'agit pas de parler de la liberté, mais de parler librement des choses. Ce qui est bien différent et bien plus exigeant. C'est à cette liberté de l'imagination et du comportement que les artistes de théâtre (comme des autres arts) devraient toujours s'entraîner dans le domaine et avec les moyens spécifiques qui sont les leurs. « S'entraîner », le mot est lâché. Je le préfère à « répéter » ou « travailler », mots qui excluent la variété et l'éphémère du plaisir. Il n'y a pas de jeu sans plaisir.

Dans tout cela, que devient le metteur en scène? Je me demande aujourd'hui s'il ne devrait pas avoir surtout qualité d'entraîneur; clarifiant pour les interprètes les objectifs et les modalités de la partie; s'attachant surtout à développer l'initiative et l'imagination de tous les membres de l'équipe; responsable enfin des besoins primaires de la communication: il doit faire en sorte que le public voie et entende tout ce qui se dit et se fait durant le jeu de théâtre.

Je ne réduis pas le rôle du metteur en scène ni ne l'envoie aux poubelles comme il fut de bon ton de le faire il y a quelques années. C'est un personnage important et probablement essentiel dans la production courante des pièces de théâtre. Mais, persuadé qu'il n'a rien à dire, pas plus en tout cas que l'auteur ou les autres participants du spectacle, j'aimerais qu'il exerce son autorité à toujours ramener toutes les énergies aux fantaisies, aux règles et aux plaisirs du jeu, plutôt que de les



Contre le théâtre calfeutré: *Vie et mort du Roi Boiteux* dans les cours de l'École nationale de théâtre à l'été 1981, production du Nouveau Théâtre Expérimental. Photo: Marc Cramer.

contraindre, les falsifier ou les étouffer dans l'exercice de son pouvoir.

l'impureté congénitale du théâtre

Ce qui importe avant tout n'est pas ce qu'on dit, mais ce qui arrive, et ce qui arrive n'est jamais pur.

En octobre 1970, le T.N.M. jouait *Jeux de massacre*. Un personnage ridicule finissait sa harangue par le cri: « Nous vaincrons! » D'un seul coup, la moitié des spectateurs se dressait, horrifiée, l'autre vibrait, enchantée. La réalité de l'extérieur s'était engouffrée dans la maison close du théâtre, falsifiant du même coup le message d'Ionesco et faisant de cette pièce réactionnaire un manifeste du F.L.Q.! Loin de m'en offusquer, j'aime penser qu'une mise en scène, un travail théâtral puissent être sujets à de tels accidents et, sans attendre de nouveaux événements d'octobre, je me demande si nous ne devons pas délibérément nous placer dans des conditions de fragilité plutôt que de force, nous livrer aux hasards des temps, des choses et des interprétations, ouvrir, au lieu de le restreindre, le champ des significations de telle sorte que chaque spectateur puisse idéalement recevoir ou prendre, dans ce que nous lui montrons, sa pièce à lui, en pleine liberté, suivant le flux imprévisible de ses émotions, de sa conscience et de son plaisir. Comment faire pour créer des oeuvres aussi ouvertes que possible? L'improvisation pure ne me satisfait pas. Peut-être y aurait-il aujourd'hui pour les metteurs en scène un vrai défi à relever: intégrer le hasard, l'unique, le non-répétitif, toutes les vertus spectaculaires de l'événement réel, à l'intérieur de leurs oeuvres? Réhabiliter l'impureté alors que nous sommes entraînés à l'exclure; la reconnaître et la cultiver comme une des richesses congéni-

tales de cet art éphémère qu'est le théâtre.

Pour le moment, avant que je ne sois atteint par le virus de l'aseptie généralisée, je m'affirme amoureux de l'impureté congénitale du théâtre. L'acte théâtral à mes yeux n'a chance d'être authentique que s'il est ouvertement entaché de réel, s'il dépend des lieux où il se joue, des interprètes qui le portent avec leurs âmes variables et leurs corps fragiles, du temps qui passe et des saisons qui changent, d'un public capricieux, incertain, inconnu, des hasards de l'argent, des pensées politiques, des à peu près de l'inspiration, des désirs divergents et pourtant conjugués de tous ceux qui sont là ce soir.

Je suis pour un théâtre aussi chaotique, incohérent, anarchique, pour un théâtre aussi impur que la vie. J'ai trop poussé ou entendu de gémissements d'après la bataille, issus d'une comparaison entre « ce qu'un spectacle aurait pu être si... » et « ce qu'il a été à cause... », pour ne pas plonger à corps perdu dans la réalité des choses et des gens qui font la rencontre théâtrale. La rencontre est toujours un tout dont on ne peut rien exclure. La rencontre peut être heureuse, correcte ou ratée. Notre travail et notre art consistent à la préparer et à tout faire pour que s'y produise l'essentiel.

Or, pour moi, l'essentiel n'est pas dans la pureté des signes qu'on émet mais dans la vie qui naît sur la scène. Et la vie, heureusement, est impure.

jean-pierre ronfard

mars 1981 — mai 1982