

Ronfard démultiplié

Ronfard nu devant son miroir

Philippe Couture

Numéro 140 (3), 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65193ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Couture, P. (2011). Compte rendu de [Ronfard démultiplié / *Ronfard nu devant son miroir*]. *Jeu*, (140), 8–12.

Ronfard nu devant son miroir

TEXTE ET MISE EN SCÈNE DANIEL BRIÈRE ET EVELYNE DE LA CHENELIÈRE

ÉCLAIRAGES NICOLAS DESCÔTEAUX / CONCEPTION SONORE LARSEN LUPIN / MOUVEMENT ESTELLE CLARETON

AVEC DANIEL BRIÈRE, EVELYNE DE LA CHENELIÈRE, CLAUDE DESPINS, VICTORIA DIAMOND, JULIANNA HERZBERG, NICOLAS LABELLE, DANIEL PARENT ET ISABELLE VINCENT.

PRODUCTION DU NOUVEAU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL,

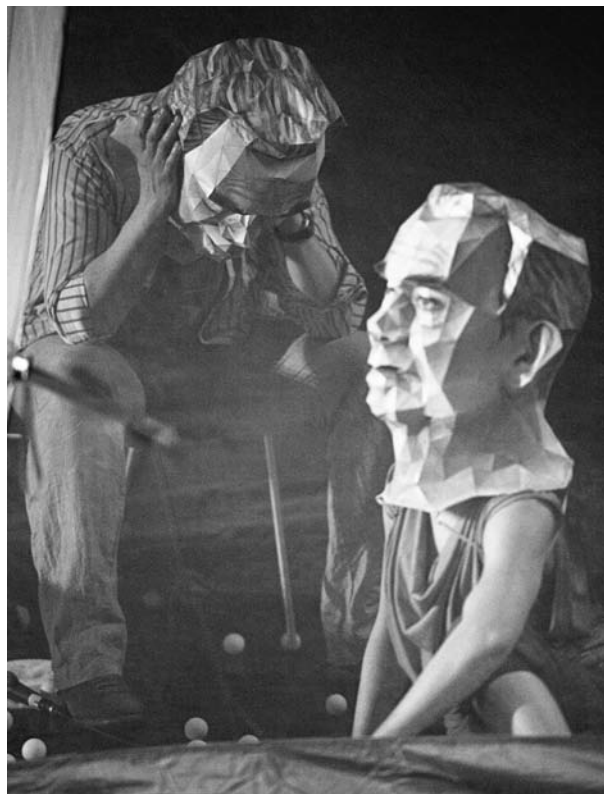
PRÉSENTÉE À L'ESPACE LIBRE DU 24 MARS AU 30 AVRIL 2011.

PHILIPPE COUTURE

RONFARD DÉMULTIPLIÉ

Était-ce un hommage à Jean-Pierre Ronfard ? Pas exactement. Ce spectacle, que d'aucuns auront trouvé chaotique, confus et insupportable, trouvait son sens dans une double architecture. D'un côté l'hommage, ou plutôt le désir de s'interroger, à partir d'un message vocal qu'il a laissé quelques semaines avant sa mort, sur l'héritage de l'immense homme de théâtre qu'était Ronfard, véritable légende dont le spectre hante avec persistance l'esprit de nombreux créateurs québécois. De l'autre, une distance critique par rapport à l'idée même de restituer la figure ronfardienne, qui apparaît dès lors brouillée, compartimentée, fracturée, à l'image même d'un théâtre contemporain en perpétuelle recherche de lui-même, en rupture avec le passé et luttant continuellement contre ses propres codes. Comment donner suite au goût du risque typiquement ronfardien quand tous les excès scéniques ont déjà été commis, jusqu'à plus soif et parfois sans grande intelligence, ici comme ailleurs ? Comment faire plus libre et plus fou que ce qu'il a lui-même fait, alors que toutes les limites de la scène semblent aujourd'hui avoir été franchies ? Qu'est-ce qui est sage, qu'est-ce qui est audacieux, où sont les balises ?

Ronfard nu devant son miroir
de Daniel Brière et Evelyne de la Chenelière
(NTE, 2011). © Michel Ostaszewski.



Ce sont quelques-unes des questions posées par ce spectacle. Pas les seules, loin de là. Mais, de toutes les pistes de réflexion lancées par la troupe, une constante semble se dégager : la contradiction. Ainsi, lors des scènes où Ronfard apparaît, souvent démultiplié dans les corps des différents acteurs, c'est à une double réflexion sur l'artificialité du théâtre que le spectacle nous convie. Ronfard se regardant dans le miroir, confondant sa personne et son œuvre artistique, apparaît soudain traversé d'énergies contraires. Il est à la fois l'esprit libre qu'on envie, celui qui, par le théâtre, échappe à la conformité et accède à la transcendance, et celui qui semble emprisonné dans une constante artificialité, dans une illusion, un leurre, une chimère. La pièce oscille ainsi constamment entre la glorification du théâtre et la mise en évidence de son inutilité, de son inadéquation au monde, de sa fragilité et de son manque de prise sur le réel. C'est bien ainsi que du moins j'interprète l'une des premières scènes du spectacle où, alors que Ronfard admire son reflet, les comédiens expliquent qu'il est « devenu son travail » et s'est « vautré dedans ». Plus la scène avance et plus les gestes de Ronfard devant son miroir se radicalisent, deviennent grotesques et ridicules. Le miroir offre alors un reflet grossissant de l'homme, qui n'a tout à coup plus rien d'admirable. Son travail artistique, qui le pousse toujours plus loin vers l'artificialité et le déconnecte de la réalité, semble à la fois le rapprocher d'une certaine lucidité par rapport à lui-même (et par rapport au monde) et l'éloigner de la possibilité d'agir (son reflet le passionne trop pour qu'il s'en dégage). C'est le drame de l'artiste, ou même celui de l'intellectuel, toujours déchiré entre la posture réflexive et l'envie d'agir.

De là, il n'y a qu'un pas à faire pour y voir une métaphore de la société québécoise et son insoluble problème d'identité. N'est-ce pas ainsi que le Québec, qui se perçoit grand et fier lorsqu'il jette un œil sur lui-même, perd de sa superbe lorsque vient le temps d'agir et de prendre en main sa destinée ? Connaissant le regard exigeant que pose généralement Evelyne de la Chenelière sur cette société qu'elle voit à juste titre comme sclérosée et complexée (relire notamment *l'Imposture*, l'une de ses plus récentes pièces), il n'y a pas à douter que cette critique traverse aussi *Ronfard nu devant son miroir*. Le personnage s'avère d'ailleurs idéal pour réfléchir à la place du Québec dans la francophonie. Français de naissance, il débute sa carrière théâtrale en Algérie mais en vivra l'essentiel au Québec. Le spectacle analyse ainsi les audaces de Ronfard à la lumière du théâtre européen contemporain. Si la France est toujours à l'arrière-plan de la vie et de l'œuvre de Ronfard et qu'elle continue d'avoir une influence sur le Québec et sur le théâtre québécois, le spectacle propose aussi le parallèle avec l'Allemagne, nouveau bastion de l'avant-garde théâtrale. Une comédienne allemande (Julianna Herzberg) interroge elle aussi la figure ronfardienne, ne manquant pas de provoquer de brûlantes discussions sur l'histoire des nations québécoise et allemande, mais aussi sur le fossé culturel qui les sépare –

préoccupations qui reviennent à différents moments du spectacle, et culminent dans la scène finale, étrange segment se déroulant au mythique restaurant Madrid de l'autoroute 20, cet étrange lieu qui devient ici l'emblème d'un Québec kitsch, aux référents culturels imprécis et mal affirmés. J'y reviendrai.

Brouillage, décryptage et retransmission

Il y a d'abord ce message. Jean-Pierre Ronfard est en France. Il vient de partager avec des amis un bon repas, beaucoup de vin, et il prend le téléphone, soudain désireux de discuter avec Marthe Boulianne (codirectrice du Nouveau Théâtre Expérimental). Le message qu'il lui laisse a été conservé, intact, et le spectacle le fera entendre à de nombreuses reprises, en tout ou en partie, souvent trituré et déconstruit, pour en mettre en lumière différents aspects et le soumettre à différentes interprétations. Le message est pour ainsi dire la charpente du spectacle ; il dicte l'enchaînement des scènes et des regards portés sur Ronfard.

« D'une certaine façon, j'en ai marre d'être un type correct », dit Ronfard. « Euh... finalement, j'fait les choses correct, bien, euh... Mais bonté, il faut qu'on discute entre toi et moi, j'ai envie d'faire des choses beaucoup plus incorrectes que c'que j'fait actuellement. [...] Je voudrais qu'on mette à l'intérieur de nos structures un élément de provocation continue, de risque, de... d'excès. »

Cet appel à la désobéissance, à l'éclatement des formes, à l'insolence, ne parvient toutefois pas à se rendre jusqu'à nous sans interférences. Plus tard dans la pièce, le ruban de la bande-son sera littéralement emmêlé, rendant très complexe la reconstitution de son contenu. Le brouillage volontaire du message n'est donc pas qu'une manière de temps d'arrêt dans l'écoute, il signifie aussi la relative impossibilité de perpétuer l'héritage de Ronfard, alors que le milieu théâtral évolue dans une nouvelle dynamique. Cela pose aussi la question de la difficulté à perpétuer tout legs – question vibrante dans un Québec contemporain qui, après avoir balayé son héritage catholique dans les années 60, semble aujourd'hui chercher à redéfinir les institutions qu'il s'est alors données (le fameux modèle québécois à réinventer).

D'autres variations sur le même thème surviendront. Notamment lorsque le comédien Claude Despins joue un Ronfard affaibli, écrasé au sol comme un cadavre que personne n'arrive à réanimer. Autour de lui, les autres comédiens ont beau se démener pour attirer son attention, essayant de le séduire avec une gestuelle ondulante et sensuelle, rien n'y fait. La dépouille demeure inerte. Par glissement, on pourra facilement interpréter que le risque, au théâtre, ne passe pas (ou ne passe plus) par une érotisation de la scène. Personne ne parvient à réveiller l'esprit de Ronfard de cette façon.

Lors d'une scène d'épanchement où les comédiens évoquent la mémoire du disparu, le même constat d'échec se dessine. Ils cherchent visiblement à pleurer, à vivre leur deuil (de manière caricaturale), mais s'interrompent brusquement comme si leur peine n'était qu'un encombrement. « Il faut être efficace dans le deuil », disent-ils. Clin d'œil aux diktats de la productivité et de la rentabilité qui ne manquent pas de pourrir les vies occidentales, comme le théâtre et les autres arts, et qui, ici, rendent impossible la restitution de l'esprit ronfardien.

Cette critique de l'industrialisation de la culture reviendra aussi dans une longue scène tragique (clin d'œil à l'intérêt du maître pour les tragédies et les grands textes shakespeariens) où Ronfard semble être devenu le roi d'une quelconque contrée dans laquelle l'Est et l'Ouest se déchirent. C'est peut-être le Berlin d'avant la chute du Mur, mais c'est peut-être aussi un Montréal déchiré par ses vieilles querelles entre anglophones et francophones. On comprendra finalement que l'ennemi à abattre est plutôt cette industrie culturelle qui contamine le moindre geste artistique, d'est en ouest. Le théâtre devrait être en guerre contre cette insidieuse menace, mais pourtant rien ne se passe. « Ici, dit le messager, on ne fait pas les martyres, on ne meurt pas pour la liberté, on ne meurt pas pour des causes, d'ailleurs ici on ne meurt pas, on s'éteint. » Plusieurs couches de sens s'interpénètrent dans cette scène tragique, et s'il faut voir dans ces dernières répliques une illustration de l'inutilité du combat de Ronfard dans un pays où sa parole n'est pas entendue, on peut aussi en comprendre que les molles revendications du Québec font piètre figure devant la riche histoire et la riche culture de l'Allemagne ou de l'Europe entière. Et c'est reparti pour le complexe d'infériorité...

Pourtant, les comédiens persistent à essayer de ranimer l'héritage de leur maître et à lui donner du sens. Le message de répondeur continue d'être entendu, et il est aussi projeté en toutes lettres sur le mur de béton de l'Espace Libre. Les écrits restent. L'audace de Ronfard s'imprime et s'incruste ; elle ne se laissera pas si facilement oublier. Par moments, les comédiens délaissent aussi leur posture cynique et critique pour rendre plus simplement hommage à Ronfard tel qu'il était dans la vie privée. Ronfard l'amoureux des femmes, Ronfard l'épicurien amateur de bon vin et de langoustines : ces figures seront évoquées tendrement. Non sans contraster, toutefois, avec le ton général du spectacle ; de fait, ces séquences paraissent peu pertinentes et même plutôt complaisantes. Elles ne durent heureusement qu'un temps.

De la vacuité du théâtre contemporain

Outre les extraits du message vocal de Ronfard, la pièce est aussi ponctuée de moments de *brainstorming* artistique où les quatre acteurs principaux discutent d'une pièce sur laquelle ils disent travailler « pour le roi ». Il s'agit peut-être de cette tragédie

guerrière évoquée plus haut, tant ils expriment leur désir « d'emprunter aux Grecs » et d'« écrire une épopée ». Ces scènes de remue-méninges ont lieu dans une tente aux parois de toile semi-transparente, dans laquelle sont enfermées une table de ping-pong et la bobine qui fait résonner la voix de Ronfard. Ce décor, déjà, m'apparaît très signifiant. Si la table de ping-pong évoque le jeu, l'esprit ludique qui devrait animer le théâtre et particulièrement celui que font les successeurs de Jean-Pierre Ronfard, la distance qui sépare le public de cette table est significative. Non seulement est-elle enfermée dans une tente, mais cette tente est placée au fond de la scène, côté cour, bien loin du point chaud de la scène où l'œil du spectateur se pose naturellement. Cette tente est-elle représentative du monde clos de l'art contemporain, peu accessible aux non-initiés ? Est-elle emblématique du lien rompu entre la scène et la salle ? N'est-elle qu'une bulle où des artistes déconnectés du réel se livrent à des joutes futiles et à des délires insignifiants ? On serait tenté de le croire.

Il faut voir à quelles idées se laissent aller les comédiens lors de ces séances d'agitation cérébrale. La plus rigolote, même si elle n'est pas du tout improbable et pourrait très bien avoir émergé du cerveau d'un metteur en scène contemporain à la mode, suggère d'installer une scène par-dessus une montagne d'ordures, dont l'odeur pestilentielle serait graduellement extraite du sol pour être lancée sous forme de gaz dans la salle. La question posée ici par le tandem Brière/de la Chenelière est claire : jusqu'où doit-on aller pour provoquer, pour s'écarter de la norme, pour prendre des risques ? Et ce besoin constant d'audace n'est-il pas puéril et potache ? Or, ils ne se contentent pas de ce premier questionnement. Outrée de cette idée, la comédienne allemande s'offusquera : « Je refuse de faire une chambre à gaz », hurle-t-elle, décidée. La remise en question de la provocation dans l'art contemporain prend alors une nouvelle tournure et se colle à une idée récurrente: il n'est plus possible de faire de l'art depuis la Shoah, parce que l'humanité n'a désormais plus de sens, ou que le concept de Dieu s'étiolé. Ce n'est pas moi qui le dit, c'est le philosophe Hans Jonas, dont les théories ont mis en doute la toute-puissance de Dieu après la Shoah et exprimé la nécessité de repenser le concept de Dieu, désormais dépouillé de sa divinité, qu'il aurait remise dans les mains des hommes. De grandes questions, auxquelles le spectacle atypique du NTE ne rechigne pas à se frotter, mais qu'il aborde un peu vite.

La question de la provocation reviendra pendant l'« entracte expérimental ». Il fallait rester bien assis sur son siège pendant l'entracte pour ne pas rater l'un des plus intéressants et des plus savoureux dialogues de la pièce. Après cinq minutes de pause, alors que de nombreux spectateurs sont partis griller une cigarette, la comédienne allemande revient sur scène et affirme que les premières critiques du spectacle sont déjà sorties, après quoi elle en lira les meilleurs extraits. L'occasion est



idéale pour se moquer du manque de profondeur de la critique, du rapport trouble qu'entretiennent avec elle les artistes québécois et de l'espace de plus en plus réduit qui lui est alloué dans les médias. Mais c'est quand la critique accuse le spectacle de ne pas être assez provocant qu'elle déclenche les plus belles foudres. C'est là qu'Evelyne de la Chenelière, qui s'était jusque-là tenue tranquille sur la table réservée aux metteurs en scène en retrait de la scène, explose littéralement. « Ben là, criss, j'avais pas me rentrer un fer plat dans l'cul pour être provocante. » Détruisant en une seule phrase l'image d'auteure distinguée et de jeune femme brillante et civilisée qu'on lui connaît, elle joue soudainement à fond le rôle que son statut d'artiste contemporaine devrait lui imposer, celui d'une femme décomplexée, subversive et colérique. Après quoi elle s'embrouille dans une litanie d'excuses, ce qui provoque un nouvel esclandre avec la comédienne allemande, une vive confrontation dans laquelle se joue la tragédie d'un Québec victime de sa petitesse et d'une Allemagne s'avouant mal ses fautes du passé. Et encore une fois, l'art n'y peut rien ; il n'expie rien comme il ne transcende rien. Pessimiste constat.

Et l'avenir ?

Y a-t-il donc un quelconque espoir pour ces créateurs soucieux de poursuivre l'œuvre inspirante de leur maître ? La réponse, peu encourageante, viendra dans la scène finale. Ronfard, d'abord, se démultiplie et envahit tout l'espace : les comédiens portent tous un immense masque reprenant les traits du maître et déambulent sur scène. Ce n'est pas sans rappeler l'esthétique

de Romeo Castellucci, qui met souvent en scène des représentations démesurées du visage humain et a longtemps utilisé ce genre de masque (notamment dans *Hey Girl !*, vu à Montréal en 2007). Ronfard est donc égaré, errant, et il sera soudainement déplacé, rangé, mis au placard par deux jeunes danseurs surgis de nulle part, qui accompagneront les avatars ronfardiens sous la tente et les y confineront. Et ces deux danseurs, un jeune homme et une jeune femme, se mettront à danser et à raconter que leur père (Jean-Pierre Ronfard) a eu beaucoup d'enfants et les a élevés au Madrid, entre Québec et Montréal, leur demandant d'être toujours farouches, indomptables et libres. Le Madrid, s'il propose une drôle d'image du Québec, est peut-être après tout un modèle d'indépendance, ayant résisté année après année à l'envahissement des chaînes d'hôtels et de restaurants. Mais la fin était inéluctable, et même si les artistes du NTE l'ignoraient au moment de créer le spectacle, le Madrid sera bientôt remplacé par un nouvelle halte routière gérée par un promoteur immobilier de Québec – c'est la fin d'une époque. Quoi qu'il en soit, c'est en ce lieu ludique et non conventionnel que les enfants-danseurs ont grandi, et c'est de ce lieu qu'ils affirment aujourd'hui qu'ils ne seront pas comme leur père, allant même jusqu'à l'invectiver bruyamment. Ronfard s'interpose, car c'est connu, les pères ne veulent jamais mourir. Mais bientôt, il ne pipera plus mot. Et les petits danseront.

Qu'est-ce à dire ? Le théâtre est mort, l'audace n'est plus possible, et la danse a repris le flambeau du risque ? L'avenir est à la danse ? On dirait bien... ■

Ronfard nu devant son miroir (NTE, 2011). SUR LA PHOTO : Julianna Herzberg, Daniel Parent, Isabelle Vincent et Claude Despins. © Michel Ostaszewski.

