L'Annuaire théâtral 35

Revue québécoise d'études théâtrales

JEAN-PIERRE RONFARD : L'EXPÉRIENCE DU THÉÂTRE

L'Annuaire théâtral

n° 35, printemps 2004

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)
Hélène Beauchamp, présidente de la SQET (École supérieure de théâtre, UQÀM)
Shawn Huffman, rédacteur en chef (Université du Québec à Montréal)
Pascal Riendeau, rédacteur adjoint (Université de Toronto)
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Nadine Desrochers (CEAD), Shawn Huffman (UQÀM), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Marie-Christine Lesage (Université de Paris III, Sorbonne), Stéphanie Nutting (Université de Guelph), Pascal Riendeau (Université de Toronto), Irène Roy (Université Laval), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique

Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Stanford University), Didier Plassard (Université de Rennes 2), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et révision linguistique : Pascale Renaud
Mise en page : Monique P.-Légaré, Pascale Renaud et Rémi Simard
Gestion des abonnements : Monique P.-Légaré
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
Illustration de la couverture : Jean-Pierre Ronfard, *Lear*, une production du Théâtre Expérimental de Montréal; photo : Daniel Kieffer, retouchée par Serippa

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Dominique Lafon, directrice
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5800 poste 1091
Téléc. : (613) 562-5143
Courriel : annuaire@uottawa.ca

Diffusion en Europe

L'Annuaire théâtral est disponible dans les librairies suivantes à Paris :
Le Coupe-Papier
19, rue l'Odéon 75006 Tél. 01 43 54 65 95
Librairie Bonaparte Spectacles
31, rue Bonaparte 75006 Tél. 01 43 26 97 56
Librairie Palimpseste
16, rue de Santeuil 75005 Tél. 01 45 35 04 54

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
145, rue Jean-Jacques-Lussier
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5877
Courriel : annuaire@uottawa.ca

L'Annuaire théâtral est membre de la Société française de développement des périodiques culturels québécois (Sodep)
Courriel : info@sodep.qc.ca
Site Web : www.sodep.qc.ca

ISSN : 0827-0198
ISBN : 0-88927-200-X
Dépôt légal, 2e trimestre 2004
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada

L'Annuaire théâtral 35

Sommaire

Pour suivre l'expérience 5
Dominique Lafon

DOSSIER JEAN-PIERRE RONFARD : L'EXPÉRIENCE DU THÉÂTRE

Présentation 9
Paul Lefebvre et Caroline Garand

Ronfard et la méthode expérimentale : une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire 24
Catherine Cyr

L'expérimental : entre invention et provocation 43
Marie-Andrée Brault et Caroline Garand

Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation 55
Louis Patrick Leroux

Treize tableaux 73
Paul Lefebvre

La vis comica de Plaute de Jean-Pierre Ronfard : une adaptation libre et fidèle 95
André Daviault

Jean-Pierre Ronfard, *el Autor* 114
Caroline Garand

Bibliographie des œuvres de Jean-Pierre Ronfard 125
Caroline Garand

DOCUMENT

Ronfard pédagogue : témoignages 131
Propos recueillis et mis en forme par Pierre Lefebvre

À La Licorne 139
Texte inédit de Jean-Pierre Ronfard

PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation 153
Pascal Riendeau

Feux de la rampe et feu de l'action 155
André G. Bourassa

Entrée des artistes 177
André G. Bourassa

NOTES DE LECTURE

Levitas, Ben, *The Theatre of Nation: Irish Drama and Cultural Nationalism 1890-1916* 207
Joël Beddows

Rivière, Jean-Loup, *Comment est la nuit, essai sur l'amour du théâtre* 208
Agnès Conacher

Francœur, Louis, avec la collaboration de Marie Francœur, *Le théâtre brèche* 210
Shawn Huffman

Besson, Jean-Louis, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques* 213
Rodrigue Villeneuve

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

Canadian Theatre Review • *Journal of Dramtic Theory and Criticism* • *Modern Drama* • *New Theatre Quarterly* • *Theatre Survey* • *Theatre Journal* 219

L'Annuaire théâtral 35

Sommaire

Pour suivre l'expérience • **Dominique Lafon**

DOSSIER JEAN-PIERRE RONFARD : L'EXPÉRIENCE DU THÉÂTRE

Présentation • **Paul Lefebvre et Caroline Garand**
Ronfard et la méthode expérimentale • **Catherine Cyr**
L'expérimental : entre invention et provocation
• **Marie-Andrée Brault et Caroline Garand**
Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation • **Louis Patrick Leroux**
Treize tableaux • **Paul Lefebvre**
La vis comica de Plaute de Jean-Pierre Ronfard : une adaptation libre et fidèle
• **André Daviault**
Jean-Pierre Ronfard, *el Autor* • **Caroline Garand**
Bibliographie des œuvres de Jean-Pierre Ronfard

DOCUMENT

Ronfard pédagogue : témoignages • **Pierre Lefebvre**
À La Licorne • **Jean-Pierre Ronfard**

PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation • **Pascal Riendeau**
Feux de la rampe et feu de l'action
Entrée des artistes • **André G. Bourassa**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

ISSN 0827-0198
ISBN 0-88927-200-X

Jean-Pierre Ronfard, *Lear*, une production du Théâtre Expérimental de Montréal; photo : Daniel Kieffer, retouchée par Serippa.

ISBN 0-88927-200-X
9 780889 272002

POUR SUIVRE L'EXPÉRIENCE

C'était la première fois que *L'Annuaire théâtral* consacrait un dossier à un praticien. L'imparfait prend ici un sens tout à fait particulier puisqu'il souligne le fait que le présent dossier n'est pas de « circonstance ». En fait, il était inspiré par le désir de relever le défi que pose à la critique « savante » ou « universitaire » le théâtre de Ronfard. Le théâtre plutôt que l'œuvre. Parce que l'œuvre s'est trop longtemps résumée pour les critiques justement au grand œuvre dramaturgique *Vie et mort du roi boiteux* qui se lit comme un jeu de pistes culturelles, comme une borne de l'histoire du théâtre québécois marquant l'apogée et la mort de la création collective québécoise, comme l'exutoire festif des frustrations de l'histoire.

Le souvenir du spectacle s'estompant, l'unique reprise du texte ne suffisant à ressusciter la magie de la création, il restait les deux tomes de l'édition de 1981 qui masquèrent longtemps la production de Ronfard. La production plutôt que l'œuvre. Parce que le praticien était moins soucieux de « faire l'auteur » que de faire partager son expérience du théâtre. Par expérience, il faut entendre non seulement son expérimentation spectaculaire, mais aussi l'expérience d'une vie, d'une carrière, d'une formation. C'est ce mélange de savoir canonique et d'improvisation ludique qui constitue la signature de Ronfard et qui explique en partie l'influence que ce théâtral pédagogue du théâtre a exercée sur des générations d'acteurs, de metteurs en scène et bien sûr de spectateurs. Il est vrai que, dans les dernières années, il semblait soucieux de donner une vue d'ensemble de ses écrits et qu'il accepta que plusieurs de ses pièces soient réunies en 2002 par Dramaturges Éditeurs sous le titre d'*Écritures pour le théâtre*. Mais le titre commun à ces trois recueils dit assez la volonté de ne pas sacrifier aux Œuvres complètes, de préférer le pluriel de l'écriture à celui des écrits, autrement dit le bricolage, la façon au produit fini. Ce titre d'ailleurs fait écho à une autre publication qui, voici dix ans, présentait cinq pièces comme *Cinq études*. On comprend que ces titres ont inspiré celui d'un dossier qui, même si certains verbes ont dû changer de temps, est resté ce qu'il était : une tentative de saisir plutôt que de cerner « l'expérience ronfardienne à l'œuvre ».

Outre les analyses qui seront présentées par les responsables du dossier Caroline Garand et Paul Lefebvre, on y trouvera donc quelques clés du laboratoire-Ronfard : pour « doser » son parcours théâtral, une chronologie à laquelle font écho des extraits d'une entrevue inédite, une bibliographie de ses « formules » pour ou contre, le témoignage de

quelques anciens étudiants-cobayes et bien sûr un échantillon inédit de la masse immergée de l'œuvre, celle qu'il reste à découvrir. Ce dossier constitué pour suivre les traces d'un explorateur du théâtre, nous voudrions qu'il soit aujourd'hui une invitation à en poursuivre la quête au-delà des circonstances, au-delà de l'absence.

Pour reprendre le titre d'un livre de Georges Banu, Jean-Pierre Ronfard comme l'acteur du théâtre oriental, ne reviendra pas sur la scène du monde. Mais sur la scène du théâtre québécois, son image reste, « dépasse le spectacle » et « trouve sa récompense ailleurs que dans les applaudissements soutenus qui ferment la représentation sur elle-même », ailleurs que dans les hommages *in memoriam*.

Dominique Lafon
Directrice

Paul Lefebvre
Centre national des Arts

Caroline Garand
Université d'Ottawa

Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre

Hommage

Les premiers travaux devant mener au présent dossier étaient en chantier depuis plus d'un an et demi lorsque le décès de Jean-Pierre Ronfard le 26 septembre dernier vint brutalement en déplacer la perspective. Ce qui devait être un ensemble d'articles et de documents ayant pour objectif de donner une idée du sens, de l'envergure et de la variété de la pratique théâtrale de Ronfard s'est d'un coup transformé en bilan, en hommage.

Metteur en scène, pédagogue, auteur dramatique, comédien, directeur de théâtre, érudit, professeur, essayiste, philologue, traducteur, Jean-Pierre Ronfard était tout cela, et

bien plus. En le perdant, le milieu théâtral québécois perd d'abord et avant tout une sorte d'interlocuteur universel. Ronfard était un homme de dialogue, qui continuellement pratiquait la maïeutique avec sagacité, aisance et simplicité, sans doute parce qu'il la pratiquait d'abord pour lui-même; des textes sous forme de dialogues socratiques, publiés dans les *Cahiers* du Nouveau Théâtre Expérimental l'attestent[1]. D'ailleurs, le dialogue, plutôt que l'exposé magistral, était à la base de son enseignement de l'histoire du théâtre.

Le dialogue, il le cherchait, il le provoquait. Il fréquentait assidûment les spectacles des jeunes créateurs, souvent à leurs premières armes et, à chaud, après la représentation, engageait une discussion avec eux. Dans ces échanges, Ronfard cherchait à comprendre comment fonctionnait l'objet théâtral auquel il venait d'assister, sur quels présupposés il s'appuyait : du même coup, les jeunes artistes revenaient sur leur travail, sollicités par ce nouveau regard. (Notons au passage l'estime que Ronfard manifestait envers les jeunes artistes : il a ouvert la porte de la pratique à d'innombrables artistes débutants.) Ce que Ronfard cherchait dans ces discussions, c'était de nouvelles questions, de nouvelles façons d'envisager le théâtre; là où d'autres n'auraient vu qu'ignorance et naïveté, Ronfard décelait des idées non formulées. Et Ronfard était fasciné par les idées et, pour lui, une idée n'était jamais aussi belle que lorsqu'elle s'incarnait dans une question. Dans les discussions qu'il avait avec ses pairs – jeunes ou vieux, camarades de longue date ou parfaits inconnus – Ronfard nommait, distinguait, jusqu'à ce qu'il ait isolé un élément et l'ait placé dans une question. Souvent, cela débouchait sur la recherche d'un procédé théâtral qui explorerait la validité et le sens de ce qu'il venait de définir.

Dans un milieu théâtral où l'émotion est habituellement identifiée comme le principal moteur du théâtre, Ronfard était mu par des idées. Il les affinait, les éprouvait, concevant fréquemment ses spectacles selon une démarche consciemment analogue à celle du scientifique définissant les protocoles d'une expérience.

Comment créer? Sur quelles bases? Ronfard – souvent avec la complicité de Robert Gravel qui s'y entendait à merveille pour édicter les règles d'un jeu – adorait définir des processus et des contraintes de création : de la pléthore de situations d'*À Belœil ou ailleurs* aux règles byzantines organisant le processus créateur de *La Californie*, la question de l'organisation optimale des individualités créatrices d'une équipe théâtrale le préoccupait énormément. Homme de dialogue, les structures verticales ne l'intéressaient pas; il

1. Par exemple, Jean-Pierre Ronfard : « Et touts [*sic*] comptes faits, qu'est-ce qu'un "théâtre expérimental"? Dialogue socratique », *Cahier X, Point d'orgue, décembre 1994 / juin 1997*, s.d. [1997], p. 42-43.

cherchait au contraire à mettre sur pied des fonctionnements les plus horizontaux possible. Cette question du comment créer englobait aussi pour lui les questions relatives à la production. Au début des années quatre-vingt, Ronfard aura été à l'avant-plan de la lutte pour la sauvegarde du mode de production autogestionnaire, revenant à la charge auprès de l'Union des artistes en 1998.

Son exceptionnelle connaissance du répertoire théâtral et de l'histoire de l'art dramatique était d'abord et avant tout pour lui une sorte de grand vivier où, pêle-mêle, nageaient personnages, notions, situations dramatiques, tirades, intrigues, scènes, auteurs et poétiques théâtrales. Il y puisait des exemples pour appuyer ses arguments, mais il y trouvait surtout des embrayeurs pour lui-même créer et stimuler la création des autres.

Ronfard, arrivé à Montréal en 1960 après maintes pérégrinations en Europe et autour de la Méditerranée, aura vécu au Québec la Révolution tranquille ainsi que, dans la foulée de la création des *Belles-Sœurs* et de la fondation du Grand Cirque Ordinaire, l'explosion du nouveau théâtre québécois. Face au rejet que manifestera la génération du « Jeune théâtre » envers le répertoire et la culture européenne en général, assimilés à des formes de colonialisme culturel, Ronfard maintiendra avec une douce fermeté l'idée d'un rapport fécond avec le répertoire et l'histoire du théâtre, et ce, à l'intérieur même d'une pratique principalement orientée vers la création : un spectacle comme *Lear* (1977) témoigne de cette recherche. Mais c'est à lui que reviendra, à travers des créations comme *Treize tableaux* (1979) et *Vie et mort du roi boiteux* (1981-1982), d'inverser cette tendance et de réconcilier la jeune création avec le bagage culturel occidental. À cette génération, Ronfard ouvrira la culture comme on ouvre un bazar, comme s'il avait mis à la disposition de la communauté théâtrale un vaste magasin d'accessoires à piller. Dans ses rapports avec ses collaborateurs, Ronfard favorisait une approche de la culture fondée sur le ludisme et l'éclectisme. S'il organisait des éléments en système, ce n'était que très temporairement, et il abolissait ce système le plus vite possible; *Vie et mort du roi boiteux* a beau convoquer l'Histoire, la Littérature et le Musée, ce n'est pas pour les présenter comme des touts imbriqués et organisés, mais comme un fatras où l'on prend ce dont on a envie. Cet éclectisme, dont il arrangeait et défaisait les produits avec une rigueur malicieuse, semble être, pour le meilleur comme pour le pire, un fondement de l'univers ronfardien. À la fin des *Voyages du roi boiteux*, la cinquième pièce du cycle, on en vient à comprendre que cette « épopée sanglante et grotesque », au cours de laquelle on voit passer deux guerres mondiales, une épidémie de peste, la traversée de la mer Rouge et d'importants bouleversements impliquant le souverain régnant, ne serait qu'une rêverie des pauvres gens du quartier de l'Arsenal. Ainsi semble toujours être le travail de Ronfard : son éclectisme est la face visible d'une œuvre qu'il défait sitôt qu'elle est faite. Ronfard sous les traits de Pénélope : défaisant la nuit ce qu'elle a tissé le jour. Mais ne jetant jamais les fils.

En fait, Ronfard, comme le théâtre qui fut son port d'attache au cours des vingt dernières années de sa vie, voulait être un *espace libre*. Et les entraves qu'il craignait le plus étaient celles nées de son expérience du théâtre et de son savoir. Dans son court essai *Le démon et le cuisinier* publié en 1982 dans un numéro des *Cahiers de théâtre Jeu* consacré aux « questions de mise en scène », il écrivait :

> 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[2].

Ronfard soignait son cuisinier, mais souhaitait toujours que le démon finisse par avoir le dessus – et plus le cuisinier était fort, plus le démon devait se dépasser pour le vaincre.

Ronfard, homme de paroles, homme d'écriture, aura par ses nombreux articles dans les périodiques spécialisés et ses lettres aux journaux entretenu un dialogue dont l'interlocuteur débordait de la seule communauté théâtrale. Mais il faut surtout voir en lui un praticien pour qui la réflexion écrite était nécessaire. Jean-Louis Roux raconte qu'à l'époque où il dirigeait le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) et que Ronfard en était le secrétaire général, il arriva au bureau très tôt un matin pour avoir la surprise de voir que Ronfard était déjà là, en train d'écrire à sa table de travail. S'enquérant de la nature de ce qu'il était en train d'écrire de si bon matin, il se fit répondre : « Je mets de l'ordre dans mes idées[3]. » Ce que Ronfard a publié n'est que la pointe d'un immense iceberg d'inédits, dont les quelques fragments publiés[4] laissent entrevoir une pensée d'une impitoyable honnêteté, qui cherche à cerner avec précision son objet. Une entreprise de publication de ces réflexions inédites de Ronfard serait d'ailleurs fort bienvenue.

Quelques phrases, en conclusion, sur l'homme. Jean-Pierre Ronfard avait le sens de l'accueil. Il allait vers les autres, les écoutait, leur ouvrait sa porte, leur ouvrait des portes. Il les nourrissait – au propre comme au figuré – mais se nourrissait lui aussi de ces

2. Jean-Pierre Ronfard, « Le démon et le cuisinier », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 25, 1982, p. 24-39.

3. Entretien avec l'auteur, Moncton, 26 septembre 2003.

4. Par exemple, ces « Réflexions sur le succès » que cite Pierre Lavoie dans « ligue nationale d'improvisation/(nouveau) théâtre expérimental (de Montréal). La L.N.I. de l'intérieur ou le miroir aux alouettes », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 20, 1981, p. 85-90.

rencontres. Ce sens de l'échange, du dialogue, qui a été évoqué au début de cette présentation, était profondément ancré en lui. Pour lui, le théâtre était un art collectif et il en décrivait l'organisation comme une « chaîne de confiance »; cette même attitude de confiance était à la base des rapports qu'il nouait avec les gens. Chacun à son contact devenait plus fraternel, plus créateur, plus libre.

P. L.

Parcours Ronfard : de l'émotion à la création[5]

1929 : Naissance dans un petit village du Nord de la France, près de la frontière belge.

1933 : La famille Ronfard déménage à Douai.

1943 : Première émotion théâtrale : *L'école des femmes* par les Tournées Casadessus.
Le soulier de satin de Claudel par Jean-Louis Barrault à la Comédie-Française.

> La meilleure tirade du répertoire est celle dans *Don Juan*, celle de l'hypocrisie. Ça, bien sûr, c'est Don Juan, mais il y a Molière qui se défoule. Le talent d'un grand auteur comme Molière, c'est que ça ne jure pas avec son personnage. Quoique, la transformation de Don Juan en hypocrite soit un peu tirée par les cheveux. Là, c'est une tirade, mais je soupçonne Molière d'avoir fait son monologue intérieur dans sa maison, pendant que tout le monde dormait et d'avoir opéré le passage d'un monologue intérieur vers une tirade teintée de la personnalité de Don Juan. Il voulait engueuler la Compagnie du Saint-Sacrement.

5. Les spectacles suivis d'un astérisque ont été réalisés collectivement ou en collaboration. Les encadrés sont tirés d'une entrevue inédite réalisée en janvier 1998 par Caroline Garand.

1944 : Jean-Pierre Ronfard se joint aux Compagnons de la joie, une troupe amateur de Douai. Il y est d'abord comédien, puis, trois ou quatre ans plus tard, il dirige sa première mise en scène, celle d'un nô japonais intitulé *Les ombres sur la rivière.*

1945 : Autre souvenir marquant : *La danse de mort* de Strindberg par Jean Vilar aux Noctambules.

Vers 1947-1950 : Études en philologie à l'Université de Lille.

> Dans ma formation universitaire, j'ai eu un contact prolongé avec les formes archaïques, grecques et latines, et c'est du matériel qu'on peut utiliser, même si les formes apparaissent désuètes. Ce qui m'intéresse, c'est que ça rompt délibérément avec une sorte de spectacle qui n'est pas théâtral, soit télévisuel ou cinématographique. Dans ce type de spectacle, les formes archaïques ne sont pas de rigueur, sauf chez des créateurs que j'admire follement comme Woody Allen. Dans *Maudite Aphrodite*, le chœur antique, ça c'est bon!

1948 : Souvenir de *La sonate des spectres* de Strindberg par Roger Blin à la Gaîté-Montparnasse.

1951-1952 : Service militaire à Saumur, puis en Allemagne.
Stages de formation théâtre du ministère de la Jeunesse et des Sports.
Mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* en Allemagne avec Jean Rouvet.

1952-1954 : Tournée en Algérie avec l'Équipe théâtrale, troupe dirigée par Henri Cordreaux.
Licence à l'Université d'Alger avec une traduction du *Charançon* de Plaute.
Mariage avec Marie Cardinal et naissance de Benoît Ronfard.

1954 : Début de la Guerre d'Algérie.
Retour à Douai chez les parents Ronfard afin de préparer l'agrégation de grammaire : échec à l'agrégation en 1955.

1955-1956 : Enseignement au Lycée français de Thessalonique (Grèce).
Fondation d'une troupe (*La jalousie du barbouillé* et *L'école des maris*).
Réussite à l'agrégation.
Naissance d'Alice Ronfard.

1956-1959 : Enseignement à Lisbonne (Portugal).
Fondation d'une troupe (*Monsieur de Pourceaugnac*, *Bajazet* et *L'heureux stratagème*).
Naissance de Bénédicte Ronfard.

> Un récit est réussi, je crois, lorsqu'il charme dans le vieux sens du mot, lorsqu'il sonne aux oreilles et qu'il entraîne les gens, qu'il les met à l'intérieur d'un nouveau monde. Il y a une espèce de refus du théâtre actuellement de cet emploi-là. Dans les pièces du XVII[e] siècle, il y avait les exposés de situation, qui sont d'une lourdeur, ah là là! Comme le début de *Bajazet*, avec l'exposé du grand Vizir. Ah non, ça, c'est fini! Racine, il n'a pas réussi! Tandis que le rêve d'*Athalie*, qui est une grande tirade, c'est magnifique! Les images sont suffisamment fortes pour qu'on entre dans la réalité du rêve.

1959 : Enseignement à Vienne (Autriche).
Fondation d'une troupe (*La première surprise de l'amour*).

1960 : Direction de la section française de l'École nationale de théâtre de Montréal.

1961 : Traduction et mise en scène des *Choéphores* d'Eschyle au Théâtre du Nouveau Monde.

1962-1963 : Mise en scène, à l'Égrégore, des *Violettes* de Georges Schéhadé, d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry, des *Chants de Maldoror* de Lautréamont et du *Roi se meurt* d'Eugène Ionesco.

> Le premier pouvoir, sur une scène, c'est la parole. Laissez-moi parler! Chez Jarry, une des premières scènes commence par « Mes bons amis, il est grand temps d'arrêter le plan de la conspiration. Que chacun donne son avis. Je parlerai en premier ». Ça, c'est le pouvoir!

1964 : Il quitte son poste de direction à l'École nationale de théâtre.

1964-1967 : Formateur au centre de Marly-le-Roy de l'Institut national d'éducation.
Mise en scène de *Kafka* au Théâtre des Trois Baudets (Paris) et de *Nous avons tous un nid d'oiseau sur la tête* de Peter Diener au Théâtre de l'Épée de Bois (Paris).
Mise en scène du *Menteur* de Corneille au Monument national (Montréal).
Tournée en Afrique Subsaharienne, ministère français de la Coopération.

1968 : Spectacles d'agit-prop au Théâtre de l'Épée de Bois.
Chansons de mai 68, disque produit par Polydor.

1969 : Mise en scène d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz au Monument national.
Mise en scène de *Moi ma maman m'aime*, spectacle collectif, au Quat'sous.
Création de *Médée* à l'École nationale de théâtre.
Secrétaire général du Théâtre du Nouveau Monde.
Direction des Jeunes Comédiens du TNM (*Voyage* 1969, *Ubu roi* 1970, *Sparages* et *Les fourberies de Scapin* 1971, *Quichotte et Galipotte* 1972).
Création de *Gens de Noël, tremblez* au Théâtre du Nouveau Monde.

> *Quichotte*, ça avait été fait pour les Jeunes Comédiens du TNM. C'était une première approche de *Don Quichotte* et c'était très théâtre engagé, tu vois, très soixante-huitard. J'ai bien aimé faire ça, mais à mon avis le *Don Quichotte* qu'on a monté au Trident est plus solide. L'intérêt, c'était de partir en tournée et d'utiliser, comme seul décor, les trois caisses qu'on avait pour le transport du matériel.

1970 : Mise en scène du *Jardin des délices* de Fernando Arrabal au Monument national.
Création de *La décollation de Jean le Creux, chevalier,* spectacle de rue dans le cadre des festivités de la Saint-Jean-Baptiste et de *Roméo et Juliette en casseroles* avec les enfants Ronfard.

1971 : Mise en scène du *Misanthrope* de Molière au Théâtre du Nouveau Monde et d'*Uncle Vanya* d'Anton Tchekhov au Centaur.

1972 : Mise en scène de la création *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau au Théâtre du Nouveau Monde.

1973-1974 : Mise en scène de *Macbett* d'Eugène Ionesco, de *La charge de l'orignal épormyable* de Claude Gauvreau et d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry au Théâtre du Nouveau Monde.

1975 : Fondation du Théâtre Expérimental de Montréal avec Robert Gravel et Pol Pelletier.
Création d'*Une femme, un homme** au Théâtre Expérimental de Montréal.
Mise en scène d'*Entrailles* de Claude Gauvreau au Conservatoire de Québec, de *Colette et Pérusse* de Robert Claing au Quat'sous et d'*Une brosse* de Jean Barbeau au Trident.

> Je suis à l'aise quand je fournis du texte à une œuvre théâtrale. Je ne travaille jamais en l'air. Je n'ai pas un message important à transmettre au monde. J'écris du théâtre pour être représenté à telle date, dans telle ville.

1976 : Création de *Garden Party 1** au Théâtre Expérimental de Montréal.
Mise en scène de *Délire à deux* et des *Chaises* d'Eugène Ionesco au Théâtre du Nouveau Monde.

1977 : Création de *Lear* et de *Garden Party 2** au Théâtre Expérimental de Montréal.

1978 : Mise en scène de la création de *HA ha!...* de Réjean Ducharme au Théâtre du Nouveau Monde.

1979 : Création d'*Inceste**, d'*Orgasme 1** et d'*Orgasme 2** au Théâtre Expérimental de Montréal et de *Treize tableaux** au Nouveau Théâtre Expérimental.
Scission du TEM : création du Nouveau Théâtre Expérimental.
Mise en scène de *L'hippocanthrope* de France Vézina au Théâtre du Nouveau Monde.

1980 : Mise en scène de *The Crucible* d'Arthur Miller au Vancouver Playhouse.

1981-1982 : Création de *Vie et mort du roi boiteux* au Nouveau Théâtre Expérimental, de *L'histoire de Médée* à l'École nationale de théâtre et de *La mandragore* au Théâtre du Nouveau Monde.
Rédaction de *Songes et mensonges* (date incertaine, une seule lecture publique).

1984 : Création de *La Californie** au Nouveau Théâtre Expérimental.

1985 : Traduction et mise en scène du *Cyclope* d'Euripide au Nouveau Théâtre Expérimental.
Création des *Mille et une nuits* au Nouveau Théâtre Expérimental, de *Don Quichotte* au Trident, du *Titanic* au Festival de théâtre des Amériques.
Rédaction des *Visiteurs de Madame Artémise* (non représentée).

1986 : Mise en scène de *La Médée d'Euripide* de Marie Cardinal au Théâtre du Nouveau Monde.
Création de *Dans les dunes de Tadoussac*, École nationale de théâtre au Monument national, d'*À Belœil ou ailleurs** et des *Objets parlent* au Nouveau Théâtre Expérimental.

> *Dans les dunes de Tadoussac*, j'ai écrit ça quasiment sur commande, pour l'École nationale. Je revenais de voyage. J'avais été pendant un an en voyage en Amérique latine. Et ça repose sur l'idée de voyage dans le temps et dans l'espace. L'histoire est très simple à la base, c'est quelqu'un qui raconte son voyage, il commence à divaguer et on voit ses divagations prendre corps sur la scène. Il part dans l'histoire de Charles Quint et de Jeanne la Folle, il rencontre des gens de son voyage, des Sud-Américains qui parlent de la neige. C'est une espèce de trip un peu de drogué, pas complètement, mais un peu.

1987 : Création de *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat* et de *Marilyn, journal intime de Margaret Macpherson* au Nouveau Théâtre Expérimental.

1988 : Mise en scène du *Roi se meurt* d'Eugène Ionesco au Théâtre du Nouveau Monde.
Création d'*Autour de Phèdre* et du *Trésor des pyramides** au Nouveau Théâtre Expérimental.

1989 : Création du *Grand théâtre du monde* et de *Variations : 6 objets expérimentaux** au Nouveau Théâtre Expérimental.

1990 : Création de *La voix d'Orphée* et de *L'apocalypse de Jean** au Nouveau Théâtre Expérimental.

1991 : Mise en scène de *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen au Théâtre du Nouveau Monde et de *La conquête de Mexico* d'Yves Sioui-Durand au Nouveau Théâtre Expérimental.

1992 : Création du *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* au Nouveau Théâtre Expérimental.

> Dans *Précis d'histoire générale du théâtre*, il y a un monologue dont l'intérêt réside dans le fait de courir et de dire à la fois, ce qui est intéressant comme problème. Il repose sur un exercice de théâtre : un personnage qui dit des choses en même temps qu'il demande à son corps quelque chose qui va contre. Dire un monologue à toute vitesse dans de telles circonstances, c'est un exercice respiratoire.

Rédaction de *La mission Prométhée* (non représentée).
Création de *Falstaff* au Trident.

> *Falstaff*, c'est une commande faite par le Trident. Et là, je dois dire que je n'ai pas réussi. Je n'ai pas réussi à recréer une chose profondément originale. Je crois que j'étais trop impressionné par Shakespeare. C'est impressionnant Shakespeare. Je ne pense pas que ce soit une immense réussite. J'ai mélangé les *Henry IV* et les *Joyeuses commères de Windsor* pour en faire un tout cohérent. Je ne trouve pas que ce soit formidable, mais c'était magnifiquement joué par Jean-Jacqui Boutet qui est un comédien incroyable. Je veux reprendre tout ça pour arriver à quelque chose d'original, c'est dans ma tête, mais il faut travailler et je fais autre chose.

1993 : Création de *Dialogues : Corps à corps et Violoncelle et voix* au Nouveau Théâtre Expérimental.

1994 : Création de *Tête à tête** et des *5 à 7 de la mort de Dieu** au Nouveau Théâtre Expérimental et de *Quartette* à l'École nationale de théâtre.

Quartette, c'était fait sur mesure pour un exercice d'étudiants. C'était une sorte de décalque d'une pièce de Tchekov ou de plusieurs pièces de Tchekov. C'était un amusement pour moi de les faire plonger dans du Tchekov sur mesure. Il n'y avait pas de pièce d'origine, c'était l'ensemble des pièces russes que les étudiants avaient pu rencontrer pendant leur formation. C'est de l'écriture sur commande pour remplir un dessein pédagogique, c'est-à-dire faire travailler quelqu'un.

1995 : Création de *Le cru et le cuit** et de *Cinquante** au Nouveau Théâtre Expérimental.

1996 : Création de *Matines : Sade au petit déjeuner* au Nouveau Théâtre Expérimental.

1997 : Création des *Amours* au Nouveau Théâtre Expérimental.

Dans *Les amours*, il y a un monologue devant un cadavre. À l'époque, on était sous le coup de la mort de Robert Gravel. C'est plein d'allusions à la mort de Robert.

1998 : Création des *Mots,* de *Lumière** au Nouveau Théâtre Expérimental ainsi que de *L'histoire des Atrides* à la Salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier.

1999 : Création des *Ateliers Aristophane** et de *Transit, section n° 20** au Nouveau Théâtre Expérimental.
Mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme au Trident.
Prix Denise-Pelletier et Prix du Gouverneur Général pour les arts de la scène.

Il y a toute une tradition du monologue chez les Latins. J'ai beaucoup travaillé là-dessus. J'avais fait un mémoire sur Plaute et en particulier sur le *Curculio*. Il y a quelques splendides monologues, dont celui du *servus currens*, l'esclave qui court. C'est un classique du comique latin : il y a des scènes de *servus currens*. C'est la première fois que j'y pense, mais c'est ce que j'ai reproduit dans le *Précis d'histoire générale du théâtre* avec le monologue du jogger.

2000 : Création d'*Hitler** au Nouveau Théâtre Expérimental.

2001 : Mise en scène de *Dave veut jouer Richard III** au Nouveau Théâtre Expérimental.
Création *Des dieux et des hommes : Héraklès et autres mythes* à l'École nationale de théâtre.
Mort de Marie Cardinal.

2002 : Création de *La parade du temps qui passe** au Nouveau Théâtre Expérimental, et de *La vis comica de Plaute* au Trident.

2003 : Mise en scène d'*Œdipe à Colone* de Sophocle (traduction de Marie Cardinal) à l'Espace Go et au Trident.
Mort de Jean-Pierre Ronfard le 26 septembre.

Présentation

L'objectif que s'est donné le présent dossier, au-delà de l'hommage imprévu à l'origine, est de couvrir non pas toute, mais une bonne part de la contribution de Ronfard à l'univers théâtral québécois. Cette contribution étant pour le moins vaste nous avons choisi, d'orienter les travaux vers des domaines moins étudiés par la recherche universitaire. Ainsi, sans qu'il soit ici question de réduire ou même de nier l'importance de *Vie et mort du roi boiteux* ou de la longue carrière de Ronfard comme metteur en scène, le lecteur n'en trouvera mention que de manière secondaire : pour en avoir une idée, il pourra se référer aux travaux de Louise Vigeant et de Dominique Lafon sur le célèbre cycle et à ceux de Paul Lefebvre[6] sur Ronfard metteur en scène. En fait, nous avons considéré comme primordial, surtout dans les circonstances, de privilégier une approche multiple couvrant d'autres lieux spécifiques de la pratique ronfardienne.

6. Louise Vigeant, « Le travail de l'interprétance dans le texte spectaculaire : lecture de *Vie et mort du roi boiteux* ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Sémiologie, 1985; Dominique Lafon, « Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, 1998, p. 85-99; « Vie et mort du roi boiteux », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 2003, p. 996-1000; Paul Lefebvre, « Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène. Vingt et une aspérités », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 199-215, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. X.

Concrètement, le présent dossier s'articule en deux parties. D'une part, il propose des études générales de certains traits marquants de l'esthétique propre à Jean-Pierre Ronfard : expérimentation, polémique et autoreprésentation. D'autre part, des études de cas précis s'attachent au détail d'autres traits non moins fondateurs de sa pratique : importance du mythe, de l'écriture dramatique, des langues et des esthétiques antiques. La section « Documents » vient enrichir le portait de Jean-Pierre Ronfard par des témoignages sur la fonction de pédagogue qui, non seulement l'a amené à venir vivre au Québec, mais l'a occupé jusqu'à la toute fin, et par la reproduction d'une œuvre inachevée et inédite dans laquelle s'affirment son ludisme et son amour de la chair, de la vie. Ce texte, intitulé *À La Licorne*, par sa qualité d'hommage à des gens et à un lieu réels, montre aussi l'importance qu'accordait Ronfard à ceux qui l'entouraient, son désir de vivre le milieu théâtral comme une grande famille.

Dans la première partie du dossier, l'article de Catherine Cyr analyse la notion d'expérimentation à la lumière des zones de contamination entre discours scientifique et théâtral. Prenant assise en particulier sur l'*Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard, il s'agit de mettre en relief la porosité des frontières qui séparent deux domaines en apparence irréconciliables, mais aussi les heureux enfantements du mariage contre nature que représente parfois la transdisciplinarité.

Cette notion d'expérimentation revient aussi dans l'article signé par Marie-Andrée Brault et Caroline Garand, doublée de registres assez peu souvent relevés du discours ronfardien : la provocation et la polémique. En effet, pédagogue et paternel, fervent de la maïeutique, certes, Ronfard fut aussi un interlocuteur ironique de la communauté théâtrale qui, assez régulièrement, justifiait ses propres choix créatifs par leur opposition à la pratique courante. Profondément ancré dans l'immédiateté de la vie théâtrale, son travail lui en est tout autant redevable qu'à la tradition comme le montre la mise en parallèle de son double parcours de création et de réflexion.

Unifiant le tout, l'article de Louis Patrick Leroux explore la dimension autobiographique de l'œuvre de Jean-Pierre Ronfard. En utilisant les diverses catégories développées dans le cadre des recherches universitaires sur la biographique, qu'il s'agisse des thèses de Philippe Lejeune ou de Serge Doubrovsky, il dresse un portrait des différentes modalités d'inscription de l'individu Ronfard dans sa production.

La seconde partie du dossier, axée sur des œuvres spécifiques, prend d'abord corps dans l'article de Paul Lefebvre qui s'intéresse à l'utilisation récurrente du mythe chez Ronfard à travers *Treize tableaux* : œuvre elle aussi mythique. Œuvre fondatrice dans le développement de l'imaginaire ronfardien, elle apparaît comme le récit de ses origines

auquel Ronfard ne cessera de songer et de se référer. Sa production est aussi entourée d'une aura de mystère, puisque peu de gens, somme toute, ont assisté aux représentations. Nécessaire à la compréhension de toute la production, comme le théâtre grec l'est à celle de la tradition théâtrale, *Treize tableaux* demeure pourtant, comme lui, pour une bonne part impossible à reconstituer.

Difficile à reconstituer dans sa totalité, la tradition antique est cependant au cœur même de l'esthétique de Jean-Pierre Ronfard et c'est dans le but d'en mieux cerner toute l'importance qu'André Daviault, spécialiste de la littérature latine, s'intéresse à l'une des dernières productions de l'auteur : *La vis comica de Plaute*. Retour à ses années de formation, puisque le *Curculio* de Plaute qui en est le centre fut traduit par Ronfard au cours des années cinquante dans le but d'obtenir sa licence, *La vis comica* est tout à la fois le bilan d'un parcours culturel et la réconciliation des facettes désinvolte et universitaire de l'homme de théâtre.

Enfin, c'est à l'auteur que s'attache Caroline Garand en mettant en relief la dimension lopesque de son écriture. Moins fréquemment étudiée que l'influence shakespearienne, la dette de Ronfard envers le siècle d'or espagnol est énorme et son *Grand théâtre du monde*, dont il vole le titre à Calderón, est le lieu de la reconnaissance de cet apport fondamental à son imaginaire.

Encore trop peu circonscrite par la recherche universitaire, l'œuvre de Ronfard est monumentale et c'est dans la complémentarité aux études déjà existantes que nous avons voulu articuler ce dossier, en espérant qu'il engendrera chez de nombreux chercheurs le désir de poursuivre plus avant cette étude et qu'il montrera, surtout, l'urgence de le faire.

C. G.

Catherine Cyr
Université du Québec à Montréal

Ronfard et la méthode expérimentale : une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire

Théâtre et médecine : une vieille alliance

Ceux qui aiment les arts, les sciences diront
Joachim DU BELLAY, 1558

Les liens qui se sont tissés, depuis les Lumières, entre la science – médecine, psychologie expérimentale, sciences cognitives – et le théâtre, tant du côté de la pratique que de la théorie, sont complexes, multiples, souvent étonnants. À preuve et malgré l'élaboration d'une réflexion qui tend à mettre en place la dichotomie champ scientifique/champ artistique (Levy-Leblond, 2000), les traces qu'ont imprimées les recherches médicales dans les études théâtrales – notamment dans les théories du jeu.

Les exemples de cette contamination épistémologique, par laquelle le discours théâtral s'approprie, adapte et intègre des notions issues du savoir médical, sont nombreux dans l'Histoire. Il suffit de rappeler combien la réflexion de Denis Diderot sur le jeu de l'acteur,

inscrite dans le contexte de la rationalisation et de la systématisation propre au XVIII[e] siècle, est fortement teintée par les théories médicales de son temps. En effet, sa conception du corps est imprégnée d'idées issues des deux axes théoriques qui dominaient alors, soit le corps-machine (théories mécanistes) et le corps comme siège des « passions » de l'âme et selon lesquels un rapport direct – lisible et déchiffrable – se tisse entre les signes du corps et les mouvements intérieurs (physiognomonie). Ainsi, les fondements médicaux (principes galéniques, théorie des quatre humeurs, théorie des passions, circulation du sang et des « esprits ») qui étayent le discours de Diderot, qui se targuait d'être un grand physiologiste, sont-ils aisément repérables et visiblement féconds lorsque ce dernier élabore sa réflexion sur l'acteur (Desjardins, 2000; Pradier, 1989; Sauvage, 1992).

Si le XVIII[e] siècle a vu se cimenter de fortes alliances entre la science et le théâtre, celles-ci semblent s'être peu à peu effritées avec l'institutionnalisation de la science au XIX[e] siècle, puis son industrialisation au siècle suivant. Toutefois, malgré cette apparente scission entre la pensée scientifique et la recherche théâtrale, des transferts, des analogies et des rapts sémantiques ont continué de se fomenter, souvent de manière originale et opérante, entre ces deux champs de l'activité humaine. Ainsi, du côté de la pratique théâtrale, plusieurs praticiens ont-ils, dès le début du XX[e] siècle, puisé dans le domaine des sciences comportementales, alors en émergence. Par exemple, il est bien connu que si la biomécanique de Vsevolod Emilievitch Meyerhold trouve ses sources dans le constructivisme et dans les théories productivistes, elle s'inspire également des sciences de son temps. En effet, Meyerhold a tiré profit de la théorie du conditionnement opérant ainsi que de découvertes relatives aux mécanismes cérébraux : « pour rationaliser le comportement scénique de l'acteur [il] se tourne en priorité vers la psychologie américaine, la théorie périphérique des émotions de W. James et la réflexologie soviétique pavlovienne » (Picon-Vallin, 1999 : 104). Cette appropriation du savoir médical et son application au cœur de la pratique théâtrale permettront l'élaboration et la validation d'un langage scénique nouveau reposant sur une solide base scientifique expérimentale (p. 104).

Même à notre époque caractérisée par le cloisonnement et la surfragmentation des savoirs, quelques formes stimulantes de mise en dialogue entre la médecine et le théâtre subsistent, telle l'appropriation par le metteur en scène Jean-Pierre Ronfard de la méthode expérimentale développée par Claude Bernard dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Il s'agit d'une démarche particulièrement intéressante dans la mesure où Ronfard dans ses « études théâtrales », où se cristallisent symbiotiquement les fonctions du praticien et du théoricien, adopte une démarche qui ne saurait se résumer au simple transfert analogique ou isomorphique. Féconde, étonnante et hautement originale, l'appropriation interdisciplinaire des expérimentations ronfardiennes se révèle à travers des démarches créatrices et des propositions scéniques marquées du double sceau de la rigueur

scientifique et de la liberté ludique, faisant ainsi un pied de nez irrévérencieux aux tenants d'une incompatibilité ontologique entre les champs de la médecine et de la recherche théâtrale. L'analyse de quelques-unes des productions concoctées par Ronfard permet de saisir comment une forme de raisonnement et une méthodologie librement inspirées de la médecine expérimentale deviennent les moteurs d'une démarche exploratoire qui consiste, essentiellement, à poser « des questions sur la création et [à] les poser à coups de spectacles » (Ronfard, 1985a : 120).

Interdisciplinarité, transgression, usurpation ludique

> *Le savoir est fondamentalement transgressif*
> Helga Nowotny, 2003

Avant de rappeler les éléments constitutifs de la méthode expérimentale systématisée par Claude Bernard et d'en repérer les traces dans le travail ronfardien, il importe d'abord de situer les paramètres de l'interdisciplinarité telle qu'on la conçoit généralement aujourd'hui et qui concerne avant tout la transgression des frontières du savoir et le transfert des méthodes d'un champ de la connaissance à un autre (Nicolescu, 1996; Nowotny, 2003).

Au même titre que la transdisciplinarité, qui se déploie tentaculairement dans l'espace de l'entre-deux, entre les barrières épistémologiques, l'interdisciplinarité, tout en favorisant le décloisonnement du savoir, empêche sa babélisation en instaurant un dialogue, une interaction. Celle-ci « peut aller de la simple communication des idées jusqu'à l'intégration mutuelle des concepts directeurs, de l'épistémologie, de la terminologie, de la méthodologie, des procédures, des données et de l'organisation de la recherche et de l'enseignement s'y rapportant ». (Bourassa, 1995). On peut ainsi distinguer trois degrés de l'interdisciplinarité : *un degré d'application*, manifeste lorsqu'une pratique concrète est transférée d'un domaine à l'autre, *un degré épistémologique*, qui concerne le transfert d'une méthode d'un champ à l'autre, son appropriation, son adaptation – c'est le type d'intégration privilégié par Ronfard – et enfin, *un degré d'engendrement de nouvelles disciplines* comme l'infographie, née de l'interaction entre le graphisme et l'informatique. À différents niveaux, ces formes d'interdisciplinarité contribuent au « big bang disciplinaire » que nous connaissons actuellement (Nicolescu, 1996).

Certes, la transgression des frontières du savoir n'est pas l'apanage de notre époque. On peut retracer jusqu'au temps de Galilée ce mouvement de pénétration et de contamination de la connaissance, laquelle « s'infiltre à travers les structures comme l'eau à travers les pores d'une membrane » (Nowotny, 2003). Toutefois, ce n'est qu'au XX^e^ siècle

que cette pratique privilégiant l'hybridation et la « percolation » a été systématisée, décortiquée, parfois même érigée en dogme. Ainsi, en art contemporain comme en danse ou en théâtre de recherche, il est dorénavant entendu que le décloisonnement des disciplines doit constituer un critère distinctif ou, du moins, une composante importante de la démarche et/ou de l'esthétique proposée (Batt, 1999; Ouaknine, 1989; Pavis 1987).

Chez Jean-Pierre Ronfard, le recours à l'interdisciplinarité est fréquent, multiforme, et se déploie, par exemple, par la pratique de l'intertextualité, lorsque des fragments textuels non dramaturgiques sont intégrés au texte théâtral. Mais là où la transgression épistémologique apparaît la plus étonnante et la plus féconde, c'est lorsqu'il s'approprie quelques-uns des principes méthodologiques de la médecine expérimentale, les détourne, les adapte à sa pratique théâtrale. L'originalité et l'intérêt de sa démarche résident dans le fait que, contrairement à Émile Zola ou à Gustave Flaubert, qui se sont eux aussi inspirés de l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* pour développer les procédés spécifiques du « roman expérimental » – un roman miroir des mœurs, fondé sur l'observation méticuleuse des comportements humains – Ronfard ne cède pas à la tentation de l'assimilation isomorphique.

En effet, même si la démarche n'est pas dénuée de rigueur, l'appropriation interdisciplinaire des études théâtrales de Ronfard est, avant tout, ludique. En pillant quelques éléments clés chez Claude Bernard, en empruntant librement à l'expérimentation médicale certains fondements méthodologiques, Ronfard, comme il le dira lui-même, s'amuse, joue à se prendre pour un scientifique : « pour s'amuser, on se donnait comme modèle le livre de Claude Bernard sur la médecine expérimentale. L'idée, c'était de créer un théâtre expérimental en *jouant* sur le mot expérimental. On se trouvait scientifique! Voilà : on était des scientifiques! » (Saint-Pierre, 2003).

Cette usurpation ludique de la méthode bernardienne ne saurait faire oublier qu'elle s'accompagne d'une profonde réflexion sur les formes et les fonctions de l'art théâtral que Ronfard poursuit dans *Les objets parlent*, *Autour de Phèdre* et *La voix d'Orphée*. La méthodologie scientifique empruntée à Bernard, à travers une démarche de percolation assumée et audacieuse, permet à Ronfard de fusionner la pratique et la théorie dans un double mouvement de recherche et de création visant, toujours, à « sonder les possibles de l'art théâtral » (Loffree, 1997 : 84).

Claude Bernard : du théâtre à la médecine

La découverte implique un saut dans l'imagination
Claude Bernard, 1966 [1865]

Afin de bien saisir comment la réflexion et la pratique de Ronfard se sont nourries des travaux de Claude Bernard, il convient de retracer brièvement le parcours de ce dernier, de mettre en évidence les quelques principes fondamentaux qu'il a mis au jour et qui ont contribué à faire de la physiologie un champ d'application possible de la recherche expérimentale.

Lorsqu'on se penche sur le cheminement, quelque peu sinueux, du père de la physiologie, on constate avec étonnement que Claude Bernard, avant la médecine, avait d'abord été attiré par une carrière théâtrale. Ainsi, dès 1831, à dix-huit ans, il écrit *La rose du Rhône*, un vaudeville qui sera joué, avec un certain succès, dans un théâtre lyonnais. Fort de cette première réussite, il désire ensuite conquérir Paris et il s'attaque à la création d'une nouvelle pièce, inspirée de Shakespeare : *Arthur de Bretagne, drame en cinq actes et en prose avec un chant.* Le texte est maladroit, laborieux. Soumis à Saint-Marc Girardin, en novembre 1834, le manuscrit lui est rendu quelques semaines plus tard ponctué d'annotations défavorables. Dès lors, il abandonne toute ambition dramaturgique et, suivant les conseils de Saint-Marc Girardin, se résigne à mettre à profit son expérience d'aide-pharmacien et à poursuivre des études médicales. Si l'anecdote peut sembler triviale, elle est toutefois révélatrice de la place qu'occupera toujours, chez Bernard, l'imagination. Même s'il se détourne de la création artistique, il conservera et revendiquera dans sa pratique scientifique ce même élan créateur, gouverné par la soif du nouveau et par le désir, malgré la rigidité des contraintes de l'expérimentation, de toujours « donner libre carrière à son imagination » (Debray-Nitzen, 1992 : 193).

Parmi les principales contributions de ce chercheur reconnu (il dirigera la chaire de physiologie générale de la Sorbonne et, plus tard, l'Académie de médecine), il importe de mentionner la découverte, grâce à la vivisection, de la fonction glycogénique du foie, de même que la mise au jour de la notion de milieu intérieur qui est le « milieu dans lequel baignent les cellules des animaux supérieurs (lymphe, sang); physiquement et chimiquement *constant*, alors même que le milieu extérieur est *variable* » (p. 224). Enfin, le legs le plus important de Bernard demeure sans doute la publication de l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* où il systématise les principes méthodologiques et philosophiques fruits de ses années d'expérience en laboratoire et où il énonce les fondements de toute démarche expérimentale. Une démarche qui, on le sait, bouleversera la pratique de la recherche médicale et les conceptions mêmes du vivant (Debray-Nitzen, 1992; Grmek, 1997).

La méthode expérimentale

> *Pour être digne de ce nom, l'expérimentateur doit être à la fois théoricien et praticien*
> Claude BERNARD, 1966 [1865]

Si Bernard n'est pas l'inventeur de la méthode expérimentale – l'aller-retour entre l'hypothèse et l'expérience de contrôle est repérable aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, notamment chez Francis Bacon – c'est à lui qu'on doit son application dans le champ de la médecine et, surtout, ses principes. Certains de ces postulats seront retenus par Jean-Pierre Ronfard et nourriront sa réflexion sur le théâtre expérimental.

La pensée de Bernard se caractérise avant tout par le rejet de la scolastique au profit de l'empirisme et de l'expérience. Pour lui, rien ne sert d'énoncer de belles théories si elles ne sont pas soumises à l'expérience qui est « l'unique source de connaissance humaine » (Debray-Nitzen, 1992 : 86). Ainsi, pour Bernard, « la méthode expérimentale [...] n'est rien autre chose qu'un raisonnement à l'aide duquel nous soumettons méthodiquement nos idées à l'expérience des faits » (Bernard, 1966 [1865] : 42). L'expérience se décline donc en trois temps : l'observation, puis la préméditation, d'où émerge une hypothèse née de cette observation ou encore de l'imagination de l'expérimentateur, suivie de l'investigation qui viendra confirmer ou infirmer l'idée de départ. Bernard insiste également sur l'importance du tâtonnement et de l'intuition ainsi que sur le caractère souvent accidentel et fortuit de l'expérience. De plus, il préconise l'expérimentation « active » qui nécessite l'intervention directe de l'expérimentateur sur son objet, dans des conditions qu'il aura lui-même créées, déterminées et souvent modifiées. Suivant ce cheminement, l'expérimentateur devient donc « un inventeur de phénomènes, un véritable contremaître de la création » (p. 66).

De plus, si Bernard revendique la liberté de l'esprit, cette liberté se doit cependant d'être fondée sur le doute expérimental, différent du doute cartésien en cela qu'il intervient dans le *primum movens*, dans l'idéogenèse de l'expérience. Cette pratique systématique du doute implique donc une nécessaire remise en question de toutes les idées reçues de même que la pratique constante de l'autoréflexivité, une démarche qu'on qualifierait aujourd'hui de « métacognitive », où l'expérimentateur s'observe agissant en même temps qu'il observe l'expérience en cours.

Enfin, le dernier élément qu'il importe de retenir ici est le rôle fondamental que joue pour la médecine expérimentale la vivisection, où l'on « supprime un organe sur le vivant par la section ou par l'ablation et l'on juge, d'après le trouble produit dans l'organisme entier [...] de l'usage de l'organe enlevé » (p. 52). Si cette pratique était déjà courante au

temps de Galien ou d'Érasistrate, elle se trouve systématisée et balisée par Bernard, notamment lorsqu'il procède à des expériences répétées sur l'assimilation des substances neurotoxiques ou encore sur la glycogénie hépatique. Pour Bernard, la pratique de la vivisection – qui lui aura causé maints démêlés avec les défenseurs des droits des animaux – est essentielle à la connaissance intime des phénomènes :

> On fait une expérience parce qu'on cherche à connaître la fonction d'une partie d'après le trouble que sa suppression entraîne [...] cette définition de l'expérience suppose nécessairement que l'expérimentateur doit pouvoir toucher le corps sur lequel il veut agir, soit en le détruisant, soit en le modifiant (p. 52).

Ces quelques critères et fondements méthodologiques, établis par Bernard, n'ont évidemment pas fait immédiatement l'unanimité dans la communauté scientifique et médicale. La démarche expérimentale, pratiquée par Bernard et ses laborantins, a longtemps inquiété, intrigué, soulevé des querelles éthiques et morales. Pourtant, malgré des débuts chaotiques – la démarche est d'abord perçue comme une folie, une hérésie – Bernard parviendra lentement à imposer une nouvelle conception de la physiologie et une nouvelle pratique de l'expérimentation qui connaîtront un rayonnement dépassant largement les frontières épistémologiques, étirant ses ramifications jusque dans les arts et la philosophie (Debray-Nitzen, 1992; Grmek, 1997).

Cette appropriation transgressive de quelques-uns des principes bernardiens est ainsi repérable dans la pratique de Jean-Pierre Ronfard d'un théâtre audacieux et lui aussi « hérétique », à contre-courant des normes et des conventions établies. En effet, très tôt, Ronfard, accompagné de ses complices du Nouveau Théâtre Expérimental, soupçonnera que « certaines méthodes empruntées à Claude Bernard pouvaient être fructueuses. Par exemple la pratique de l'ablation d'un organe pour en découvrir la fonction ou encore la mise en doute de toutes les idées reçues » (Ronfard, 1997 : 43). Une analyse du travail de Ronfard permet de repérer ses multiples emprunts à Bernard, certes effectués de façon désinvolte et avec un brin, assumé, de prétention pseudo-scientifique, mais qui ont contribué, suivant l'idéal bernardien, à faire du praticien un théoricien.

Ronfard et la réflexion théorique

> *Une main habile sans la tête qui la dirige est un instrument aveugle; la tête sans la main qui réalise reste impuissante*
> Claude BERNARD, 1966 [1865]

Le rapport qu'entretint, pendant plusieurs années, Jean-Pierre Ronfard avec la réflexion théorique est complexe. S'il avoue d'emblée apprécier la théorie, ce n'est pas sans

quelques réticences :

> J'aime la théorie. Passer des nuits à jaser sur le Théâââtre, il n'y a rien de plus excitant. Et même formuler de beaux principes à l'intention des camarades de travail, j'adore ça. Mais les manifestes, les définitions, les lignes de conduites, les exposés d'intention dûment publiés dans une revue sérieuse [...] Méfiance. Méfiance. Je l'ai déjà fait. Après coup, ça ne m'a jamais paru très correct (Ronfard, 1978 : 118).

Malgré cette méfiance, Ronfard prendra souvent la parole (entretiens, entrevues, documentaires) ou la plume (articles, communiqués) afin d'exprimer ses conceptions tantôt sur le théâtre expérimental en général, tantôt sur un aspect spécifique de sa démarche. Par exemple, fort de son expérience, il voudra cerner les éléments qui, selon lui, font du théâtre expérimental une branche à part de l'activité théâtrale :

> Il concerne toujours des créations absolues. C'est-à-dire des objets qui n'ont jamais été vus, nulle part, en aucun temps. Des spectacles qui, implicitement ou explicitement, posent des questions sur la nature même et les formes passagères de l'art théâtral. Des spectacles qui [...] bouleversent les habitudes des réalisateurs et du public et qui, par le fait même, échappent au verdict d'une critique normalisante (Ronfard, 1989a : 46).

Ailleurs, il s'exprimera sur les similarités ontologiques qui relient, selon lui, le théâtre expérimental et la médecine expérimentale :

> Dans les deux cas, c'est une démarche qui, ne se satisfaisant pas d'une compétence acquise par l'étude et la tradition, conteste les acquis de l'étude et de la tradition, qui refuse les prétendues évidences, qui agit sur la matière vivante et, par l'observation des réactions de son objet, amène à mieux comprendre – provisoirement – l'intimité essentielle de cette vie (Ronfard, 1989b : 113).

Ces quelques prises de parole, qui restent sporadiques, éclairent néanmoins la pensée de Ronfard qui évolue avec les années, mais demeure constante. Par ailleurs, le metteur en scène adoptera une autre façon, originale, jouissive, ludique, d'alimenter et de pousser plus loin sa réflexion sur le théâtre : l'expérimentation, par le biais de spectacles qui exploreront par exemple la fonction de la voix, de la lumière, des objets. Ces actes dramatiques réalisent ainsi la fusion de la réflexion théorique et la pratique (Saint-Pierre, 2003) caractéristique de toute démarche expérimentale et favorisent l'émergence d'un aller-retour fructueux entre la théorie et l'activité théâtrales. Rejoignant la pensée de Bernard pour qui les résultats de l'expérience doivent, cycliquement, agir sur la pensée, la bousculer, la faire dévier, puis l'orienter vers de nouvelles séries d'expérimentations, Ronfard affirme : « les théories artistiques [...] naissent de l'expérience, et il y a beaucoup d'expériences artistiques qui débouchent sur une théorie : puis ces théories nourrissent de nouvelles expériences. L'idéal évidemment est de voyager de l'un à l'autre » (Féral, 1997 : 269).

Cette volonté de comprendre le théâtre par le théâtre est perceptible dans presque toutes les productions du Nouveau Théâtre Expérimental qui se déclinent, principalement, en deux catégories : les grandes fêtes dionysiaques – comme *Vie et mort du roi boiteux* – et les essais formels bousculant le théâtre dans son essence, ses formes et sa pratique (Ronfard, 1990a). C'est dans les productions de cette dernière catégorie, parfois appelées « objets théâtraux » ou « études théâtrales », dans ses essais formels que se devine et s'affirme ce curieux « cousinage secret entre théâtre expérimental et médecine expérimentale » (Ronfard, 1989b : 113).

La méthode expérimentale et les études théâtrales

> *Ce n'est que par la pratique que l'art se détermine*
> Jean-Pierre RONFARD, 1985b

Tant dans la formulation d'hypothèses hardies que dans la pratique d'expérimentations audacieuses, l'œuvre de Claude Bernard est marquée par la soif du nouveau, la critique autoréflexive et, surtout, l'élan vers l'imaginaire. Un élan qui permet à son « esprit-scalpel », à la fois inventif et réfléchi, d'observer autrement, de mettre en relation des éléments disparates et de découvrir des faits étonnants, jusque-là insoupçonnés (Debray-Nitzen, 1992). Comme celle de Bernard, l'œuvre entière de Ronfard est traversée par ce recours à l'imaginaire qui, bouleversant les normes et privilégiant une esthétique hétérogène, permet de reconsidérer sous un angle novateur et fécond la nature même de son objet (Loffree, 1997). Si cet élan vers l'imaginaire de même que le rejet assumé de la « scolastique » au profit de l'expérimentation semblent accompagner la presque totalité des œuvres de Ronfard, certaines études théâtrales – de courtes pièces où est explorée l'une ou l'autre des composantes du théâtre – empruntent à la démarche expérimentale bernardienne un aspect spécifique et l'adaptent, le transforment en catalyseur de réflexion, en noyau organisateur, en principe structurant.

Ainsi, *Les objets parlent*, présentée à l'Espace Libre en décembre 1986, s'inspire-t-elle, méthodologiquement, de la pratique de la vivisection. Il s'agit là, d'ailleurs, d'une appropriation tout à fait revendiquée. S'expliquant sur cette démarche, Ronfard dira :

> Ce qu'il voulait dire, Bernard, c'est qu'on découvre ce que c'est que la fonction du foie en l'enlevant du circuit. Et on voit ce qui se passe. Et cette idée d'enlever des choses au théâtre pour voir ce qui se passe, pour voir si c'est encore du théâtre, c'est une idée qui nous est restée pendant longtemps. C'est comme ça qu'on a fait des spectacles comme *Les objets parlent*, qui posait la question « qu'est-ce qu'un objet? ». Et si on supprime les acteurs… « qu'est-ce qu'un acteur? » S'il n'y a plus d'acteurs… est-ce que c'est encore du théâtre? Voilà une question qui est quand même la base – presque – de l'interrogation sur le théâtre! (Saint-Pierre, 2003).

On l'aura compris, la condition principale de l'expérimentation, déterminée et contrôlée par Ronfard et son équipe, était, dans *Les objets parlent*, la suppression de l'acteur. Ainsi, à travers la succession d'une dizaine de tableaux dénués de présence humaine, les spectateurs étaient-ils conviés à observer la « vie » à la fois étrange et familière des objets peuplant le quotidien : une cigarette qui se consume, un ordinateur qui ronronne, une fleur se détachant d'un bouquet, etc. Juchés sur des estrades mobiles, les spectateurs étaient transportés d'un lieu à l'autre (sous-sol, chambre, cuisine...) afin de regarder et même de s'intégrer à l'espace où se donnait à voir cet étonnant ballet des objets.

Il est intéressant de remarquer que l'idéogenèse du spectacle, la remise en question de la nécessaire présence de l'acteur sur scène – un fondement théâtral apparemment imprescriptible – est caractéristique du désir de battre en brèche les idées reçues, désir qui anime toute l'entreprise expérimentale ronfardienne (Ronfard, 1989b). Outre cette pratique systématique du doute, à l'origine de l'expérimentation, une méthodologie bernardienne deviendra le noyau organisateur de l'expérimentation. En remettant radicalement en question, par sa suppression, la fonction de l'acteur pour observer ce que révèle cette béance, Ronfard s'approprie et adapte à l'expérimentation théâtrale le principe de la vivisection qui est d'isoler ou d'enlever « certaines parties de la machine vivante, afin de les étudier, et de juger ainsi de leur usage ou de leur utilité » (Bernard, 1966 [1865] : 149).

Mais, il ne s'agit jamais chez Ronfard de procéder à un simple transfert analogique. L'isomorphie, lorsqu'il s'agit de relier expérimentation médicale et expérimentation théâtrale, ne saurait éviter l'écueil du clonage méthodologique. Aussi Ronfard prend-il quelques libertés avec la pratique dont il s'inspire, demeurant du même coup fidèle aux mots d'ordre – liberté, plaisir, désinvolture – qui guident par ailleurs son travail. Aussi, ne supprime-t-il pas totalement toute présence humaine du spectacle. En effet, si, dans *Les objets parlent*, le corps de l'acteur n'apparaît jamais, le spectateur, muni d'un baladeur, peut tout de même entendre des voix enregistrées. Ce sera donc à lui de choisir, à tout moment, s'il désire vivre l'expérience accompagné du seul bruissement des objets ou bercé par ces textes gravés sur bande. Ce procédé, peu fréquent au théâtre mais assez usité dans le domaine de la performance et, surtout, de l'installation sonore, confère une certaine interactivité à l'expérience de la réception. Cela complexifie également les données d'une expérimentation voulant que les objets, par leur présence, soient les uniques révélateurs de l'humain dont ils sont « les projets réalisés ou la trace » (Ronfard, 1994 : 12).

Or, ces textes enregistrés sont plus qu'un simple accompagnement. Ils sont la manifestation concrète de l'autoréflexivité consciente et mouvante, de l'analyse métacognitive nécessaire à toute forme de démarche expérimentale. Ici, ils contribuent

essentiellement à opérer la fusion entre l'objet théâtral et sa critique (Loffree, 1997). En effet, ces fragments narratifs, rarement dialogiques, « ont été formulés, à titre de réflexion critique, durant la gestation et la réalisation du spectacle » (Ronfard, 1994 : 13). Pour peu qu'on s'y attarde en laissant de côté les plus anecdotiques, certains textes, nourris de quelques citations ou allusions éloquentes (Eric Ambler, Witold Gombrowicz), mettent en lumière les hypothèses à l'origine de l'expérimentation et certaines résultantes. Par exemple, une phrase tirée de *Frontière des ténèbres* d'Ambler, où est affirmée la nature tragique des objets privés de présence humaine, semble faire écho à l'expérimentation proposée tout en offrant au spectateur une hypothèse, une piste de réflexion pouvant orienter sa réception et sa compréhension de la représentation en cours : « Curieusement [...] les objets inanimés m'ont toujours semblé présenter une dimension tragique lorsqu'ils sont privés de la présence chaleureuse des hommes pour lesquels ils ont été conçus » (Ronfard, 1994 : 17). Au spectateur de confirmer ou d'infirmer la réflexion proposée.

D'autres fragments attestent également de cette démarche autoréflexive induite par l'expérimentation. Aussi, les emprunts à Gombrowicz, tout en alimentant la réflexion philosophique sur le rapport à la matière, fonctionnent-ils comme la métonymie du spectacle tout entier et de la démarche méthodologique qui le sous-tend : isoler un élément de l'infinité des phénomènes possibles pour le mettre en lumière, réaliser sa décortication.

Ces diverses réflexions critiques égrenées au cours de la représentation révèlent donc une volonté d'investigation théorique sur la fonction des objets, la présence de l'acteur et même la méthodologie de l'expérimentation. Toutefois, alors que Bernard, cédant à l'optimisme progressiste de son temps, désirait accéder, par le biais de l'expérimentation, à la découverte de lois fondamentales, l'expérimentation ronfardienne a d'autres visées. Certes, *Les objets parlent* est une œuvre qui propose des pistes de réflexion éclairantes, mais c'est surtout une œuvre ouverte qui ne s'embarrasse pas de conclusions rigides et dogmatiques. Au contraire, cette étude théâtrale, même si elle est gouvernée par le désir de vérifier certaines hypothèses, demeure une entreprise libre, désinvolte, ludique. Une entreprise qui, comme les autres expérimentations du même acabit, est avant tout un objet immédiat et vivant, parfois périlleux, qui doit « pouvoir se présenter au public sans excuse didactique comme un spectacle en soi » (Ronfard, 1990b : 5).

D'autres pièces telles *Autour de Phèdre* et *La voix d'Orphée* se rapprochent, méthodologiquement, de l'étude du « milieu intérieur » qui permet d'analyser une composante particulière à même son environnement naturel, la partie étant ici intégrée au tout et analysée dans un souci constant de rapport à l'ensemble (Debray-Nitzen, 1992).

Ces deux courtes pièces présentant plusieurs similitudes formelles, on peut en analyser conjointement les aspects explicitement expérimentaux repérables à même le texte et la représentation, non sans avoir au préalable souligné le caractère éminemment théâtral, fictif, de ces études ronfardiennes. En effet, bien qu'elles semblent mettre en scène *in situ* une expérimentation conduite sur l'un ou l'autre des constituants du « milieu intérieur » théâtral, ces études demeurent un simulacre d'expérimentation. Même si les exercices semblent naître, prendre forme, bifurquer et recommencer sous les yeux des spectateurs, cette spontanéité de l'expérimentation, avec ses essais, ses découvertes heureuses et ses erreurs, n'est qu'illusoire. Il s'agit toujours de spectacles, de constructions imaginaires. Toutefois, ces constructions sont issues de véritables ateliers exploratoires et elles en constituent les résultats publics (Ronfard, 1990b). Ces résultats reproduisent, à travers une mise en scène réglée, figée, la démarche poursuivie en atelier et donnent à voir les questions qui ont animé le travail de recherche, les hypothèses qui en sont issues et l'articulation de ces dernières par le biais d'une pratique inspirée de la méthode expérimentale bernardienne. Quelques exemples tirés d'*Autour de Phèdre* et de *La voix d'Orphée* permettront de découvrir dans la représentation les traces de ce travail exploratoire.

Présentées respectivement en 1988 et en 1990, *Autour de Phèdre* et *La voix d'Orphée* sont particulièrement intéressantes à étudier du point de vue du dialogue interdisciplinaire qu'elles établissent entre la recherche théâtrale et l'investigation intime des phénomènes que la médecine expérimentale a définie comme l'analyse du « milieu intérieur ». En effet, plutôt que de se déployer autour d'un jeu de suppression – une méthode explorée, on l'a vu, avec *Les objets parlent* – ces deux courtes pièces privilégient l'étude d'un aspect théâtral spécifique au sein d'un environnement constant. *Autour de Phèdre* se présente comme une réflexion pratique qui vise à « traquer le tragique ». Cette traque prend la forme d'une « série d'essais formels touchant la voix, la narration, la rythmique, le cri, le geste, le regard, le bruit, le silence, comme instruments de l'"effet" tragique » (Ronfard, 1994 : 43). Pour sa part, *La voix d'Orphée* se présente plutôt comme l'étude spécifique de la voix, de ses mystères, de ses possibilités. Ces études se déploient dans un espace austère, dénué d'artifices. Toutefois, s'ils sont mis quelque peu à l'arrière-plan, les composantes habituelles du théâtre – acteurs, objets, son, éclairages – ne sont pas éliminées; elles forment plutôt le milieu constant dans lequel baignent l'objet de l'expérimentation et les paramètres permettant sa mise en lumière.

En outre, les deux spectacles observent, dans leur déroulement, les trois étapes de la démarche expérimentale bernardienne : observation, hypothèse ou idée, expérimentation. Ces trois étapes se succèdent dans le cours même de la représentation, reproduisant à travers une spontanéité simulée le déroulement d'une véritable expérience de laboratoire, avec ses doutes, ses balbutiements, ses découvertes. Dès le début d'*Autour de Phèdre*, le

metteur en scène (incarné par Ronfard qui use du procédé d'autofiction qui lui est habituel) énonce une série d'observations sur le tragique, évoquant la difficulté devant laquelle on se trouve aujourd'hui, de le saisir et de lui donner forme. Ayant auparavant délimité les conditions de l'expérience sous les yeux des spectateurs (réglage des lumières, tracé d'un espace de jeu à l'aide de ruban adhésif, etc.), le metteur en scène, rejoint par cinq acteurs, révèle ensuite l'enjeu de l'expérimentation : la transmission du tragique dans un jeu de théâtre, par l'entremise de l'histoire de Phèdre (Ronfard, 1994). Pour sa part, *La voix d'Orphée* s'amorce sensiblement de la même façon. Dans un espace scénique tout aussi minimaliste – un plancher nu, une table, des rideaux noirs derrière lesquels se dissimulent quatre chanteurs – le metteur en scène, toujours incarné par Ronfard, discute avec une musicienne des mystères de la voix. Ici aussi, les premières minutes du spectacle permettent d'établir les conditions de l'expérimentation, de même que les hypothèses à vérifier par la pratique. Plus clairement encore que dans *Autour de Phèdre*, cet exposé des hypothèses de recherche se révèle, ici, à même l'échange dialogique. Un échange saupoudré d'un brin d'autodérision :

> LA MUSICIENNE : Bon. Tu as invité du monde à une soirée qui s'appelle « La voix d'Orphée ». Qu'est-ce que tu veux faire exactement?
>
> LE METTEUR EN SCÈNE : Raconter l'histoire d'Orphée... Et aussi explorer le mystère des voix, de la voix, c'est quoi une voix? Qu'est-ce que cela déclenche en nous et où cela nous mène-t-il?
>
> LA MUSICIENNE : Pourquoi vouloir faire les deux choses en même temps?
>
> LE METTEUR EN SCÈNE : Je ne sais pas. J'ai comme l'impression qu'en s'enfonçant par la pratique, par des exercices, si tu veux, dans la réalité de la voix, on racontera mieux la fable d'Orphée et qu'en racontant Orphée on saisira mieux comment la voix fait son chemin, du son à la musique, de la parole au chant, de la prose à la poésie... C'est un peu compliqué mon affaire, non?
>
> LA MUSICIENNE : (*plus ou moins sûre*) ...Non.
>
> LE METTEUR EN SCÈNE : On pourrait du moins essayer.
>
> LA MUSICIENNE : On va essayer (Ronfard, 1994 : 77-78).

À travers cet échange, en plus de réitérer le mot d'ordre commun à toutes les études théâtrales – la nécessité de mettre en question le théâtre par la pratique – le metteur en scène établit les fondements qui guideront son action et celle de ses comparses tout au long de la représentation.

Ensuite, suivant le principe bernardien selon lequel la réflexion théorique n'est valide que si elle se transforme en idée sur laquelle on *agit*, se succéderont une série de scènes où l'aller-retour entre l'hypothèse et l'expérimentation permettra, progressivement, de cerner les contours de l'élément analysé. Ainsi, dans *Autour de Phèdre*, s'enchaîneront de courtes scènes où l'on tentera de faire émerger le tragique selon deux modalités : des passages narratifs, où seule la parole crée les images du récit, et des scènes reposant sur le travail

corporel : mouvements de chœur, battements de pieds, claquements de doigts, cris, etc. De plus, cette série d'explorations sera constamment ponctuée par des interventions du metteur en scène qui, comme tout véritable expérimentateur, agira directement sur son objet. On verra donc Ronfard intervenir à même l'espace de jeu, distribuant des consignes, donnant de nouvelles directions à l'exploration scénique. Certaines idées, comme la nécessité d'intégrer le cri dans l'expression du tragique ou de faire intervenir un messager venant annoncer la mort de Thésée, seront énoncées puis testées, validées par la pratique. D'autres seront vite abandonnées au profit de solutions plus adéquates. Par exemple, on créera la terreur par la parole plutôt que de faire intervenir le déchaînement du tonnerre et de la foudre.

Il va sans dire que cette série d'explorations ponctuées de reprises, de modifications, d'erreurs, de trouvailles heureuses, contribue à accentuer l'impression que l'expérimentation se déroule véritablement *in situ* et à brouiller délicieusement les frontières entre le réel et la fiction.

Cet étonnant simulacre d'une expérimentation rigoureuse qui prendrait forme sous les yeux du public est encore plus affirmé avec *La voix d'Orphée* où les explorations formelles se multiplient, allant parfois jusqu'à conférer au spectacle une aura didactique, un ton souvent « plus proche [...] de la pédagogie que de la dramaturgie » (Jubinville, 1991 : 14). Ainsi, traversé par la narration du récit d'Orphée, fil conducteur de la représentation, se met en place « un spectacle dans lequel on passe par toute une série d'expériences sur la voix : la voix chantée, parlée, chuchotée, heurtée, harmonieuse, disharmonique, et puis la voix dans l'espace » (Ronfard, 1990a). Comme dans *Autour de Phèdre*, la démarche analytique et autoréflexive est littéralement mise en scène, jouée, à travers l'alternance de passages narratifs et d'exercices pratiques. Ici, les interventions du metteur en scène sont encore plus marquées. Agissant en véritable contremaître de l'expérimentation, Ronfard reproduit les étapes du travail de laboratoire, avec ses interrogations, ses tâtonnements, ses essais guidés par l'intuition, ses changements de cap. Par les consignes qu'il transmet aux chanteurs, il modifie constamment les données et les modalités de la représentation tout en conservant la fable, l'histoire d'Orphée, comme moteur de l'exercice.

Ainsi, comme une recherche conduite dans un milieu intérieur constant au sein duquel se déroule une série d'expérimentations visant à saisir la nature d'un élément précis, *La voix d'Orphée* se déploie comme une longue suite d'essais, à même l'environnement théâtral, visant à explorer les multiples possibilités de la voix. Parmi ces essais, entrecoupés de passages narrés, se succéderont, isolément, des exercices sur le souffle, des improvisations sur les murmures de la forêt, des mariages vocaux, des jeux de sonorités, des

jeux sur la voix détimbrée, la voix alternée, la voix parlée. Les interventions fréquentes du metteur en scène donneront l'illusion de la spontanéité de l'expérimentation tout en révélant, par le biais de commentaires critiques, la progression de la réflexion métacognitive sur l'objet de l'analyse. Graduellement, s'opérera une fusion entre les deux données initiales – raconter le récit d'Orphée, sonder les arcanes de la voix – qui mènera à la conclusion, ouverte, de l'étude théâtrale. En effet, si le récit orphique arrive à son terme inéluctable, les divers exercices expérimentés, eux, n'enferment pas le phénomène vocal dans un carcan de règles immuables. Au contraire, l'expérimentation, comme dans *Les objets parlent*, *Autour de Phèdre* et maintes autres études théâtrales échafaudées par Ronfard, élargit la réflexion, trace de nouveaux possibles, donne l'élan qui, seul, peut alimenter le cycle incessant de la recherche théorique et du travail exploratoire.

Théâtre et médecine expérimentale : trajectoires croisées

> *Nous ne cherchons jamais les choses mais la recherche des choses*
> Blaise Pascal, 1965 [1670]

En opérant une mise en dialogue audacieuse et originale entre la médecine expérimentale et le théâtre, Jean-Pierre Ronfard a poursuivi et renouvelé un processus de percolation qui a commencé à s'affirmer au XVIII[e] siècle. Comme ses prédécesseurs – Diderot, Stanislavski, Meyerhold – dont la pensée ou la pratique ont permis que théâtre et sciences « dures » se fassent écho, s'interpellent, s'entrelacent, il a proposé, avec ses études théâtrales, quelques-uns de ces moments fusionnels où « une trajectoire scientifique et une trajectoire artistique peuvent se croiser et où un échange, un éclairage [...] peut avoir lieu » (Lévy-Leblond, 1999 : 110).

Ainsi, s'est-il approprié de façon inventive et féconde plusieurs des principes et des procédés méthodologiques développés par Claude Bernard dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Partageant avec ce dernier une insatiable soif du nouveau et un désir de donner la primauté à l'imagination, de même qu'un irrépressible besoin de contester les idées reçues, Ronfard a trouvé dans la méthode bernardienne un moyen d'aborder différemment le théâtre, un « moyen de définir non pas la chose en question [...] mais le regard momentané que nous portons sur elle » (Ronfard, 1985b : 227). Toutefois, s'il a adapté diverses méthodes d'investigation scientifique – vivisection, étude du milieu intérieur, expérimentation en trois étapes, modifications continuelles des données de l'expérience, interventions directes sur l'objet analysé – Ronfard a su éviter le piège du transfert analogique. En effet, le metteur en scène n'a pas calqué sa démarche sur celle de Bernard mais il s'en est inspiré pour proposer, dans la désinvolture et la liberté, des

spectacles qui se jouent des codes tout en décortiquant les formes et les fonctions possibles de l'un ou l'autre des constituants du théâtre. Ce faisant, en réfléchissant sur le théâtre et en l'analysant par l'écriture et la mise en scène, Ronfard a su opérer la délicate fusion entre la théorie et la pratique, rejoignant du coup l'idéal bernardien selon lequel la théorie, pour être validée, se doit d'être soumise à l'action, aux aléas de l'expérimentation.

Claude Bernard n'a jamais cessé de souligner l'importance de l'audace et de l'effort d'imagination, nécessaires à toute démarche de recherche. Il a souvent répété que la méthode expérimentale ne saurait donner d'idées neuves à ceux qui en sont dépourvus. Pour lui, un véritable expérimentateur n'hésitera pas à emprunter des chemins de traverse, à battre en brèche des traditions stériles et, surtout, à « pêcher en eau trouble » pour le simple plaisir de la recherche et – peut-être! – de la découverte. Il n'est pas difficile de repérer dans la pratique ronfardienne, tant dans la réflexion que dans le déploiement de l'expérimentation, la plupart de ces principes.

Enfin, en osant s'approprier, dans un mélange de ludisme et de rigueur, quelques-uns des fondements méthodologiques inhérents à la pratique de la médecine expérimentale, Jean-Pierre Ronfard a permis un rapprochement fécond et novateur entre le théâtre et la science. En rejetant l'artificialité schizoïde d'une césure entre ces deux champs de l'expérience humaine, il a ouvert la voie à d'autres formes d'expérimentations théâtrales qui, à leur façon inventive et audacieuse – pensons, par exemple, aux Laboratoires Crête –, dissèquent et décortiquent autrement les multiples possibles du théâtre.

Le dialogue interdisciplinaire qui s'établit entre divers champs de l'expérience humaine peut prendre plusieurs formes. Ainsi, différents processus de percolation se sont souvent mis en place entre les arts et les sciences dites « dures ». Quelles sont les manifestations récentes, au théâtre, de cet étonnant processus? Que permet ce métissage? Nous observerons ici les possibles modalités de cette percolation en nous penchant sur ce qui fut longtemps l'un des moteurs de la démarche créatrice de Jean-Pierre Ronfard. En effet, devinant un « cousinage secret » entre théâtre et médecine, ce dernier a intégré à sa pratique et à sa réflexion certains des principes de la médecine expérimentale tels qu'établis par Claude Bernard. À travers l'analyse de quelques-unes des expérimentations théâtrales concoctées par l'auteur et le metteur en scène – *Les objets parlent, Autour de Phèdre, La voix d'Orphée* – nous verrons comment une telle appropriation interdisciplinaire, inventive et ludique permet à Ronfard d'opérer la délicate symbiose entre le questionnement théorique et la pratique du théâtre.

Interdisciplinary dialogue that take place between the various domains of human experience can manifest itself in many forms. For exemple, it is well known that different percolation processes have often taken place between arts and science. What are, in contemporary theatre, the recent manifestations of this astonishing process? What can emerge from that kind of amalgam? While observing what became central in Jean-Pierre Ronfard's creative process, we will discuss here some of the many possibilities offered by that percolation. Seeing a "secret bond" between theatre and physiology, Ronfard has integrated to his practice and to his reflection some of Claude Bernard's principles of experimental physiology. While analysing some of Ronfard's theatrical experimentation – *Les objets parlent, Autour de Phèdre, La voix d'Orphée* – we will examine how this inventive interdisciplinary appropriation allows him to perpetrate the delicate fusion of theoric reflection and artistic practice.

Catherine Cyr détient un certificat en scénarisation cinématographique ainsi qu'une maîtrise de l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM pour laquelle elle a obtenu le Grand Prix d'Excellence en Théâtre Georges Laoun pour l'année 2003. Elle a été membre du comité éditorial de Théâtre – Les cahiers de la maîtrise, *revue dans laquelle elle a publié entre 2000 et 2003. Elle a aussi contribué à divers groupes de recherches, notamment* Corps et Science et Théâtralité/Performativité *et participé à la recherche et à la scénarisation du documentaire* Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental, *premier volet de la série « Paroles d'artistes » instituée par Paul Tana et Josette Féral. Ses recherches doctorales portent sur l'interdisciplinarité et sur l'inscription des imaginaires du corps dans les pratiques performatives actuelles.*

Bibliographie

BATT, Noëlle (dir.), *Percolations*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Centre de Recherches sur la Littérature et la Cognition, 1999.

BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Bordas, 1966, [1865], coll. « Univers des Lettres ».

BOURASSA, André G., *Glossaire du théâtre*, 1995, <www.theatrales.uqam.ca>.

DEBRAY-NITZEN, Pierre, *Claude Bernard ou un nouvel état de l'humaine raison*, Paris, Albin Michel, 1992.

DESJARDINS, Lucie, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII siècle*, Paris, L'Harmattan; Québec, Presses de l'Université Laval, 2000.

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, Montréal, Jeu; Carnières, Lansman, t. II, 1998.

GRMEK, Mirko Drazen, *Claude Bernard et la méthode expérimentale*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1991.

GRMEK, Mirko Drazen, *Le legs de Claude Bernard*, Paris, Fayard, 1997.

JUBINVILLE, Yves, « Exercices pour voix », *Spirale*, vol. 102, 1991, p. 14.

LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, et Jorge WAGENSBERG, « Arts et science : les enjeux cognitifs. Rencontre-débat », dans Noëlle BATT (dir.), *Percolations*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Centre de Recherches sur la Littérature et la Cognition, 1999, p. 105-138.

LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, *Scientifique, littéraire : deux attitudes? Réponse à l'enquête*, 2000, <http://www.cite-sciences.com>.

LOFFREE, Carrie, « Recherche de et sur l'imaginaire : l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard », *La marge*, actes du sixième colloque de la Société des Études Supérieures du Département d'Études Françaises de l'Université de Toronto des 20 et 21 mai 1995, Toronto, SESDEF, 1997, p. 83-102.

NICOLESCU, Basarab, *La transdisciplinarité. Manifeste*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.

NOWOTNY, Helga, *Le potentiel de la transdisciplinarité*, 2003, <www.interdisciplines.org>.

OUAKNINE, Serge, « Sources et perspectives du théâtre expérimental », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989, p. 55-63.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Bordas, 1965 [1670], 256 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, Paris, CNRS Éditions, 1999, coll. « Arts du spectacle, Les voies de la création théâtrale », n° 17.

PRADIER, Jean-Marie, « La carmagnole sur les épaules ou le paradoxe du paradoxe », dans Lucile Garbagnati et Marita Gilli (dir.), *Théâtre et Révolution. Bicentenaire de la révolution française. Actes du colloque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 83-92.

RONFARD, Jean-Pierre, « Divagations », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 8, 1978, p. 118-121.

RONFARD, Jean-Pierre, « De propos délibéré, un théâtre éphémère », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985a, p. 119-120.

RONFARD, Jean-Pierre, « Qu'est-ce que le théâtre? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985b, p. 227-231.

RONFARD, Jean-Pierre, « Vous dites expérimental? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989a, p. 45-50.

RONFARD, Jean-Pierre, « Les mots s'usent. Usage. Usure », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989b, p. 113-115.

RONFARD, Jean-Pierre, *La voix d'Orphée*, Communiqué de presse, 1990a.

RONFARD, Jean-Pierre, « Autour de Phèdre. La nécessité d'une fable », *Le Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier VII. Mouvements centripètes et -fuges*, Montréal, Le Nouveau Théâtre Expérimental, 1990b, p. 4-5.

RONFARD, Jean-Pierre, *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994.

RONFARD, Jean-Pierre, « Et touts comptes faits, qu'est-ce que c'est qu'un théâtre expérimental? Dialogue socratique », *Le Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier X. Point d'orgue*, Montréal, Le Nouveau Théâtre Expérimental, 1997, p. 42-43.

SAINT-PIERRE, Annie, *Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental*, Montréal, Josette Féral et Paul Tana, 2003, série « Parole d'artistes », documentaire, Betacam SP, couleur, 60 min.

SAUVAGE, Pierre, « Diderot et le corps. Réflexions autour du Paradoxe sur le comédien », dans Jean Labesse (dir.), *Analyses et réflexions sur le corps*, vol. 2, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 64-68, coll. « Ellipses ».

Marie-Andrée Brault
Collège Rosemont
En collaboration avec Caroline Garand

L'expérimental : entre invention et provocation

Toute œuvre de création est une œuvre faite contre la culture.
Jean-Pierre RONFARD

La notion d'expérimentation théâtrale est très relative et les définitions que l'on accole à l'expression se révèlent bien souvent insuffisantes pour décrire des pratiques qui cherchent à sortir des cadres établis, ou même obsolètes, dans la mesure où l'expérimentation, est, par essence, une avancée dans l'inconnu. Souvent associé aux expressions « théâtre d'avant-garde », « théâtre de recherche » ou « théâtre laboratoire », le théâtre expérimental regroupe des pratiques diverses qui ont pour caractéristique commune une volonté de remise en question des postulats du genre théâtral. Or, ces postulats subissent des modifications et changent avec le temps, notamment grâce au développement de pratiques hybrides qui exploitent la porosité des frontières entre les arts du spectacle; ne pas tenir compte de cette évolution, c'est donc se condamner à voir sa pratique novatrice devenir manière figée, recette confortable. Est-ce pour éviter cet écueil que Jean-Pierre Ronfard, qui remplit pourtant toutes les conditions identifiées par Patrice Pavis, Michel Corvin et André Veinstein[1] dans leurs définitions respectives de l'expérimental, a doublé sa pratique créatrice d'un discours réflexif le plus

1. Pratique différente de ce qui se fait couramment, peu d'importance accordée au succès, volonté de toucher tous les aspects de la création.

souvent articulé sur une dénonciation polémique des pratiques courantes. Homme de culture, de cette culture « biodégradable » qui donne la « satisfaction de se reconnaître cultivé sans que ce soit un crime de lèse-présent » (Ronfard, 1989a : 218), Ronfard s'oppose moins à la tradition qu'à la mode contemporaine et trouve régulièrement des cibles lui permettant de réaffirmer une prise de position qu'il exprime fictionnellement ainsi :

> Il plongeait voluptueusement sans à-coups dans l'univers liquide des formes et s'y sentait à son aise. Au fond, s'avouait-il, il n'avait jamais aimé qu'elles. Il leur avait toujours fait confiance, elles ne l'avaient jamais trompé, jamais déçu, à la différence des pensées pétrifiées en systèmes, des idées érigées en dogmes, et les dogmes en préceptes (Ronfard, 2002b : 23).

Ce qui lui apparaît essentiel dans la pratique, c'est donc sa relativité qui satisfait son goût pour les formes et leur mouvance par opposition aux « préceptes » qui relèvent du besoin d'établir les choses, quelles qu'elles soient, y compris l'incertain postmoderne. En conséquence, les cibles privilégiées de Ronfard sont aisément identifiables à travers bon nombre de ses articles : c'est la volonté de circonscrire l'exercice du théâtre à un devoir ou à un registre précis; ce sont les pratiques qui cherchent à figer le théâtre au nom d'un idéal réducteur, en raison d'un effet de mode, pratiques beaucoup plus dommageables que le poids de la tradition. L'expérimentation ronfardienne ne saurait se contenter de produire des résultats, elle se vit dans l'alternance de l'invention et de la contestation.

Premier temps : l'avant-référendum

Ferment : la redéfinition des rôles au TEM

Le Théâtre Expérimental de Montréal (TEM), fondé en 1975 avec Robert Gravel et Pol Pelletier et qui devait se scinder par la suite en deux compagnies distinctes, le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) et le Théâtre Expérimental des Femmes (TEF), participe bien du mouvement du « Jeune théâtre » au Québec, qui mettait à l'honneur, à des degrés divers, la prise de parole collective et sociale. Au diapason des mutations de la société québécoise, mais aussi des soubresauts sociaux et des décloisonnements artistiques d'ailleurs, le théâtre québécois explore de nouvelles possibilités dans un effervescent enthousiasme. Si on ne peut parler de théâtre militant ou engagé socialement pour le TEM au même titre que le Théâtre Parminou, par exemple, il faut rappeler que la thématique des relations entre les hommes et les femmes ainsi qu'une parole féministe s'y sont grandement développées. Mais, plus que le propos, c'est le processus créateur et le travail sur les caractéristiques du genre qui déterminent les particularités d'une pratique expérimentale. De ce point de vue, la mise en cause du rapport entre la scène et la salle, qui a marqué cette période, est une des voies les plus riches empruntées par le TEM. La

compagnie, n'ayant pas de salle traditionnelle fixe, a dû se produire dans des lieux comme la Maison de Beaujeu et l'Atelier Continu qui délimitaient, par leur configuration même, certains choix artistiques. Plus tard, aux premiers jours du NTE, le cycle *Vie et mort du roi boiteux* (1981 et 1982) allait aussi marquer le théâtre québécois grâce, entre autres, à son utilisation des lieux extérieurs (Vigeant, 1985).

La volonté de revoir la place assignée à chacun au théâtre s'est aussi manifestée à l'intérieur même du processus de création dans une certaine partie du travail de Ronfard. Au TEM, comme dans la plupart des compagnies émergentes des années 70, les idéaux collectifs et égalitaires primaient et ont mené à une valorisation de la création collective. Refusant les diktats des auteurs et des metteurs en scène, les acteurs se voulaient seuls maîtres à bord et travaillaient surtout à partir d'improvisations afin d'élaborer l'œuvre en chantier. Dans les faits, Ronfard, habile à mettre en forme ces bribes et ces moments créés spontanément, a joué le rôle d'auteur de la troupe. Même plus tard, au moment d'écrire des pièces en tandem avec Robert Gravel, Ronfard demeure celui qui fixe par l'écriture les résultats des improvisations, des échanges, des cogitations (Ronfard, 2002a : 123). La création collective, pourtant très associée à la manière TEM et aux premières années du NTE, n'est pas, à proprement parler, la manière Ronfard :

> Et puis à un moment donné, je me suis fait quand même une réflexion curieuse. C'était lors d'une foire culturelle de Chicoutimi en 1972. [...] je suis allé voir ces créations collectives. J'ai alors constaté que ces pièces étaient absolument uniformes : les mots, l'arrivée des comédiens sur la scène, le rapport avec le public, l'éclairage, c'était toujours la même chose. Il n'y avait plus aucune originalité. On aboutissait à un objet totalement convenu. Très vite, en deux ou trois ans, la création collective avait créé son propre conformisme. (Lévesque, 1993 : 118).

La création collective a certes intéressé Ronfard un certain temps pour la liberté qu'elle procurait, pour ses résultats désarçonnants ou délirants, pour les valeurs sociales qu'elle transposait dans la pratique artistique, mais il s'en est assez rapidement éloigné, déçu de son peu de portée esthétique et réflexive. Son désir de remise en question systématique des postulats théâtraux exigeait des assises plus solides quant à l'organisation écrite de l'objet théâtral à venir. À partir de *Vie et mort du roi boiteux*, les projets collectifs ou ceux qui mettent à l'honneur l'improvisation sont surtout le fait de Robert Gravel. Ronfard se situe plutôt du côté de l'écriture, et l'expérimental chez lui naît d'abord d'un questionnement sur le genre théâtral auquel il donnera forme par écrit et qu'il soumettra ensuite à l'épreuve de la scène.

Parallèlement, l'amorce d'une pratique de la provocation

Cela étant posé, le TEM ne naît pas de nulle part, ni exactement dans la même foulée que les autres troupes de création collective ou d'expérimentation, ce qui explique peut-être d'ailleurs les points de rupture par rapport à la production qui lui est contemporaine. Contrairement à beaucoup de créateurs ayant participé à l'effervescence des années 70, Ronfard a un certain âge, il ne sort pas de l'école de théâtre, mais peut se targuer d'une carrière déjà passablement impressionnante, qui combine enseignement et pratique théâtrale à l'échelle internationale. D'ailleurs, c'est avec un statut officiel d'autorité qu'il est venu s'établir au Québec, celui de directeur de la section française de l'École nationale de théâtre. Dès son arrivée, il met en scène au Théâtre du Nouveau Monde (TNM) et à l'Égrégore. S'il repart au milieu des années 60, il devient pourtant dès son retour secrétaire général du TNM et, à ce moment, celui qui, quelques années plus tôt, disait ne connaître du Québec que Maria Chapdelaine se sent assez intégré et concerné par l'évolution théâtrale de son pays d'adoption pour souhaiter agiter son mouvement. « Je voyais donc la vague réaliste menée par Tremblay se répandre au Québec et j'ai cherché s'il n'y avait pas autre chose » (Lévesque, 1993 : 78), dit-il d'une quête qui le mène à créer *Les oranges sont vertes*. C'est à peu près au même moment, juste un peu avant en fait, que commencent timidement ses prises de position polémiques. Ainsi, rédacteur en chef de *L'envers du décor*, revue officielle du TNM, il fait paraître en novembre 1969 un article intitulé « Quétaine » où il stigmatise pour la première fois les effets de mode : « Depuis quelques mois, des remous de quétaine apparaissent régulièrement dans la production artistique » (Ronfard, 1969), mais tout en évitant de trop s'engager : « il est sans doute plus sage de poser des questions et laisser le débat ouvert plutôt que de trancher par sentences péremptoires ». Cette frontière sera franchie lorsque, au TEM, il aura sa propre revue, *Trac*, et pourra se permettre de faire son « La Rochefoucauld de pacotille » (Ronfard, 1978a : 6) dans un texte portant sur la critique. En ce qui concerne la création théâtrale, le point culminant de la période est atteint avec son célèbre « Contre le théâtre pour » paru en 1979 dans les *Cahiers de théâtre Jeu*. Par « théâtre pour », Ronfard entend le théâtre destiné à un public précis : enfants, personnes âgées, travailleurs d'usine, etc. Ce qu'il vise plus particulièrement, c'est le discours missionnaire, celui qui, littéralement, parle d'une mission de conscientisation et affiche ouvertement l'utilité sociale, comme un étendard destiné à convaincre les bailleurs de fonds que subventionner le théâtre est une nécessité. Si, à la toute fin de l'article, l'auteur nuance son propos et tient compte des créateurs de « théâtre pour » qui croient plus à un échange véritable basé sur l'expérience et la sensibilité personnelles qu'à une mission quelconque, il n'en demeure pas moins que la majeure partie du texte s'articule autour d'un discours d'attaque non pas tant virulent qu'ironique. Ainsi, la stratégie utilisée par Ronfard pour jeter le discrédit sur la pratique visée consiste à caricaturer ses attitudes et son discours :

> À la suite d'expériences récentes, c'est devenu très clair : je suis contre le *Théâtre pour*. [...] La notion de *Théâtre pour* est parfaitement valorisante. Elle donne bonne conscience : « Celui qui fait du *Théâtre pour* n'est plus un individualiste forcené qui se regarde le nombril. Il a en vue le mieux-être des autres. [...] Il est inadmissible que les gens du *Théâtre pour* soient toujours obligés de faire du *poor theatre* » [...] il m'a été donné [...] de me trouver dans la situation du spectateur pour qui un spectacle avait été conçu. [...] de gentils animateurs m'accueillaient en souriant [...] éblouissants de blondeur, de jeunesse et d'amour. En tous [*sic*] cas, ils m'aiment, c'est sûr. [...] C'est joli, bien fait, charmant. Mais je m'excuse. C'est niaiseux. [...] j'aime mieux *Deux femmes en or* ou le Théâtre des Variétés. Ils m'en disent plus long sur le sexe et son environnement social que ce spectacle angélique bâti sans risque par des néophytes qui s'érigent en professeurs de morale (Ronfard, 1979 : 248 et 252).

En quelques paragraphes, Ronfard tire un trait sur ce qui a été, somme tout, l'un des plus importants phénomènes de la décennie, le théâtre engagé, militant, produit le plus souvent par les troupes de création collective. Si celle-ci n'est pas visée explicitement[2], il demeure difficile de ne pas l'y associer, mais peu importe, puisque finalement c'est la presque totalité de la production québécoise qui est condamnée par ce constat : « le mensonge du *Théâtre pour* est en train d'étouffer le théâtre vivant » (p. 248). Il ne saurait s'agir d'une pratique marginale. De propos délibéré ou non, au lendemain du référendum, Ronfard réalise le rêve exprimé en 1976 dans le premier numéro de *Trac* en créant *Vie et mort du roi boiteux* : « J'ai toujours rêvé d'un temps où la critique de théâtre ne se faisait pas par l'intermédiaire de journaux, de radio, de T.V. Mais par le théâtre même. Le critique écrivait des pièces pour combattre un type de théâtre qu'il n'aimait pas » (Ronfard, 1976 : 22).

Second temps : l'après-référendum

En effet, *Vie et mort du roi boiteux* fait date, point n'est besoin d'ajouter à ce propos à la longue liste des travaux universitaires en faisant état. En lui-même, le cycle, s'il n'attaque pas de manière explicite, met un terme aux façons de faire antérieures et contient les germes de celles qui s'affirmeront de plus en plus : « Ultime avatar de la création collective des années 1970 dont il constitue l'apogée, il met en scène l'histoire du théâtre comme le théâtre de l'histoire, libérant pour toujours la pratique québécoise de ses allégeances

2. Il devient d'autant plus difficile de ne pas l'y associer en rapprochant « Contre le théâtre pour » de « Divagations » paru un an plus tôt, dans les *Cahiers de théâtre Jeu* également, mais dont Ronfard disait qu'il l'écrivait armé d'un « gallon de vin » et que ce qu'il affirmait « demain, peut-être, [il] le récuserai[t] ». Dans ce texte, Ronfard ciblait les créations collectives « qui n'avaient de collectives que l'ineffable platitude et la banalité crasse d'une psychologie de téléroman » (Ronfard, 1978b : 118).

esthétiques comme de son devoir de réserve nationaliste » (Lafon, 2003 : 996). Pour Ronfard, l'œuvre marque un tournant, celui d'une définition de son travail comme auteur singulier et de moins en moins comme auteur de la troupe.

L'affirmation : subversions des textes, mélanges incongrus et sape érigée en système

Sa formation classique lui fait privilégier les emprunts aux Anciens, les références aux grands textes. Ronfard convoque, en provoquant le genre théâtral et la tradition littéraire, les œuvres que l'on y rattache le plus volontiers, celles de William Shakespeare et des grands auteurs de l'Antiquité au premier rang. *King Lear*, *Richard III*, *Le cyclope* et *L'Orestie* ne sont que quelques-unes des œuvres du répertoire que Ronfard revisite à sa façon, sans oublier ses emprunts à des œuvres narratives comme *La philosophie dans le boudoir* pour *Matines : Sade au petit déjeuner*, *Les mille et une nuits*, *Don Quichotte*, ou même à une œuvre poétique dont il s'approprie le titre, *Les amours* de Ronsard devenant celles de Ronfard. Son inspiration trouve sa source à même le théâtre ou la tradition littéraire et pervertit les grandes œuvres en leur enlevant le vernis que leur confère l'âge dans un mélange d'admiration et de désinvolture. C'est en les subvertissant et en se les appropriant totalement dans un processus de transformation et d'hybridation que Ronfard leur rend hommage, en quelque sorte, et travaille à renouveler la dramaturgie :

> [...] le *Faust* de Grüber, *Utopia* de Ronconi (sur des textes d'Aristophane), *Œdipe* 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! (Ronfard, 1982 : 33)

Ronfard prend plaisir à détourner les classiques, à les abâtardir, à les travestir. Il pense le mélange, et c'est là une des caractéristiques les plus fondamentales de son travail expérimental. Encore récemment, sa mise en scène à l'Espace Go d'*Œdipe à Colone* (2003) laissait transparaître son goût pour les amalgames parfois dissonants de genres et de tons, le tragique cédant par moments sa place à des intermèdes joyeux. Cet aspect impur, cher aux théoriciens de la postmodernité, a suscité un grand nombre de réflexions critiques autour de *Vie et mort du roi boiteux*. Ronfard aime par ailleurs cet effet d'incongruité sous toutes ses formes et le recherche volontiers. Il lui permet de poursuivre sa quête d'un théâtre qui, parce qu'il se dit expérimental, doit offrir à ses spectateurs des objets théâtraux surprenants. Autrement dit : « [...] pourquoi, nous, on irait faire chez nous ce qu'on peut faire ailleurs [...] et qu'on peut faire mieux que chez nous? » (Ronfard, 2002a : 22).

Jean-Pierre Ronfard a donc un parti pris pour la nouveauté; il veut certes contrecarrer le respect paralysant suscité par les classiques, mais aussi celui qui préserve le genre théâtral lui-même. L'aspect le plus caractéristique de son travail expérimental est la mise en doute systématique de toutes les idées reçues sur le théâtre, le refus de se fier à ce que la tradition, l'usage et la pratique nous font croire absolument essentiel à l'acte théâtral. Dans un texte critique intitulé « Les mots s'usent. Usage. Usure », qui est peut-être celui où il exprime de la façon la plus nette sa démarche expérimentale, Jean-Pierre Ronfard écrit : « [...] un théâtre expérimental, pour guider son action, ses programmes, devrait commencer par faire une nomenclature de toutes les idées reçues, de toutes les normes du bon savoir-faire théâtral, et systématiquement les battre en brèche [...] Pour voir ce que ça donne » (1989c : 113). Il énumère ensuite certaines de ces idées reçues : « le spectacle de théâtre se joue dans un édifice nommé théâtre »; « le spectacle de théâtre a besoin d'un groupe de spectateurs (une communauté) »; « il n'y a pas de théâtre sans comédien »; « il est stérile de rechercher la nouveauté pour la nouveauté », etc., puis nomme les spectacles du NTE qui ont cherché, en les prenant à contre-pied, à vérifier le bien-fondé de ces affirmations. Ronfard développe là une vision de l'expérimentation très proche de la définition qu'en donne Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* : « [...] son seul principe positif essentiel est l'exigence d'innovation systématique par subversion de tous les codes » (1991 : 316).

De ce point de vue, la démarche du NTE se démarque de plusieurs autres troupes qualifiées, à un moment ou l'autre de leur existence, d'expérimentales, et qui ont axé leurs travaux sur un élément spécifique (le corps, l'association du théâtre et de la danse, les nouvelles technologies) ou sur une méthode (le cycle Repère, par exemple). Bien qu'il existe une esthétique NTE, la compagnie ne s'est pas préoccupée de la constitution d'un langage qui lui serait propre et qui deviendrait sa signature. Au contraire, elle a plutôt misé sur la diversité, pour ne pas dire l'éparpillement volontaire. S'il y a systématisation chez Ronfard, c'est celle du doute.

Parallèlement, l'exploitation d'un esprit polémiste

Douter de sa propre pratique, de ses choix, des facilités qui rassurent, demeure la seule voie pour créer, et c'est avec une virulence grandissante que Ronfard exprime le regard qu'il porte sur les tenants des modes et autres prêts-à-penser. Ainsi, dans « Le triomphe du mélo », paru encore une fois dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, il amplifie encore l'ironie qui se retrouvait dans « Contre le théâtre pour » :

> Il faut que j'exprime ce qui me dégoûte de plus en plus – parce qu'exploité avec indécence – dans la grande tradition du mélo québécois. [...] Le virus du mélo frappe et prolifère, comme il y a vingt-cinq ans le virus brechtien, comme, il y a cent ans, le virus naturaliste à la Zola, comme il y a 300 ans le virus tragique en alexandrins qui nous a valu une masse impressionnante de navets. Le navet mélodramatique québécois se cultive selon les lois imperturbables qui en font (selon moi) le succès, la niaiserie, l'inutilité, l'ennui. / D'abord le terrain : bien sûr et avant tout, la famille. Mais pas n'importe laquelle. Une famille codée au départ. Père absent, mort ou enfui. Mère abusive : la môman type ou la matante qui s'y substitue. [...] Les enfants : en révolte, bien sûr. [...] Quelques comparses : le voisin qui pelote la mère, la cousine morone, le professeur vicieux qui lorgne la petite fille ou le petit gars (au choix), quelques vieux amoureux transis qui rappellent entre deux crises cardiaques que l'amour c'est beau mais c'est triste. Ghetto familial. Cour des miracles des cœurs et des corps estropiés. Et là-dedans ça gémit, ça pleure, ça se mouche, ça se masturbe dans les coins, ça jouit honteusement dans les cours arrière (Ronfard, 1989b : 32).

Dans les deux cas, donc, caricatures de ce qui est ramené à un effet de mode tout autant dans les objectifs avoués que dans les thématiques représentées. Effet de mode, parce qu'il semble bien que le déclencheur premier de telles prises de position soit l'envahissement, à une époque donnée, du monde théâtral québécois par une façon de faire présentée comme sérieuse et louable, donc inscrite dans une visée utilitaire qui légitimerait son occurrence. Et, de fait, « Le triomphe du mélo » est écrit en 1989, donc au terme d'une décennie marquée par une dramaturgie de l'introspection et du drame intime, dont Marie Laberge et Michel-Marc Bouchard sont peut-être les représentants les plus célèbres, sans qu'il ne soit aucunement question de dire ici que ces deux écrivains soient précisément les cibles de Ronfard. En fait, dans les deux cas, ceux qui sont attaqués sont moins les chefs de file que ceux qui semblent profiter de la vague et/ou imitent, parfois servilement, afin de faire leur marque rapidement :

> Lisant chaque année un certain nombre de manuscrits de théâtre, je suis affligé par le conformisme des jeunes auteurs de mélo. Je me demande s'ils trouvent leur inspiration dans la vie ou dans sa traduction normalisée à l'écran. [...] Le mélo québécois a son histoire, ses lettres de noblesse, ses traditions, son public assuré (Ronfard, 1989b).

Comme le mettait en relief la citation initiale tirée du spectacle *Le cru et le cuit*, la cible privilégiée, celle qui justifie toutes les autres, est la volonté de figer l'art théâtral, de nier sa mouvance. Que l'on prône la nécessité de l'exorcisme collectif, comme dans le théâtre engagé, ou l'exorcisme individuel, comme dans le mélo, il s'agit le plus souvent, si l'on en croit la logique ronfardienne, de se dispenser de risquer une œuvre véritablement personnelle en perpétuant des recettes faciles qui nuisent au théâtre dans la mesure où elles rendent banal le questionnement ou l'idéal qui leur a donné naissance.

Cela apparaît d'autant plus clair si l'on regarde un autre article signé par Ronfard en 1990, toujours dans les *Cahiers de théâtre Jeu*, intitulé « En contrepoint » et ayant pour

objet central la notion de théâtre homosexuel. Bien que l'ironie y soit présente aussi, on ne retrouve pas, dans cet article précis, de charge virulente contre la pratique théâtrale dont il est question. En fait, dans ce cas-là, l'ironie prend pour cible la revue où elle s'inscrit et qui avait jugé nécessaire la préparation d'un dossier sur le théâtre homosexuel :

> Du coup, marchant dans les rues, j'ai commencé à m'interroger : est-ce que l'homosexualité au théâtre, dans la pratique du théâtre est intéressante? À quels niveaux? Est-ce que moi, ça m'intéresse? / Commençons par moi. Peut-être parce que je suis hétérosexuel, donc enfoncé sur ce plan dans ce qu'on appelle la norme, l'homosexualité m'intéresse, privément, au même titre que la cuisine végétarienne, le zen, le vélocipédisme et l'idéologie des non-fumeurs, c'est-à-dire assez peu. [...] Bref, je ne sais jamais qu'un tel est homosexuel, juif ou philatéliste (Ronfard, 1990 : 123).

Le propos, qui s'inscrit d'emblée dans une certaine dérision face à la question de l'homosexualité, ou plutôt de la reconnaissance d'une spécificité homosexuelle, finit par quitter la sphère privée pour se diriger concrètement vers la pratique théâtrale, mais Ronfard prend soin de laisser planer le doute sur la légitimité du dossier de la revue *Jeu* : « Mais j'imagine que la question posée par *Jeu* porte sur autre chose que sur les goûts et les positions de chacun ». Et ce doute sur la légitimité s'éclaire plus loin lorsque, après avoir reconnu la valeur de certaines œuvres qualifiées d'homosexuelles, plus particulièrement *Being at home with Claude*, il émet la crainte que les créateurs se mettent à faire « dans l'homosexuel, comme on fait dans le postmoderne, comme, en d'autres temps, on a fait dans le féminisme, le *peace and love* ou le brechtisme engagé ». Peur de voir naître le cloisonnement, peur que des œuvres cherchent à naître non pas pour elles-mêmes, leur nouveauté, leur originalité, leur apport au théâtre, mais par la vertu de leur inscription dans une vague qui devrait les rendre louables et dignes d'audience. Bref, peur que ce qui justifie l'occurrence d'œuvres théâtrales n'ait plus rien à voir avec le théâtre lui-même.

Conclusion

La remise en question systématique de toutes les idées reçues sur le théâtre, si elle est très stimulante, soulève toutefois de nombreuses interrogations. Les pièces ainsi conçues sont vouées à une bien courte existence puisque, une fois l'expérience accomplie, elles n'ont plus d'intérêt en propre. L'expérimental, c'est bien connu, est condamné à l'éphémère. Une pièce comme *Les objets parlent*, par exemple, est d'abord et avant tout une curiosité, et il est peu probable qu'elle soit rejouée un jour. La valeur esthétique des différentes expériences, leur profondeur, peuvent paraître discutable et les pièces souffrent parfois de leur aspect inachevé. C'est le cas en particulier des créations collectives, qui traversent mal le temps. Mais l'éphémère et l'erreur sont encore préférables à la facilité, quitte à se moquer plus tard de ses propres prétentions, comme le faisaient Ronfard et

Gravel dans *Tête à tête*. Car, appliqué à soi, le procédé de caricature, utilisé pour parler du théâtre engagé et du mélo, a une portée heuristique qui est exprimée dans une affirmation de Charles Ludlam, directeur du Ridiculous Theatre de New York, et reprise par Ronfard dans un article, datant de 1985, s'intitulant « Qu'est-ce que le théâtre » : « Nous sommes la caricature de nos propres idéaux. Si non, c'est que nous avons placé nos idéaux trop bas » (Ronfard, 1985c : 229).

La pratique créatrice de Jean-Pierre Ronfard au sein du Théâtre Expérimental de Montréal, puis du Nouveau Théâtre Expérimental, semble avoir été guidée par un questionnement permanent sur le genre théâtral, la notion même d'expérimentation, ainsi que la recherche d'une nouveauté qui ne devait en rien sacrifier à l'effet de mode. Ces mêmes préoccupations se déploient dans ses textes réflexifs qui touchent tant sa propre pratique que celle de ses contemporains. Leur ton souvent polémique a contribué à consolider sa position de militant critique et ironique pour un renouvellement de la création théâtrale québécoise.

Jean-Pierre Ronfard's creations with the Théâtre Expérimental de Montréal and the Nouveau Théâtre Expérimental seem to be guided by a constant questioning of the theatrical genre, the concept of experimentation and the search for originality untouched by the desire to be « en vogue ». These ideals are clearly evident in his reflective works about his own practice as they are when he writes about his contemporaries. His often polemic tone has helped to establish his position as a critic and as an ironic militant for the renewal and revitalization of Quebec theatre.

Marie-Andrée Brault enseigne le français et la littérature au Collège de Rosemont. Elle est également membre de la rédaction des Cahiers de théâtre Jeu. *Elle s'intéresse particulièrement à la question de l'expérimentation théâtrale et son mémoire de maîtrise (Université de Montréal, 1999) portait sur le Théâtre Expérimental de Montréal et le Nouveau Théâtre Expérimental.*

Bibliographie

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

LAFON, Dominique, « Vie et mort du roi boiteux », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 2003, p. 996-1000.

LÉVESQUE, Robert, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard suivis de* La leçon de musique 1644, Montréal, Liber, 1993, coll. « De vive voix ».

LOFFREE, Cary, « Recherche de et sur l'imaginaire : l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral », *L'Annuaire théâtral*, nos 19-20, 1996, p. 7-23.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980.

RONFARD, Jean-Pierre, « Quétaine », *L'envers du décor*, s.l. [Montréal], Théâtre du Nouveau Monde, 1969, p. 7.

RONFARD, Jean-Pierre, « J'ai toujours rêvé », *Trac : Cahier II de théâtre expérimental*, s.l. [Montréal], 1976, p. 22-31.

RONFARD, Jean-Pierre, « Lear », *Trac : Cahier II de théâtre expérimental*, s.l. [Montréal], 1977.

RONFARD, Jean-Pierre, « Sacrée critique », *Trac : Cahier III de théâtre expérimental*, s.l. [Montréal], 1978a, p. 3-6.

RONFARD, Jean-Pierre, « Divagations », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 8, 1978b, p. 118-121.

RONFARD, Jean-Pierre, « Contre le théâtre pour », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12, 1979, p. 248-253.

RONFARD, Jean-Pierre, *Vie et mort du roi boiteux*, vol. 1 et 2, Montréal, Leméac, 1981.

RONFARD, Jean-Pierre, « Le démon et le cuisinier : notes en vrac », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 25, 1982, p. 24-39.

RONFARD, Jean-Pierre, « De propos délibérés, un théâtre éphémère », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985a, p. 119-121.

RONFARD, Jean-Pierre, *Les mille et une nuits*, Montréal, Leméac, 1985b.

RONFARD, Jean-Pierre, « Qu'est-ce que le théâtre? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985c, p. 227-231.

RONFARD, Jean-Pierre, « Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au Consulat », *Dérives*, nos 55-56, 1987, p. 185-225.

RONFARD, Jean-Pierre, « À propos de... consolidation », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 48, 1988, p. 7.

RONFARD, Jean-Pierre, « Une culture biodégradable », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50, 1989a, p. 216-218.

RONFARD, Jean-Pierre, « Le triomphe du mélo », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 51, 1989b, p. 32-34.

RONFARD, Jean-Pierre, « Les mots s'usent. Usage. Usure », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989c, p. 113-115.

RONFARD, Jean-Pierre, « Vous dites expérimental? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989c, p. 45-50.

RONFARD, Jean-Pierre, « En contrepoint », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 54, 1990, p. 123-125.

RONFARD, Jean-Pierre, *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994.

RONFARD, Jean-Pierre, et Claudine Raymond, *Le Nouveau Théâtre Expérimental*, s.l.n.d. [Montréal, 1995]. Neuf cahiers présentés dans un coffret.

RONFARD, Jean-Pierre et Claudine Raymond, *Cahier X : point d'orgue*, s.l.n.d. [Montréal, 1997].

RONFARD, Jean-Pierre, *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II, 2002a.

RONFARD, Jean-Pierre, *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. III, 2002b.

VEINSTEIN, André, *Le théâtre expérimental : tendances et propositions*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1968.

VIGEANT, Louise, « Le travail de l'interprétance dans le texte spectaculaire : lecture de *Vie et mort du roi boiteux* ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Sémiologie, 1985.

« Vous avez dit expérimental? Histoire, pratiques, perspectives », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 1989.

Louis Patrick Leroux
Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III

Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation

Inceste, *Autour de Phèdre*, *La Voix d'Orphée*, *Tête à tête*, *Matines : Sade au petit déjeûner*, *Lumière*, *Les Mots*. Dans tous ces spectacles, Ronfard a joué des personnages – qu'ils s'appellent Jean-Patrice, Stéphane ou simplement le Metteur en scène – ostensiblement proches de lui. Évidemment entre Ronfard et ses doubles, il y a toujours un jeu. Cela ne coïncide jamais tout à fait, à quelque niveau que ce soit. Ces *alter ego* sont totalement libres (Lefebvre, 2001 : 201).

Mais ces *alter ego* sont-ils, réellement – *totalement libres*? Variantes sur un même personnage déjà multiple en soi, Jean-Pierre Ronfard auteur, metteur en scène, professeur, cofondateur et codirecteur du Nouveau Théâtre Expérimental (NTE), helléniste, penseur, comédien, les *alter ego* finissent presque tous par converger vers la figure principale illustrant le « créateur intellectuel en action ». Non pas l'individu qu'un quelconque traumatisme aurait libéré de ses secrets bien gardés (au contraire, on n'apprendra presque rien de l'homme privé), mais plutôt un créateur singulier fasciné par la machinerie et l'acte théâtral, un bricoleur, un fervent de la déconstruction, un créateur ayant une vaste culture et le goût de la partager. Ce créateur en action s'est illustré à l'aide d'une variété de procédés apparentés au théâtre autobiographique.

Le théâtre autobiographique

Genre improbable par sa nature même, le théâtre autobiographique est composé d'énoncés presque contradictoires renvoyant à des conditions de réception aux antipodes les unes des autres. L'autobiographie est soumise à un pacte entre l'auteur et le lecteur : l'auteur *affirme* que ce qui va suivre est véridique; le lecteur, pour sa part, *accepte* ce qui est présenté comme étant du réel. Il s'agit d'un « mode de lecture autant qu'un type d'écriture, [qui] est un *effet contractuel* historiquement valable » (Lejeune, 1996 : 45). Le théâtre, quant à lui, repose essentiellement sur un jeu de masques où la fonction de l'auteur et du comédien est de faire croire à une réalité vraisemblable mais non véridique. Et pourtant, le théâtre autobiographique existe.

Patrice Pavis distingue trois formes d'autobiographie scénique, soit le *récit de vie*, généralement un « comédien-auteur racontant sa vie passée, en faisant référence à des événements et des personnes réels » (1996 : 362), la *confession impudique*, décrivant le plus souvent la maladie terminale ou la sexualité troublante de celui qui se met en scène et, enfin, le *jeu avec l'identité*, forme fort prisée aux États-Unis et illustrée par les recherches de Spaulding Gray, Richard Grunn et Laurie Anderson. Cette troisième forme permet « l'essayage de divers moi fictionnels [et] conduit à remettre en question l'alternative absolue entre moi authentique et moi joué » (p. 362). On peut ajouter aux trois formes recensées par Pavis, l'autobiographie *comme lieu de retrouvailles avec soi*, c'est-à-dire la création d'un « espace mémoire » que revendique le marginalisé afin de réaffirmer son identité[1]. Parler d'identité, selon Paul Ricœur, c'est parler « du maintien de soi à travers le temps » (Wieviorka, 2001 : 164).

Robertson Davies distinguait l'autobiographie d'amateur de celle d'un artiste à leurs objectifs : le premier cherche l'approbation (*self-approval*), le second l'approfondissement ou l'éveil (*self-revelation*) (1990 : 283). On assiste, depuis plusieurs années, à la légitimation du processus autobiographique au théâtre comme phénomène d'approfondissement de soi, mais également comme phénomène de politisation de l'acte créateur individuel[2].

1. *Encore une fois si vous le permettez* de Michel Tremblay et *Je me souviens* de Lorena Gale constituent des exemples types de cette quatrième forme de théâtre autobiographique.

2. La démarche autobiographique de Pol Pelletier (*Joie, Or, Océan*) et celle de David Fennario (en particulier *Banana Boots*) attestent de cette tendance chez les auteurs à se représenter eux-mêmes sur scène afin de rendre compte de leur processus de travail. On y reconnaîtra un parallèle intéressant à faire avec le genre de l'impromptu théâtral où les auteurs, depuis Molière et son *Impromptu de Versailles* jusqu'à Michel Tremblay en passant par Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et même Jacques Ferron, livrent leur art poétique tout en mimant le processus de création d'une pièce soumis à des impératifs temporels.

Un certain nombre de pièces de Jean-Pierre Ronfard, si elles ne relèvent ni du théâtre autobiographique confessionnel proprement dit, ni du récit de vie, n'en demeurent pas moins d'intéressantes variations sur le thème de l'autoreprésentation du créateur à l'œuvre. En cela, elles sont des *jeux d'identité* oscillant entre l'autofiction et diverses formes d'autoreprésentation où le personnage porte le nom, le titre ou la fonction de Ronfard.

Autofiction : Jean-Patrice et Gilles[3]

L'autofiction est un terme que Serge Doubrovsky, le premier, a utilisé en 1977, pour définir son ouvrage, *Fils*. Réplique au schématisme du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, la notion d'autofiction vise à remplir la « case aveugle » qui n'avait pas été prévue par Lejeune, soit celle de l'interstice entre autobiographie et fiction, qui n'est *ni* l'une, *ni* l'autre mais à la fois l'une *et* l'autre (pour la théorie voir Doubrovsky : 1988).

La logique de l'autofiction, selon Vincent Colonna, est « celle de l'ambiguïté narcissique mêlant la réalité et sa représentation » (thèse inédite de Colonna citée dans Hubier, 2003 : 124). L'ambiguïté tient, entre autres, au privilège que confère ce genre hybride de parler de soi (d'un *soi* pluriel, changeant) sans se préoccuper d'un pacte qui n'est pas tributaire de *sincérité*, mais plutôt de *vraisemblance* littéraire.

Le projet de *Tête à tête* exigeait la liberté de l'autoreprésentation. Les auteurs n'y voyaient ni un exercice confessionnel, ni un « règlement de comptes, ni un étalage de (leurs) intimités », mais plutôt « une tentative de faire entrer un public à l'intérieur de cette étrange démarche, confuse et implacable, qu'est le désir de la création à deux, mêlé au désir assez puéril mais réel de se démarquer des autres créateurs de théâtre » (Ronfard, 2002b : 9). Honnête et joyeuse représentation de soi, cette pièce permettait à Ronfard (et, par surcroît, à Robert Gravel) d'aller au bout de l'autocritique. Ici, Ronfard n'a pas peur du ridicule, il ne cache pas ses torts et travers (c'est surtout Gilles/Gravel qui les exposera, mais le texte est quand même signé Ronfard, qui assume entièrement ses tendances rococo) et se permet même quelques aveux plutôt embarrassants. Nous sommes dans le domaine de

3. Nous aurions voulu également traiter d'*Inceste* la pièce qu'il avait jouée avec sa fille Alice, mais nous n'avons pu consulter l'ouvrage qui n'est pas publié. Paul Lefebvre décrit ainsi la pièce : « L'une de ses créations les plus troublantes demeure *Inceste*, qu'il a créée et interprétée avec sa fille Alice, exploration volontairement ambiguë du triangle père-mère-fille » (Lefebvre : 204). Cette brève description nous indique qu'il s'agit vraisemblablement d'une autofiction. Le NTE proposait également en 2002 (avec reprise en 2003) une nouvelle autofiction, *Henry et Margaux* d'Évelyne de la Chenelière et Daniel Brière qui ont écrit et interprété la pièce.

l'autofiction, donc il ne faut pas nécessairement prendre ces aveux à la lettre; par contre, le simple fait de se reconnaître impuissant – même sous le couvert d'un personnage qui nous représente – c'est avouer sa crainte de l'impuissance physique et morale; c'est s'admettre « vieilli ». Les auteurs-interprètes se livrent sans réticences à une magistrale autocritique qui transcende l'exercice pour devenir l'émouvante célébration théâtrale d'une amitié, d'une complicité et d'une vision du théâtre.

Ronfard qualifiera ce travail d'*exhibitionnisme contrôlé* (Saint-Pierre : 2003). Les deux personnages ressemblent étrangement aux deux auteurs/comédiens, ils tiennent les mêmes propos, mentionnent des événements et défendent des idées qu'il est aisé d'attribuer à l'un et à l'autre (compte tenu des nombreux articles écrits sur eux et par Jean-Pierre Ronfard, lui-même). Ils multiplient les clins d'œil et poussent l'outrecuidance jusqu'à faire dire à Jean-Patrice : « Gilles, ne parlons pas de nous, imaginons des personnages de théâtre. Qu'est-ce qu'on pourrait leur faire faire ou leur faire dire de scandaleux? » (Ronfard, 2002b : 35). Ronfard et Gravel s'amusent à se jouer eux-mêmes dans diverses situations de travail et de confidences. Le ton est juste, intime, vraisemblable, voire authentique. Mais il ne s'agit ni de Jean-Pierre ni de Robert, mais bien de leurs *alter ego* Jean-Patrice et Gilles. Ces derniers se costument à leur tour en Beaumont et Fletcher pour revenir sur leurs projets extravagants, en moines lorsqu'il est question de parler de sexe et de confidences, en Ernest Hemingway et Tennessee Williams pour la dispute entre auteurs et, dans le dernier tableau, en costumes noirs très chics pour la « représentation » en mode lecture publique de l'œuvre en gestation.

La pièce compte cinq tableaux. Dans le premier (« la proposition rejetée »), Jean-Patrice se laisse emporter par une proposition peu banale, celle de monter *Le Juif de Malte* de Christopher Marlowe[4]. La mécanique de la pièce le fascine, il y voit une « affaire de poids, de contrepoids, de marchandages » (Ronfard, 2002b : p. 13) le tout menant vers la machinerie enclenchée par Barabas, le protagoniste, qui se retournera contre le malfrat. Jean-Patrice rêve que « la machine de théâtre devienne elle-même actrice » (p. 15) et

4. Christopher Marlowe, qui avait étudié à Cambridge, est associé aux mouvements des « university wits » des années 1580, qui auraient ouvert la voie à William Shakespeare. À cette époque, coexistent diverses écritures et traditions théâtrales : le théâtre antique (surtout Sénèque), des ouvrages de la Renaissance italienne qu'on vient de découvrir, les traditions théâtrales locales médiévales laïques et religieuses. À la mécanique spectaculaire médiévale est juxtaposé en prologue un spectre de Machiavel, comme on pourrait l'imaginer en début d'une pièce de Ronfard. Lettré, latiniste, libertaire, anticlérical, libre d'esprit et d'actes, Marlowe (qu'on rapproche parfois, d'esprit, à Rabelais et Hobbes, voir Hattaway, 1996 : 198-223) est le genre de personnage qui intéresserait justement notre auteur.

constate, à ce propos, que « (q)uand il n'y a plus de dieu pour finir une histoire, reste la mécanique » (p. 12). L'auteur se fait metteur en scène et scénographe, il s'anime vivement à l'idée de la construction du dispositif scénique. Gilles, dubitatif, met fin aux rêveries de son confrère lorsqu'il se demande « pourquoi, nous, on irait faire chez nous ce qu'on peut faire ailleurs [...] et ce qu'on peut faire ailleurs mieux que chez nous? » (p. 22). Le cofondateur du NTE est rappelé à l'ordre. Gilles incarne, ici, rigueur et constance ainsi que les exigences morales et matérielles du projet qui les anime. Dans le second tableau (« le retour au passé »), les complices se remémorent le plaisir qu'ils ont eu à inventer un nombre important de jeux, d'exercices et de propositions invraisemblables de pièces. On assiste à une rétrospective des projets avortés et à l'amorce du jeu des propositions scandaleuses (« Que reste-t-il de scandaleux. Intrinsèquement? », p. 35). Les troisième et quatrième tableaux (« l'intimité » et « la chicane ») jouent sur le voyeurisme, l'exhibitionnisme et l'inconfort, alors que les personnages se livrent d'abord à des confidences d'ordre sexuel. L'un ne bande plus, l'autre pense être homosexuel. En guise de preuves, Jean-Pierre présente une copie de sa radioscopie : « Un vieux qui veut encore mais qui ne peut plus, ça commence par être ridicule mais ça finit par être dégoûtant [...] Regarde. C'est moi » (p. 49). Le concept de non-jeu (une « réaction au jeu boursouflé qu'on rencontre sur toutes nos scènes » p. 54) est défendu par Gilles qui s'attaque aux idées de grandeur de son vénérable partenaire. Il ira jusqu'à critiquer la langue byzantine de l'auteur, sa conception d'un théâtre de la surenchère et même le principe sacré au NTE de l'autogestion; ce qui lui attirera ce jugement : « Tu te prétends un anarchiste, mais au bout du compte, tu es stalinien! » (p. 54). Le cinquième tableau s'ouvre sur l'invraisemblable proposition de Jean-Pierre, soit sa pièce injouable de l'« Histoire de la gloire et décadence d'Empédocle d'Agrigente », pour se clore sur une réconciliation, au grand plaisir des deux amis.

Après s'en être donné à cœur joie dans la machinerie théâtrale avec Marlowe, dans le kitsch ironique sexuel et dans le grand pompier sous-aristophanien de son « Histoire de la gloire et décadence d'Empédocle d'Agrigente », Jean-Patrice est rappelé à l'ordre par la retenue, le regard ciblé, la pensée conceptuelle et ludique de Gilles. Celui-ci ne retient de l'envolée de son collègue que l'élément des cinquante ombres : donc cinquante comédiens... le concept des *Cinquante* naît. Cette surenchère spectaculaire, ce « super-théâtre » de Ronfard (Jean-Patrice) s'appuiera paradoxalement sur son antithèse : le non-théâtre, la non-interprétation et l'aptitude pour les jeux scéniques[5] de Gravel

5. Rappelons que Robert Gravel a développé et promu la Ligue Nationale d'Improvisation au NTE avant qu'elle ne devienne une entité indépendante.

(Gilles). Malheureusement, la proposition démesurée concluant *Tête à tête* sera plus intéressante que ne le sera le spectacle *Cinquante* présenté la saison suivante, mais cela ne diminue en rien l'image de cette convergence créatrice entre deux compagnons de longue date au terme de longs et nécessaires détours. « Leur lien, dira Louise Laprade, c'était une réaction en chaîne [...]. Le spectacle *Tête à tête* est vraiment à l'image de leur dynamique et de leur dynamisme » (Pedneault, 1997 : 76). Paul Savoie, au sujet des deux larrons, dira qu'ils « se provoquaient mutuellement. Ils étaient deux moitiés du Théâtre Expérimental de Montréal et se complétaient totalement » (p. 76). Il est heureux qu'ils aient cru bon de nous inviter comme voyeurs privilégiés de leurs échanges au domaine de l'éphémère.

L'autoreprésentation comme autocritique

« L'autoreprésentation, telle que la conçoit Ronfard au Théâtre Expérimental, appelle l'*autocritique* » (Loffree, 1996 : 20). Il y eut, bien sûr, l'autocritique du processus (où sont remis en cause l'efficacité et l'intérêt même du théâtre), de même que l'autodérision du sujet lui-même. Dans *Autour de Phèdre*, Ronfard accordait aux comédiens silencieux de vives réactions à ses propos, leur permettant de réagir « chacun pour soi, un peu ironiques, notant la complication dans laquelle s'enfonce le metteur en scène » (Ronfard, 1994 : 45) ou encore d'affirmer, à la fin d'une de ses envolées ponctuée par un énoncé tangible, celui de « Phèdre » : « Au moins, ça c'est du concret. Ce n'est pas de la philosophie » (p. 45). Sa relation avec la musicienne dans *La voix d'Orphée* permettait à celle-ci de remettre en question les propos du metteur en scène. Il insiste même dans les didascalies sur le fait que la « musicienne a toujours à son égard une sorte d'attitude amusée, gentille, mais assez ironique, comme s'il passait son temps à enfoncer des portes ouvertes » (p. 76). De même, quelques années plus tard, il fera admettre à son comparse la difficulté d'interpréter Hitler dans la pièce éponyme. Après s'être emballé pendant un quart d'heure sur les possibilités du *Juif de Malte*, il se laisse désarçonner par son complice qui remet en cause la nature même du projet qu'il juge aux antipodes de leur mission théâtrale (de plus, il rejouait la scène chaque soir dans *Tête à tête*). Il admet souvent sombrer dans le kitsch en qualifiant, dans les indications scéniques, de « pompier » certaines de ses propositions. Le malheureux qualificatif revient à plusieurs reprises dans ses pièces.

Ce qui permet une telle autocritique intellectuelle et artistique, c'est justement la représentation du travail de création. *Autour de Phèdre* (1988) et *La voix d'Orphée* (1990) font figure de défense et d'illustration du processus créateur de Ronfard sans qu'il n'ait eu à jouer le jeu de l'autofiction. De même, dans *Les objets parlent* (1986), le metteur en scène se mettait en scène et s'il s'interdisait la parole, il ne s'empêchait guère d'imposer son discours du théâtre à l'aide de « machinations divines ». Alors que dans *Précis d'histoire*

générale du théâtre en 114 minutes (1992), *Les mots* (1998), *Matines : Sade au petit déjeuner* (1996) et *Hitler* (2001), Ronfard, on le verra, s'est livré à divers types de citations sur son rôle et sa personne.

Phèdre-material : un monodrame

Les didascalies imposent le ton d'entrée de jeu : « C'est un travail. Une réflexion. Le résultat d'une réflexion. L'appel à une réflexion. Et aussi une série d'essais formels » (Ronfard, 1994 : 43). L'auteur établit également que le « metteur en scène est au départ le personnage central. Il est entouré de trois comédiennes et de deux comédiens » (p. 43). Le metteur en scène, ainsi nommé par convention, se fera surtout auteur scénique d'un collage de textes portant sur Phèdre dont aucun auteur ne sera identifié. Le choix des textes révèle une connaissance exhaustive du mythe et permet au public de (re)découvrir les nombreuses lectures du mythe de Phèdre. Cependant, comme aucun auteur n'est nommé et que les morceaux ne sont commentés que par rapport à la trame narrative, le florilège littéraire n'aura pour fonction que de démontrer l'exhaustive connaissance du metteur en scène engagé dans une reconstruction personnelle du mythe. La structure de l'œuvre est binaire : d'abord un prologue où le metteur en scène se livre à une réflexion philosophique opaque et inquiétante pour les comédiens, ensuite un véritable « Phèdre-collage ». Le créateur se pose la question : « Si on voulait raconter l'histoire de Phèdre, / Non, ce n'est pas ça [...] / Jouer l'histoire de Phèdre » (p. 45) Ronfard ne se fera pas rhapsode (comme dans *La voix d'Orphée*), il cherchera effectivement à faire *jouer* l'histoire de Phèdre par ses comédiens.

Le collage débute avec une version quelque peu adaptée du prologue d'*Hippolyte* d'Euripide, suivie d'un chassé-croisé de vers grecs, latins et français sur les origines crétoises du Minotaure et sur son histoire. La troisième section (largement puisée chez Plutarque et Ovide) porte sur les origines divines et monstrueuses du panthéon et sur les rêves totalitaires et cruels des dieux. Suivront le courroux d'Aphrodite et la scène attendue de Racine – celle entre Phèdre et Œnone.

Les morceaux choisis sont entrecoupés d'épigraphes de liaison telles « Il faudrait aussi parler des monstres » (p. 50), « Il faudrait retrouver le fil des accouplements monstrueux » (p. 51) ou encore : « Mais si on voulait réveiller le tragique. Il faudrait quelque part aller chercher un cri [...] » (p. 55). Se lit ici le soin avec lequel l'auteur scénique colmate les brèches entre les extraits.

Ce « Phèdre-collage » commenté et illustré par un certain nombre d'exercices demeure une autoreprésentation du créateur qui façonne et structure une œuvre à partir d'un mythe tentaculaire. La fonction du metteur en scène en tant que directeur d'acteurs peut sembler presque arbitraire, si ce n'est des quelques exercices et indications qu'il donne à ses comédiens. La figure qui émerge de cette pièce est celle du chercheur curieux qui s'est amusé à fouiller les tréfonds de sa bibliothèque pour bâtir un collage à son image.

Du dialogue socratique au rhapsode homérique

La voix d'Orphée, une des « cinq études » théâtrales publiées dans l'ouvrage éponyme, complète bien la démarche entamée par l'auteur dans *Autour de Phèdre*. Cette fois, il se fixe le double objectif de « raconter l'histoire d'Orphée [...] Et aussi [d']explorer le mystère des voix, de la voix, c'est quoi une voix? Qu'est-ce que cela déclenche en nous et où cela nous mène-t-il? » (Ronfard, 1994 : 77). Le double pari paraît incongru à la musicienne qui n'a pas peur de tenir tête au metteur en scène malgré son rôle de faire-valoir dans le dialogue socratique qui nous est d'abord proposé. Le metteur en scène insistera tout de même : il travaillera avec des chanteurs à qui il fera faire des exercices (de voix, de rapport à la scène). Il semble surtout envoûté par le « mystère » de leur art vocal. Le terme *mystérieux* revient à cinq reprises au cours des premières répliques. Heureusement, le metteur en scène s'aventure en terrain nouveau et il évite les truismes sur la mise en scène et les généralités philosophiques sur le théâtre comme c'était parfois le cas dans *Autour de Phèdre*.

Second volet de l'exploration : « raconter l'histoire d'Orphée ». La formule revient six fois dans la bouche du metteur en scène au cours des nombreuses tergiversations et digressions, pour rappeler sans cesse l'objectif narratif de l'exercice. Il emprunte à Glück sa musique et ses vers et s'inspire, comme c'est son habitude, des auteurs antiques pour le récit d'Orphée.

La structure de *La voix d'Orphée* est tripartite. Dans le dialogue socratique entre le metteur en scène et la musicienne, Ronfard adopte d'emblée la posture du maître de jeu distribuant des textes, des rôles et imposant des exercices scéniques pour mieux « raconter l'histoire d'Orphée ». Il ne pourra très longtemps se limiter à ce rôle trop passif et reprendra la parole pour devenir un véritable rhapsode, déterrant habilement – comme le veut le texte – la roche qui se trouvait dans la plaine de Thrace... Le plaisir du conteur, la pédagogie de l'érudit rivalisent avec les interventions philosophiques du metteur en scène : « Problème : comment évoquer l'enfer. L'enfer aujourd'hui, ça ne veut plus dire grand-chose » (p. 86) ou encore son illustration de la réplique « La voix d'Orphée pénètre l'âme des choses, brise l'inertie de la matière, émeut les atomes figés » (p. 81-82) grâce à la

démonstration du verre de Caruso : « L'un après l'autre, les quatre interprètes vont s'acharner sur le verre, pour le faire vibrer à mort, puis tous ensemble. Finalement, le verre casse » (Ronfard, 1994 : 82).

Dans ce spectacle mariant les arts d'Orphée et de Dionysos, Ronfard soulève un coin du rideau et nous permet d'assister au « *making of* » commenté d'un opéra qu'il ne montera pas. Comme c'est généralement le cas dans son esthétique liée au NTE, l'illustration du processus aura été plus importante que le produit fini. Cette fois, le personnage du « créateur au travail » en plus de se représenter comme un être qui réfléchit, qui doute et qui fléchit, se sera présenté comme un magnifique conteur, un véritable rhapsode sachant conter en toute simplicité et avec plaisir évident les récits antiques.

Citation et mise en abyme

Ronfard a pratiqué une autre variante de l'autoreprésentation, celle de la citation. Il se cite de manière ludique et consciente (en faux interview) dans le prologue de *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, en fragment brechtien dans *Hitler* et de manière voilée et moins explicite dans *Les mots*.

L'interviewer nomme explicitement Jean-Pierre Ronfard dans la première scène du *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* et l'invite à répondre à sa *simple* question : « qu'est-ce que le Théâtre? » (2002a : 239). Sans hésiter, Ronfard répond qu'il « aime au théâtre ce qui clôt chaque spectacle : le salut au public ». Le moment même où « les morts se relèvent de terre ». Pour conclure il affirme que ce qu'il aime du théâtre c'est cette particularité d'être « toujours réel et jamais vrai » (p. 239), réitérant nombre de ses prises de position antérieures par lesquelles il privilégiait le ludique au théâtre. Le procédé est intéressant puisqu'en prenant ainsi la parole avant le lever du rideau, l'auteur inverse la place habituelle du rapport direct avec le public, soit le salut qu'il évoque par ailleurs. Mais il ne s'adresse pas au public, il joue plutôt son propre personnage dans ce *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*. En se réservant le prologue pour exposer ses idées sur le théâtre, Ronfard encadre, pour ainsi dire, sa lecture du « précis d'histoire générale du théâtre ». Entre le discours du prologue sur le salut au public qui, à la fois, comble et déçoit « notre désir de vérité » (Ronfard, 2002a : 239) et ledit salut, la pièce ne sera qu'une mise en abyme de la réflexion de l'homme de théâtre sur son métier. Bien entendu, l'histoire proposée ne sera pas conforme aux usages : elle sera fragmentaire, baroque, brouillonne, anachronique et ludique – inscrite dans l'esthétique que privilégie Ronfard.

Citation et digression

Après *Tête à tête* qui permettait un regard privilégié sur les relations de travail (aussi théâtralisées soient-elles) des fondateurs du NTE, *Hitler* d'Alexis Martin et de Jean-Pierre Ronfard récidive avec l'illustration – en mode de digression post-brechtienne – de la relation de travail du maître et de son nouvel auxiliaire. La pièce relate les derniers moments du dictateur terré dans un bunker sous la chancellerie, en avril 1945. L'image d'un Hitler esthète, architecte, se détachant sur celle de Germania, la ville rêvée, (image qui rappelle la fameuse photographie du 13 février 1945[6]) alors qu'il est en train de perdre la guerre, est plutôt saisissante. Hitler se livre à une adresse hallucinante à la fois rationnelle et hystérique. À l'exception de son valet, Wiesenbach, il n'y a que Doppelhammer dans le bunker avec lui. Une indication scénique en début de pièce le qualifie immédiatement : « Ce personnage est un pantin, enveloppé d'une cape; un chapeau lui masque le visage. On doit cependant laisser exister une ambiguïté, à savoir : s'agit-il d'un être vivant ou d'un pantin? » (Martin et Ronfard, 2002 : 129). Le pantin craigien – pantin articulé qui réagit aux propos de Hitler et qui se déplace au besoin – n'est autre que le double costumé de Hitler. Cela ne sera révélé qu'au départ du Führer quelques instants avant l'arrivée des soldats russes. Doppelhammer (qui signifie « marteau double » en allemand) est presque homonyme de *doppelgänger*, soit le double fantomatique d'un être vivant, précisément ce que sera le pantin dans la pièce. Pourquoi alors nommer le personnage Doppelhammer? S'agit-il d'une erreur homonymique de la part des auteurs ou bien ne voulaient-ils pas vendre la mèche en nommant correctement le double du protagoniste?

Que Hitler ait un double scénique[7] qui soit un pantin ainsi qu'un autre double scénique – lui-même comédien aux prises avec son personnage – est un phénomène plutôt intéressant renvoyant à la notion même de dialogue de réplication et d'appropriation. Susanna Egan dans son ouvrage *Mirror Talk : Genres of Crisis in Contemporary Autobiography* touche à la question de la tentation du biographe à entretenir un dialogue de réplication (*mirror talk*) avec son sujet, c'est-à-dire l'habiter pour s'imposer soi-même dans son récit. Insatisfaits d'être les biographes et les interprètes du personnage détestable qu'ils mettent en scène, les auteurs/metteurs en scène/interprètes rompent avec la progression dramatique dans laquelle ils ont engagé Hitler. Ils le font brutalement,

6. À ce sujet, voir la longue méditation sur cette photo qu'en fait Frederic Spotts dans son ouvrage *Hitler and the Power of Aesthetics*, New York, Overlook, 2003.

7. Il s'agit là d'un motif récurrent dans la dramaturgie « biographique » canadienne comme l'attestent, entre autres, les doubles de Verdi dans *Je vous écris du Caire* de Normand Chaurette, les quatre Glenn Gould dans *Glenn* de David Young et même, en autobiographie « post-moderne », tels le narrateur et son double caricatural, Wideload, dans *Fronteras Americanas* de Guillermo Verdecchia.

subitement – écho des « songs » de Brecht visant à nous rappeler que nous sommes au théâtre et qu'ils sont dépassés par le personnage.

> HITLER : L'esprit dit jawohl à la vie!
> Ahhh jeunesse trop vite passée
> Comme l'oiseau, tu t'es envolée... nein!
> Ah merde, merde, merde!
>
> *Alexis s'effondre sur le bureau. Arrêt brutal; brusque changement de lumière. Jean-Pierre arrive, affolé, pas du tout en Wiesenbach.*
>
> JEAN-PIERRE : Qu'est-ce qui t'arrive?
>
> ALEXIS (décrochant du rôle) : Je suis tanné... c'est pas évident une langue où il n'y a pas de voyelles nasales, le moins de voyelles possible, le plus de consonnes... ça va contre l'esprit du français. (Martin et Ronfard : 190)

L'argument « linguistique » ne convainc personne. Le prétexte permet de rompre avec la représentation jusqu'à présent conforme à une dramaturgie foncièrement aristotélicienne (et plutôt bien réussie). La digression en mode d'autoreprésentation permet à Alexis Martin de se détordre la langue et à Jean-Pierre Ronfard de délier la sienne... « Alexis » qui jouait Hitler redevient l'apprenti de « Jean-Pierre », le maître à penser, lui qui jouait le valet Weisenbach. Jean-Pierre se fait philologue prodiguant des conseils au jeune comédien qui se fait timide et qui nourrit plutôt le verbe du maître en lui posant comme question : « Qu'est-ce qui te frappe le plus chez Hitler? » (p. 191) Les créateurs donnent leurs impressions du personnage, Jean-Pierre évoque ses souvenirs d'enfance pendant la guerre, Alexis s'interroge sur la nature du mépris du dialogue chez Hitler et voilà, nous sommes aussitôt replongés dans l'univers de la pièce.

La digression n'est pas bien longue, seulement le temps de rappeler aux spectateurs qu'ils sont au théâtre, que le type qui interprète Hitler n'est pas d'accord avec les opinions du personnage et que le type qui joue son valet Weisenbach est en réalité le maître à penser de l'autre malgré son emploi. Cette citation-digression ne s'interprète qu'à la lumière de *Tête à tête* qui mettait en scène les fondateurs du NTE en état d'ébullition, de stimulation constante et de respect réciproque. Cette fois, nous avons droit à la scène d'un maître et de son apprenti : Pygmalion et son œuvre en cours. Pour faire écho à cette confidence d'Alexis Martin : « la première chose qu'il m'a enseignée, c'est comment faire un masque en papier-mâché » (Saint-Pierre : 2003), Pygmalion, Ronfard, enseigne à son élève les rudiments nécessaires pour pouvoir lui-même sculpter le prochain disciple. Intéressant et rassurant exemple de générativité.

Citation et métalepse

Cocteau estimait que chaque ligne, chaque tache, chaque onde qui s'échappent de nous composent notre autoportrait et nous dénoncent. Ronfard devance généralement la trahison possible de ses propos en admettant tout de go qu'il s'agit bien de lui (ou de son substitut) sur scène. Cependant, le cas des *Mots* est moins limpide. Hormis quelques brefs passages, l'idée d'une autoreprésentation explicite de la part de Ronfard ne s'y manifeste que très timidement; il n'y est jamais stipulé, comme le voudrait le « pacte autobiographique » ou même le pacte « oxymorique[8] » de Jaccomard (Hubier : 125), que « l'auteur », « le metteur en scène » ou « Jean-Pierre » s'y retrouvent. Et pourtant, à lire le compte rendu qu'en fait Paul Lefebvre, on pourrait être tenté de croire qu'il s'agit là du paroxysme de la pratique autobiographique de Ronfard.

> Vers la fin des *Mots*, Ronfard, juché sur une tribune, craie à la main au tableau, jouait un de ses alter ego qui jouait lui-même le professeur de philologie qui avait ébloui Ronfard dans sa jeunesse. Le fictif, l'autobiographique et le théâtral se confondaient dans une célébration des mots, de leur histoire, de leurs transformations, de leur richesse. Au sommet de ce spectacle qui célébrait la beauté, la puissance et les ambiguïtés du langage, Ronfard rassemblait l'acte théâtral à lui seul : auteur, metteur en scène et acteur, sans oublier le professeur, confondant toutes ces étiquettes, emportant toute la salle dans un bouleversant moment de grâce, une épiphanie bâtarde née de l'union improbable du réel et du théâtral (Lefebvre : 214).

Lefebvre décrit d'abord et avant tout le spectacle. Il évoque la séquence XI des *Mots* intitulée « Délire final » où Ronfard, qui interprétait plusieurs personnages, jouait le rôle du professeur. Il est aisé d'imaginer l'effet du délire philologique dans la bouche de Ronfard, lui-même amoureux des mots. La présence sur scène du directeur du NTE dont les idées sur le théâtre étaient connues, en particulier par bon nombre de spectateurs auxquels il avait enseigné, jouant le professeur emporté par la passion du verbe pourrait effectivement relever de l'autoreprésentation. L'idée du « *ghosting* » comme phénomène lié à l'identification autoréflexive du comédien tel que l'a décrit Cara Gargano (Gargano ;1995) pourrait en partie expliquer l'impression de citation autoreprésentative qu'a donnée Ronfard dans *Les mots*. Le « *ghosting* » concerne « la manière dans laquelle l'ensemble de la carrière, et la vie privée de l'auteur, peuvent résonner à l'intérieur d'un rôle donné. Le comédien devient *living quote*, selon Lamont, et l'écho culturel créé par sa

8. Pacte « oxymorique » répondant au « pacte autobiographique » de Lejeune, puisque l'autofiction permet, tel que l'écrit Sébastien Hubier, « de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun soucis de censure, de livrer tous les secrets d'un "moi" changeant, polymorphe, et de s'affirmer libre enfin d'idéologies littéraires en apparence dépassées » (p. 125).

présence ajoute à la richesse de la performance » (Gargano : 110). Ronfard interprète du personnage de professeur est une citation vivante (bien que métalepstique) de son propre rôle; citation compliquée et enrichie par le fait qu'il a aussi écrit le texte. Il en va de même dans *Matines : Sade au petit déjeuner* où Ronfard interprète « A », l'alpha de la troupe de quatre comédiens réunis pour la captation radiophonique de *La philosophie dans le boudoir*. Les opinions, les expériences, les idées sur la mythologie et mêmes certaines expressions du personnage ressemblent étrangement à celles de son auteur sans en être toutefois les calques. Ronfard joue ici le vétéran de la troupe qui propose des pistes de lecture sur l'œuvre de Sade, se remémore le théâtre parisien des années soixante, la « révolution permanente » inspirée de Mao et de Trotski et qui ne résiste pas à la tentation de la philosophie non seulement du boudoir, mais encore de la philosophie tout court.

Alter ego scénique et l'absence éloquente

La présence de l'Auteur dans *Le grand théâtre du monde* relève moins de l'autoreprésentation ou de la citation que d'une fidèle inclusion du personnage d'origine « el Autor » propre au texte de Calderón. Dans la langue de Calderón, *el autor* signifiait à la fois auteur et directeur de troupe (Marrast, 1965 : 678-679). La figure du créateur aurait pu très bien être assumée par l'auteur et le directeur de troupe à la manière d'un Molière distribuant les rôles dans *L'impromptu de Versailles*, toutefois Ronfard résiste à la tentation et réduit l'Auteur à un objet inanimé, une tête de taureau. Ainsi totémisé le fétiche fabriqué de toutes pièces[9] signale en un rappel métonymique les origines ibériques du spectacle.

L'objet théâtral fétiche sera décuplé dans *Les objets parlent* qui excluent la présence de tout comédien. Théâtre d'objets sans compromis, la pièce ne sera pas pour autant statique. Le communiqué de presse (reproduit avec le texte édité) annonçait que « (l)'originalité de ce spectacle est que l'action s'y déroule sans comédiens. Les seuls "personnages" que l'on met en scène, ce sont des objets » (Ronfard, 1994 : 11). En « déshumanisant » la scène, Ronfard souligne sa propre absence scénique[10], et devient, paradoxalement, on ne peut plus omniprésent. Les objets scéniques ainsi mis en scène dans une série de tableaux animés

9. Ronfard, comme c'est souvent le cas avec les trouvailles techniques, prend un malin plaisir à décrire la fabrication artisanale du fétiche (voir les didascalies de la scène I, 2002a : 79).

10. Ronfard, de son propre aveu, a d'abord été un comédien hésitant. Ensuite, il s'est laissé emporter par la vague anarchiste de la compagnie où « tout le monde fait tout et tout le monde décide de tout » de sorte qu'il a joué, de son propre aveu, dans presque toutes les productions du NTE (Lévesque, 1993 : 112).

obligeaient à considérer la réflexion du metteur en scène et son ingéniosité alors que la présence de comédiens aurait distrait de ce plaisir délicat.

La fascination de Ronfard pour la mécanique, la machinerie théâtrale et pour le bricolage était palpable. Dans son théâtre « les procédés, les failles, trucs, les raccourcis sont toujours apparents. C'est un théâtre qui *indique* son fonctionnement et les idées qui l'animent » (Lefebvre, 2001 : 205). Il a multiplié le recours aux maquettes (celle de *Germania*, celle du *Juif de Malte* et la grande carte en relief de l'est du centre de la Méditerranée dans *Tête à tête*), aux objets fétiches (la tête de taureau du *Grand théâtre du monde*, la bite à Prométhée monstrueuse de *Tête à tête*), aux dispositifs « à ressorts » (Dos Santos meurtri par les flèches dans « La leçon de musique, 1644[11] », le pantin Doppelhammer). Il raffolait des effets de machinerie (les diverses propositions mécaniques automotrices des *Objets parlent*, torches enflammées s'éteignant les unes après les autres dans *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, le tableau dans *Les mots* qui fait éruption et qui crache des centaines de feuilles de papier de soie sur lesquelles sont écrits des mots inondant la scène). La magie du théâtre l'intriguait autant qu'il jugeait nécessaire sa remise en question.

Prospéro-machine?

La figure qui émerge de ce survol des expériences d'autoreprésentation de Jean-Pierre Ronfard est, d'abord, celle du créateur intellectuel à l'œuvre. Tour à tour mentor d'une troupe, metteur en scène, auteur, formateur, maître à penser, philologue, éternel curieux et impénitent révolutionnaire, le personnage multiple n'en demeure pas moins identifiable à travers ses diverses incarnations.

Lui qui, au cours des années soixante-dix, préconisait l'écriture collective, devant « servir immédiatement » et devant être avant tout une « écriture utile » (Lévesque, 1993 : 116), finira par croire à « l'écriture personnelle, individuelle » (Féral, 1998 : 261). « Après avoir fait nombre d'expériences, je crois vraiment maintenant que l'écriture, même nourrie du collectif, doit être individuelle. Les mots ne se partagent pas. C'est ce que j'ai découvert tout doucement » (p. 261). Son écriture est devenue plus introspective au fil des années, l'auteur s'est imposé au metteur en scène et au directeur de troupe; l'auteur s'est également imposé, physiquement, sur scène. En rendant sa présence scénique manifeste, Ronfard

11. Une des séquences d'*À Belœil ou ailleurs* (1986), Ronfard, 2002a.

mettait à nu le processus créateur comme il livrait par fragments une autobiographie intellectuelle et artistique.

L'homme de théâtre lettré, agrégé de grammaire, helléniste, soixante-huitard anarchiste perpétuel faisait une belle figure mythique. « La culture, c'est un enrichissement, mais c'est aussi un poids » (Beaulieu, 1976 : 64) affirmait-il. Comme le savant et lettré Prospéro dans son île, Ronfard, dans son théâtre, demeurait un grand lecteur, un magicien qui fabriquait des scènes invraisemblables et qui prenait plaisir à attribuer les rôles. L'art de Prospéro est celui de contrôler la nature, c'est-à-dire les conditions extérieures, les conditions matérielles des siens. Harold Bloom voit Prospéro comme un véritable savant en quête de connaissance absolue. Sa quête serait intellectuelle, voire scientifique, bien que son approche scientifique soit plutôt personnelle et inusitée (1998 : 670). Nous y voyons un parallèle intéressant avec la fascination que Ronfard entretenait pour la méthode scientifique expérimentale telle qu'il l'appliquait au théâtre.

Selon Bloom, Prospéro serait l'anti-Faust de Shakespeare, conçu en réplique au personnage de son prédécesseur Marlowe. Il nous rappelle que Prospéro est la traduction italienne du nom de Faust (p. 663). Le pacte de Prospéro relativement à la connaissance hermétique et profonde n'est pas « faustien » en ce qu'il est libre d'abandonner ses pouvoirs liés aux objets totémiques, sans pour autant perdre ce qu'il a appris. Northrop Frye, pour sa part, voyait en Prospéro l'illustration d'un *actor-manager* – soit un directeur de troupe qui en est également la vedette – surchargé, s'occupant des comédiens, les motivant et leur prodiguant des reproches au besoin (p. 669). Il serait alors un homme de théâtre à l'aurore de sa carrière qui s'occupe et se préoccupe toujours du public et du spectacle à présenter.

Ronfard en Prospéro? La figure est concevable. Il s'y frottait depuis un quart de siècle. Depuis son roi Lear, déclamant : « Vive la bâtardise / Qui bouleverse les lois / Qui souille les églises / Et détrône les rois » (Ronfard, 1977 : 21) en passant par ses *Shakespeare Folies* transformées en l'épique et bâtard *Roi boiteux*, il a emprunté à Shakespeare des figures essentielles pour parler de lui-même. Ronfard n'a pas eu l'occasion, avant sa mort prématurée, de s'approprier à nouveau Shakespeare. J'ose imaginer qu'une relecture ronfardienne de la figure de Prospéro aurait pu clore son cycle de l'autoreprésentation. Reste l'image; elle est lancée : Ronfard, l'intellectuel à l'œuvre, notre Prospéro à nous.

Jean-Pierre Ronfard a pratiqué plusieurs formes d'autoreprésentation tout au long de sa carrière d'auteur et de metteur en scène. Depuis l'autofiction *Tête à tête*, en tandem avec Robert Gravel, jusqu'aux *Objets parlent*, spectacle paradoxal sans comédiens où la main invisible du metteur en scène était fort présente, l'autoreprésentation comme autocritique est demeurée une constante du travail de Ronfard. Passant du dialogue socratique aux envolées rhapsodiques dans ses pièces « sur » le processus créateur, l'auteur a même été tenté par la citation autoréférentielle dans ses autres pièces. Ainsi, il a utilisé la citation tour à tour comme outil de mise en abyme, de digression et d'argument d'appoint, ou encore de véritable figure de métalepse. Bien qu'on n'apprenne rien de l'homme privé, l'exercice d'autoreprésentation consciente auquel s'est livré Ronfard se traduit en véritable autobiographie intellectuelle et morale.

Self-representation as auto-critique remained a constant in playwright-director Jean-Pierre Ronfard's work, from *Tête à tête* – an autofiction developed in tandem with close collaborator Robert Gravel – to the paradoxical take on self-representation, *Les objets parlent*, an actor-less play where the director's invisible hand dominated. His plays explicitly about the creative process oscillate from Socratic dialogue to Homeric tall-tales, but, surprisingly, his other plays also bear the mark of self-referential quotation. Ronfard thus used self-quotation as a tool for creating theatre within theatre, for insistent digressions, and even as illustration for "living quote". Ronfard didn't reveal much of his private life through his conscious work on self-representation, but rather gave us a moral and intellectual autobiography.

Louis Patrick Leroux est diplômé en théâtre et en lettres françaises à l'Université d'Ottawa, en gestion des arts de l'École des HEC-Montréal et en théâtre de l'Université de Paris III – Sorbonne nouvelle où il termine sa thèse de doctorat portant sur le théâtre (auto)biographique au Québec. Également auteur dramatique et metteur en scène, il a fondé, à Ottawa, le Théâtre la Catapulte qu'il a dirigé jusqu'en 1998. Il enseigne la gestion des arts à l'Université d'Ottawa et l'écriture dramatique à l'Université Concordia.

Bibliographie

BEAULIEU, Michel, « À la question : Jean-Pierre Ronfard », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 3, 1976, p. 62-69.

BLOOM, Harold, *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998.

DAVIES, Robertson, *A Voice from the Attic. Essays on the Art of Reading*, New York, Penguin, 1990, coll. « Literary Criticism ».

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, coll. « Perspectives critiques ».

EGAN, Susanna, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill / Londres, The University of North Carolina Press, 1999.

FÉRAL, Josette, « Jean-Pierre Ronfard. J'aime bien m'amuser à faire du théâtre », *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, Montréal, Éditions Jeu; Carnières, Éditions Lansman, t. II, 1998, p. 253-277.

GARGANO, Cara, « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublement et redoublement dans le spectacle solo », *L'Annuaire théâtral*, n° 18, 1995, p. 109-118.

HATTAWAY, Michael, « Christopher Marlowe: Ideology and Subversion », dans Darryll Grantley et Peter Roberts (éd.), *Christopher Marlowe and English Renaissance Culture*, Aldershot, Angleterre, 1996, p. 198-223.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du* moi, *de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, coll. « U ».

LEFEBVRE, Paul, « Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène. Vingt et une aspérités », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 199-215, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. x.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996, coll. « Points Essais ».

LÉVESQUE, Robert, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard suivis de* La leçon de musique 1644, Montréal, Liber, 1993, coll. « De vive voix ».

LOFFREE, Cary, « Recherche de et sur l'imaginaire : l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral », *L'Annuaire théâtral*, nos 19-20, 1996, p. 7-23.

MARRAST, Robert, « Le théâtre espagnol », dans Guy Dumur, Histoire des spectacles, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pleïade, 1965, p. 678-679.

MARTIN, Alexis, et Jean-Pierre RONFARD, *Transit section n° 20 suivi de Hitler*, Montréal, Boréal, 2002.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, coll. « Lettres SUP ».

PEDNEAULT, Hélène, « Robert Gravel. Esquisse d'un homme de théâtre baveux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 82, 1997, p. 66-82.

RONFARD, Jean-Pierre, *Lear*, Montréal, *Trac*, 1977, coll. « Texte du Théâtre Expérimental de Montréal ».

RONFARD, Jean-Pierre, *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994. Comprend « Les objets parlent », « Autour de Phèdre », « La voix d'Orphée », « Corps à corps » et « Violoncelle et voix ».

RONFARD, Jean-Pierre, *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. I, 2002a. Comprend « À Belœil ou ailleurs », « Le grand théâtre du monde » et « Précis d'histoire du théâtre en 114 minutes ».

RONFARD, Jean-Pierre, *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II, 2002b. Comprend « Tête à tête », « Cinquante » et « Matines : Sade au petit déjeuner »).

RONFARD, Jean-Pierre, *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. III, 2002c. Comprend « Le cru et le cuit : le monologue de Il », « Les amours » et « Les mots ».

SAINT-PIERRE, Annie, *Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental*, Josette Féral et Paul Tana, 2003, série, « Paroles d'artistes », documentaire, Betacam SP, couleur, 60 min.

WIEVIORKA, Michel, *La différence*, Paris, Balland, 2001, coll. « Voix et regards ».

Paul Lefebvre
Centre national des Arts

Treize tableaux

À Alice Ronfard, pour sa droiture.

1. La route du sang

Mais comment donc cette « chose ténébreuse » la conscience de la faute, comment tout cet appareil qu'on appelle « la mauvaise conscience », est-il venu au monde?
NIETZSCHE, *La généalogie de la morale*[1]

La scène est blanche, *immaculée*. Entre un homme presque nu, ses chaussures à la main. En marchant, il met les deux pieds dans une cuve de peinture rouge, puis continue son chemin. Il se retourne et voit, interloqué, les traces rouges – les traces sanglantes, pense-t-on immédiatement – que ses pas ont laissées. Retentit un coup de gong. L'homme s'immobilise. Le temps passe. Un autre coup de gong. Noir.

Treize tableaux[2] n'a pas laissé beaucoup de traces. Le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) n'a même plus le communiqué de presse dans ses archives. Ne restent que quelques exemplaires du feuillet que l'on passait aux spectateurs (voir la note 1) et des photos – splendides – de Gilbert Duclos et Hubert Fielden. La presse n'a pas fait grand écho à la production : aucun « prépapier » et une seule critique, aussi minuscule qu'assassine, dans

1. Les titres des divisions du présent article sont tirés du feuillet que l'on remettait aux spectateurs de *Treize tableaux*. Cette série de treize titres numérotés suivis d'une citation, à laquelle ne s'ajoutait qu'une phrase de présentation de la danse finale, constituait l'unique contenu du feuillet (une feuille blanche de format légal). L'attribution des citations respecte le libellé du programme.

2. *Treize tableaux*. Conception : Robert Claing, Robert Gravel, Anne-Marie Provencher, Jean-Pierre Ronfard. Mise en scène : le collectif. Distribution : Michelle Allen, Yves Desgagnés, Robert Gravel, Jacques L'Heureux, Anne-Marie Provencher, Alice Ronfard, Jean-Pierre Ronfard et Beatrix Van Til. Une production du Nouveau Théâtre Expérimental présentée à l'Atelier Continu (Montréal) du 20 novembre au 20 décembre 1979.

Le Devoir (Larue-Langlois, 1979 : 19). Les *Cahiers de théâtre Jeu*, plus d'un an après la production, rendront brièvement compte du spectacle (Lefebvre, 1981)[3].

De plus, *Treize tableaux* n'a à peu près pas été vue. Selon Jean-Pierre Ronfard, « La moyenne d'assistance par soir a dû s'élever à une dizaine de spectateurs, soit 3 % à 4 % des sièges. Ce qui dans un sens est un record! » (Ronfard, 1994 : 7). Cette situation était d'autant plus difficile que le spectacle survenait à un moment de fragilité pour cette compagnie naissante qu'était alors le Nouveau Théâtre Expérimental[4]. Rappelons que le Théâtre Expérimental de Montréal (TEM), fondé en 1975 par Robert Gravel, Jean-Pierre Ronfard et Pol Pelletier, auxquels allaient se joindre un an plus tard Robert Claing, Pierre Pesant et Anne-Marie Provencher, venait de se saborder : Pol Pelletier avait alors fondé avec Louise Laprade et Nicole Lecavalier le Théâtre Expérimental des Femmes, gardant la Maison de Beaujeu. Le NTE, composé de Claing, Gravel, Provencher et Ronfard, se retrouvait alors nomade. Or, si l'on excepte la troisième saison de la Ligue Nationale d'Improvisation (la LNI, qui venait de passer d'une salle d'à peine plus de cent places à un lieu, l'Atelier Continu, qui en contenant près de quatre cents), *Treize tableaux* était la première véritable production du NTE, en tout cas sa première création. L'insuccès de la pièce était d'autant plus cruel que, dans le même lieu, la LNI faisait salle comble les lundis soirs et les vendredis à minuit.

Pourtant, près d'un quart de siècle après la création et l'insuccès de *Treize tableaux*, on peut dire que ce spectacle a été exemplaire, voire déterminant dans le parcours de Ronfard et du NTE.

2. L'horrible festin

> *La nuit eut pour enfant la mort odieuse et la noire destinée. Elle enfanta la mort et le sommeil et les songes et leur lignée. Et la nuit ténébreuse n'eut pas besoin pour cela de coucher avec personne.*
> HOMÈRE

3. L'auteur du présent article tient à remercier Michelle Allen, Yves Desgagnés, Jacques L'Heureux, Anne-Marie Provencher et Alice Ronfard qui ont bien voulu fouiller dans leur mémoire pour suppléer aux notes et aux souvenirs de l'auteur. Il remercie également Marthe Bouliane qui lui a ouvert avec générosité les archives du Nouveau Théâtre Expérimental.

4. Malgré sa légendaire vitalité créatrice et sa quasi-indifférence à la critique, on peut aussi présumer chez Ronfard en novembre 1979 une certaine vulnérabilité artistique : le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) venait tout juste d'interrompre brutalement, avant la date prévue, les représentations de l'*Hippocanthrope* de France Vézina qu'il avait mise en scène.

On fiche un pieu sur la scène, puis, sur ce pieu, une tête de porc, une *vraie*. Un homme en pagne à la démarche animale, grotesque, paraît sur scène avec un baluchon, qu'il ouvre. Il en sort une tête humaine – un accessoire de théâtre – en ouvre la boîte crânienne, puis en dévore goulûment la cervelle figurée par des tagliatelles aux épinards. En mangeant, il en répand sur le sol. Coup de gong : il se fige. Coup de gong : noir.

Quel était le projet artistique de *Treize tableaux*? La seule trace écrite de ce projet est une citation tronquée, probablement tirée du communiqué du NTE, retranscrite dans la critique du *Devoir* : « étudier les rapports entre l'acte théâtral, la matière colorée et la composition plastique » (Larue-Langlois, 1979 : 19). Mais derrière ce projet manifeste s'en dissimulaient deux autres, sur lesquels nous reviendrons. Le premier projet caché était conscient : re-conter une histoire fondatrice, originelle, une histoire en effet façonnée par « la mort odieuse et la noire destinée », jaillie de la « nuit ténébreuse ». Le second projet caché était sans doute moins défini, mais déplaçait un paradigme alors vieux de près de dix ans dans la pratique théâtrale québécoise : le rapport entre la création et le répertoire, voire au-delà, le rapport entre l'art et la culture.

Revenons au projet annoncé, celui « d'étudier les rapports entre l'acte théâtral, la matière colorée et la composition plastique », projet qu'encadre de façon marquée le terme « tableau » dans le titre du spectacle.

Entre le tableau et le théâtre, l'histoire est ancienne. Au XIII[e] siècle, on mit au point à Venise la technique moderne de fabrication des miroirs : désormais, un alliage d'étain et de mercure collé sur une plaque de verre allait remplacer le métal poli qui interdisait les grandes surfaces et ne réfléchissait que les objets rapprochés, laissant l'arrière-plan dans un flou fantomatique. Pour la première fois dans l'histoire humaine, grâce à ces nouveaux miroirs, on pouvait contempler dans un cadre un double de l'espace; ce nouvel espace ouvert à l'imagination entraînera, rapidement la mise au point des lois de la perspective picturale. Et dès 1545, Sebastiano Serlio, dans son *Second livre de perspective*, s'en inspire pour poser les bases de la perspective en scénographie; l'idéal de la représentation théâtrale sera désormais de créer un tableau qui bouge. *Ut pictura theatrum.* La scénographie et la mise en place auront alors comme défi de réduire à deux dimensions ce qui en a trois afin de créer l'illusion de la perspective. Ce n'est que l'invention de la projection cinématographique, en 1895, conjuguée au rejet chez les peintres (depuis l'invention de la photographie) de la tyrannie du mimétisme qui mettra fin à cette emprise du tableau sur le théâtre.

Mais il n'y a pas que le théâtre qui cherche à imiter le tableau, car ce dernier, en contrepartie, cherche à s'emparer de l'épaisseur temporelle qui permet un déroulement

narratif. Et il la prend au théâtre. Les exemples sont innombrables. *La passion du Christ* de Hans Memling, peinte vers 1470, témoigne d'une telle circulation, tout comme deux siècles plus tard *La manne* de Poussin dont Charles Le Brun dira devant l'Académie royale, l'année où Racine créait *Phèdre*, qu'il a « composé ses Ouvrages dans les règles que l'Art de la Poésie veut qu'on observe aux pièces de Théâtre » (Le Brun, 1677 : 67). Et il n'est pas besoin de rappeler les liens entre les toiles de peintres comme Greuze et les *tableaux vivants*, ces instants d'immobilité générale sur scène qui suspendaient l'action lors des moments les plus pathétiques des drames et des mélodrames de la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

Treize tableaux joue sur ce va-et-vient historique entre le théâtre et la peinture. On y trouve des sujets qui hantent à la fois la peinture et le théâtre : l'assassinat des puissants, les amours des héros, la *mater dolorosa*... Mais le spectacle, tout en ne cessant de jouer sur l'échange entre la scène et le tableau, table surtout sur leurs différences. Le rapport scène-salle du spectacle, relevant à la fois du théâtre grec et du théâtre élisabéthain, mettait en valeur la nature tridimensionnelle du théâtre. C'est que la scénographie de *Treize tableaux* reposait sur celle de la LNI : on avait simplement comblé la « glace » par des praticables qui arrivaient à la hauteur de la bande. Comme à l'Atelier Continu, les gradins de la LNI entouraient la patinoire sur trois côtés, il en résultait une scénographie qui évoquait l'amphithéâtre grec, surtout qu'on avait ajouté au fond un banc rappelant la *skéné* et une toile de fond en polythène. Sur ce plateau dégagé, les corps, les objets, prenaient un relief particulier, qu'amplifiait la relative petitesse du lieu. Avec une pareille scénographie, ce n'était pas tant le tableau que l'éventuel *sujet à tableau*, en chair et en matière, qui était mis de l'avant.

Là où *Treize tableaux* se rapprochait le plus de la peinture, c'est dans sa proximité avec les expériences qui, à partir des années cinquante, ont théâtralisé l'acte même de peindre. Certains *happenings* d'Yves Klein[5] ont ouvert la voie dans laquelle s'est engagé le NTE pour *Treize tableaux*. Par exemple, dans *Anthropométrie 82* (1960), le peintre dirigeait des modèles qui s'enduisaient de peinture (son fameux *International Klein Blue*) pour ensuite se rouler sur du papier vierge, le tout sur une musique *live* de Pierre Henry.

Treize tableaux relevait aussi du courant de la performance, qui met en scène un *agi* dont la fonction ne relève pas tant de la représentation que de la présentation.

5. *Treize tableaux* partage avec Klein une conception tronquée du *happening* tel que défini par John Cage et Allan Kaprow lors de leurs expériences au Black Mountain College à compter de 1952. Au NTE comme chez Klein, le spectateur n'est pas invité à remettre en question sa position de sujet regardant. Par contre, à la différence de Klein, le NTE ne transformait pas en marchandise artistique les résultats des actions de *Treize tableaux*.

Car, dans chaque tableau du spectacle, quelque chose se beurrait, se tachait, se peignait : il y avait application de « matière colorée ». Les treize tableaux avaient tous la même structure : une action théâtrale résultait en un étalement de couleur (habituellement de la peinture); une fois cette matière colorée répandue ou mise en place, elle était figée par un coup de gong – permettant la création d'un *tableau* tel qu'on l'entendait au temps de Greuze et Denis Diderot –, puis s'abolissait dans l'obscurité au son d'un second coup de gong, soixante secondes plus tard. Sous cet angle, *Treize tableaux* offrait une forme hybride, fondant en un même objet la représentation théâtrale et l'*agi* de la performance.

Finalement, le spectacle semble s'être élaboré autour des divers sens du mot tableau. Il y a d'abord le sens théâtral premier, soit : « Unité de la pièce du point de vue des grands changements de lieu, d'ambiance ou d'époque. À chaque tableau correspond, la plupart du temps, un décor particulier » (Pavis, 1980 : 393). Puis celui d'une œuvre picturale autonome sur support rigide. Puis le sens de *tableau vivant* : « Mise en scène d'un ou plusieurs acteurs immobiles et figés dans une pose expressive suggérant une statue ou une peinture » (Pavis, 1980 : 394). Mais le spectacle flirtait aussi avec des significations autres, allant du tableau noir au tableau de chasse.

3. Une fille pour du vent

> *Mais si nous nous pénétrons bien de cette idée que la gynophobie de notre société phallocrate (cette tendance profonde au rejet et à la ségrégation qui ne se maîtrise qu'en raison des nécessités impératives de la production, base de son impérialisme), que cette terreur inspirée par la femme provient de ce passé-là, et prouve hautement que le monde n'a pas toujours appartenu aux hommes, alors la lutte des sexes se place dans une toute autre perspective.*
> Françoise D'EAUBONNE, *Les femmes avant le patriarcat*

Apparaît un fanion jaune orné du dessin d'un petit seau. Entre un homme dans la force de l'âge, torse nu, chapeau colonial sur la tête. Il regarde dans des jumelles. Une jeune fille arrive avec un joug (un long bâton) aux deux bouts duquel pendent deux tout petits seaux. La jeune fille s'arrête devant l'homme qui, plongeant les mains dans une cuvette, enduit de peinture rouge le ventre dénudé de la jeune fille, puis l'étrangle par derrière. La jeune fille tombe sur le sol. L'homme s'empare du joug avec les seaux et sort.

Comme seul guide pour s'y retrouver dans cette succession d'actions théâtrales et d'actes de peinture, le spectateur ne disposait que d'une feuille comprenant treize titres et treize citations allant, comme on peut le lire, d'Homère à Daniel Cohn-Bendit, en passant par Friedrich Nietzsche, la Bible, Charles Baudelaire, Françoise d'Eaubonne, Norman Mailer, Sigmund Freud, Vladimir Lénine et même un *Ah!* que l'on attribue à William Shakespeare et ses *Joyeuses commères de Windsor*. (Cette feuille de titres et de citations

relevait davantage de la liste des œuvres remises lors d'un vernissage que d'un programme de théâtre et se situait dans la tradition du commentaire qui accompagne depuis la Renaissance l'œuvre visuelle.) L'éclectisme des citations, plongeant à la fois dans les sources de l'imaginaire occidental (Homère et la Bible), les maîtres à penser du XX^e^ siècle (Lénine et Freud), les esthètes décadents (Baudelaire et Thomas de Quincey) et les essayistes dont la pensée était agissante au moment de la création (Daniel Cohn-Bendit et Françoise d'Eaubonne), créait un double mouvement. Cet éclectisme provoquait d'abord une certaine distance ironique encouragée par le saugrenu *Ah!* shakespearien; mais prise, individuellement, chaque citation donnait une piste de pensée précise pour chaque tableau.

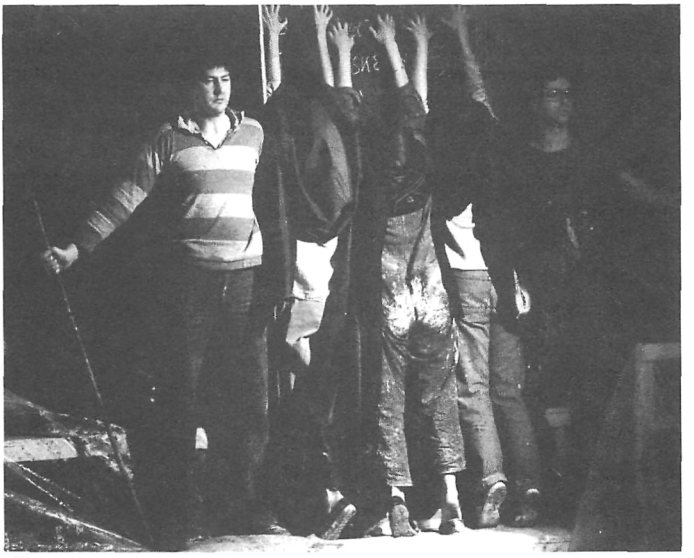
Ce mouvement simultané d'éparpillement et de plongée que provoquaient chez le spectateur les titres et les citations qui présentaient les tableaux lui enlevait toute sécurité. Alors que les fictions de masse se fondent sur des codifications sécuritaires (*ici*, il faut rire; *ici*, il faut s'émouvoir), Ronfard et sa bande remettaient aux spectateurs des matériaux pêle-mêle, contradictoires, pour qu'ils se construisent un sens.

Chaque citation déclenchait aussi une chaîne de pensée; ainsi la citation de Françoise d'Eaubonne sur la « gynophobie de notre société phallocrate » non seulement montrait, comme on peut s'y attendre, que pour l'équipe du NTE, en 1979, le féminisme *faisait partie du tableau*, mais orientait la perception de cette séquence. Son titre, *Une fille pour du vent*, est emprunté à une pièce qu'André Obey a créée en 1953 et qui reprend, on l'aura deviné, le mythe d'Iphigénie. Ce télescopage du mythique (on verra qu'il est partout présent dans le spectacle) et de l'actuel, allant à contre-courant de la pensée dérivée de Karl Marx, encore très présente en 1979, remettait le mythe à l'ordre du jour comme témoignage significatif de la condition humaine.

4. Mater dolorosa

> *Mes yeux sont brûlants de larmes, mes entrailles frémissantes, mon foie s'épand à terre à cause de la ruine de la fille de mon peuple, quand défaillent dans les rues de la cité les enfants et les nourrissons.*
> La *Bible*, les Lamentations, deuxième élégie, v. 11, Caph.

Deux gardes encadrent un tableau noir sur lequel des mots en grec ancien sont tracés à la craie. Trois pleureuses font irruption en hurlant et en se lamentant. Puis, elles laissent des traces sur le tableau en faisant crisser leurs ongles.



Robert Gravel, Anne-Marie Provencher, Alice Ronfard, Beatrix Van Til et Jacques L'Heureux. Photo : Hubert Fielden.

Première parenthèse : conditions pratiques. Les comédiens de *Treize tableaux* gardent tous un souvenir des difficultés de la production. Les répétitions ont été marquées par les incertitudes – créatrices mais éprouvantes – qu'implique un questionnement en profondeur : il a été difficile de trouver des pistes scéniques pour travailler concrètement sur les rapports entre peinture et théâtre. De plus l'Atelier Continu, où avaient lieu les représentations, n'était équipé pour le théâtre que de façon sommaire : les loges étaient rudimentaires et il n'y avait qu'une douche (à l'eau froide, seulement) au fond du sous-sol. La peinture employée dans le spectacle avait beau être à base de latex – soluble à l'eau – il fallait tout de même aux comédiens près de deux heures pour enlever toute cette peinture et toutes ces matières qui collaient à leur peau. Alice Ronfard raconte[6] qu'il lui fallait quotidiennement laver sa robe de mariée (du tableau 8) tachée de peinture rouge; et de plus, pour la reteindre en blanc, chaque jour la faire bouillir avec de la teinture. Tous les comédiens ont évoqué l'énorme investissement, à tous les niveaux, que le spectacle a exigé. Yves Desgagnés disait : « Ce spectacle nous a possédés »[7].

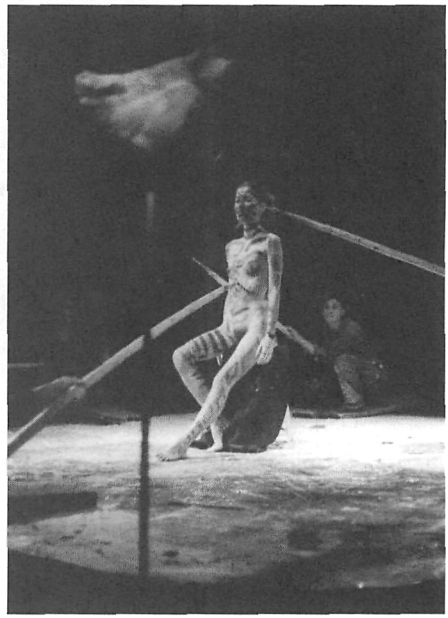
6. Entretien avec l'auteur de l'article, 2 novembre 2003.

7. Entretien avec l'auteur de l'article, 5 novembre 2003. Yves Desgagnés signale aussi que sa mise en scène de *La nuit des rois* au TNM en décembre 2002, où la peinture était la principale métaphore scénique (avec même des pinceaux emmanchés au bout de longues perches), a été marquée par *Treize tableaux* et la réflexion qui y a été faite sur les rapports entre la scène et l'art pictural.

5. Les armes de la séductrice

> *Elle est belle et plus que belle; elle est surprenante. En elle le noir abonde et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintillent [sic] vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair. C'est une explosion dans les ténèbres.*
> BAUDELAIRE, « Le désir de peindre », *Le spleen de Paris*

Une femme, drapée d'un voile, est assise sur un tabouret. On entend une cithare jouer une langoureuse mélodie orientale. Debout de part et d'autre de la scène, quatre personnages prennent des perches longues d'environ quatre mètres au bout desquelles sont fixés des pinceaux.



Anne-Marie Provencher, Michelle Allen et Alice Ronfard. Photo : Hubert Fielden.

Après les avoir enduits de peinture, ils se mettent à peindre d'étranges motifs sur le corps de la femme assise qui, peu à peu, se dénude, jusqu'à ce que le voile tombe par terre et que son corps soit entièrement orné. La musique s'évanouit. Un des servants va agrafer une cape aux épaules de la femme. Gong.

L'idée de maculer, de tacher, de salir, de beurrer, d'enduire de couleur est récurrente dans l'œuvre de Ronfard. On n'a qu'à penser à *En pleine table* (TEM, 1978), qui réunissait spectateurs et acteurs autour d'une même table dont on souillait la nappe blanche à qui mieux mieux au cours de la représentation. Ou à Laurette se maquillant grossièrement en Fou dans *Lear* (TEM, 1979). Ou encore à l'éjaculation au moyen d'une bouteille de crème Nivéa dans *Inceste* (TEM, 1979). Rappelons aussi l'initiation sexuelle de Richard – dans une bassine de Jell-O (*Le printemps du roi boiteux*, NTE, 1981).

La présence du meurtrier de Laïos souille Thèbes; il faut le trouver et le chasser de la ville. Le chrétien doit racheter la tache originelle. Rien de cela chez Ronfard. Ce qui est intéressant chez lui, c'est qu'il ne cherche pas à éliminer la souillure, mais à la produire. Face aux procédés de représentations qui ne se mouillent pas, face à ce qui est bien ajusté, à ce qui ne joue pas, face en fait à tout système clos, Ronfard fait tache. Volontairement. Avec joie. Et la tache chez Ronfard implique souvent l'organique – il sera question plus loin de la nourriture – et presque toujours le mouillé. Au théâtre comme art surtout pensé

pour l'œil et l'oreille, Ronfard apporte le dégât, le gluant, ce qu'il y a d'irrémédiable de la matière. Car la tache est réelle, refusant le faux-semblant hérité du trompe-l'œil qui a dominé le théâtre traditionnel depuis la Renaissance. Sans la matérialité des taches ronfardiennes, l'importance de la matière réelle dans la scénographie québécoise depuis le milieu des années quatre-vingt ne serait sans doute pas advenue. L'asphalte et l'acier brut de la scénographie de Danièle Lévesque pour *La Médée d'Euripide* de Marie Cardinal au Théâtre du Nouveau Monde (TNM) en 1986 ont révolutionné la scénographie québécoise : rappelons que la mise en scène était de Ronfard.

Le cycle des souillures, c'est ce qui fascine Ronfard, lui dont le travail n'a jamais cessé d'interroger le théâtre de l'Antiquité grecque. La route du sang, qui ouvre *Treize tableaux*, Ronfard n'a jamais cessé de la chercher sous les surfaces lisses et propres de la vie moderne.

6. Le retour du guerrier

> *D'un coup de dents, ils firent sourdre l'un et l'autre une goutte de sang à l'extrémité de leurs pouces, puis, croisant leurs mains dans un geste rituel, ils procédèrent sang à sang, à ce nouveau baptême, tandis que là-haut le Grand Fauve répétait son commandement : « Allez et tuez, que Ma volonté soit faite! »*
> Norman MAILER, *Pourquoi nous sommes au Viêt-Nam?*

Un comédien place dans un angle parfait une petite table. Un autre vient la couvrir d'une nappe blanche. Puis, devant la table, on dépose une paire de bottes munies de chaussettes de laine que l'on roule minutieusement sur le rebord. Toujours avec sûreté et précision, on place successivement sur la table un fusil de chasse, un lièvre mort, une grosse miche de pain que l'on rompt. Finalement, un comédien apporte une bouteille de vin rouge avec un verre de cristal. Il débouche la bouteille, remplit le verre et s'en va. S'offre alors à la vue du spectateur une symphonie d'objets que la vie vient de déserter, équilibre émouvant de masses, de matières et de couleurs. Subitement, le verre de vin rouge se renverse : le vin se répand, fait une grande tache. Gong.

Ce tableau, l'un des plus frappants du spectacle, rassemblait une grande densité de sens. D'abord c'est celui qui, avec le tableau 7, *Dans le bain*, évoquait le plus la peinture classique. Non seulement il proposait une admirable nature morte, mais il en saisissait profondément la fragilité inhérente, car la nature morte, avec ses fleurs sur le point de se faner, ses nourritures sur le point de se consommer, ses objets quotidiens sur le point d'être rangés, propose toujours une image de la précarité de la vie, et ces *still lives* (comme on les nomme en anglais) sont en fait des méditations sur la mort. Toute nature morte porte en elle une vanité; ce n'est qu'une question de temps. La présence presque obscène du lièvre mort, appuyée par celle du fusil de chasse, renforçait avec puissance la mort et la violence

latentes de ce tableau, en dépit de son calme et de son harmonie. L'ensemble des éléments permettait une lecture narrative; un homme vient de tuer un lièvre et s'apprête à en faire un repas. Puis arrivait cet événement inattendu du verre renversé. Le frêle équilibre de la nature morte basculait alors et libérait toute la charge de mort contenue dans le tableau.

Ce moment scellait aussi, entre théâtre et tableau, la vieille alliance de l'illusion. On tire sur un fil de nylon invisible et le tour est joué. Ronfard, amoureux des trucs de théâtre, aimait jeter aux yeux des spectateurs ces moments d'artisanat simple[8]. Or, même si des comédiens mettaient en place les éléments de cette nature morte, la seule action – le verre qui répand son continu – s'accomplissait sans leur présence. Ce moment de théâtre – éminemment théâtral de surcroît – ne devait rien à l'art de l'acteur. On peut y voir la matrice d'une des plus fameuses expériences théâtrales de Ronfard, *Les objets parlent* (NTE, 1986) qui tentait de répondre à la question : peut-il y avoir théâtre sans comédiens?

Le tableau, finalement, est aussi à comprendre en regard de son titre : *Le retour du guerrier*. La citation de Norman Mailer qui préface le tableau unit le sang, le rituel de la chasse (le roman *Pourquoi sommes-nous au Vietnam?* raconte une chasse à l'ours polaire) et la guerre (les Américains au Viêt-nam). Quant à la narration, elle est de l'ordre de la prophétie; ce guerrier de retour mourra. En effet.

7. Vision prophétique

> *Il était une fois un pays où l'on prit la parole comme, jadis, d'autres prirent la Bastille. Les murs se tapissèrent de mots interdits, les gens s'arrêtèrent de travailler et commencèrent à se regarder en face.*
> Daniel COHN-BENDIT, *Le grand bazar*

Un homme harassé s'assoit à côté d'une femme voilée qui lui fait dos, comme au bout d'un long périple. Il trempe une paire de lunettes dans un contenant de peinture noire et les met sur son visage. Le voilà aveuglé, avec d'horribles coulisses de peintures noires lui dégouttant le long des joues. À ses côtés, la femme se retourne, entrouvre son voile, mais en lieu et place d'un visage, elle a un magnétophone à cassettes portatif. Elle appuie sur

8. On retrouvera un verre qui se brise dans *La voix d'Orphée* (NTE, 1990); une voix le faisait éclater. Dans *La mort de Dieu* (NTE, 1995), des oranges, par une lévitation inattendue, s'échappaient d'un plateau de fruits posé sur une table basse. Et on ne peut passer sous silence l'éloge du trucage de théâtre que constitue le *Nota bene* qui clôt l'action intitulée *La leçon de musique* dans *À Belœil ou ailleurs* (Ronfard, 2002 : 23).

l'une des touches et une voix masculine[9] entrecoupée de vomissements se fait entendre : « Un père tue des enfants et les donne à manger à ses invités. C'est laid. C'est donc laid! » Puis la voix entreprend la description d'un enchaînement de morts et de vengeances. Gong.

Jean-Pierre Ronfard et Anne-Marie Provencher. Photo : Hubert Fielden.

Si par son titre, *Une fille pour du vent*, le troisième tableau mettait la puce à l'oreille du spectateur, cette *Vision prophétique*, exactement placée au cœur du spectacle, lui donnait une clef importante pour lire *Treize tableaux*, dévoilant un de ses projets cachés. Le sentiment confus que ressentait le spectateur et qui lui suggérait que cette succession de tableaux, en fait, racontait une histoire se trouvait confirmé. Et cette histoire était celle dont avait jailli le Théâtre occidental : *L'Orestie*, l'histoire des Atrides telle que racontée par Eschyle.

La route du sang (1) annonce le projet de suivre à la trace ce cycle de vengeances et de malédictions. *L'horrible festin* (2) est celui de Thyeste; parce que ce dernier a séduit l'épouse de son frère Atrée, celui-ci tue les enfants de Thyeste et les donne à manger à leur père. Les malédictions de Thyeste sur Atrée et sa descendance engendrent les malheurs des Atrides. Ainsi, Agamemnon, fils d'Atrée sacrifie Iphigénie, la fille qu'il a eue avec Clytemnestre, afin que le vent puisse mener ses vaisseaux vers Troie pour venger l'honneur de son frère Ménélas – *Une fille pour du vent* (3). *Mater dolorosa* (4) évoque la douleur de Clytemnestre

9. Belle allusion au devin Tirésias.

à la mort d'Iphigénie. Clytemnestre se faisant belle pour séduire Égisthe : *Les armes de la séductrice* (5). *Le retour du guerrier* (6) montre le retour d'Agamemnon à Argos. La *Vision prophétique* (7) correspond aux propos de Cassandre. Agamemnon est tué par Clytemnestre *Dans le bain* (8). *Aux marches du palais* (9) raconte les retrouvailles d'Oreste et d'Électre. *En sortir* (10) évoque l'assassinat de Clytemnestre par Électre et Oreste, qui sera victime d'une *Folie hallucinatoire* (11). La *Purification* (12) est celle qui suit l'absolution d'Oreste et *L'ordre nouveau* (13) illustre la démocratie qu'établit Athéna.

Une des forces de *Treize tableaux* venait de cette façon oblique de développer le récit de *L'Orestie* : treize actions ouvertes, brefs fragments qui racontent de façon minimale. Et entre ces séquences, le vide, que le spectateur devait (plutôt *devra*) combler, un peu comme on relie les points d'un dessin volontairement inachevé. Même pour ceux qui ne décelaient pas (ou ne connaissaient pas) le récit qui ordonnait les treize illustrations, le spectacle possédait cette mystérieuse cohérence qui irradie de tout récit des origines. Ce que Ronfard et le NTE accomplissaient dans ce que l'on peut considérer comme le plus expérimental de leurs spectacles était en fait un retour à l'origine, à la base. C'était, comme Antée, retrouver sa force de la terre-mère.

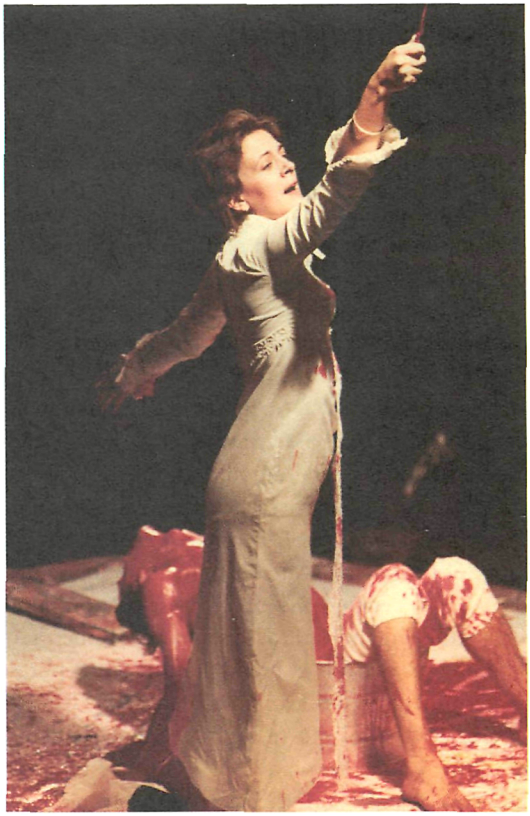
Et puis, comme le dit le Deuxième Proférateur dans *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* : « Le Théâtre est un moyen employé par les humains pour se raconter leurs origines. » (Ronfard, 2002 : 241)

8. Dans le bain

> *Dans ces assassinats de princes et d'hommes d'État, il n'y a rien qui excite notre étonnement : d'importants changements dépendent souvent de leur mort, et, de l'éminence où ils se tiennent, ils sont particulièrement exposés à la vue de tout artiste possédé du désir ardent d'obtenir un effet théâtral.*
> Thomas DE QUINCEY, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*

Un homme apporte une grande cuvette de tôle galvanisée, y verse de l'eau, se dévêt, se lave à la débarbouillette et s'installe dans la cuvette avec l'air benoîtement heureux de celui qui se glisse dans un bain bien mérité. À l'aide d'un blaireau, il fait mousser du savon et s'en enduit le visage. Il regarde autour de lui; mais où est le rasoir? S'avance alors devant lui, très lentement, une femme en robe de mariée tenant le rasoir à la main. Au même moment, descend sur lui au bout d'une grosse corde un sac de plastique blanc rempli de peinture rouge. L'homme a cessé de chercher son savon; il regarde, inquiet, la femme, le rasoir et le sang. Puis, d'un grand geste vif, la femme fend le sac avec le rasoir; l'homme est inondé. Et pendant qu'il gigote de façon spasmodique dans son sang, la femme – en *lip-synch* – se lance dans un grand air d'opéra triomphateur. Gong.

Ce tableau empile avec la joie de l'intelligence les ironies et les niveaux de lecture. Agamemnon y est assimilé à Marat assassiné dans sa baignoire par Charlotte Corday. (Le comédien porte même un caleçon long blanc coupé à mi-mollet – évoquant avec humour une culotte XVIII[e] siècle.) Montrer l'assassinat de Marat dans son bain fait automatiquement penser au tableau de David, dont le travail pictural s'élaborait au moment où le « tableau vivant » florissait sur les scènes. Il y a l'ironie de voir un souverain se confondre avec les traits d'un révolutionnaire régicide. Et alors que l'assassinat du souverain régnant est un thème politique fondamental qui hante la grande dramaturgie (en particulier celle de Shakespeare, dont c'est le grand moteur dramatique), le tableau est chapeauté d'une citation de Thomas de Quincey qui réduit cette question cruciale au seul attrait de sa théâtralité, voire de son dandysme esthétique. Tel que mis en scène – avec ce flamboyant d'air d'opéra – le tableau évoque aussi une vengeance joyeuse du féminin sur le masculin.



Alice Ronfard et Yves Desgagnés. Photo : Gilbert Duclos.

À un autre niveau, ce tableau est à mettre en parallèle avec *Le retour du guerrier*. Dans ce précédent tableau, le verre de vin se renversait grâce à un fil invisible. Ici, le sang se présente sous la forme d'un appareil grossier : une poche de plastique descendant au bout d'une corde au diamètre excessif. Si Ronfard sait cacher les ficelles du théâtre, c'est pour mieux avoir le plaisir de les montrer. En fait, Ronfard joue ici sur les deux grands modes théâtraux : le dramatique (le spectateur ne sait pas ce qui va arriver, ni comment) et l'épique (le spectateur sait ce qu'il va advenir et l'attend). Dans un même spectacle, l'art de voiler et l'art de dévoiler.

9. Aux marches du palais, par un matin d'automne, les amants incestueux échangent des serments de vengeance

Ah!
SHAKESPEARE, *Les joyeuses commères de Windsor*

Un jeune homme et une jeune fille, à genoux l'un face à l'autre, échangent des déclarations d'amour d'un sentimentalisme ridicule[10].

Seconde parenthèse : une simple observation. Dans le théâtre de Ronfard, le couple est rugissant (le couple – joué par Ronfard et Marie Cardinal! – s'engueulant dans *Zoo*, TEM, 1977), malsain (*Inceste*, TEM, 1979), dévoré par le désir (Corinne et Lescarbot dans *À Belœil ou ailleurs*, NTE, 1986) ou l'exaltation érotico-poétique (La professeur et l'élève dans *Le grand théâtre du monde*, TEM, 1989), mais s'il est tendre, sentimental, amoureux sans ambiguïté, il sera toujours, au mieux, traité avec un sourire ironique ou, pire, comme ici, ridiculisé; les quatre scènes d'amour entrecoupées et, finalement, emmêlées, présentées à la scène IV du *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* (Ronfard, 2002 : 255-268) condensent bien le traitement que Ronfard réserve invariablement à l'amour. Or, ce *toujours*, cet *invariablement*, n'est pas tout à fait vrai. Dans *La jeunesse du roi boiteux*, Catherine Ragone parle avec son amant Robert Houle de sa beauté vieillissante et voilà que son discours s'envole et prend pour quelques phrases, les accents sans retenue et sans ironie du sentiment amoureux : « La Beauté, dis, c'est toi et moi, non? Pas autre chose. Toi qui me regardes. Moi qui te regarde. Sans vêtements. Moi je vois ton ventre lisse avec son nombril au fond du puits et je dis que c'est beau, et toi tu vois mes seins alourdis et tu dis que c'est beau. Et tes yeux sont beaux et ma bouche est belle et ma main est belle et ton front est beau. Mais. Il faut le dire. Il faut le dire. Il faut le dire. » (Ronfard, 1981 : 76)

10. En sortir

[...] la révolution sera une succession rapide d'explosions plus ou moins violentes, alternant avec des phases d'accalmie plus ou moins profonde.
LÉNINE, *Que faire?*

Pénombre. Trois corps plus ou moins dénudés, deux femmes, un homme, enduits de

10. Parmi les participants du spectacle avec qui l'auteur de l'article a pu communiquer, aucun n'a de souvenir précis de ce tableau.

couleurs éteintes. La première femme tient entre ses mains une murène qu'elle passe par derrière entre les jambes de l'homme : un peu comme si elle lui donnait un phallus et faisait l'amour avec lui en même temps. Puis, l'homme s'empare de la murène et lui fait mordre le sein de la seconde femme qui porte un soutien-gorge d'allaitement, dans lequel les seins sont figurés par des moitiés de melons. Comme la femme ne meurt pas, l'homme ouvre le bonnet du soutien-gorge et arrache avec ses dents le mamelon du sein. La femme meurt.

Beatrix Van Til et Yves Desgagnés. Photo : Hubert Fielden.

Dans le théâtre québécois, les années soixante-dix ont vu l'essor du mouvement dit du « Jeune théâtre ». Multipliant la fondation de compagnies, les créations – collectives ou d'auteur – ce mouvement, vigoureusement alimenté par les comédiens sortant des écoles, s'est aussi caractérisé par un rejet du répertoire, qu'il s'agisse du répertoire classique ou du répertoire étranger contemporain. Dans la foulée de la pensée développée par l'auteur, metteur en scène et directeur de troupe Jean-Claude Germain, monter du répertoire était vu comme une pratique théâtrale colonisée, de « l'ailleurisme legaultien[11] » (David et Noël, 1979 : 14) comme il le dit si bien, du « théâtre "culturel" coupé du vécu de la collectivité » (David et Noël, 1979 : 15). Et, surtout dans le cas des classiques, le lieu d'une abdication de la prise de parole artistique.

11. Du nom du père Émile Legault, le fondateur et directeur artistique des Compagnons de Saint-Laurent (1937-1952), cette influente compagnie semi-professionnelle qui s'était donnée comme mandat de présenter des classiques et du théâtre chrétien.

C'est ce type de pensée qui a fait en sorte qu'au cours de l'ensemble des années soixante-dix, toute une génération d'artistes de théâtre s'est coupée de la dramaturgie du passé et de celle qui s'écrivait ailleurs. Parmi les jeunes compagnies importantes, on ne note qu'une exception : le Théâtre de la Manufacture qui au cours de cette décennie a monté Dylan Thomas (*Au bois lacté* en 1977), Tchekhov (*Les trois sœurs* en 1977) et Shakespeare (*Macbeth* en 1978). Mais encore là, il s'agissait des *Trois sœurs* transposées dans l'Abitibi des années cinquante par Robert Lalonde et du *Macbeth* traduit par Michel Garneau dans une langue tentant de reconstituer celle des débuts de la Nouvelle-France.

À cet état de rupture né de l'idée qu'il ne pouvait y avoir à la culture de l'autre, à la pensée de l'autre, qu'un rapport de soumission ou, au mieux, de contamination, *Treize tableaux* apportait une fin brutale. En sollicitant Eschyle, les mythes grecs, mais aussi tous ces auteurs dont les citations coiffaient les tableaux, ainsi que l'histoire de la peinture occidentale, Ronfard et l'équipe du NTE ouvraient un nouveau rapport à la culture : un rapport d'appropriation, voire de pillage, marqué tout autant par le sérieux que par le ludisme, mais surtout un rapport fondé sur le savoir et l'interrogation.

Ce nouveau rapport allait sous peu éclater dans l'écriture et l'énorme travail de création de *Vie et mort du roi boiteux* (NTE, 1981-1982). Il allait aussi ouvrir de nouveaux horizons aux jeunes praticiens qui, dès le début des années quatre-vingt, ont entrepris de renouer avec les dramaturgies étrangères et classiques. Pensons en particulier à la fondation des Productions Germaine Larose[12] en 1980, qui avaient comme objectif de « sortir le théâtre de la cuisine, de la famille et du Québec » (Allen, 1985 : 185), et à celle de du Théâtre de l'Opsis[13] en 1984.

Et s'il faut parler d'un second projet caché dans *Treize tableaux*, c'est celui-ci : la prise d'assaut de la Bibliothèque et du Musée, la prise en charge de la culture pour créer de l'art.

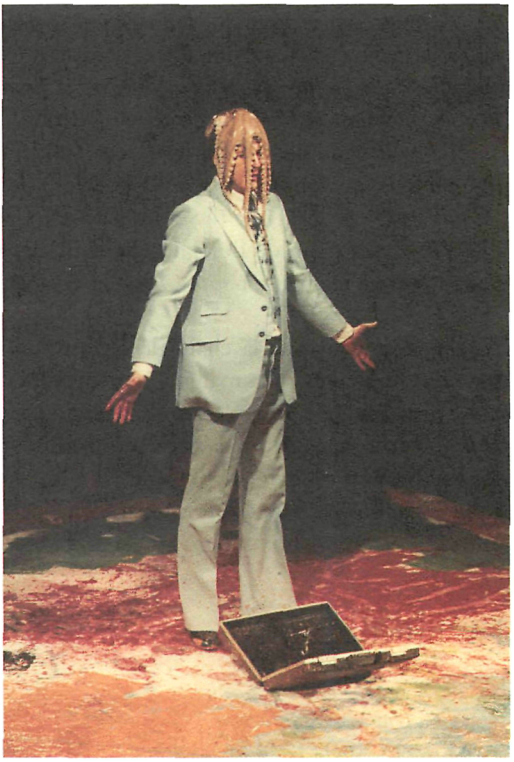
11. Folie hallucinatoire

> *[...] ignorez-vous que tous les excès et toutes les débauches dont nous rêvons la nuit sont journellement commis (dégénérant souvent en crimes) par des hommes éveillés?*
> FREUD, *Introduction à la psychanalyse*

12. Qui produiront Buzatti, Fassbinder, Peter Weiss et Thomas Bernhard. Notons que Michelle Allen, qui faisait partie de la distribution de *Treize tableaux*, était membre fondateur de cette compagnie.

13. L'Opsis, fondé par Serge Denoncourt, fera entre autres connaître Botho Strauss et Howard Barker, et se réappropriera des classiques (*Il Campiello* de Goldoni, *À propos de Roméo et Juliette* de Pierre-Yves Lemieux).

On entend un rythme disco[14]. Alors que les instruments se joignent à la percussion, les comédiens, debout autour du plateau, se mettent à peinturer le plancher de scène orange vif à l'aide de rouleaux fixés au bout de très longs manches. Surgit du fond un homme[15] portant un complet trois pièces bleu, une cravate et des souliers de cuir vernis, un attaché-case à la main. Il danse, visiblement non pas de son propre gré, mais comme possédé par la musique. Des tics ne cessent de froisser son visage. Tout en dansant, il arrive à déposer son attaché-case, l'ouvre, en sort une pieuvre qu'il dépose sur sa tête. Il continue à danser, la tête emprisonnée par les tentacules. Gong. Silence, immobilité. Gong. Noir.



Robert Gravel. Photo : Gilbert Duclos.

Cette image de Robert Gravel dansant avec une pieuvre sur la tête est l'une des plus fortes que le NTE ait produite dans toute son histoire[16]. Dans *Treize tableaux*, elle se rattache à tout un réseau où s'accolent le charnel et l'alimentaire : tête de porc, tagliatelles aux épinards, pain, lièvre mort, vin, murène, melons, Jell-O.

14. Rappelons que nous sommes en 1979 et que cette forme de musique populaire est au sommet de sa gloire.

15. Il est bon de noter pour saisir toute la portée du tableau que ce personnage était joué par Robert Gravel.

16. Il y a au sujet de ce tableau une anecdote qui, en raison de la place importante qu'elle occupe dans le folklore théâtral, mérite d'être racontée. Après une représentation du samedi, la pieuvre n'a pas été réfrigérée. Les versions divergent pour la cause de cet état de fait : on l'a oubliée dans l'attaché-case, le frigo est tombé en panne… Chose certaine, lors de la reprise des représentations le mardi suivant, la pieuvre, qui n'était déjà plus d'une première fraîcheur, avait passé trois grandes journées à une température impropre à sa conservation. L'odeur était pestilentielle et la texture, plus gluante que jamais. Néanmoins, Gravel joua sa scène avec stoïcisme, demandant toutefois à Jacques L'Heureux, qui comptait le temps entre les coups de gongs, de « compter un peu plus vite » ce soir-là.

Cette présence de ce qui se mange et se décompose, du comestible et du putrescible, parcourt maints spectacles de Ronfard au TEM et au NTE : les olives voyageant de bouche à bouche dans *Garden Party* (TEM, 1976), la pizza et les steaks crus sanguinolents (que des princesses-chiennes tenaient entre leurs dents) dans *Lear* (TEM, 1977), les sandwichs au jambon voisinant des gorets dans *Zoo* (TEM, 1977), la tarte, le gâteau et les diverses grignotines dans *En pleine table* (TEM, 1978), le Jell-O déjà évoqué dans *Le printemps du roi boiteux* (NTE, 1981), le thé et les pâtisseries orientales dans *Les mille et une nuits* (NTE, 1984) et le saucisson de Bologne qui, dans *L'apocalypse de Jean* (NTE, 1990), se faisait en grande pompe religieuse baptiser, marier et dont on finissait par célébrer les funérailles.

Cette présence de la chair, de ce qui nourrit l'humain tout en étant l'image de la mortalité humaine, de la matérialité fragile des choses organiques, du corps, si vite mort, si vite décomposé, cette présence traversait *Treize tableaux*. Le deuxième tableau, *L'horrible festin*, où l'on mangeait de la cervelle humaine (par tagliatelles interposées, quand même) imposait ce lien tôt dans le spectacle. Et à l'analogie continuelle entre la peinture rouge et le sang, s'opposait, par ces présences charnelles, le sang véritable. Or, la peinture demeure et le sang s'efface. L'homme meurt, se décompose, mais son art reste.

12. Purification

J'ai trouvé l'eau si belle
Que je m'y suis baigné.
ANONYME, *Chanson folklorique*

Atmosphère détendue. Un homme se lave les pieds. Une femme, couchée sur le dos, répand sur elle à même la bouteille des nuages de poudre de talc. Un homme, couché sur le dos, les deux mains derrière la tête, se repose. Un autre homme, sur le côté en chien de fusils, dort. Libations. Dans un coin, une mystérieuse chaise vide[17].

Quelle était l'opinion de Jean-Pierre Ronfard? « Artistiquement, *Treize tableaux* représente peut-être ce que le Nouveau Théâtre Expérimental a produit de plus réussi. Disons qu'il y a réussite lorsque se réalise, aussi fidèlement que possible, avec le moins de compromis rapetissants, le concept qui a été à l'origine d'une création : ce qui aussi correspond le mieux à une esthétique originale. » (Ronfard, 1994 : 7)[18]

17. Encore un autre tableau dont les participants n'ont que très peu de souvenirs.

18. Selon Alice Ronfard, c'est une opinion qu'il avait toujours à l'été 2003; le spectacle est revenu fréquemment dans ses conversations.

Cette réussite théâtrale, on le sait, a été un échec public. Ronfard, dans le texte précité – qui porte comme titre « Réflexions sur le succès » – détaille l'idée qu'il faut, lorsque l'on crée « exclure de son esprit toute prévision du succès ou de l'échec de l'entreprise » et conclut « Il y a, historiquement, des spectacles réussis et d'autres ratés. Ce n'est pas le succès qui les départage. » (Ronfard, 1994 : 7)

13. L'ordre nouveau

> *La vie est remise en marche, l'eau se rompt comme du pain, roulent les flots, s'enluminent les morts et les augures, la marée se fend à l'horizon, se brise la distance entre nos sœurs et l'aurore debout sur son glaive.*
> Anne Hébert, « Des dieux captifs », *Poèmes*

Toute la distribution, extatique et heureuse, portait à bout de bras une femme qui, ensuite, leur lançait avec une louche du Jell-O pourpre, presque violet, qu'elle prenait dans un grand bol en inox, tout en leur parlant de macramé et du « *Feeling wow* ».

L'ordre nouveau que présentait ce tableau nous arrachait au monde mythique et intemporel des tableaux précédents pour nous propulser dans le présent, ce qui en 1979 correspondait à l'éclosion du *new age*, avec son discours affirmant le primat de l'émotion sur la pensée rationnelle. *Treize tableaux* a beau se référer à la tragédie, il n'en ressort pas tant une vision tragique de monde et de la condition humaine qu'une vision catastrophique. Et il pose sur cet après-catastrophe un regard ambigu. Il peut dire que le savoir auquel accède le héros tragique n'est d'aucun usage. Il peut dire aussi que, si la tragédie est l'épuisement par le discours d'une situation sans issue, la pensée en sort littéralement *épuisée*; il ne reste plus de place que pour l'émotion. On peut aussi y voir l'inquiétude de Ronfard, homme d'idées, devant l'envahissement du discours public par l'émotion, le vécu, le solipsisme. En fait, on peut y voir un désarroi : c'est à cela, après toutes les horreurs, qu'aboutit la civilisation occidentale.

Pour commenter cette image du temps présent, il sera aussi fait appel à une citation, afin de joindre une voix nouvelle aux treize citations chapeautant les tableaux. Il s'agit d'un extrait d'un long poème libre, mêlant vers, prose et dialogues que le poète anglais W. H. Auden (1907-1973) a publié en 1944 et dont le titre est *For The Time Being / A Christmas Oratorio*. L'extrait est tiré du monologue d'Hérode, qui ouvre la partie intitulée The *Massacre of the Innocents* (Auden, 1991 : 393-394). Hérode y prédit les malheurs qui s'abattront sur le monde si l'enfant Jésus n'est pas tué.

> Reason will be replaced by Revelation. Instead of Rational Law, objective truths perceptible to any who will undergo the necessary intellectual discipline, and the same for all, Knowledge will degenerate into a riot of subjective visions – feelings in the solar plexus induced by undernourishment, angelic images generated by fevers or drugs, dream warning inspired by the sound of falling water. Whole cosmogonies will be created out of some forgotten personal resentment, complete epics written in private languages, the daubs of school children ranked above the greatest masterpieces[19].

« LA PRÉSENTATION DES TABLEAUX SE TERMINERA PAR UNE DANSE STYLE RENAISSANCE, CHORÉGRAPHIE COLLECTIVE. »

Sur le feuillet remis aux spectateurs, c'était là la dernière indication, après la liste des tableaux et les citations,

Dans le théâtre élisabéthain, la représentation se terminait par une danse, habituellement une gigue mêlée de gestes obscènes. (Peu de temps après son accession au trône en 1603, Jacques 1er l'interdira, tout amateur de théâtre qu'il était...) Ronfard et le NTE ont repris pour *Treize tableaux* l'idée d'une danse qui, comme l'extravagant salut qui ouvre *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* (NTE, 1992), permet d'après le personnage de la pièce nommé Jean-Pierre Ronfard (et que jouait évidemment Ronfard) de mettre en lumière le paradoxe de la vérité au théâtre :

> Les morts se relèvent de terre. [...] Le paralytique quitte sa chaise roulante. Le prince tenant d'une main l'esclave, de l'autre la putain, perd sa morgue et se fond dans la troupe. Tous ont joué au jeu superbe du mensonge et on les applaudit d'autant plus qu'ils ont le mieux menti, qu'ils nous ont fait croire à ce qui n'était pas. [...] J'aime que le théâtre soit toujours réel et jamais vrai. (Ronfard, 2002 : 239)

Mais cette farandole ironiquement joyeuse au cours de laquelle deux comédiens lançaient des plumes blanches qu'ils tiraient d'oreillers percés permettait d'autres interprétations. Dans le prolongement de cette idée d'effacement de ce que l'on a tenu pour réel dans la représentation pointe un désir de relativiser ce qui vient d'être montré : qu'il ne fallait pas s'appesantir sur la grandeur des actions que l'on venait de jouer. Un peu comme cette réplique de la Femme des Andes qui, à la fin des *Voyages du roi boiteux*, demande à Lou

19. « La Raison sera remplacée par la Révélation. À la place de la Loi rationnelle et des vérités objectives perceptibles par quiconque prendra les mesures nécessaires de discipline intellectuelle, et la même pour tous, la Connaissance dégénérera en une pagaille de visions subjectives – sensations au plexus solaire déclenchées par la privation de nourriture, images angéliques nées de fièvres ou de drogues, avertissements en songe inspirés par le bruit d'une chute d'eau. Des cosmogonies complètes seront créées à partir d'un quelconque ressentiment personnel refoulé, des épopées entières écrites dans des langues privées, les barbouillages d'écoliers placés plus haut que les plus grands chefs-d'œuvre. » Traduction par l'auteur de l'article.

Birkanian alors que défilent devant eux les autres personnages de la pièce : « es-tu bien certaine que vous ayez jamais quitté le quartier de l'Arsenal entre le boulevard Belle-Île, les rues Bourbonnais et Lajeunesse et l'avenue de la Liberté. » (Ronfard, 1981 : 216) Ronfard, qui admirait les monuments de la grande dramaturgie, aimait court-circuiter toute prétention à la grandeur qu'on aurait pu attribuer à ses créations... Ce qui ramène au but réel du présent article, le but caché derrière la recherche et la pensée : faire des taches d'encre sur les pages que vous tenez entre vos mains. Des taches bien propres, certes, bien précises, en forme de lettres agrégées en mots, assemblées en phrases, et ainsi de suite, mais des taches tout de même. Ce qui importe, c'est qu'elles soient relativement durables pour que l'éphémère passage de *Treize tableaux* laisse un peu plus de traces.

Sachez que dans cette farandole qui fermait *Treize tableaux*, les plumes blanches se collaient à la peinture partout encore fraîche, cachant, oblitérant la dureté extrême et l'étrange beauté des actes qui venaient de s'accomplir devant les spectateurs, donnant un fini inattendu de légèreté au tableau qui, en treize étapes, s'était peint sur scène.

Treize tableaux, produit par le Nouveau Théâtre Expérimental en décembre 1979, n'a suscité que peu d'échos critiques et n'a pas attiré le public; pourtant, ce spectacle apparaît rétrospectivement comme exemplaire et déterminant dans le parcours de Ronfard. Cet article cherche à donner un descriptif du spectacle et à en explorer les principales dimensions : la réactualisation de récits mythologiques, le rapport théâtre-peinture, l'exploration des divers sens du terme tableau, les relations entre théâtre et culture au Québec à la fin des années soixante-dix, l'intertextualité, l'organicité et la théâtralité.

Treize tableaux, staged by the Théâtre Expérimental in December of 1979, made few waves in the critical community and went largely unnoticed by theatre goers. In hindsight, however, this production has proved to be a milestone in Ronfard's theatrical journey. In this article, the author will provide a description of the production and then explore its most important dimensions : the re-inscription of myth, the link between theatre and painting, the exploration of the many meanings in French of the term *tableau*, the relationship between theatre and culture in Quebec at the end of the 1970's, intertextuality, organicity and theatricality.

Paul Lefebvre, traducteur et metteur en scène, est l'adjoint du directeur artistique au théâtre français du Centre national des Arts. Après ses études de baccalauréat au département d'Études françaises à l'Université de Montréal, il a travaillé comme critique à la radio de Radio-Canada et au quotidien Le Devoir, *tout en publiant régulièrement des articles dans les* Cahiers de théâtre Jeu. *Il a entre autres enseigné à l'Université de Montréal, à l'UQÀM, à l'Option-théâtre du Collège Lionel-Groulx et à l'École nationale de théâtre. De 1990 à 2001, il a été responsable des publications et des conférences au Théâtre Denise-Pelletier, où il a aussi programmé les spectacles de la Salle Fred-Barry de 1990 à 1995.*

Bibliographie

Allen, Michelle, « Pasteuriser le produit, c'est le dénaturer », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985, p. 185-187.

Auden, W. H., *Collected Poems*, New York, Vintage Books, 1991.

David, Gilbert, et Francine Noël, « Entretien(s) [avec Jean-Claude Germain] 1. théâtre/histoire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 13, 1979, p. 9-31.

Larue-Langlois, Jacques, « Comme bambins en garderie », *Le Devoir*, 6 décembre 1979, p. 19.

Le Brun, Charles, *Sixième conférence tenue dans l'Académie Royale*, Paris, 1677.

Lefebvre, Paul, « Treize tableaux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 17, 1980, p. 108-111.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980.

Ronfard, Jean-Pierre, *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, t. II, 1981.

Ronfard, Jean-Pierre, « Réflexion sur le succès », *Cahier* II. *SDF (Sans domicile fixe) Décembre 1979/Août 1980*, 1994, p. 7.

Ronfard, Jean-Pierre, *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. I, 2002.

André Daviault
Université Laval

La vis comica de Plaute de Jean-Pierre Ronfard : une adaptation libre et fidèle

Si le titre inédit d'une comédie appelée *La vis comica de Plaute* s'apparente d'emblée aux yeux de certains au titre original d'un savant cours universitaire ou d'un ouvrage spécialisé, il n'en demeure pas moins que ce libellé a des chances d'apparaître un peu étrange à l'esprit du commun des mortels dont on cherche ainsi à piquer la curiosité. La réponse du public, venu très nombreux se divertir au spectacle de cette comédie latine, a montré que l'originalité d'un tel titre de comédie dû à l'invention du metteur en scène Jean-Pierre Ronfard a fait mouche.

Aujourd'hui le rideau est tombé et il n'est pas sans intérêt, après le phénomène étonnant du succès sans précédent au Théâtre du Trident de la représentation en 2002 d'une comédie latine, de chercher à en comprendre les raisons. Elles tiennent naturellement toutes dans l'art de Jean-Pierre Ronfard, qui maîtrisait plusieurs activités de la sphère théâtrale depuis la traduction jusqu'à l'invention, en passant par la conception de la scène et du décor stylisé comme par le choix et la direction des acteurs de la première à la dernière représentation, toutes interventions animées par une sorte d'intuition ou de

flair lui permettant de jouer comme un complice avec ses publics qu'il parvint à réconcilier avec le vieux Plaute.

De quoi s'agissait-il? de l'entreprise d'adaptation et de traduction d'une pièce du répertoire comique romain du début du IIe siècle avant J.-C. pour le plaisir d'un auditoire francophone du troisième millénaire. Mais ce n'est pas tout. Ce projet, qui n'était pas simple en soi, puisqu'il visait à susciter l'hilarité avec un matériel apparemment d'un autre âge, se doublait d'une mission de nature pour ainsi dire pédagogique dans la mesure où l'adaptateur entendait montrer en même temps à ses spectateurs les règles du jeu auquel il les conviait. Ronfard a eu cette générosité de vouloir faire partager un rire inhabituel tout en en dévoilant la nature.

Pour mieux apprécier la qualité du projet, une brève mise en perspective s'impose. Le metteur en scène s'est trouvé face à la grande alternative de la traduction théâtrale : « traduire ou ne pas traduire » (Koustas, 1988 : 127-138), c'est-à-dire assimiler l'œuvre étrangère à un contexte familier équivalent ou conserver toutes les références culturelles du texte original. Il semble que la voie empruntée par Ronfard s'apparente à une approche sémiotique. On sait que, comme tous les théâtres, le théâtre romain présentait un système pluriel de signes (scéniques, musicaux, gestuels, langagiers, onomastiques, vestimentaires, religieux) qui renvoyaient à la réalité socioculturelle de son temps. Le traducteur est tenu de bien connaître le fonctionnement et la portée de chacun de ces signes, avant de pouvoir faire un choix éclairé de respecter ou non ces exotismes.

Ronfard était bien placé pour savoir que le spectacle d'une comédie de Plaute était littéralement un *ludus*, un « jeu », qui faisait partie d'un rituel (Dupont, 1985 : 45-46) appelé *ludi scænici*, « jeux scéniques », et qui était « joué » dans le cadre de fêtes de diverses divinités (Jupiter, Liber, Cérès, Libera, Apollon ou encore Cybèle). L'enjeu et la réussite du rituel consistaient dans le rire du public, écho du rire des dieux qui assistaient aux spectacles sous forme de statues. Mais le jeu était imposé à l'auteur, en ce sens que la comédie était codifiée avec ses accompagnements musicaux réservés aux mêmes scènes convenues, ses personnages définis par leur nom et leur rôle, et l'alternance de situations connues de tout le monde. Le plaisir ne naissait donc pas du suspense de la fin d'une histoire stéréotypée, mais de la curiosité de voir le déroulement du « jeu », et le rire était alimenté par le recours aux jeux de mots, le montage des tromperies et la manipulation du code théâtral. Ayant pris le parti de respecter le système sémiologique du texte dramatique latin, Ronfard s'est décidément refusé, dans ce type particulier d'entreprise spectaculaire, à s'approprier l'œuvre étrangère en la réinterprétant, mais il s'est au contraire effacé derrière Plaute qui comme lui travaillait sur un modèle, grec en l'occurrence, pour pratiquer une

traduction orientée vers le rire, principe constituant de la pièce. C'est dans ce contrat de fidélité que s'est manifesté le caractère ronfardien d'un spectacle rare aujourd'hui.

Parmi les traductions françaises actuelles des comédies de Plaute, ont longtemps prédominé au XX^e^ siècle[1] deux traductions qui ont été en quelque sorte en situation de monopole éditorial : en premier l'édition d'Alfred Ernout de la Collection des Universités de France (1932-1940), qui demeure encore l'édition de référence à l'université, ensuite la traduction de Pierre Grimal parue dans la Bibliothèque de la Pléiade (1971). Ces deux traductions, irréprochables sur le plan philologique, ont été exécutées par des savants qui n'étaient pas des hommes de la scène; le résultat est un texte destiné à la lecture et qui est pratiquement injouable. Les troupes universitaires tentent parfois de reprendre ces versions, mais leurs représentations tiennent plus de l'entreprise archéologique que de l'art dramatique. Aujourd'hui commencent heureusement à émerger de nouvelles traductions françaises de comédies de Plaute, préparées cette fois pour la scène par de trop rares personnes qui combinent une expérience théâtrale avec une compétence de latiniste, comme Florence Dupont[2] et, bien sûr, Jean-Pierre Ronfard[3].

La démarche de celui-ci n'a donc rien eu d'une transmutation générique, c'est au contraire la fidélité qui a été ici la règle fondamentale de son esthétique, une fidélité toutefois irréductible à une plate transposition et en revanche nourrie par l'originalité. Si la ligne proposée s'est écartée du choix d'appropriation, par exemple, de Shakespeare, qui a pris le parti de créer *The Comedy of Errors* à partir des *Ménechmes* de Plaute, ou de Molière écrivant de nouvelles pièces comme *L'avare* ou *Amphitryon* fondées sur le canevas du comique latin, le spectacle de Ronfard tire paradoxalement sa singularité jubilatoire de sa conformité au modèle plautinien, toutefois ce respect de la paternité du poète latin est tout sauf une reproduction littérale de la comédie de Plaute.

1. Nous faisons abstraction des traductions françaises du XIX^e^ siècle, dont la langue a vieilli et qui étaient fondées sur un texte latin dépassé par les progrès de la philologie moderne : il s'agit d'abord des traductions de J. Naudet (collection Panckoucke, 1831-1838), et de François et Andrieux (Édition Firmin Didot, 1844). La traduction de J.-B. Levée, qui a été reprise en 1991 par une maison d'édition à grand tirage, remonte en fait à 1823… Au début du XX^e^ siècle paraissait la traduction de trois comédies, parmi lesquelles le *Curculio*, effectuée par Laurent Tailhade (Flammarion, 1905), dont la verdeur est plus française que plautinienne.

2. Voir les traductions de Florence Dupont, *Plaute la marmite suivi de Pseudolus*, Paris, Actes Sud, 2001, coll. « Babel ».

3. Il va sans dire qu'une traduction littéraire fidèle de l'original demeure le stade obligatoire par où doit passer l'élaboration du texte à jouer : c'est ainsi que Ronfard a repris son ancienne traduction universitaire préparée dans le cadre de son diplôme d'études supérieures (1953) pour fabriquer son texte actuel.

Le titre : *La vis comica*

Nous sommes invités à assister à la représentation d'une pièce intitulée *Curculio*. D'entrée de jeu se manifestent la personnalité et la finesse de l'adaptateur, qui se refuse à traduire tout bonnement (mais exactement) par « Charançon », un titre décidément trop insolite ou énigmatique pour intéresser le spectateur moderne non prévenu de l'usage métaphorique dans la dramaturgie antique du *nomen omen* (« le nom est un signe »), c'est-à-dire de la dénomination révélatrice du caractère du personnage. En effet, qui se soucie aujourd'hui de cet insecte coléoptère friand de graminées et de l'application de son nom comme désignation éponyme? De façon surprenante Ronfard remplace ce titre latin par une autre expression latine tout aussi sibylline, *Vis comica*, heureuse trouvaille en fin de compte, dont l'exotisme est plus facile à percer (tout le monde comprend *comica*) et qui, partant, acquiert un potentiel d'attraction incontestable. *La vis comica*, c'est la « puissance comique » de Plaute, et voilà affirmée l'intention de l'adaptateur de mettre en mouvement sous nos yeux tout l'arsenal des procédés comiques de l'auteur latin au moyen d'un spectacle bigarré qui tient de la farce, divertissement au nom significatif emprunté au vocabulaire culinaire pour désigner le hachis que nous connaissons bien.

On observera peut-être que *La force comique* n'est pas un des vingt et un titres authentiques de Plaute. Cela est exact, mais c'est un titre inventé par Ronfard dans un esprit ludique qui procède de l'authentique veine plautinienne, et l'affluence aux représentations a confirmé son caractère accrocheur; tel était bien l'effet recherché. Le public est là, la salle est pleine. Le metteur en scène, loin de « tenir le loup par les oreilles » doit maintenant montrer à ses invités qu'il sait où il va et remplir ses promesses en matière de rire.

Un spectacle en triptyque

Premier volet : modèle réduit de comédie

Tout spectacle comique doit réunir les conditions de son succès, au premier rang desquelles se trouve l'éclairage adéquat, autrement dit l'information nécessaire à la compréhension du code théâtral. Ces explications préalables au plaisir du spectateur sont fournies par l'intermédiaire des prologues. La stratégie ludique du metteur en scène se déploie ainsi au cours d'un spectacle qui se déroule en trois parties, sorte de triptyque dont les trois panneaux sont entourés de deux prologues et d'un épilogue.

Le premier prologue, prononcé par le personnage qui porte lui-même le nom de Prologue, « Celui qui parle avant (tous les autres) », comme dans le théâtre de Plaute et de Térence, procède à l'exercice obligatoire de la *captatio benivolentiæ* (« recherche de la

faveur » de l'auditoire) en lançant quelques quolibets pour disposer son public à la bonne humeur, donne le nom de l'auteur latin, et surtout expose rapidement le schéma de base d'une comédie de Plaute ainsi que la distribution des personnages : un jeune homme, désargenté et désireux d'obtenir les faveurs d'une courtisane, recourt à l'aide d'un esclave ou d'un parasite pour extorquer de l'argent de son père, rouler le tenancier du bordel et arriver ainsi heureusement à ses fins; l'intrigue, dont le personnage principal est l'esclave ou le parasite meneur de jeu, et non pas le jeune homme amoureux, fait intervenir d'autres personnages stéréotypés comme le soldat fanfaron ou la vieille pocharde et se termine par une scène de reconnaissance montrant que la belle courtisane était de naissance libre. Prologue souligne enfin que le rebondissement des situations, la gestuelle débridée et les jeux de mots alimentent le comique. Au même moment, dans le dos de l'acteur qui se livre à cette mise en situation se déroule une agitation à laquelle le spectateur ne peut s'empêcher de jeter des coups d'œil : à travers le rideau transparent, on aperçoit comme l'animation d'une mosaïque antique qui laisse deviner l'activité des comédiens choisissant masques et costumes aux accents de la flûte, instrument propre à la comédie antique.

Soudain, effet de surprise : arrive en trombe, tunique au vent, un esclave agité dont le masque laisse sortir ces paroles inattendues :

Ego sum servus currens
Et hic venio ut dicam puellæ,
Quam dominus meus amat,
Ex illo suo exire et ad ejus domum accurrire
Nec procrastinare si non vult inter militis manos cadere![4]

Et au moment où entrent en scène les personnages de la maquerelle et du soldat fanfaron, il continue d'exprimer en latin sa frayeur de voir venir ensemble la vieille propriétaire de la jeune fille, Bacchis, dont son maître est follement amoureux, accompagnée du glorieux militaire désirant échanger ses deniers contre la possession de la courtisane.

4. « C'est moi qui suis "l'esclave-courant" / Et je viens ici pour dire à la belle / Dont mon maître est amoureux / De se sauver de chez elle et de gagner la maison de mon maître / Sans tarder, si elle ne veut pas tomber entre les mains du soldat! » [Traduction libre]

On avait bien annoncé au public une comédie romaine, mais on s'était bien gardé de le prévenir qu'elle serait jouée en langue latine. La surprise est donc totale, d'abord d'entendre les intonations de la langue de Plaute prononcée avec l'accent de celle de Pirandello, ensuite de se rendre compte que le caractère ancestral de cette langue-mère n'empêche pas les auditeurs de comprendre facilement le sens général de l'action qui se déroule de façon précipitée sous ses yeux : l'esclave-courant part sur-le-champ en quête de son jeune maître, pendant que dans un dialogue loufoque la maquerelle fait payer le prix de sa liaison au soldat qu'elle fait immédiatement entrer dans sa maison; le jeune amoureux fait alors son apparition et demande où se trouve Bacchis à la vieille qui feint l'ignorance; survient l'esclave-courant qui révèle la vérité, tout de suite confirmée par la présence du soldat et de Bacchis, qui surgissent de la maison; les fanfaronnades des belligérants, les criailleries bouffonnes de l'esclave-courant et les simagrées d'une bagarre générale sont interrompues par l'intrusion inopinée de deux voisins, dont l'un à la vue du bracelet de Bacchis reconnaît sa fille, et l'autre ramassant l'épée du soldat retrouve dans la personne du militaire son autre fils, qui devient alors le frère du jeune amoureux; enfin, sublime couronnement, la maquerelle découvre le collier qu'elle avait offert à son mari, le premier voisin, qui récupère de son côté à la fois une épouse et une fille. La saynète s'achève sur les embrassades. Le tout n'aura duré qu'une dizaine de minutes pendant lesquelles le feu roulant des rires n'a jamais cessé. Fut aussi source de plaisir cette chorégraphie, réglée sur un rythme endiablé, de figures de pas et de danse exécutées avec maîtrise par des acteurs costumés et masqués à l'antique.

Pour donner l'élan initial de son spectacle, Ronfard a pensé à un artifice qui ressemble au fond à un vieil usage du théâtre romain antique, selon lequel les magistrats organisateurs des jeux scéniques concluaient les représentations officielles régulières par des *exodia atellanica* ou *mimica* (« petites pièces terminales d'atellane ou de mime »), c'est-à-dire des farces finales, qui dans l'esprit du drame satyrique grec, puis de la phlyaque et de l'hilaro-tragédie[5], reproduisaient en les plaisantant les arguments mythologiques, dramatiques ou comiques qui venaient d'être montrés sur scène. Mais au lieu de mettre à la fin sa parodie condensée, Ronfard l'a opportunément servie en guise de préambule explicatif. Et avec quel brio sa *virtus pædagogica* fait surgir le rire! Son texte latin est

5. Les phlyaques (nom grec qui signifie étymologiquement « qui coule en abondance ») étaient des exhibitions attestées au IV^e^ siècle avant J.-C. en Grande Grèce (Sicile et Italie du sud) de danses comiques issues de Sparte et qui ont évolué vers un genre de spectacle appelé hilarotragédie, dont le plus grand représentant fut Rhinton de Tarente, auteur de la première moitié du III^e^ siècle avant J.-C. Les hilarotragédies empruntaient leurs sujets à la tragédie grecque pour les traiter en farces (Pickard-Cambridge, 1968 : 216).

composé de termes simples auxquels leur ressemblance voulue avec leurs équivalents français confèrent la plupart du temps un petit air familier et que la gestuelle plus qu'éloquente des acteurs, bouffons à souhait, dépouillent chaque fois de leur mystère, si bien que le spectateur ravi d'avoir tout compris éclate d'un rire triomphant.

Panneau central : la comédie du *Charançon*

Prologue fait une nouvelle intervention, brève, pour annoncer la seconde partie du spectacle, qui est, en quelque sorte, la représentation élaborée de l'abrégé qu'on vient de voir, et, pour rassurer l'auditoire qu'il n'aura plus à poursuivre son effort de traduction.

Maintenant que les spectateurs sont passés par cette espèce d'initiation au mystère de la comédie plautinienne traditionnelle de même qu'à la connaissance de ses personnages conventionnels, le metteur en scène est en mesure d'éprouver la jeune expérience de ces néophytes en déroulant d'un bout à l'autre, pour leur plaisir et pour le sien, la succession des actions d'une comédie authentique, en l'occurrence le *Curculio*, pièce choisie à bon droit pour la qualité de son architecture, habile agencement de temps forts entrecoupés de pauses, qui rythme le tempo du rire jusqu'à la liesse finale.

Le problème de la musique

Avant d'entrer de plain-pied dans l'examen du travail d'adaptation, il est amusant d'observer que Ronfard se trouve par rapport à son modèle latin dans une situation comparable à celle de Plaute lui-même quand il importait pour ses compatriotes latinophones le répertoire grec de la *Nea* ou « Nouvelle Comédie », par exemple d'un Ménandre ou d'un Diphile. Mais l'exubérance italienne avait intégré peu à peu musique, chant, rythme et danse au scénario hellène, à telle enseigne qu'à l'époque de Plaute les représentations comiques étaient devenues des comédies lyriques où la dimension musicale avec l'accompagnement de la flûte était plus importante que la partie parlée : en effet le répertoire plautinien comportait approximativement 40 p. 100 de *diverbia* (« dialogues parlés ») en face de 60 p. 100 de parties chantées au son de la flûte, sous forme soit de *cantica* ou « récitatifs » (40 p. 100), soit de *cantica mutatis modis* ou « chansons aux tons variés » (20 p. 100). Ces spectacles devaient présenter beaucoup de traits communs avec nos opéras bouffes (Dumont et François-Garelli, 1998 : 73). Cette prédilection pour le spectacle musical était liée à une esthétique fondée sur des choix et des règles rythmiques et stylistiques qui nous échappent. Mais on sait tout de même que si les scènes dialoguées mettaient l'accent sur le comique verbal, la convention dramatique conférait aux parties récitées ou psalmodiées des accents de parodie lyrique et aux parties chantées la fonction d'accompagnement d'entrées en cortège ou de mouvements de danse qui permettaient aux acteurs de se mettre en valeur.

Cet aspect des choses ne facilite pas la tâche de l'adaptateur moderne, mais Ronfard en a tiré le meilleur parti en ayant recours au fond musical pour soutenir la caricature des premiers élans des amoureux (acte I, scène III), rythmer comiquement les pas de course du parasite Charançon qui revient de voyage (acte II, scène III), pour affubler de sons redoutables l'apparition du militaire (acte IV, scène III), pour ajouter une note burlesque à la scène d'affrontement entre le soldat et le maquereau (acte IV, scène IV) et pour grossir le pathos de la scène de reconnaissance (acte V, scène II). De même a-t-il intégré au texte des chansons rimées qui contrefont les envolées lyriques[6] (p. ex. conseils d'amour de Palinure : acte I, scène I; libation de vin à la porte de l'aimée : acte I, scène I; prière aux verrous : acte I, scène II; complainte du soldat : acte IV, scène III). Ces arrangements sonores parfaitement assortis aux situations et aux personnages qu'ils annoncent et colorent sont révélateurs de la volonté du metteur en scène de conjuguer le respect du modèle avec la nécessité de l'accommoder aux habitudes modernes.

Le problème du texte

Il n'est pas possible de monter une comédie de Plaute comme on préparerait une pièce de Molière sans reprendre en quoi que ce soit le texte original français, qui est pratiquement intouchable; l'idée de transformer la formulation des vers du *Misanthrope* ou des répliques de *L'avare* n'effleure l'esprit d'aucun metteur en scène. Mais Plaute était un ombrien de Sarsina qui écrivait à la fin du troisième et au début du deuxième siècle avant Jésus-Christ dans une langue qui n'était pas la nôtre. L'homme de théâtre d'aujourd'hui qui, par un souci archéologique déplacé, aurait la superstition de laisser intacte l'œuvre antique, lui conservant toutes ses allusions à une actualité lointaine et tous ses calembours d'un autre âge, pour la représenter dans une solennité classique assommante qui n'aurait rien à voir avec le rire que voulait soulever le comique latin, commettrait là dans l'ordre de la fidélité littéraire un véritable contresens. Une trahison qu'on aggraverait, si on s'interdisait de protéger l'essence comique de l'ensemble contre des agents nuisibles tels qu'une réplique inutile, une phrase redondante, une plaisanterie incompréhensible, un rôle superflu, un dialogue répétitif, tous autant d'automatismes secondaires destinés à un public différent de nous et qui ne doivent pas gêner notre réception de l'essentiel, une formidable machine à faire rire le spectateur. En cette matière d'ailleurs Plaute lui-même a donné l'exemple en procédant aux remaniements qu'il jugeait nécessaires à la bonne réception à Rome des textes des auteurs grecs qu'il adaptait.

6. À Rome, la lyrique théâtrale faisait accompagner les passages lyriques exclusivement par la flûte (Grimal, 1978 : 33). Dans sa *Vis comica*, Ronfard recourt surtout dans son adaptation aux instruments à cordes, car la guitare est aujourd'hui l'instrument lyrique par excellence.

Structure du *Curculio* de Plaute

Fort heureusement, Ronfard avait une conception plautinienne de la loyauté littéraire. Pour cette entreprise de divulgation de l'art de Plaute, il a choisi une de ses comédies les mieux construites. Pièce d'intrigue garder traditionnelle, qui met en scène des types conventionnels de la comédie romaine, elle se développe en quatre mouvements :

I- Le premier mouvement (v. 1-215), qui a pour fonction d'exposer la situation à la place du prologue, s'ouvre sur une rue d'Épidaure, théâtre d'une scène nocturne au cours de laquelle un jeune amoureux, Phédrome (nom qu'on pourrait traduire « Lumineux-qui-court »[7]) vient, à la tête d'un cortège de porteurs de flambeaux, donner une aubade à la porte de sa bien-aimée. Un dialogue entre lui et son esclave Palinure (« Qui-ramène-le-vent-favorable ») livre tous les éléments de l'intrigue : le jeune homme soupire après Planésie (« Qui-écarte-du-vrai-chemin »), une belle courtisane tenue sous la garde du *leno* ou proxénète Cappadox (« Étranger-de-Cappadoce »), qui est bien déterminé à ne louer les faveurs de sa protégée qu'à prix d'or; sans le sou, Phédrome compte se procurer l'argent nécessaire grâce à son parasite Curculio (« Charançon ») dont il attend impatiemment le retour de Carie en Asie Mineure où il l'a envoyé solliciter la bourse d'un ami. En attendant, il n'a d'autre ressource, pour rencontrer sa belle à l'insu du *leno*, que de gagner la complicité de la vieille servante de celui-ci, la dénommée Leæna (« Léonine », c'est-à-dire assoiffée comme une lionne), en flattant son penchant pour le vin. La conquête de la pocharde finit par apporter le résultat escompté, un rendez-vous secret avec Planésie, scène galante sur le mode parodique à laquelle met fin l'arrivée du jour, annonciatrice de la venue de l'indésirable Cappadox. Il convient d'observer que, dans le but de renouveler ce vieux thème rebattu des amours contrariées dans la comédie grecque, Plaute a choisi de l'introduire par une scène de nuit (tout le mouvement se déroule à la lueur des flambeaux), qui est le moment privilégié des aubades et des amours clandestines, c'est dire tout le parti qu'il entendait tirer de la musique et de la chanson. Le dialogue comique inaugural entre le jeune maître et son serviteur, débordant d'impertinence, donne le ton et annonce le tour parodique que prendra l'expression des deux élans lyriques qui se manifesteront en deux chansons successives : l'aspiration dionysiaque de la vieille ivrogne à la poursuite du vin (v. 96-108) et les lamentations amoureuses de Phédrome reproduisant avec des démonstrations burlesques le motif du *paraklausithyron* ou « dépit amoureux devant la porte close de la maîtresse » (v. 147-157). Ces deux numéros comiques sont suivis par la

7. Nous avons vu que, comme le laisse entendre la formule latine *nomen omen* (« le nom est un signe »), le nom des personnages de la comédie a généralement pour fonction d'indiquer la dominante de leur caractère.

scène galante en récitatif entrecoupée par les réflexions ironiques de Palinure (v. 158-215). Ce mouvement initial joue littéralement le rôle d'un prélude.

II- Le deuxième mouvement (v. 216-370) fait apparaître, sortant du temple d'Esculape, dieu de la médecine, le personnage du *leno* Cappadox, dont on se rend compte tout de suite qu'il n'a rien de redoutable et qu'il représente au contraire la future victime des ruses à venir. Après un bref soliloque, qui confirme aux yeux des spectateurs une hypocondrie bien assortie au ventre proéminent du bonhomme, la conversation qu'il entreprend avec Palinure continue de dévoiler son caractère superstitieux, égocentrique, geignard et surtout des plus crédules (v. 216-250). Ce dernier trait, caractéristique des dupes de la Comédie, fait immédiatement l'objet d'une belle démonstration sous la forme d'une scène d'oniromancie (v. 251-279) vivement appelée de ses vœux par le *leno* lui-même. Sur la suggestion de Palinure, occupé ailleurs, un esclave cuisinier s'improvise interprète des rêves de Cappadox et lui annonce un malheur à venir, à savoir, comme le devine le public, la déconvenue finale. Après cet avant-goût de l'issue heureuse de la pièce, les spectateurs voient enfin arriver le meneur de jeu, Curculio, qui triomphera du *leno*. Son arrivée en *servus currens* (comme dans le préambule latin de Ronfard) alimente le rythme rapide de la mécanique comique. À la vivacité des mimiques animées de la rencontre du maître et de son parasite répond la double rafale des questions de l'un soucieux de connaître les résultats de la mission et de l'autre obsédé par l'idée d'un bon repas (v. 280-327); rassuré par les promesses de son maître, le parasite débite presque d'un trait le récit de ses aventures en Carie (v. 328-363) au cours desquelles, à défaut d'obtenir quoi que ce soit de l'ami de Phédrome, il a pu faire la connaissance fortuite d'un soldat fanfaron, nouvel acquéreur de Planésie, à qui il a réussi à subtiliser son cachet ou sa signature après une soirée bien arrosée. La joie de cette bonne nouvelle cède la place au pragmatisme de Curculio qui invite ses partenaires à préparer la supercherie et à le sustenter (v. 363-370). Ce deuxième mouvement a contribué à rassembler toutes les composantes nécessaires à l'action : la dupe, le roublard et l'instrument de la supercherie à mettre sur pied. Le spectateur comprend que la stratégie de Curculio consiste à fabriquer une fausse lettre dont le cachet volé garantira l'authenticité. Le public connaît bien les ressorts majeurs de la Comédie, la feinte et l'erreur, mais il ignore comment Plaute échafaudera la machine comique. Tout l'intérêt est là.

III- Le troisième mouvement (v. 371-532), comme le précédent, commence par l'entrée d'un nouveau personnage, le banquier Lycon (« celui qui dévore comme le loup »), dont le court monologue (v. 371-383) sert à découvrir le cynisme du financier sans scrupule. Il ne tarde pas à tomber sur Curculio déguisé, avec un bandeau sur l'œil, en aide de camp du soldat fanfaron (avec le nom d'emprunt de *Summanus*, « le Pisseur »), et à se laisser attraper par la supercherie de la fausse lettre au cours d'une scène bouffonne

(v. 384-454) où le parasite montre ses talents de mystificateur. Les deux interlocuteurs saluent l'arrivée du *leno* neurasthénique, la seconde cible de la machination, car c'est ce dernier qui, en échange de l'argent remis par le banquier sur la foi de la fausse lettre, libérera la belle Planésie. Les trois comparses se mettent rapidement d'accord et partent chercher la jeune fille (v. 455-461). Pour combler le vide de la scène, Plaute opte pour le procédé de la rupture de l'illusion dramatique et recourt à un intermède verbal (v. 462-486), tout à fait dans l'esprit de la parabase aristophanesque consacrée à un sujet d'actualité, qu'il confie au *choragus* ou directeur de théâtre. Celui-ci, exprimant d'abord sa peur de se faire voler, à l'occasion du déguisement de Curculio, costumes et accessoires par les acteurs de la troupe, se livre ensuite à une satire générale des mœurs romaines. On observera, en même temps que l'habileté du dramaturge – qui a pris soin d'accorder organiquement à la pièce cette adresse au public au moyen d'une allusion préalable au travestissement de Curculio –, son respect de l'usage du déroulement continu du spectacle sans entracte. Le *choragus* cède vite la place aux personnages qui sortent de la maison du *leno* en compagnie de la courtisane. Toute cette scène (v. 487-532) illustre naturellement le succès du parasite, qui a roulé sa deuxième victime, mais elle accentue davantage le ressort comique par la manifestation de la suffisance du *leno* trompé qui s'abuse lui-même en croyant sortir grand vainqueur de l'affaire. Il reste à mettre le meneur de jeu face à la plus grande difficulté, la confrontation ultime avec sa toute première victime, le soldat fanfaron.

IV- Le dernier mouvement (v. 533-729), le couronnement de la pièce, est en effet dominé par la figure du militaire au nom retentissant de Thérapontigonus Platagidorus (« Serviteur-d'Antigone » – célèbre général d'Alexandre le Grand – et « Qui-fait-claquer-sa-lance »). Le premier jeu de scène (v. 533-556) prend la forme d'une tonitruante altercation entre deux personnages bernés par le parasite, notre militaire et le banquier. Celui-ci fait comprendre à Thérapontigonus qu'il a agi en toute bonne foi en remboursant l'argent du dépôt prévu pour l'achat de la courtisane à un pseudo-envoyé de sa part. Cet épisode grotesque est suivi par une scène parallèle (v. 557-590) qui répète ce schéma de confrontation en opposant cette fois le soldat au *leno* dans un affrontement également ponctué d'injonctions, de menaces, de justifications, qui finissent tout de même par éclairer sa lanterne : « Par Hercule! c'est Curculio… » (v. 583). Pressé de mettre la main au collet du responsable de sa déception, Thérapontigonus part à sa recherche à travers la ville. L'expectative du spectateur est à son comble, quand il aperçoit Curculio et qu'il l'entend tenir des propos misogynes pour se demander en aparté (v. 591-598) pourquoi Planésie s'acharnait à connaître l'origine du cachet ou anneau qu'il porte à son doigt. Justement survient la jeune fille, suivie de Phédrome, qui se met de nouveau à harceler le parasite de questions et lui apprend que cet anneau appartenait à son père et qu'elle est née libre (v. 599-607). La pièce atteint ici son paroxysme et les événements se précipitent de plus en

plus rapidement selon la loi de la comédie d'intrigue. Au moment même où Curculio rappelle qu'il a escamoté l'anneau au militaire (v. 608-609), voilà que Thérapontigonus réapparaît (v. 610)! Viennent alors les péripéties et du règlement de comptes entre le soldat et le meneur de jeu qui reçoit quelques coups de poing (v. 611-628), et des échanges de révélations de la scène de reconnaissance (v. 629-660) grâce auxquelles Planésie et Thérapontigonus se retrouvent comme sœur et frère, et enfin de la promesse de mariage (v. 661-678). Au cours de cette succession d'incidents, le personnage de Curculio s'est montré tel qu'il était : un meneur de jeu plein d'astuce et de bagout, mais aussi un parasite pleutre (il a eu peur du soldat), faible (il savait s'effacer derrière son jeune patron), douillet et soucieux de sa petite personne (il ne songeait qu'au banquet de noce). Mais on n'entendra presque plus sa verve comique (deux répliques seulement : v. 712 et 713-714) dans la scène finale (v. 679-729) où Plaute fermera la boucle en montrant la véritable victime de la manœuvre de Curculio, le *leno* Cappadox. L'entremetteur arrive du forum avec l'air triomphant de celui qui a fait de bonnes affaires sans se douter de la mauvaise rencontre qui l'attend : dans des empoignades bouffonnes, les violences du militaire ont raison de l'entêtement du proxénète qui consent, dans le cadre d'un semblant de procès et conformément aux termes du contrat, à rendre l'argent de la vente de Planésie, puisque la jeune fille n'est pas une courtisane, mais une vierge de naissance libre. Le spectateur a donc assisté à une comédie d'intrigue traditionnelle, fondée sur une séquence de légères pauses et de rebondissements dramatiques qui a animé jusqu'au bout les personnages habituels.

Adaptation ronfardienne : structure

On constate que cette comédie de Plaute est une machine bien rodée – qualité qui justifie le choix par Ronfard de la mettre en scène – et que sur le plan de l'architecture générale elle ne laisse pratiquement rien à désirer. Aussi, dans son travail d'adaptateur, ce n'est pas à ce niveau que Ronfard effectuera ses interventions majeures. Son expérience et son flair d'homme de théâtre le conduisent cependant à procéder à des ajustements, peu nombreux, mais très efficaces.

Ses deux principaux remaniements d'ordre structurel se situent d'abord au deuxième mouvement, dans la scène d'oniromancie (v. 251-279), où Ronfard supprime le personnage plautinien du cuisinier, dédoublement superfétatoire de l'esclave Palinure, et évite ainsi l'effet de dispersion qui diluerait inutilement l'intérêt du spectateur moderne. Il respecte le contenu de cet épisode comique de l'interprétation mensongère d'un rêve, mais il maintient la distribution des deux personnages de la scène précédente : l'esclave et le *leno* poursuivent leur conversation dans un dialogue qui gagne en naturel, en vivacité et en

drôlerie du fait des réactions plus nombreuses de Palinure interrompant constamment le récit de Cappadox (Ronfard : 40 (3)-42 (1)[8]).

L'autre transformation concerne la scène finale du simulacre du procès qui fait condamner Cappadox à rendre l'argent perçu pour la vente de Planésie. Chez Plaute (v. 679-729), l'affaire est menée rondement entre trois belligérants, c'est-à-dire le jeune Phédrome et le soldat Thérapontigonus opposés au *leno* Cappadox, Curculio et Planésie faisant office de simples figurants. Ronfard, pour actualiser cette parodie de justice, supprime des répliques inutiles (les vers 708 et 711 reproduisant questions du soldat et réponses du *leno* sont répétitifs; les vers 713-714 constituent une affirmation superflue de Curculio) ou change l'attribution d'une réplique, par exemple le vers 712, le témoignage du parasite, est remplacé par celui du militaire (Ronfard : 83 (11)). Surtout il entend ménager jusqu'à la fin l'intérêt du public en élargissant, au fur et à mesure du déroulement de l'action, la distribution des personnages sur scène qui reçoivent chacun une fonction précise : le Palinure du début est là pour aller chercher le banquier Lycon dont le témoignage est requis, le témoignage du banquier fonde le jugement de Phédrome qui mérite l'approbation de Charançon dont c'est la toute première intervention dans cet épisode, les nouveaux venus augmentent le nombre des acteurs qui assaillent le *leno* pour le forcer à payer, et enfin Lycon a aussi pour rôle de poser la question cruciale : « Mais comment tout cela a-t-il pu se produire? » (Ronfard : 85 (8)). Sur la réponse du *leno* qui affirme que le responsable est Chapard (nom inventé par Ronfard pour remplacer celui de *Summanus* qui ne ferait guère rire aujourd'hui), Phédrome demande la comparution du prévenu qui apparaît sur scène et quitte son bandeau pour redevenir Charançon. La mimique de ce dévoilement qui n'est pas vraiment une révélation pour tout le monde se résout dans la complicité du rire. Enfin quand Phédrome lance son invitation générale pour la noce et qu'alors survient la vieille avinée toujours à l'affût d'une bouteille, l'effet de surprise comique est à son comble.

Il y a encore quelques autres ajustements, qui demeurent mineurs et dont la fonction est toujours de mieux servir le propos de Plaute : par exemple, si des longueurs sont éliminées dans le récit de voyage de Curculio-Charançon (Plaute, v. 329-334 = Ronfard : 48 (2)) ou si un dialogue est allégé et modernisé (la première rencontre de Lycon et de Summanus-Chapard : Plaute, v. 371-461 = Ronfard : 51 (1)-57 (5)), en revanche des répliques sont ajoutées pour rendre la scène plus vivante (par exemple, dans le duo

8. Les références chiffrées entre parenthèses renvoient à la page et au numéro de la réplique dans le manuscrit de Ronfard.

d'amour de Phédrome et de Planésie, Ronfard intègre trois nouvelles répliques : 36 (4), (5) et (6)) ou pour clarifier une donnée, par exemple, pour l'explication du séjour du *leno* dans le temple d'Esculape, il y a une addition à Plaute, v. 216-222 dans Ronfard (38 (1)); on en relève une autre pour l'explication de la supercherie à venir de l'anneau : Plaute, v. 364-365 = Ronfard : 50 (1)). Quand un jeu de scène est développé, par exemple, après la réussite de la remise de Planésie en échange de l'argent dans Plaute, v. 455-461, Ronfard complète par le triomphe explicatif de Charançon (57 (5), ou modifié, par exemple, lors de la rencontre des amoureux et de Curculio-Charançon, Plaute, v. 601, fait saisir Curculio par Phédrome, mais Ronfard (72 (3)) plus cohérent confie cette action à Planésie, dont Charançon vient précisément de décrire le caractère hystérique (Ronfard : 71 (1)), et quand des répliques changent d'attribution (ainsi, dans l'avant-dernière scène de reconnaissance en présence du militaire, Plaute, v. 615, donne l'initiative à Phédrome qui affirme que Planésie est née libre, au lieu que Ronfard (74 (4)) recourt à Charançon pour apporter ce témoignage), il s'agit de resserrer la logique de l'intrigue ou les liens entre le texte et le statut du personnage qui le prononce. La subtilité du metteur en scène se mesure aussi dans cette toute petite opération qui a consisté à prélever, dans le cadre de l'épisode de reconnaissance, le cri de panique poussé chez Plaute par Planésie effrayée par le soldat (v. 628 : « Phédrome, je t'en supplie, protège-moi! ») pour le faire hurler plutôt par un Charançon soudainement épouvanté (p. 76 (1) : « Phédrome, au secours, défends-moi! »). Ronfard dévoile ainsi le caractère codé du parasite, qui est un être exclusivement sensuel aux antipodes de la souffrance physique, tout en accentuant le comique de contraste entre l'assurance affichée jusqu'ici par le personnage meneur de jeu et la sincérité spontanée de cette expression de terreur. Tous ces ajustements, en somme mineurs puisqu'ils sont loin de compromettre l'essentiel, rendent au modèle original, auquel ils apportent un nouveau vernis, la force et l'authenticité comiques qu'une simple copie exacte aurait irrémédiablement diminuées.

Plaisir du texte

Si « le théâtre de Jean-Pierre Ronfard est d'abord un théâtre de la parole » (Garand, à paraître) et que la force comique de Plaute tient en grande partie à sa verve, on ne s'étonnera pas que l'adaptation de l'œuvre du second, en raison du caractère étranger de la langue latine, de la forme métrique du texte et du mélange des styles, des tons et des niveaux de langue, sollicite expressément la vigilance du premier dans son travail de traduction. Et sur ce plan l'implication de Ronfard est extrêmement importante.

Tout d'abord, il faut souligner qu'il respecte l'oralité fondamentale du théâtre de Plaute. Les traductions françaises antérieures à celle de Ronfard n'avaient pas été effectuées par des professionnels de la scène et présentaient une raideur académique et une solennité littéraire étrangères à la bonne humeur de Plaute. Ces traductions philologiques, déplorées

avec raison par l'essayiste et latiniste Jacques Gaillard (1993 : 59), ne seraient guère utilisables au théâtre. Au contraire, sous la plume de Ronfard le texte de Plaute acquiert la qualité exceptionnelle d'une œuvre comique antique, dont on oublie qu'elle est traduite et dont on se rend compte qu'elle est toujours drôle. Le traducteur réussit ainsi à faire partager le « côté joyeux » de l'auteur latin et atteint son but « d'être en lien constant avec les spectateurs » (Kemeid, 2002 : 11).

La transformation d'un texte écrit en parole jubilatoire est le résultat d'un véritable travail d'orfèvre. Point n'est besoin de se livrer à une analyse comparée exhaustive des traductions pour avoir une idée juste de cette lutte corps à corps ou de ce commerce que Ronfard a entretenu vers par vers avec Plaute. Le plaisir avec lequel il a renouvelé sa première traduction de 1953 pour relever son défi de plautinianisation se mesure aussi aux innombrables passages où sa traduction l'emporte en **clarté** (par exemple, v. 691-692 Ernout : « Et moi, beau mignon, je te ferai douillettement coucher avec un petit chien, / mais un chien de fer. » et Ronfard : 81 (9) : « Moi, j'assoirai ta chair délicate sur le chevalet de torture. »), en **naturel** (par exemple, v. 591-592 Ernout : « J'ai entendu citer cette maxime d'un vieux poète tragique : / "il y a plus de méchanceté dans deux femmes que dans une." » et Ronfard : 71 (1) : « Ouf! Un vieux poète a dit : "Qu'y a-t-il de pire qu'une femme? – Deux femmes." »), en **vivacité** (par exemple, v. 641 Ernout : « À quels signes t'en croirai-je? » et Ronfard : 77 (4) : « Comment? Hein? Quoi? Non! Est-ce vrai? Puis-je te croire? Ce n'est pas possible! ») et souvent en **fidélité** au texte latin (par exemple, v. 230-231 *Quis hic est homo / cum collativo ventre atque oculis herbeis?* Ernout : « Quel est cet autre avec son ventre en citrouille et ses yeux couleur d'épinard? » et Ronfard : 39 (2) : « Quel est cet homme au ventre boursouflé et aux yeux d'herbe verte? »). Tout cela va de pair avec des manipulations du type de l'émondage (par exemple, suppression de lazzi sans intérêt entre Palinure et Planésie : v. 201-202) ou du greffage (par exemple, développement aux vers 494-504 d'une réplique de Charançon pour exprimer une opinion plus affirmée : Ronfard : 61 (4)).

On se souvient que Plaute donnait à ses phrases, conformément à la tradition du genre comique, une forme polymétrique, c'est-à-dire versifiée différemment selon la place qu'elles occupaient dans la pièce (parties dialoguées, parties psalmodiées, parties chantées). Même si le respect de ces lois esthétiques est hors de portée, Ronfard a voulu au moins rappeler l'origine poétique de son modèle en composant pour les passages musicaux des chansons rimées, comme le montrent en guise d'échantillon ces octosyllabes burlesques de Palinure :

> Jeune homme qui pars [*sic*] en vadrouille
> N'oublie pas l'avertissement :
> Aime sans calcul et sans trouille

> Pourvu que celle que tu prends
> Soit de joyeux tempérament... (Ronfard : 16 (6))

Le latin de Plaute n'était pas vraiment une langue standard uniforme et il se prêtait à diverses variations linguistiques correspondant, par exemple, aux différentes origines géographiques ou classes sociales des spectateurs qui formaient le public composite de ses comédies[9], aux niveaux de langue imités ou aux divers styles littéraires parodiés. Toutes proportions gardées, Ronfard se trouvait dans une situation comparable, lui qui devait susciter l'hilarité en faisant passer son modèle archaïque dans la langue de ses contemporains. Qu'il suffise d'invoquer ici le recours, mesuré il est vrai, à quelques expressions familières du français québécois (par exemple, Ronfard : 38 (1) : « Fini, Esculape! Esculape, je m'en sacre. »; p. 42 (4) : « Je le vois qui arrive cent milles à l'heure. ») et surtout les nombreux jeux de mots promis dans le premier prologue (par exemple, p. 39 (7) et (8) : « [...] mes boyaux se tordent de douleur – En effet c'est tordant. »; p. 40 (2) : « Pour la rate, un seul remède : la course à pied. Sais-tu que les dératés courent très vite? »; p. 56 (6) : contrepèterie des noms de villes « Bibance et Bonture »; p. 56 (6) : au v. 445, une allusion mythologique trop pédante « la centauromachie et l'armée unomamellienne » est transformée en risible galimatias botanique « armées centauréennes et cucurbitacées »). L'adaptation de Ronfard ne saurait être identifiée à une autre docte traduction pour édition critique à l'usage des spécialistes.

Le dernier volet : l'épilogue du *Soldat fanfaron*

Et en rappel, ou en guise de signature, Ronfard achève sa démonstration à la façon d'une *exodia* antique par une adaptation de la scène inaugurale de la comédie *Miles Gloriosus* ou « *Soldat fanfaron* », qui présente le personnage éponyme (Pyrgopolinice, « Vainqueur-des-tours-et-des-villes ») et le parasite (Artotrogus, « Ronge-pain ») dans le rôle cette fois de l'aide de camp. Ici, quelle jubilation devant son dernier sourire de connivence avec le vieux Plaute! On sait que, selon les usages romains, tous les personnages étaient joués par des acteurs, dont certains se spécialisaient dans l'interprétation comique des rôles féminins, car les actrices n'étaient admises que dans les spectacles de mimes (Bieber, 1971 : 165). Sans chercher à respecter cette convention, Ronfard a tout de même trouvé un moyen original de la rappeler et a offert une variante inverse de ce jeu de travestissement en confiant le rôle du parasite à une comédienne. La trouvaille de ce déguisement à l'envers a permis de donner encore plus de relief au grotesque de l'emploi du parasite complimenteur. La brièveté du sketch (78 vers), d'une durée comparable à celle

9. Sur la physionomie composite de la foule urbaine qui formait l'auditoire de Plaute, où on pouvait voir des nobles, des plébéiens, des étrangers, des esclaves, des marchands, des artisans, des nourrices, des matrones, voir Taladoire (1956 : 7-34).

du divertissement latin initial, permet une transposition plus conforme. Ronfard, qui suit pas à pas le fil conducteur de son devancier, prend cependant le parti d'actualiser l'épisode pour mieux illustrer le caractère universel du comique de Plaute. Sur scène, les rôles codifiés des deux compères, le soldat suffisant et le parasite intéressé, prennent le costume de combattants des forces armées canadiennes en Afghanistan et cette plongée de deux personnages antiques dans le monde contemporain efface paradoxalement le contraste anachronique en rappelant ainsi la pérennité du contexte militaire. Le spectateur reconnaît la manière ronfardienne de créer un parler vif, expressif, excessif, et s'esclaffe aux percutantes allusions à l'actualité politique d'aujourd'hui, dominée par la lutte antiterroriste, qui se greffent naturellement sur le récit flatteur des exploits de Pyrgopolinice complaisamment récité par le serviteur affamé : par exemple, le soldat a combattu dans les plaines **alcaïdo**bachiques (p. 89 (1) = Plaute, v. 13 Ernout : « plaines Charançoniennes ») de nombreux ennemis fictifs aux noms tarabiscotés et ridicules avec leurs finales patronymiques grecques comme ce **Oussama**dalabissdochlès ou cet autre appelé Clutu**mollahomar**disarchidès (p. 89 (1) = Plaute, v. 14 Ernout : « Bumbomachidès, Clutumistharidysarchidès », noms qui ne veulent plus rien dire pour nous) et même un éléphant dans le massif de l'Hindu Kouch en Afghanistan (p. 90 (1) = Plaute, v. 25 Ernout : « Et dans l'Inde, par Pollux, te rappelles-tu cet éléphant! »). Ronfard procède à la façon de Plaute dans son approche avec son modèle en s'appliquant à reproduire moins la lettre que l'esprit, c'est-à-dire la force comique. Une traduction purement philologique serait, comme le souligne un latiniste réputé (Gaillard, 1993 : 61), un antidote puissant du plaisir esthétique. Le spectacle en triptyque s'est déroulé sans entracte comme dans la Rome de Plaute (Taladoire, 1956 : 83-86). Et Ronfard ferme la boucle de son adaptation, qui reste un modèle du genre, en latin avec son *Ite mecum, satellites!* (« Gardes, suivez-moi! »), qui rappelle à beaucoup notre *Ite missa est.*

La vis comica de Plaute, traduite et mise en scène par Jean-Pierre Ronfard, est une adaptation originale du *Curculio* (*Le charançon*) de Plaute. Au lieu de se limiter à la simple représentation d'une comédie, Ronfard veut aussi expliquer le génie comique du poète latin dans le cadre inusité d'un spectacle triptyque : d'abord la présentation en format réduit d'une comédie latine, ensuite l'adaptation proprement dite du *Curculio*, et enfin, en guise d'épilogue, une scène du *Miles Gloriosus* (*Le soldat fanfaron*). Abstraction faite du cadre, l'examen des textes montre que, si l'adaptation est généralement fidèle, les libertés prises dans la traduction demeurent très plautiniennes.

The *Vis comica de Plaut*e, translated in french and staged by Jean-Pierre Ronfard, affords an inventive adaptation of the *Curculio* (*The Weevil*) of Plautus. Instead of representing a single comedy, Ronfard intends as well to show the comic spirit of the latin poet by means of an unusual play : first, the small size staging of a latin comedy, secondly, the genuine adaptation of the whole *Curculio*, and finally, as an epilogue, a scene of the *Miles Gloriosus* (*The Braggart Captain*). Despite the context, a comparative reading of the texts reveals that the adaptation not only generally corresponds to the original, but that also the liberties taken in the translation are in fact highly Plautian.

Professeur titulaire de langue et littérature latines à l'Université Laval, André Daviault est auteur de Comœdia Togata fragments *(Collection des Universités de France, 1981), et coauteur avec Janine Lancha et Luis Alberto Lopez Palomo, de* Un mosaico con inscripciones, Une mosaïque à inscriptions, Puente Genil *(*Cordoba*), Casa de Velasquez, 1987, et avec Philippe Heuzey, d'une traduction de* Ovide Amours, *Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 1996); il prépare en ce moment l'édition des* Sentences morales du mime romain Publilius Syrus. *Ancien doyen de la Faculté des lettres de l'Université Laval, il est président de la Fédération internationale des associations des études classiques (FIEC).*

Bibliographie

Bieber, Margaret, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971.

Dumont, Jean-Christian, et Marie-Hélène François-Garelli, *Le théâtre à Rome*, [Paris], Librairie Générale Française, 1998, coll. « Le Livre de Poche ».

Dupont, Florence, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

Dupont, Florence, *Plaute La marmite suivi de Pseudolus*, Paris, Actes Sud, 2001, coll. « Babel ».

Ernout, Alfred, *Plaute Charançon – Curculio*, édition critique et traduction, Paris, Les Belles Lettres, 1935, coll. « Universités de France ».

Ernout, Alfred, *Plaute Le soldat fanfaron – Miles Gloriosus*, édition critique et traduction, Paris, Les Belles Lettres, 1936, coll. « Universités de France ».

Gaillard, Jacques, *Beau comme l'antique*, Paris, Actes Sud, 1993.

Garand, Caroline, « L'urgence de raconter dans l'œuvre de Jean-Pierre Ronfard : fondements culturels et stratégiques scéniques », Communication, Stratégies scéniques du dédoublement dans le Hitler de Ronfard et Martin, Colloque la Narrativité en littérature et dans le théâtre québécois contemporains : modulations et déplacements, Congrès de l'ACFAS, Université de Rimouski, 21 et 22 mai 2003.

Grimal, Pierre, *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

Kemeid, Olivier, « Entretien avec Jean-Pierre Ronfard » dans *La vis comica de Plaute*, Programme du Théâtre du Trident, 17 septembre au 12 octobre, 2002, p. 11-12.

Koustas, Jane, « Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, « Traduction et culture(s) », vol. 1, n° 1, 1988, p. 127-138.

Pickard-Cambridge, Sir Arthur, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, UK, Oxford University Press, 1968.

Ronfard, Jean-Pierre, *La vis comica de Plaute*, 2002. Manuscrit d'auteur.

Taladoire, Barthélémy-A., *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, Les éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956.

Caroline Garand
Université d'Ottawa

Jean-Pierre Ronfard, *el Autor*

Juin 2002 : moment de grâce. Dans une œuvre autrement discutable, *La parade du temps qui passe*, Jean-Pierre Ronfard se dévêt, ne gardant que son sous-vêtement, et danse le ballet classique. Silence dans la salle. Cette scène, pourtant loufoque, fait moins rire qu'elle ne suscite une certaine forme de complicité admirative chez le public d'habitués du Nouveau Théâtre Expérimental (NTE). Si la pièce, dans sa globalité, laisse sur sa faim, Ronfard, lui, est à son meilleur, traquant la beauté dans un amalgame de dérision et de foi à peine avouée en la grâce. On oublie le spectacle, mais l'image persiste. À cet instant précis, le NTE, c'est lui.

> Dans la langue du temps, ce mot (Autor) signifiait à la fois auteur et directeur de troupe (Marrast, 1965 : 678-679).

C'est que le travail de Ronfard recouvre l'activité théâtrale dans sa presque totalité, on le dit, on le répète partout, surtout depuis sa mort. Le théâtre, il l'enseignait, le dirigeait, le créait, le jouait, le pensait. En faire état relève presque du lieu commun; lui-même s'est amusé à plusieurs reprises à jouer de sa propension à occuper le territoire, soit explicitement, soit au moyen de divers avatars fictionnels[1]. Donné à la scène immédiatement après *Autour de Phèdre*, dans laquelle apparaît pour la première fois le personnage du metteur en scène qui reviendra dans presque toutes les études théâtrales, et préparant le *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, dans lequel Ronfard se

1. Voir à ce propos l'article de Louis Patrick Leroux dans le présent dossier p. 55 et l'article de Paul Lefebvre dans *Le théâtre québécois : 1975-1995*, p. 199-215.

représente nommément, *Le grand théâtre du monde* présente une image plus lopesque que calderonienne de son itinéraire créatif, puisqu'on y retrouve moins l'angoisse philosophique que la fougue juvénile du conquérant.

Bien que l'auto-sacramental de Calderón, *Le grand théâtre du monde*, semble de prime abord être le principal objet adapté dans l'œuvre du même titre produite par le NTE, il n'est en fait qu'un prétexte englobant et commode permettant de télescoper une multitude de données culturelles, littéraires et historiques formant un tableau aussi hétéroclite que la vie elle-même.

Une certaine parenté

Ce pari de représenter une époque entière à travers un amalgame de ses productions marquantes, plutôt que d'en adapter une œuvre particulière, comme Ronfard l'avait fait auparavant avec *Don Quichotte*, *La mandragore*, *Le roi Lear* ou *La vie est un songe*[2], est révélateur de la fascination qu'exerce la liberté propre à tout le théâtre du siècle d'or sur des praticiens se réclamant eux-mêmes d'une absence de cadre strict. Révélateur aussi de la volonté de rejoindre l'esprit de toute une époque plutôt qu'une de ses manifestations ponctuelles, assimilable pour une bonne part au génie individuel. De la même manière, cinq ans plus tard, *Tête à tête* se fera, entre autres choses, la célébration des Élisabéthains. Dans les deux cas, il s'agit bien de faire partager l'admiration pour l'art dit baroque, dans lequel « [t]out est permis, et tout est possible, dès lors que le moteur des actions humaines en a décidé ainsi » (Corvin, 1998 : 166) et qui se caractérise par le mélange des tons et des genres. C'est de cette esthétique baroque, dont le personnage du Temps, dans *Vie et mort du roi boiteux*, se faisait déjà le porte-parole : « De mon point de vue, illusion et réalité se confondent. Le jeu et la mort. La vie et le songe. L'acte imaginé et l'acte accompli. / Le grotesque et le sublime. / Le bien et le mal. Pour moi tout s'équivaut » (Ronfard, 1981 : 20), Ronfard trouve en outre, dans l'Espagne du siècle d'or, un certain idéal de désinvolture, l'un des principes à la base du NTE, incarné surtout par Lope de Vega, le Phénix des beaux esprits, le phénomène de la nature, tels que le surnommait Cervantès :

2. Peu connue parce qu'occultée par Ronfard à la suite d'une lecture publique peu concluante, la pièce *Songe et mensonge* se voulait le point de départ d'un cycle basé sur *La vie est un songe*, tout comme *Vie et mort du roi boiteux* l'est sur *Richard III*. À ce jour, elle n'a d'autre existence officielle que les mentions qui en sont faites dans *20 ans*, collectif du Centre des auteurs dramatiques (CEAD), où en est reproduit un court extrait intitulé *Scène 85*, et dans la compilation des œuvres de Ronfard établie par Josette Féral.

> Je ne peux cependant qualifier de barbare
> Nul autre mieux que moi, puisqu'à l'encontre de l'art
> J'ose donner des préceptes, et me laisse porter
> Par le courant du commun, pour me faire traiter
> D'ignorant par la France et l'Italie;
> Mais qu'y puis-je si j'ai déjà écrit,
> Avec celle que j'ai terminée cette semaine,
> Quatre cent quatre-vingt-trois comédies? (Vega, 1992 : 91)

Comment ne pas faire l'analogie entre cette boutade ironique de l'écrivain espagnol et l'affirmation de Ronfard, à quelques reprises répétée, voulant qu'il fasse partie de ce qu'il nomme les « tireurs à plombs » :

> Dans l'activité artistique il y a, en fait, des gens qui sont des tireurs à plombs et d'autres des tireurs à balles. [...] et je me range plutôt dans la catégorie des tireurs à plombs. J'aime cela. J'aime beaucoup changer et j'aime tirer souvent. Par ailleurs, je doute de ma capacité à m'appliquer à faire un objet précis et unique dans lequel tout ce que je suis se trouverait concentré (Féral, 2001 : 270).

Enfin, il y a le séduisant concept de Grand théâtre du Monde : « Le monde est un théâtre, le théâtre est l'image du monde » (Ronfard, 2002 : 75)[3]. Reprendre à son compte le motif du *theatrum mundi*, aussi ludique que soit le jeu de théâtre qui l'illustre, c'est se donner les moyens d'être Dieu le temps d'une action représentée. De Filippo Ragone, incarné par Ronfard, qui investissait la cabine de régie, « s'amusant comme un fou (comme un dieu) » (Ronfard, 1981 : 303), à l'Auteur désincarné dont seule la voix retentit sur scène, c'est le passage de la figure individualisée à l'instance fantomatique qui permet à Ronfard de dominer plus totalement la scène.

Le motif du *theatrum mundi*

Comme le souligne Laura Alcoba dans son article sur l'auto-sacramental de Calderón, si le motif du *theatrum mundi* est très ancien[4], il connaît chez cet auteur en particulier, une

3. Texte de présentation de la pièce.

4. Qu'il s'agisse de Sénèque : « La vie est comme une pièce de théâtre : l'important, ce n'est pas sa durée, c'est que la représentation soit bonne », *Lettres à Lucilius*, LXXVIII, p. 131); de Tertullien : « Et bientôt, quel spectacle que l'arrivée du Seigneur [...] Mais voici encore d'autres spectacles : le jour ultime et sans fin du jugement dernier [...] », *Les spectacles*, XXX, p. 1-2); ou de Plotin : « Ici-bas, en effet, comme au théâtre, ce n'est pas l'âme, l'homme intérieur, c'est son ombre, l'homme extérieur, qui s'abandonne aux lamentations et aux gémissements, qui se donne tant de mouvement sur la terre, et qui en fait la scène immense d'un drame à mille actes divers », *Troisième Ennéade, Livre deuxième*, p. 59.

extension inattendue dans la mesure où « Calderon propose en quelque sorte une véritable cosmogonie dont le théâtre serait à la fois le principe et la clé, de l'infini à l'infime » (1999 : 57). En elle-même, l'utilisation du motif n'est guère originale, puisque toute l'Europe des XVI^e^ et XVII^e^ siècles est traversée par la métaphore du monde comme théâtre. À preuve, l'immense succès du *Théâtre du monde* de Pierre Boaistuau, paru en 1558, et qui, selon Michel Simonin à qui l'on en doit l'édition critique de 1981, connut une fortune remarquable dont le sommet fut atteint en 1619 avec la parution d'une édition polyglotte. L'utilisation qu'en fait Calderón, non seulement dans son auto-sacramental, mais dans toute sa production, représente un cas particulier et plus complexe, qui dépasse largement le cadre de la métaphore pour en devenir « une des questions centrales de sa réflexion », au point où « rien ne paraît pouvoir échapper au soupçon de facticité » (Souiller, 1992 : 225-226). Dans un monde où règnent les apparences,

> Calderon fait de ce théâtre qui est le symbole de notre condamnation à l'errance dans l'illusoire et la superficialité des phénomènes, sinon un instrument de salut pour l'âme désabusée, du moins une œuvre d'art, prétexte ludique au développement d'une technique où l'imagination peut se donner libre cours dans la gratuité et la jouissance» (Souiller, 1992 : 226).

C'est peut-être cette gratuité et ce ludisme, joints au vertige engendré par l'incertitude quant à la destinée humaine, qui servent le mieux le projet ronfardien de s'inscrire dans la lignée calderonienne. Mais si le théâtre divertit un instant, reste le vertige qui, chez Calderón, trouve son terme dans la foi, ou du moins dans le dogme, alors que Ronfard, lui, en cette fin de XX^e^ siècle, proposait la vie comme ultime réponse.

Les limites de l'adaptation

Si la pièce de Calderón, *Le grand théâtre du monde*, donne son titre à la pièce du NTE, elle y est réduite à sa plus simple expression, au point où la notion d'adaptation semble peu adéquate pour rendre compte du processus à la base de la nouvelle création. De l'auto-sacramental ne subsiste que le personnage allégorique de l'Auteur qui apparaît en début et en fin de pièce. Pour ce qui est des autres figures allégoriques, elles sont soit remplacées par des équivalents historiques, par exemple Ferdinand et Isabelle d'Espagne venant se substituer au Roi indéfini de l'auto-sacramental, soit occultées au profit de personnages célèbres, lesquels sont désignés en début d'action par des nominations typées pouvant les rapprocher des figures allégoriques. Ainsi, alors que Calderón convoque, au nombre des personnages, le Monde, le Roi, le Riche, le Laboureur, la Sagesse, la Beauté, le Pauvre, l'Enfant, la Loi de Grâce et une Voix; Ronfard, pour sa part, fait intervenir le Roi (Ferdinand), la Reine (Isabelle), le Galant (Don Juan), la Beauté (Mélibée, Dona Ana,

Areusa), la Foi (Saint Jean de la Croix, Sainte Thérèse d'Avila[5]), la Vieillesse meurtrie (Pleberio), la Gangrène, la Servitude, la Bassesse (Calabazas, Parmeno) et la Célestine jouant son propre rôle (celui de « merveilleuse salope »). À ces personnages, sommés par l'Auteur de paraître sur la scène de son grand théâtre, s'ajouteront d'autres figures tirées de l'Histoire (Christophe Colomb), de l'imagerie d'époque (l'Inquisiteur, un Moine) ou de la littérature dramatique (Calixte, Laurencia, Esteban, Alicia, Tisbea, la Statue du Commandeur). Enfin, se substituant au Monde de Calderón, une Professeur[6] d'espagnol et son Étudiant (Dolores et Louis) encadrent toute l'action et la justifient. Pour ce qui est de l'action même de l'auto-sacramental, elle est entièrement sacrifiée et laisse sa place à un collage de scènes provenant de « classiques » du siècle d'or dont l'unité est assurée par le couple Professeur/Étudiant à travers lequel se perpétue, jusqu'à un certain point, le schéma d'accession au Salut que l'on retrouve chez Calderón, bien que chez Ronfard il ait une résonance résolument « moderne ».

Les sources et leur possible signification

L'énumération des différents personnages convoqués le laisse supposer : les sources sont nombreuses et diversifiées, leur enjeu étant à la fois de couvrir une période historique allant de la découverte de l'Amérique par Colomb (perçue comme le sommet de la grandeur espagnole) à la production calderonienne (perçue comme le sommet de la littérature du siècle d'or), et de représenter l'Espagne des XVI^e^ et XVII^e^ siècles tout autant dans son exubérance charnelle (Don Juan) que dans son mysticisme (Saint Jean de la Croix), les deux extrêmes apparaissant comme irrémédiablement liées. Symbole de cette pyrotechnie de références, un taureau en cuir préside à la représentation, placé qu'il est au pied d'une immense table en forme de croix autour de laquelle le public prend place. Ce taureau, s'il peut rappeler simplement la corrida, fait aussi écho à *L'art nouveau de faire les comédies* de Lope de Vega, lequel utilisait l'image du minotaure pour décrire le mélange des tons et des genres dans l'œuvre dramatique : « Le tragique au comique mêlé, / et Térence à Sénèque, même si c'est pour engendrer / de Pasiphaé un autre minotaure » (Vega, 1992 : 80). Le rapprochement est d'autant plus heureux qu'une mésaventure, racontée dans la didascalie initiale, illustre parfaitement la nécessité, dont parle Vega, de plier l'art

5. Il importe de souligner ici que, s'ils sont convoqués sur scène en début d'action, Saint Jean et Sainte Thérèse ne reparaîtront plus par la suite, sinon par le truchement de leurs textes lus par Dolores et Louis.

6. Ronfard insiste pour que le mot ne soit pas féminisé dans son orthographe.

au besoin de l'œuvre : « Ce taureau a une histoire amusante. Une sculptrice devait le réaliser. Quelques jours avant la première, l'objet arrive [...] et ne correspond absolument pas aux besoins et nécessités de la pièce (taille, mobilité, style...). Que faire? En désespoir de cause, il fut procédé à une sauvage création à la Makita (perceuse sur piles) » (Ronfard, 2002 : 79). D'entrée de jeu, dans un décor austère destiné à évoquer un « couvent castillan », le taureau crée une rupture qui souligne et annonce l'alternance de tons, de styles et de trames narratives à laquelle le public va assister.

Ainsi, contrairement à toutes attentes, ce n'est pas la reprise de l'auto-sacramental de Calderón qui ouvre l'action, mais une traduction en direct, faite par l'Étudiant, des *Amours de Calixte et Mélibée* de Fernando de Rojas, plus connues sous le titre de *La Célestine*. Fait de l'Étudiant seul, la traduction de *La Célestine* est rapidement interrompue par l'arrivée de la Professeur et ne sera pas reprise lorsque celle-ci, après un court échange de politesses, rappelle son étudiant à l'ordre et annonce le début de la séance de travail qui portera, dès lors, sur *Le grand théâtre du monde*. La récitation/traduction de l'avertissement préliminaire des *Amours de Calixte et Mélibée* en ouverture de l'œuvre peut être perçue comme une anticipation de l'action à venir et, surtout, une indication sans équivoque de la portée allégorique de la pièce qui, sans être un auto-sacramental, prend des allures de fable exemplaire. En effet, à cet instant précis, l'Étudiant est seul en scène et se prépare à entamer son périple au cœur du siècle d'or. Si, pendant la traduction, les didascalies le désignaient comme « l'Étudiant », tout de suite après, lors de son échange de civilités avec la Professeur, il est « Louis ». Cette individualité lui sera d'une certaine façon retirée jusqu'à la fin de la pièce dans la mesure où c'est là l'unique scène dans laquelle son prénom est utilisé en didascalies. Si l'on élimine les approximations dans l'exercice de traduction, la citation de *La Célestine* est assez courte : « Amants, prenez cette histoire pour exemple. Opposez au danger cette fine armure pour vous défendre. Tenez les rênes pour ne pas succomber. Que Cupidon ne vous lance pas ses flèches dorées! Étant dans le monde vous êtes déjà au tombeau » (Ronfard, 2002 : 80). Et, de fait, la pièce de Ronfard, sans être moralisatrice et bien que son traitement soit pour le moins léger, peut s'apparenter à l'*exemplum*, à l'illustration d'un certain point de vue sur la nature de l'amour et de la vie. Plus précisément, ce dont il est question dans les cas de Louis et de Dolores, transformés en Étudiant et en Professeur, c'est de la préséance de la vie sur la culture, de l'amour réel, avec ses imperfections, sur l'amour littéraire idéalisé. À un premier niveau, celui de l'action effective entre l'Étudiant et la Professeur, le thème donne naissance à un court périple « initiatique » dans lequel l'Étudiant, guidé par la Professeur, apprend à se détacher de la connaissance livresque pour se tourner vers une connaissance concrète de la vie, l'amour physique devenant le symbole d'une certaine réalité palpable, sans mauvais jeu de mot. D'abord seul à traduire *Les amours de Calixte et Mélibée*, l'Étudiant interagit par la suite avec sa Professeur, puis, par l'intermédiaire de la traduction de la tirade de l'Auteur du

Grand théâtre du monde, il entre avec elle dans l'univers du siècle d'or et, par le fait même, permet la manifestation scénique des personnages historiques et littéraires susmentionnés. Si certaines œuvres semblent s'imposer d'elles-mêmes – par exemple *Fuenteovejuna* lorsque Laurencia arrive telle une furie sur scène sans que rien ne l'ait annoncée – d'autres apparaissent comme des choix conscients, étapes obligées tant pour la connaissance de l'Espagne que pour l'évolution de la situation dramatique unissant les deux protagonistes centraux de l'œuvre. Ainsi, la seconde partie de la pièce débute avec une traduction/récitation de la *Nuit obscure* de Saint Jean de la Croix. Au-delà de la nécessité de représenter l'expression lyrique d'un certain mysticisme, fruit de la « Très Catholique » Espagne, la poésie de Saint Jean de la Croix incarne l'aventure intime, l'expérience vécue, ce vers quoi la Professeur tente de diriger l'Étudiant. À travers la récitation de « l'allégorie de l'union de l'âme avec Dieu » et son « ardeur érotique et spirituelle » (Didier, 1994 : 1749), les deux personnages entament bel et bien le rapprochement qui va leur permettre de basculer dans l'expérience vécue, puisqu'au fil du poème l'Étudiant quitte sa place pour aller rejoindre la Professeur qui arpente la table en récitant et forme avec elle, à la fin du texte, le « groupe statuaire de l'amour » (Ronfard, 2002 : 151). C'est à la suite de cette scène que la rupture entre vie et littérature devient plus visible, se traduisant par une scission entre ce qui est cité[7] et ce qui est représenté.

Alors que *La Célestine*, première œuvre citée, voit plusieurs de ses scènes reproduites, et que *Le grand théâtre du monde*, seconde œuvre citée, prend corps à la fois par l'occurrence scénique du personnage de l'Auteur et par le fait que la pièce de Ronfard reprend partiellement sa structure allégorique, le poème de Saint Jean de la Croix, troisième œuvre citée, ne donne lieu à aucune représentation directe[8], tout au plus à une vague évocation[9] qui précède la récitation du poème; enfin, la dernière œuvre citée, un poème de Sainte Thérèse d'Avila, l'est en français, sans même le prétexte de la traduction, et sans aucun artifice scénique, ni reproduction de personnage, ni mouvements des récitants. Autant thématiquement que structurellement, la série de citations est organisée selon une progression vers l'intime et le spirituel suivant l'évolution de la relation

7. Par œuvre « citée », nous entendons ici celles, au nombre de quatre, qui sont utilisées explicitement par les personnages de l'Étudiant et de la Professeur pendant leurs séances de travail.

8. Le fait que les textes de Saint Jean de la Croix et de Sainte Thérèse d'Avila ne donnent pas lieu à des concrétisations scéniques est d'autant plus révélateur que les deux auteurs faisaient partie de la distribution initiale par l'Auteur et qu'en conséquence le spectateur s'attend à les voir surgir sur scène à un moment ou à un autre.

9. À la scène VII de la première partie, apparaît un moine se flagellant en récitant un poème dans lequel il est question du désir de Dieu.

Étudiant/Professeur qui passe de la littérature à une connaissance plus personnelle de « l'âme espagnole ».

Inversement, les œuvres donnant lieu à des représentations concrètes acquièrent une autonomie de plus en plus grande par rapport au duo Étudiant/Professeur. De l'auto-sacramental de Calderón dont l'action est occultée pour que l'allégorie ronfardienne puisse prendre place, on passe à *La Célestine* dont l'action occupe treize des trente scènes de la pièce, puis à *Fuenteovejuna* qui s'incarne sur scène sans y être appelée, surprenant du même coup l'Étudiant qui en perd ses repères, et enfin à *Don Juan*. Le héros éponyme, totalement libéré des contraintes de la fiction, critique son époque, cite Molière et peut intervenir avec l'Étudiant et la Professeur. C'est d'ailleurs cette dernière faculté qui engendre, chez la Professeur, l'urgence de rompre avec la littérature. Courtisée par Don Juan, elle est troublée et demeure silencieuse. Cependant, lorsqu'elle revient en scène, elle n'est plus la Professeur, dans les didascalies, mais Dolores et cherche, presque par la violence, à éloigner l'Étudiant des personnages qui assistent à la scène et ponctuent les appels répétés de Dolores de « heie ».

Si *Le grand théâtre du monde* et *Fuenteovejuna* balisent la progression du processus d'autonomisation des œuvres représentées et s'inscrivent comme modèles structurels[10], c'est surtout dans le passage[11] de *La Célestine* à *Don Juan* que se situe l'enjeu thématique. Il a la même fonction symbolique, en ce qui concerne l'évolution de la relation Étudiant/Professeur, que le passage de la citation dramatique à la citation poétique et mystique, mais dans un registre différent, alors que celui-ci marquait le processus d'intériorisation, celui-là, plus trivial, accompagne le développement de la dimension charnelle. Choix initial de Louis qui la traduit seul en début d'action, *La Célestine* va de pair avec le désir qu'il a de connaître l'âme espagnole par l'étude de ses classiques et propose une vision idéalisée de l'amour. Par contre, *Don Juan* est, jusqu'à un certain point, célébration de la vie et de ses pulsions, même si le personnage principal finit par en être puni.

10. Alors que *Le grand théâtre du monde* prête sa structure allégorique à la pièce de Ronfard, *Fuenteovejuna* fournit un modèle comportemental dont Dolores saura tirer profit lorsque, pour sortir Louis de sa studieuse torpeur, elle lui sert, telle Laurencia aux hommes du village, une longue tirade provocatrice qui le poussera à l'action, en l'occurrence à « faire l'amour ».

11. Il est intéressant de noter la symétrie : dans la première partie, six scènes sont consacrées à *La Célestine*, deux à *Don Juan*; dans la troisième partie, c'est exactement l'inverse.

La conquête du siècle d'or

Changement d'époque oblige, si Don Juan s'est perdu dans le commerce de la chair, c'est par ce même commerce que l'Étudiant connaît la rédemption. Chez Calderón, les personnages accédant au salut ont suivi le précepte du titre de la pièce à laquelle ils participent : « Bien agir, car Dieu est Dieu »[12] (Calderón, 1957 : 161); chez Ronfard, le principe est le même, seule change la nature de la directive auctoriale : « Vous tous, en ce siècle d'or, occupez quelques temps l'espace qui vous est donné. / Remplissez-le de bruit et de fureur / [...] / De vie! » (Ronfard, 2002 : 86). En l'absence de la Loi de Grâce qui, dans l'original, vient souffler aux personnages allégoriques de Calderón la bonne conduite à suivre lorsqu'ils s'égarent, la Professeur, sortant de son rôle pour être Dolores, cherche à rappeler à l'Étudiant que ce qui importe, c'est la vie :

> Pourquoi ça t'intéresse, tout ça? Oh! Je sais. Je n'ai peut-être rien à dire. Ce n'est pas mon rôle. [...] L'âme espagnole? Tu crois la découvrir dans ces vieilles choses du passé [...] Il n'y a pas d'âme espagnole! [...] Il y a des gens, qui appartiennent à un lieu et à un temps, parce qu'ils y vivent. Mais toi, tu n'aimes ni les gens, ni la vie. [...] Je me fous pas mal que tu me comprennes ou non! Je veux seulement que tu m'entendes. Que tu m'entendes MOI et non toutes ces vieilles choses qui ne veulent plus rien dire! (Ronfard, 2002 : 185)

À la lumière de cette nécessité de vivre, qui apparaît comme le motif central de l'allégorie ronfardienne, l'avertissement initial tiré de *La Célestine* devient doublement significatif. En effet, la dernière phrase, « Étant de ce monde vous êtes déjà au tombeau », prend tout son sens autant pour les personnages tirés du siècle d'or, représentants d'une époque révolue, que pour l'Étudiant et la Professeur dont le temps est d'ores et déjà compté et qui doivent donc agir plutôt que de contempler les agissements des autres. Le monde quel qu'il soit ne sera jamais qu'un monde et, en fin de compte, il apparaît plus adéquat d'en jouer que d'en tirer leçon, à moins de partir à sa conquête pour en offrir une image qui, à défaut d'être absolue, signifie pour elle-même et donne matière à récit en attendant la prochaine conquête :

> FERDINAND : Venez, duc! Et vous aussi madame! Allons entendre les récits que nous fera Christophe Colomb de la découverte du Nouveau Monde. (Ronfard, 2002 : 91)

Les conquêtes de Jean-Pierre Ronfard, à la suite de la création du *Grand théâtre du monde*, seront peut-être en apparence moins éclatantes que celle de la scène et de l'imaginaire québécois avec *Vie et mort du roi boiteux*, mais tout aussi décisive que celle de 1960 lorsque, se faisant Christophe Colomb, il a quitté l'Europe pour le pays de Maria

12. Il s'agit là du titre de la pièce jouée par les personnages allégoriques dans *Le grand théâtre du monde* qui utilise le procédé du théâtre dans le théâtre.

Chapdelaine, puisqu'elles le mèneront à s'exposer à nu sur la scène. Diversifiées, ces conquêtes s'affirment explicitement : le théâtre (*Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*), la science (*La mission Prométhée*), sa propre pratique (*Tête à tête*), la littérature française, jusque-là grande perdante dans l'œuvre d'appropriation (*Matines : Sade au petit déjeuner*), son passé de philologue (*Les mots*), l'Histoire nue, sans le bouclier de la fiction (*Transit section n° 20* et *Hitler*). Confirmée par le passage d'une désignation de soi qui le mène du metteur en scène des études théâtrales au Ronfard du *Précis*, puis au Professeur des *Mots*, pour aboutir au Jean-Pierre d'*Hitler* et de *La parade du temps qui passe*, l'ultime conquête de Ronfard n'aura finalement pas cessé d'être celle de sa propre parole, celle d'*el Autor*.

Multiple, exaltant, paradoxal, le siècle d'or espagnol s'inscrit comme symbole de la liberté de créer. S'approprier ses grandes œuvres et ses grands mythes, c'est, d'une certaine manière, réclamer pour soi le statut d'*el Autor*, ce créateur qui non seulement écrit, mais dirige, met en scène et apparaît, dans le motif du *teatrum mundi*, comme l'équivalent de Dieu. Ainsi, dans *Le grand théâtre du monde*, Jean-Pierre Ronfard, plus que d'adapter le chef-d'œuvre de Calderón, cherche-t-il à affirmer *les délices de la conquête*, celle du pillard désinvolte qui puise là où il le souhaite, trouvant toujours moyen, à travers les mots des autres, d'exprimer sa propre vérité.

Multifaceted, exuberant, paradoxical, the Spanish Golden Age is a symbol of creative freedom. The appropriation of major works and well known myths constitutes, in a certain measure, a claim to authorial status, to the role of creator who not only writes, but directs, produces and appears, within the motif of *teatrum mundi*, as the equivalent of god. Thus, in *Le grand théâtre du monde*, Jean-Pierre Ronfard more than adapts the major work of Calderon. He seeks also to affirm the joys of appropriation, that of the lighthearted plunderer who takes what he pleases, always finding, through the words of others, a way to express his own truth.

Titulaire d'un doctorat en littératures française et québécoise, soutenu à l'Université Laval en novembre 2001, Caroline Garand est actuellement postdoctorante à l'Université d'Ottawa et amorcera un second postdoctorat au Lady Margaret Hall d'Oxford University en septembre 2004. Alors que sa thèse portait sur l'usage des formes discursives apparentées au monologue dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Ronfard, ses recherches présentes, ayant toujours pour objet principal Jean-Pierre Ronfard, s'attachent à étudier l'élaboration et l'expression d'une réflexion théorique sur le théâtre chez cet auteur. Caroline Garand est aussi chargée de cours aux universités Laval, du Québec à Montréal et du Québec à Chicoutimi et a participé, à titre de professionnelle de recherche, au 7e tome du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. *Elle a publié divers articles sur le théâtre québécois et sa thèse de doctorat sera sous peu publiée aux Éditions Nota Bene.*

Bibliographie

ALCOBA, Laura, « Le grand théâtre du monde. Prolongements, extensions et limites d'un topos littéraire », dans Ricardo Suez (dir.), *Lectures de Calderón :* La vie est un songe *et* Le grand théâtre du monde, Rennes, PUR, 1999.

BOAISTUAU, Pierre, *Le théâtre du monde, 1558,* éd. Michel Simonin, Genève, Librairie Droz S.A., 1981.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Le grand théâtre du monde*, trad. Mathilde Pomès, Paris, Klincksieck, 1957.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.

DIDIER, Béatrice, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, Montréal, Éditions Jeu; Carnières, Éditions Lansman, t. II, 1998.

JEAN DE LA CROIX, *Poèmes mystiques*, éd. Lucien Florent, Desclée de Brouwer, 1975.

LEFEBVRE, Paul, « Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène. Vingt et une aspérités », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 199-215, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. X.

MARRAST, Robert, « Le théâtre espagnol », dans Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 678-679, coll. « Encyclopédie de la Pléiade ».

MOLINA, Tirso de, *Don Juan ou Le baiseur de Séville*, éd. Bénito Pelegrin, Paris, Éditions de l'Aube, 1993.

PLOTIN, *Les Ennéades*, éd. Marie Nicolas Bouillet, Frankfurt, Minerva G.M.B.H., t. II, 1968.

REICHELBERG, Ruth, *L'aventure baroque chez Claudel et Calderón*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996.

ROJAS, Fernando de, *La Célestine*, trad. Florence Delay, Paris, Actes Sud, 1989.

RONFARD, Jean-Pierre, *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, t. II, 1981.

RONFARD, Jean-Pierre, *Le grand théâtre du monde*, 1989. Manuscrit déposé au CEAD.

RONFARD, Jean-Pierre, *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. I, 2002.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, éd. François et Pierre Richard, Paris, Garnier et frères, t. II, 1954.

SOUILLER, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992.

TERTULLIEN, *Les spectacles*, Paris, éd. Marie Turcan, Éditions du Cerf, 1986.

THÉRÈSE D'AVILA, *Œuvres complètes*, éd. R. P. Grégoire de Saint-Joseph, Paris, Seuil, 1949.

VEGA, Lope de, *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1842.

VEGA, Lope de, *L'art nouveau de faire les comédies*, trad. Florence Delay, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

Bibliographie des œuvres de Jean-Pierre Ronfard

Œuvres publiées

Lear, Montréal, revue *Trac*, 1977, 72 p.

Vie et mort du roi boiteux, (2 tomes), Montréal, Leméac, 1981, t. I, 205 p.; t. II, 305 p.

La mandragore, Montréal, Leméac, 1982, 163 p.

Les mille et une nuits, Montréal, Leméac, 1985, 108 p.

Don Quichotte, Montréal, Leméac, 1985, 142 p.

Scène 85, dans *20 ans*, Montréal, VLB Éditeur, 1985, p. 275-284.

À Belœil ou ailleurs (1986), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. I, 2002, 339 p.

La leçon de musique 1644, (1986), dans *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard*, Montréal, Liber, 1993, p. 157-167.

Le Titanic, Montréal, Leméac, 1986, 119 p.

Les objets parlent, (1986), dans *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994, p. 9-40.

Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat, Montréal, revue *Dérives*, nos 55-56, 1987, p. 185-225.

Autour de Phèdre, (1988), dans *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994, p. 41-72.

Le grand théâtre du monde (1989), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. I, 2002, 339 p.

La voix d'Orphée, (1990), dans *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994, p. 73-94.

Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes (1992), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. I, 2002, 339 p.

Corps à corps, (1993), dans *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994, p. 95-112.

Violoncelle et voix, (1993), dans *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994, p. 113-134.

Tête à tête (1994), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II, 2002, 165 p.

Le cru et le cuit (1995), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. III, 2002, 193 p.

Cinquante (1995), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II, 2002, 165 p.

Matines. Sade au petit déjeuner (1996), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II, 2002, 165 p.

Les amours, (1997), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. III, 2002, 193 p.

Les mots (1998), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. III, 2002, 193 p.

Transit section 20 (1999) suivi de *Hitler* (2000), Montréal, Boréal, 2002, 210 p.

Articles

« Quétaine? », *L'envers du décor*, vol. 2, n° 2, novembre 1969, p. 3.

« Créations collectives », *L'envers du décor*, vol. 2, n° 2, novembre 1969, p. 4.

« Commet s'est préparée la barbolique », *L'envers du décor*, vol. 2, n° 3, décembre 1969, p. 3.

« Créateurs et critiques », *L'envers du décor*, vol. 2, n° 6, mars 1970, p. 8.

« La rue en fête », *L'envers du décor*, vol. 3, n° 1, octobre 1970, p. 6.

« Pourquoi pas un théâtre gratuit », *L'envers du décor*, vol. 3, n° 2, novembre 1970, n.p.

« Passage de l'ange », *L'envers du décor*, vol. 3, n° 4, février 1971, p. 12.

« Les discussions critiques du TNM », *L'envers du décor*, vol. 3, n° 5, mars 1971, p. 2.

« ...et vers quoi? », *L'envers du décor*, vol. 3, n° 6, avril 1971, p. 3.

« Notre troisième spectacle de Claude Gauvreau », *L'envers du décor*, vol. 4, n° 1, octobre 1971, p. 11.

« Notre prochain spectacle. *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau. Un génie en feu », *L'envers du décor*, vol. 4, n° 2, novembre 1971, p. 9.

« Les jeunes comédiens cet été. Théâtre dans la rue », *L'envers du décor*, vol. 4, n° 6, avril 1972, p. 10.

« Les jeunes comédiens », *L'envers du décor*, vol. 5, n° 3, janvier 1973, p. 6.

« Gauvreau », *L'envers du décor*, vol. 6, n° 5, mars 1974, p. 4-6.

« Sacré critique », *Trac, Cahier III du Théâtre Expérimental*, mars 1978, p. 3-8.

« 15. Théâtre expérimental de Montréal. Divagations », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 8, mars 1978, p. 118-121.

« Contre le théâtre pour », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12, juin 1979, p. 248-253.

« Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 21, décembre 1981, p. 87-94.

« Le démon et le cuisinier », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 25, décembre 1982, p. 24-39.

« Qu'est-ce que le théâtre », *Études Littéraires*, vol. 18, n° 3, Hiver 1985, p. 227-231.

« De propos délibéré, un théâtre éphémère », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, septembre 1985, p. 119-120.

« Transit », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 38, mars 1986, p. 46-47.

« À propos de... consolidation », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 48, septembre 1988, p. 7.

« Une culture biodégradable », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50, mars 1989, p. 216-218.

« Le triomphe du mélo », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 51, juin 1989, p. 32-34.

« Les mots s'usent. Usage. Usure. », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, septembre 1989, p. 113-115.

« Vous dites expérimental? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, septembre 1989, p. 45-50.

« En contrepoint », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 54, mars 1990, p. 123-125.

« Passage du Théâtre Expérimental de Montréal au Nouveau Théâtre Expérimental ou Les avatars de l'autogestion », *Cahiers du Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier I, Archéologie : juillet 1975/janvier 1979*, octobre 1997, p. 8-9.

« Réflexions sur le succès », *Cahiers du Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier II, SDF (sans domicile fixe) : décembre 1979/août 1980*, octobre 1997, p. 7.

« Le droit à l'erreur », *Cahiers du Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier VII, Mouvements centripètes et -fuges : janvier 1989/octobre 1990*, octobre 1997, p. 12.

« Corruption du théâtre, théâtre de la corruption. Les artistes sont là pour le désordre », *Cahiers du Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier VIII, Jeux tragiques et nuits conviviales : mars 1991/décembre 1992*, octobre 1997, p. 11.

« Et touts comptes faits, qu'est-ce que c'est qu'un théâtre expérimental? Dialogue socratique », *Cahiers du Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier X, Point d'orgue : décembre 1994/juin 1997*, octobre 1997, p. 42-43.

« Pamphlet virulent. Théâtre populaire et payeurs de taxes », *L'Organe*, n° 1, avril 1998, p. 1.

« Élisabeth chérie », *L'Organe*, n° 3, décembre 1999, n.p.

« Les machines à sous. Les subventions... et alors? », *Cahiers du Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier XI, La cavalcade des mots : octobre 1997/mai 2000*, mai 2000, p. 19.

« Dialogue socratique (suite) », *Cahiers du Nouveau Théâtre Expérimental, Cahier XI, La cavalcade des mots : octobre 1997/mai 2000*, mai 2000, p. 2.

« Théâtre et cuisine », *L'Organe*, n° 4, mai 2000, n.p.

« Entre la musique et les mots », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 95, juin 2000, p. 95-97.

Quelques entrevues

BEAULIEU, Michel, « À la question : Jean-Pierre Ronfard », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 3, 1976, p. 62-69.

FÉRAL, Josette, « J'aime bien m'amuser à faire du théâtre », *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens, tome 2, Le corps en scène*, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Lansman, 2001, p. 265-294.

GAUTHIER, Éric, « Architecture et scénographie », *ARQ Architecture Québec*, n° 62, 1991, p. 22-23.

LÉVESQUE, Robert, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard*, Montréal, Liber, 1993.

C. G.

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 XX^e 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.

Jean-Pierre Ronfard

À La Licorne

Il y a des projets qui n'aboutissent pas et pourtant, après coup, des fragments d'écriture (fragments qu'on retrouve par hasard en tripatouillant des disquettes d'ordinateurs) peuvent avoir encore quelqu'intérêt. Ils n'ont pas trouvé leur place dans une structure ample, la s[t]ructure d'une pièce de théâtre, mais étrangement, dans leur solitude, ils disent assez bien de quoi la pièce en question aurait voulu parler. En voici un petit exemple.

Il s'agissait de faire un spectacle de restaurant. Un restaurant un peu particulier: La Licorne. J'aime les gens qui gèrent La Licorne. Ce sont des gens de théâtre et ils ont réalisé ou aidé à réaliser, dans leur restaurant-théâ[t]re, des spectacles qui comptent parmi les plus beaux du théâtre québécois depuis une quinzaine d'années. Je me suis dit qu'il faudrait écrire des choses qui fassent saliver le public, qu'après avoir vu le spectacle les gens aient faim, qu'on juge de la réussite de la pièce non selon ses vertus dramatiques mais en fonction de son efficacité gastronomique. Si les spectateurs mangeaient beaucoup et bien, la pièce était bonne. De plus j'avais envie de mélanger dans un même texte trois thèmes qui me semblent, globalement, à considérer la destinée des humains sur notre planète, assez proches les uns des autres: Le théâtre, la cuisine et l'amour.

Voilà donc un fragment d'une pièce qui n'a jamais été écrite.

(La scène se passe dans un restaurant. Édouard est seul à une table. Il a fini de manger. La table est encore encombrée. Apparemment il a bien mangé et il a bu copieusement. Il sirotte un alcool, les yeux dans le vague. Il est déjà passablement éméché et pas prêt de s'arrêter. Il regarde de temps en temps par la grande baie vitrée qui donne sur la rue. Dehors, il neige.

Entre Juliette, venant d'une autre salle du restaurant.

Elle s'approche d'Édouard.)
JULIETTE : Bonsoir, Édouard.
ÉDOUARD : Juliette! Tu étais là!
JULIETTE : Je soupe avec Bernard dans l'autre pièce. Je t'ai vu dans le miroir en entrant.
Tu es tout seul?
Tu n'attends personne?
Veux-tu venir t'asseoir avec nous?
Tu me parais bien songeur (Il lui fait signe de s'asseoir)
Alors, une minute seulement. (Elle s'asseoit.)
Dis moi donc ça, Édouard, à quoi pensais-tu?
À quoi tu penses, là, maintenant?
Non, non, ne souris pas, je t'en prie.
Ne fais pas semblant d'être heureux.
Je connais ton visage, tes yeux.
Même si tu réussis à tricher en faisant bon visage
– Je sais, je sais, tu est très fort là dessus –
Il y a tes mains,
Tu oublies toujours tes mains,
Je connais très bien tes mains, (il met ses mains sur ses genoux)
Laisse tes mains sur la table.
Dis moi.
Qu'est-ce qui ne va pas, Édouard?
À quoi penses-tu?
ÉDOUARD : À l'amour.
JULIETTE : Ah!
Édouard pense à l'amour.
Est-ce que ce serait parce que tu ne le fais pas?
ÉDOUARD : On fait mmal [*sic*] l'amour.
JULIETTE : Qui ça, « on »?
Les hommes? Les femmes?
Le monde?
Toi, Édouard Leprince?
ÉDOUARD : Nous faisons tous l'amour très mal…

JULIETTE : Bon. Vas-y. Je m'installe. Je t'écoute.

ÉDOUARD : On devrait s'appliquer à réussir l'amour comme un pâté de lièvre aux truffes ou une gourguelade de harengs marinés

Ça demande de l'application.

C'est ça ...un peu d'application.

Pas la recette tirée d'un livre de cuisine,

Ce n'est pas de cela que je veux parler.

Tu vois... pour réussir un plat... Disons une côte de bœuf sur le gril... oui, une côte de bœuf... Une côte de bœuf sur le gril, en plein air, c'est somptueux. Encore faut-il la réussir.

Ça demande d'être attentif à la couleur et à la texture des chairs, à leur âge, à leur degré de mollesse et de turgescence, à leur chaleur interne. Saisir le moment où l'enveloppe se craquèle, où les sucs se déversent...

Et c'est chaque fois différent, inattendu. Cela dépend de tant de choses. C'est selon...

JULIETTE : Selon quoi?

ÉDOUARD : La vigueur et l'éloignement du foyer, l'étalement des braises –

Il n'y a pas de règles absolues –

La nature du bois qui chauffe : tilleul, épinette, bouleau, chene [*sic*]...

L'angle d'exposition à la chaleur,

Le vent,

Peut-être l'heure du jour,

Ou seulement la lumière...

Qui sait même – pourquoi pas? – les phases de la lune,

L'humeur ambiante, les sentiments qui sont dans l'air,

La proximité d'un départ,

L'urgence,

Les images, les couleurs, les bruits de la maison... (il se perd)

Je n'ai jamais su bien faire l'amour.

Je soupçonne que je me laissais divertir, détourner,

C'est ça, je me détachais,

Ou plutot [*sic*], je ne m'attachais pas complètement,

Pas très, très intimement.

Je ne prêtais pas attention à la minutie des choses.

(Pendant un long temps il se perd. Il boit un coup.)

C'est comme l'omelette aux champignons.

Ne ris pas. Je ne dis pas cela pour etre [*sic*] drôle.

C'est simple l'omelette aux champignons…

Il y a d'abord les champignons,

Les chanterelles par exemple qu'on ramasse à la fin de juillet sous les sapins,

Leur chair qui résiste un peu sous le couteau,

Leur couleur d'ambre en dégradé, lorsqu'on les voit fendues en deux,

Leur odeur poivrée…

Tu fais fondre le beurre dans la poêle

Mais en évitant qu'il noircisse,

Tu y jettes les chanterelles bien sèches.

Il faut que ça grésille, que ça crépite,

Qu'il te saute à la face de petites flêches [sic] brûlantes quant tu t'approches pour renifler la bouffée de parfums qui te remplit les narines.

Ça sent la terre, les épines de pin, la pourriture des feuilles et des mousses, le sommeil tardif, la sueur, la salive et le sperme tout ensemble, c'est délicieux,

Mais ne t'y attarde pas.

Éloigne la poêle de la flamme – il ne faut pas que les champignons racornissent,

Laisse-les cuire à feu doux pendant vingt minutes, ou même un peu plus, pour qu'ils s'amollissent et rendent tout leur jus,

Mais pas trop, attention qu'ils ne deviennent pas du caoutchouc.

Pendant ce temps tu as brassé les œufs.

Pas de problème, bien sûr, mais là encore, prendre soin que le glair[e] et le jaune se marient bien,

Rajouter un peu d'eau pour alléger

Battre vigoureusement jusqu'à émulsion

Sans pour autant en faire de la mousse.

Tout est prêt. Le mélange peut se faire.

Remets la poêle en plein feu,

Jette-s-y [*sic*] de l'ail coupé en tout petits morceaux,

Quand le grésillement reprend,

Tu peux verser d'un coup l'omelette

Attendre qu'elle prenne consistance par le fond

Puis crever avec la fourchette l'écorce qui se refait sans cesse à mesure que le jus frais s'introduit dans les crevasses et prend contact avec la poêle surchauffée.

Toute la matière est maintenant suffisemment [*sic*] cuite,
Laisser dorer la croûte un moment,
Puis la replier sur elle-même avec une palette comme un portefeuille,
Saupoudrer de persil haché menu,
Faire glisser l'omelette dans le plat,
Croustillante dans son enveloppe, rutilante, un peu raide,
Mais laissant échapper par sa fente une bave onctueuse.
C'est un chef[-]d'œuvre.

JULIETTE : Et tu ne sais pas faire l'amour?

ÉDOUARD : Une fois, je pense, j'y suis parvenu.

JULIETTE : Comment ça?

ÉDOUARD : Tu veux me faire raconter mes histoires... comme d'habitude...

JULIETTE : Raconte.

ÉDOUARD : C'était avec Irina. J'ai été longtemps amoureux d'Irina, tu sais.

JULIETTE : Non, celle-là, je ne la connais pas.

ÉDOUARD : Il ne s'agit pas d'elle.
Au fond... non, il ne s'agit pas d'elle mais de ce qui s'est passé avec elle,
Entre elle et moi,
Nous, si tu veux.
Ça peut être très simple
Ou très, très complexe...

JULIETTE : Bon, tourne pas autour du pot. Conte moi ça.

ÉDOUARD : Ça faisait déjà six mois que je connaissais Irina. On avait couché ensemble plusieurs fois. À chaque fois c'était très bien, très agréable.
Je ne pense pas que ça lui déplaisait
Mais, moi, j'étais amoureux d'elle.
– Qu'est-ce que ça veut dire : être amoureux? –
Disons que je ressentais son absence,
C'est peut-être ça, l'amour, la présence d'un manque.

JULIETTE : Sacrifice! Arrête donc de philosopher. Raconte!

ÉDOUARD : C'était le jour de la fête d'Irina,
Le 29 février,
J'avais écrit sur mon agenda : fête d'Irina.

Irina fête son anniversaire tous les quatre ans, aux années bis[s]extiles,

Elle vieillit moins vite…

JULIETTE : Heye, tu continues?

ÉDOUARD : Oui. Donc, je voulais lui faire un cadeau.

Je suis arrivé chez elle à trois heures de l'après-midi,

Il faisait un temps superbe. La neige. Le bon petit froid qui fouette. La lumière d'hiver.

Je ne lui avais pas téléphoné comme je faisais d'habitude avant de passer chez elle.

Je pensais d'ailleurs qu'elle ne serait pas seule –

Il y avait toujours une masse de gens qui entraient et sortaient de son appartement.

Je voulais seulement lui apporter mon cadeau,

Un livre de photographies de mon ami Norbert sur les champignons de l'Amérique du nord. Oui, je sais, chacun ses obsessions.

De très belles photos.

Tu connais Norbert…

JULIETTE : Édouard!

ÉDOUARD : Bref, elle était là toute seule,

Dans la belle lumière de l'après-midi.

L'appartement était silencieux,

Sauf le frigidaire qui ronronnait et quand il s'arrêtait c'était le calme absolu.

Elle a reçu mon cadeau.

Elle a dit que ça lui faisait plaisir.

Je me suis senti gêné,

On a bavardé un peu,

Debout,

L'un en face de l'autre.

Et puis elle m'a laissé parler tout seul,

Elle me regardait, les yeux dans la vague, comme si elle ne m'écoutait pas,

Une sorte de tension grandissait entre nous :

Elle qui me regardait sans rien dire et moi qui parlais en pensant de moins en moins à ce que de disais.

Je suis arrivé au bout de mon rouleau.

Nous avons pris, tous les deux ensemble, une énorme respiration…

Et, tout d'un coup, nous avons éclaté de rire, ensemble, tous les deux.

On ne savait pas pourquoi.

Alors on s'est embrassés.

Embrassés, je veux dire pris dans les bras.

Elle est un peu plus petite que moi,

Il y avait sa nuque, là, au bas de ma joue, contre mon menton.

La nuque d'Irina est une merveille.

Je l'ai entendu[e] dire : Ça te tente-tu de faire l'amour.

La maison était claire, calme, immobile, silencieuse.

J'ai dit : oui, j'ai envie.

Elle s'est mise à courir dans l'appartement pendant que je gagnais la chambre.

Je l'ai entendu[e] fermer la porte arrière, décrocher le téléphone, baisser le rideau de la fenêtre du couloir, faire couler de l'eau du bain, remuer des casseroles dans la cuisine,

La tornade!

Quand elle est arrivée dans la chambre, elle était à bout de souffle,

Moi, j'étais déjà au lit, tout nu.

Elle a dit : Tu es déjà tout nu.

Elle s'est d[é]shabillée en trois secondes.

Elle a sauté sur le lit.

Elle a fait revoler le duvet autour d'elle pour le refermer sur nous deux comme dans une tente.

On est restés [*sic*] un bon bout de temps sans rien dire, sans rien faire,

Collés,

Seulement ça, collés,

Le temps que la chaleur passe de la peau à la peau, que les corps s'emboitent [*sic*] tranquillement, sans effort, que les respirations se calment et s'accordent… un peu comme dans le sommeil.

JULIETTE : Dis donc, Édouard, tu radotes ou quoi?

Tu me récites un passage de roman Harlequin.

ÉDOUARD : Ah! Tu penses?

Eh oui, c'est peut-être vrai.

Ce qu'on vit intimement, on croit toujours,

Parce que c'est intime,

Que c'est original,

Et finalement, c'est ce qu'il y a de plus banal, de plus commun…

Tout le monde pourrait conter des histoires de même,

Il n'y a pas de secrets.

Le sexe est toujours... banal… et unique

JULIETTE : Pis?

ÉDOUARD : Tu m'as coupé le sifflet. Je crois que je ferais mieux…

J'essayais seulement de te dire…

JULIETTE : Et arrête de boire, tu ne finiras jamais ton histoire.

ÉDOUARD : En tous cas, ce que je sais c'est que ce jour[-]là…

J'ai fait l'amour comme un dieu…

Un dieu! Bon, laissons les dieux tranquilles, ils ne nous aiment pas.

Tu sais… la solitude du plaisir,

Toute cette mécanique incommunicable qui se met en branle,

La précision, au quart de pouce, au quart de seconde, des cheminements de la jouissance, de ses reprises, de ses repos, avec ses soubresauts imprévus,

Tout ça,

J'ai eu le sentiment ce jour-là que je passais à travers,

Que j'étais de l'autre côté…

Avec elle,

Que mon sexe s'était perdu en elle,

Qu'il n'existait plus comme organe privilégié du plaisir,

Que tous mes membres et aussi… bien d'autres choses… du côté des poumons, du sang, de la tension de toutes mes chairs, au fond, tout ce que je suis, entraient sans retenue en elle, dans une débauche d'énergie partagée…

Ça m'a bouleversé.

Et maintenant, je te parle,

Je suis incapable de dire,

Je cherche seulement à me rappeler avec le plus d'attention possible

Minutieusement,

Tout ce qui composait cette fête d'amour,

Ce festin,

Ce jour[-]là

Avec Irina.

Et pourquoi ce jour[-] là seulement?
Je ne comprends pas.
Le lendemain à la même heure,
Bêtement,
Dans les mêmes conditions de température et de pression,
Je suis revenu voir Irina,
J'avais envie…
Les mêmes ingrédients,
La même recette
Tout pareil, même mieux,
En tous cas plus facile,
Mais ce n'était plus la même chose,
Comme si je ne voulais pas faire l'amour pour de vrai avec elle ce jour-là,
Mais recréer l'amour de la veille.
J'étais « diverti »,
Je ne m'en rendais pas compte,
J'aurais dû le sentir…
L'amour tue le désir et le désir tue l'amour…
Quelle histoire compliquée!
L'amour devrait-il être…
Aussi méchant, destructeur, borné, stupide,
Aussi plat que l'addiction des drogués? C'est ça?
Je refuse…
Et pourtant…
Malgré tout, je refuse
Enfin… je veux dire…
Non…
Pour aller au bout de l'affaire, au fond…
J'accepterais…
L'absence de plaisir,
La sujétion.
Ne pas pouvoir s'en passer,
Le vide où tu plonges.

Cette insignifiance,

La mort immédiate.

Et c'est tout ce que tu veux, ce que tu ne peux pas t'empêcher de vouloir,

Vouloir sans désir,

Le soulagement de ne plus désirer

La chute quotidienne, la banalité, la honte.

Tout le monde a connu ça dans sa vie, non?

Au moins une fois, non?

En définitive, ça renforce,

Ça vous met sur le plancher des vaches,

La terre, les virus, les cataclysmes, les marées folles, la chute des feuilles – à chaque fois des milliards de tragédies, non? – l'explosion du printemps,

Stupide, le printemps,

Pourtant quand il pète partout, au moment donné,

C'est une splendeur… (un long temps pour chercher ses mots)

Comme quand on fait griller un mouton à la broche,

La chair tourne et tourne idiotement,

Pendant les deux trois premières heures, elle semble indifférente, apathique,

Elle se laisse faire,

Et d'un seul coup, elle vient!

La croûte craque, le jus coule par petites fontaines,

La braise aspergée se met à sentir la bergerie,

Les odeurs de thym, de laurier, d'ail et de menthe se mélangent à celle des bouts de peau carbonisée,

Les convives se rapprochent pour reniffler [*sic*] la bête,

Les bouteilles se débouchent sous la tonnelle

Tandis que tante Ursule étend sur la table du jardin une nappe blanche comme un drap de mariage…

(il est complètement dans son imagination.)

Irina, tu te souviens?

Non, tu ne te souviens peut-être pas,

C'est pas grave,

On ne peut pas demander aux souvenirs d'être également partagés,

Mais si moi, ce jour-là,

Je veux dire le lendemain,

À trois heures de l'après-midi,

J'ai plus que jamais désiré…

Ta peau, ton odeur,

Tes bras qui ne voulaient pas se donner l'air de me serrer trop fort,

Tes fesses de pulpe et de soleil comme un abricot,

Ton sexe que je lêchais [*sic*] à pleine langue ou du bout de la pointe, alternativement,

Et même ça me chatouillait les trous de nez au point que j'ai éternué deux fois,

Si moi, ce jour-là,

J'avais envie de ton corps à la folie, au délire, jusqu'à l'oubli de tout,

Peut-être que toi, de ton côté, à côté de moi,

Tu commençais à trouver des redites

Et tu regardais de temps en temps le cadran qui te rappelait qu'à quatre heures trente tu avais rendez-vous chez le dentiste et que c'est *just too bad* mais il faudrait arriver assez vite à la conclusion

Et peut-être aussi que tu savais dès le départ,

Avec beaucoup de cruauté pour nous deux

Que ce jour-là à la différence de la veille,

Ce n'était ni le bon jour, ni la bonne heure, ni la lumière correcte, ni la chaleur, ni le vent, ni les bruits… tout ce qui, la veille, était si parfait,

Mais tu ne me méprisais pas assez pour faire ah! ah! par complaisance,

Simplement un soupçon de sourire ironique sous tes yeux et ta bouche fermés

Et ton corps qui finalement s'était retourné savamment, qui trépignait un peu, comme pour dire : Finis vite, viens-t'en expresso, ça va faire!

Et en même temps que je jouissais, je t'aimais davantage de ne pas faire semblant de jouir en même temps que moi…

JULIETTE : Édouard, qu'est-ce qui t'arrive?

ÉDOUARD : Excuse[-]moi, je déparle. C'est un peu indécent.

JULIETTE : Qu'est-ce qu'elle est devenue, Irina? Tu ne la vois plus?

ÉDOUARD : Non.

JULIETTE : Pourquoi?

ÉDOUARD : Il y a toujours beaucoup de raisons qui font que les gens ne se voient plus.

JULIETTE : Tu sais ce que tu es, Édouard?

ÉDOUARD : J'ai comme l'impression que tu vas me le dire.

JULIETTE : Tu es un vieux macho sentimental.

ÉDOUARD : C'est possible.

JULIETTE : Je t'aime bien quand même.

ÉDOUARD : Ça suffit, ne fais pas attendre Bernard. Passe une bonne soirée. Je te signale qu'ils ont aujourd'hui des Babas au rhum qui fondent dans la bouche. Prenez[-]en. Vous ne serez pas déçus.

JULIETTE : Ciao! (elle sort)

ÉDOUARD : Pourquoi c'est toujours à elle que je raconte mes histoires de cul? (il se verse un verre d'alcool)

PRATIQUES & TRAVAUX
PRÉSENTATION

Dans sa livraison du printemps 2004, la section « Pratiques & travaux » propose deux textes d'un même auteur autour d'une même période et de deux sujets étroitement liés : l'apparition du théâtre de société et la professionnalisation du théâtre au Québec. Dans les deux articles qu'il nous présente ici, André G. Bourassa poursuit son infatigable travail de chercheur en histoire du théâtre. Il nous offre ses résultats qui contiennent des informations parfois inédites, d'autres fois mises à jour et corrigées, sur les pionniers du théâtre au Canada. Le premier des deux textes, « Feux de la rampe et feu de l'action. Le théâtre de société au Québec, 1765-1824 », plonge au cœur du premier demi-siècle du régime britannique. Bourassa réussit à brosser un tableau clair et panoramique de ce qu'ont représenté l'organisation et la mise en place d'un théâtre de société. L'originalité de cet article consiste entre autres en un refus de l'auteur de vouloir établir une hiérarchie, et de privilégier plutôt la contribution de chacun de ces amateurs de théâtre et le rôle qu'ils ont pu jouer dans le développement de la société de l'époque, que ce soit en tant que politiciens, juristes, journalistes ou polémistes. Le second texte, « Entrée des artistes. Le défi du théâtre postcolonial, 1785-1824 », couvre une période un peu plus brève, mais il permet de reconsidérer ce que nous avions souvent su (ou cru savoir) à propos des débuts du théâtre professionnel au Québec (et au Canada). L'auteur suggère une hypothèse stimulante, soit de considérer la vie théâtrale sous l'angle postcolonial et il adopte une perspective résolument nord-américaine pour étudier l'essor du théâtre d'ici en s'attachant à retracer, presque pas à pas, l'itinéraire des premières troupes d'acteurs. En lisant les articles l'un à la suite de l'autre, on se retrouve devant un tableau fort détaillé d'une période toujours trop méconnue de l'histoire théâtrale. On peut alors constater le rôle déterminant qu'elle a joué dans le développement et l'épanouissement du théâtre non seulement au Québec, mais aussi dans l'ensemble de l'Amérique du Nord.

Pascal Riendeau

André G. Bourassa
Université du Québec à Montréal

Feux de la rampe et feu de l'action

Le théâtre de société au Québec, 1765-1824

Les informations concernant le théâtre d'après la conquête sont, grâce aux premières gazettes, plus nombreuses et plus précises qu'auparavant. Les gazettes révèlent l'existence d'une pratique, désormais rendue publique, qui est le fait de jeunes clercs qui troquent la perruque de la cour pour celle de la scène ou de jeunes miliciens et militaires dont les combats passent de la scène du drame au drame de la scène.

Le traité de Paris, en 1763, autorisait le retour en France des vaincus dans un délai de dix-huit mois. Le dernier contingent partit en 1765. Il resta cependant, susceptibles de s'intéresser au théâtre de société, plusieurs seigneurs et professionnels, auxquels s'étaient ajoutés des officiers d'un régiment levé en Flandres et en Suisse pour le compte des vainqueurs[1]. De plus, nombreux furent les militaires d'origine écossaise qui étaient restés fidèles à une tradition francophile[2]; en effet, Londres avait vu à ce que les nouveaux maîtres

1. Jacques Prévost avait regroupé 90 officiers, dont son frère Augustin, Henri Bouquet, Conrad Gugy, Frédéric Haldimand et Frédéric Wallet des Barres (*Dictionnaire biographique du Canada* [DBC] V : 762-764). Par ailleurs, des comédiens sont venus de cette région qui fut la Nouvelle-Belgique.

2. Louis XV, en reconnaissance de la Garde écossaise, avait accordé aux Écossais la citoyenneté française. Lors de la conquête de la Nouvelle-France, celle de l'Écosse ne datait que de 50 ans.

soient des gens à l'aise en ce milieu, comme les gouverneurs James Murray[3], écossais, Frédéric Haldimand, suisse romand, ou George Prévost, né de père huguenot. Déjà Port-Royal, conquis dès 1710, avait été confié aux officiers huguenots Jean Henry Bastide, ingénieur militaire, et Jean Paul Mascarène, agent de liaison, puis gouverneur.

À l'enseigne de Québec

L'information sur l'intérêt des Huguenots américains pour le théâtre est mal connue. Mais ils ont participé à quelques expériences en Amérique septentrionale, notamment dans la « province » de New York. On cite la troupe du docteur Joachimus Bertrand, qui offrit *Romeo and Juliet* au Revenge Meeting House, en mars 1730; on cite également la production, par Étienne de Lancy, de la pantomime *The Adventures of Harlequin and Scaramouch or The Spaniard Trick'd* d'Henry Holt en février 1739[4] de même que la traduction et la mise en scène du *Misanthrope* par Mascarène pour le temps des fêtes de 1743-1744. De Lancy allait avoir une succession dans le domaine du théâtre.

La situation est plus complexe au Québec. Le territoire est officiellement britannique depuis le Traité de Paris, en février 1763. Frances Brooke, librettiste de l'opéra *Rosina* de William Shield en 1782, y a vécu de 1763 à 1768, mais on n'a aucune trace d'une éventuelle activité théâtrale durant les six années qui ont suivi la chute de la capitale. On connaît par contre la présence au Québec, en 1765, de Français versés en musique et en théâtre. Leurs prestations d'extraits d'opéras et de pièces sur un navire les ramenant en France via l'Angleterre, en septembre 1765, ont été rapportées par deux voyageuses (Moore-Collier : 17 septembre 1765). Mais nous avons des informations plus précises sur deux soirées de théâtre en français à Québec.

Un journal de Québec (le seul, pour lors) annonça, dès l'ouverture de la navigation de 1765, qu'une « Troupe Comédienne » allait présenter *Le festin de pierre*[5] précédé de

3. Michel Houdin, ancien missionnaire de Nouvelle-France, devenu pasteur de Nouvelle-Rochelle en 1761, prononça le sermon de départ des troupes du général Wolfe et les accompagna à Québec; le général Murray l'y a retenu un an comme informateur (Chinard, 1925 : 172-173).

4. « To which will be added an Optick » (*New York Weekly Journal*, 19 février 1739). Holt avait joué à Charleston (*The South Carolina Gazette*, 15 février 1735).

5. Outre *Le festin de pierre* de Molière, créée en 1665 et publiée après sa mort sous le titre de *Don Juan*, on trouve : *Le festin de pierre* de Domenico Biancolelli (1640-1688); *Le festin de pierre ou Le fils criminel*, de Nicolas Drouin dit Dorimon, 1658, et celui de Claude Deschamps dit De Villiers, ou De Villers, 1659; *Don Joüan ou Le festin de pierre* de Le Tellier, 1713.

quelques « tours d'équilibre », à l'auberge dite *À l'enseigne de Québec*, de Jean Roy[6] située rue Saint-Pierre, dans la Basse-Ville. Le metteur en scène était Pierre Chartier dit La Victoire, ex-agent double de la Compagnie franche de la Marine, faux déserteur dont les informations avaient sauvé Louis du Pont Duchambon de Vergor, au Fort Beauséjour[7], personnage pour qui Pierre Rigaud, marquis de Vaudreuil Cavagnal, avait proposé la Croix de Saint-Louis. Sa production utilisait pour la première fois au Québec, semble-t-il, une salle d'auberge comme lieu scénique, ce qu'on vit souvent par la suite. Elle fut décrite, dans *La Gazette* du 24 octobre suivant, comme une « industrie à l'imitation des Bourgeois ». Or l'expression « théâtre bourgeois » était parfois synonyme de « théâtre de société ».

La Gazette de Québec, 24 octobre 1765

SPECTACLE NOUVEL et DIVERTISSEMENT PUBLIC.

Les VILLAGEOISES Canadiennes, nouvelles Sujettes de sa Majesté Britannique d'un certain canton de la Province de Québec, donneront une Fête et feront représenter en l'honneur de leur Seigneur, le lundi dix-huit Novembre prochain, une piece nouvelle intitulée *Les Fêtes Villageoises* COMEDIE, en un Acte, qui sera suivie d'un Balet de Bergers et de Bergeres, precédée d'un compliment au Seigneur leur Patron et Protecteur; entre la Comedie et le Balet il y aura une Cantâte et un Duo qui seront chantés par le Sieur *Colin* et la Demoiselle *Nina*, fameux Musiciens du Canada; cette derniere chantera seule un morceau choisi de l'Opera des amours de Venus; ensuite il y aura trois danses de caractere, le Sieur *Dominique* dansera l'Harlequinade, le Sieur *Silva*, la Matelote Hollandaise, et le Sieur *Grivois*, la Chinoise, tous trois grands danseurs, qui ont toujours été applaudis dans cette partie de l'Amérique Septentrionale : L'orquestre et la Symphonie seront composés de toutes sortes d'instrumens très nombreux jusqu'à une Cornemuse; le tout sera terminé par un grand Bal dans le meilleur ordre que faire se pourra, on y trouvera toutes sortes de rafraîchissements pour que tout le monde soit content; on fera en sorte que Bacchus et Venus s'accordent ensembles à fin que les plaisirs ne soient pas troublés, – Le zèle avec lequel les Bergeres de cette côte se prêtent pour rendre cette fête brillante, leur fait mettre toute leur industrie à l'imitation des Bourgeois de Québec, à rassembler et joindre ensemble quatre granges en peu de tems, pour faire une jolie salle de Comedie et de Bal et des cabinets pour la commodité; et à fin de contribuer à la depense de cette fête galante, les Bergeres ont bien voulu abandonner une année de leur superflus. – Les paroles de la Comedie sont composées par le Sieur *Lanoux*, célèbre poëte du Canada, et la musique de la Cantâte et du Duo par le Sieur *Zeliot*, grand musicien. Le Spectacle commencera à cinq heures du soir; le Public sera averti trois jours avant de l'endroit où la fête se donnera, qui sera dans la côte; pour prevenir le desordre on mettre dans la maison de divertissement à l'enseigne des plaisirs par la porte de devant, et on en sortira par la porte de derrière. – Personne n'y sera admise sans un billet qui coutera 24 ll. Qu'il faudra payer au receveur des consignations des menus plaisirs; le nombre des billets sera de cent; on est prié de souscrire au plûtôt pour faire les arrangemens de la fête, à moins qu'on aime mieux donner l'argent aux pauvres; on distribuera gratis vingt billets pour les Demoiselles qui n'ont pas le moyen de se divertir et qui en ont envie.

6. *La Gazette de Québec*, 11 avril 1765; notaires Louet, 12 novembre 1763, et Panet, 20 mars 1764.

7. Chartier : né à Paris en 1728, aide de camp du Chevalier Louis de Chaptes de La Corne (*Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec* [*RAPQ*], 1947 : 31; Archives des colonies, série E, « Chartier dit La Victoire »). Il obtint en récompense le privilège de maître-boulanger (notaire Hodiesne, 10 août 1762), mais pas la Croix de Saint-Louis.

Le 24 octobre de la même année, le journal publia un appel de souscriptions pour un spectacle patronné par les dames d'un canton voisin. La troupe s'annonçait pour le 18 novembre, à la fermeture de la navigation, et on voulait d'ici là ériger une salle pour l'occasion en réunissant quatre granges. Les comédiens, lisait-on, s'étant déjà produits à travers l'« Amérique Septentrionale », c'est-à-dire les colonies britanniques du Nord. La mention d'un « Dominique » dansant *L'harlequinade*[8] permet de se demander s'il ne s'agissait pas de la troupe de *Monsieur Dominique*, Arlequin, originaire de Berne, acteur et acrobate, connu pour ses performances à Londres, Bristol et Glasgow, dont on perd la trace sur le continent à cette date[9]. La troupe a pu faire la traversée pour le centenaire de la conquête de New York. Ce serait, si c'est le cas, la première apparition de professionnels du théâtre au Québec.

Ils présentèrent une comédie, *Les fêtes villageoises*, de Jean-Baptiste Sauvé de Lanoue[10], auteur maison de la Comédie-Italienne de Paris, et un extrait de l'opéra *Vénus et Adonis*, avec des intermèdes d'arias et de ballets tirés des *Matelots hollandais*, des *Noces chinoises*, toutes œuvres de Jean-François de Hesse dit Deshayes[11]. Les choix de 1765 portaient donc sur les pièces légères, mais le théâtre français, si peu annoncé qu'il fût, paraît être resté bien vivant. Des seigneurs sont rentrés en France, certes, comme Paul Joseph Le Moyne, second baron de Longueuil, qui y est décédé en 1778, mais d'autres sont revenus au pays comme c'est le cas pour le chevalier et soi-disant « baron » Dominique Emmanuel Le Moyne de Longueuil[12], qui fut de retour en 1767.

8. Placide Bussart, Francisque Du Moulin et Louis Tabary ont fui Paris, puis Saint-Domingue, lors des révolutions française et haïtienne, et atteignent respectivement Charleston, Philadelphie et la Nouvelle-Orléans.

9. Dominique : acteur suisse, de Berne; joua avec la Grande Troupe Étrangère à la Foire Saint-Germain en février 1742, parut avec celle d'Hendrick Kerman à Saddler's Wells en juillet 1742 et eut sa compagnie à Stoke's, Bristol, en novembre 1745. Accusé, durant la guerre, d'avoir une « compagnie française », il invoqua les origines britannique, milanaise, néerlandaise et suisse des comédiens. On le retrouva à Glasgow en 1751 (Highfill, 1973, IV : 451). L'affiche de Québec mentionne Colin, Dominique, Grivois, Niña, Silva et Zeliot. On a répertorié un acteur Colin, [Collin, Collins] : à Londres, Haymarket, 1771; Drury Lane, 1774; New York, 1787 (*DBC* III : 394; Odell 1970, I : 429).

10. Sauvé de Lanoue : le journal le dit « canadien » par confusion, peut-être, avec Joachim Robutel de Lanoue, écuyer, officier d'infanterie et seigneur de Châteauguay.

11. Deshayes (né à La Haye, 1705). Comédie-Italienne, 1734. Ses œuvres recoupent le programme de Québec : *Les amusements champêtres* (musique de Robert Desbrosses), 29 novembre 1749; *La soirée villageoise* (M. Desbrosses), 3 juin 1755; *Les matelots hollandais*, 6 janvier 1756; *Les noces chinoises*, même année; *Vénus et Adonis* (M. Desbrosses), 19 novembre 1759.

12. Longueuil (Soulanges, 1738 - Montréal, 1807). Ancien officier de la Marine française; blessé à la bataille de Sainte-Foy en 1760. Conseiller législatif en 1778, conseiller exécutif en 1791. Le titre de baron, dont il se croyait héritier, fut déféré par sa mère aux Campbell, par remariage.

Les Jeunes Messieurs Canadiens

Premières armes

Le théâtre à Montréal demeure une grande inconnue jusqu'en 1774. Anne Élisabeth Bégon (fille de l'ancien intendant Claude Michel Bégon de la Picardière) évoque toutefois, dans une lettre de février 1749, une « comédie qui doit se jouer les 3 derniers jours gras » (*RAPQ* 1937 : 37). Autour d'elle, effectivement, les salons propres au théâtre de société ne manquaient pas. Cette année-là, elle-même, ainsi que le baron Charles de Longueuil et de Châteauguay, gouverneur de Montréal, et François Bigot, intendant de la Nouvelle-France, vivaient dans des hôtels particuliers proches l'un de l'autre, sur l'emplacement actuel du Marché Bonsecours. Plus à l'ouest se trouvait le château du marquis de Vaudreuil, rue Saint-Paul, sur l'emplacement actuel de la Place Jacques-Cartier. Bigot allait d'ailleurs être convoqué à Versailles, cette année-là, pour s'expliquer sur le faste de ses dépenses publiques et de ses réceptions privées.

Les premières productions d'œuvres de Molière à Montréal ne furent offertes qu'à un public restreint, le 12 février 1774. Elles étaient interprétées par une troupe d'amateurs dirigée par le « baron » de Longueuil et le capitaine écossais Edward Williams, de l'Artillerie Royale[13]. On aurait pu utiliser le manoir du baron, comme allait plus tard le faire John Molson, dernier propriétaire des lieux[14] mais les soirées eurent lieu dans la « maison du théâtre », une petite salle appartenant au notaire Antoine Foucher[15] sur la Place d'Armes.

On joua *Le bourgeois gentilhomme* et *Le médecin malgré lui*. On reprit la semaine suivante, le 19 février, *Le bourgeois gentilhomme* en même temps que le *Maître Bonne*, ce dernier texte étant probablement dit par Longueuil, un prologue de Louis De Bonne de Missègle sur la résistance héroïque de son ancêtre, le magistrat huguenot François De Bonne, duc de Lesdiguières[16]. La troupe loua la salle pour la totalité des mois d'avril et

13. Williams est désigné comme acteur sur une note de frais conservée au Musée du Château Ramezay. La note parle aussi « du » baron.

14. Manoir acquis de Longueuil par sir John Johnson en 1796, puis par John Molson en 1815. Voir aquarelle de William Berczy fils, vers 1810 (Alloudi *et al.*, 1991 : 283).

15. Foucher (Bourges, 1717 - Montréal, 1801). Notaire, arrivé en 1737 (Massicotte, 1928 : 48-51).

16. Longueuil avait, en 1770, épousé la veuve et adopté le fils de Louis de Bonne de Missègle, connu pour ses éloges publics du duc de Bonne de Lesdiguières (*Bulletin des recherches historiques (1895-1968)* [*BRH*] V : 253). On imagine mal qu'il s'agisse de Daniel Boone, pourtant déjà légendaire pour ses prouesses contre Britanniques et Français près de Louiseville, de 1769 à 1774.

d'août et la moitié du mois de septembre de la même année[17]. La présentation du *Bourgeois gentilhomme* constituait une première nord-américaine, mais une version anglaise du *Médecin malgré lui* avait été présentée à New York le 2 avril 1750. Molière allait devenir l'auteur fétiche d'un nouveau théâtre de société.

La troupe était formée d'amateurs d'origine diverse : bourgeois, gens de loi, officiers d'armée ou de milice et seigneurs. Le seul acteur mentionné, outre Longueuil et Williams, est l'artilleur James Thomas[18]. Mais pour des pièces requérant une aussi grande distribution, on peut supposer la participation d'autres partenaires, comme ce parent et collègue de Foucher, l'avocat notaire Pierre Panet de Méru[19] qui allait plus tard prendre possession des lieux. Le décorateur pourrait avoir été, pour la fin de la saison, le major Jean André[20] peintre scénique et poète, arrivé vers la fin de l'été et aussitôt mis en contact, pour raisons militaires, avec Longueuil et Williams. On connaît par ailleurs le responsable financier de la troupe, le négociant et fournisseur militaire Jacob Jordan[21], de même que l'accessoiriste, Jean-Baptiste Tison[22], soldat français démobilisé.

La correspondance d'un des acteurs et le récit d'un voyageur indiquent que les rôles féminins étaient tenus par des garçons, en l'occurrence de jeunes clercs et d'étudiants du Collège des Sulpiciens qui venaient de s'installer tout près, en 1773, dans l'ancien château

17. Deux des billets mentionnent, tel quel, la « Soirée du bourgeois Et Medisint » le 12, et « Lebourgeois Et Me Boune » le 19 février 1774; deux autres la « salle » ou « maison du théâtre » (*BRH* XXIII : 373-376). Des historiens restent prudents : il pouvait s'agir de versions de la Comédie-Italienne. Mais les œuvres de Molière circulaient en Amérique : en vente à Charleston en 1733 (*South Carolina Gazette*, mars-septembre) et en inventaire au Petit Séminaire de Québec (édition d'Amsterdam, 1741). La bibliothèque de Jean-Claude Panet comprenait des « théâtres choisis » (*La Gazette de Québec*, 23 juillet 1778 : 4).

18. Doughty, annexe B : 15. Quoi qu'on ait écrit, il ne peut s'agir de l'écuyer Charles Thomas, juge-avocat du régiment de Brunswick, arrivé en 1776 (*BRH*, 1936 : 436-437).

19. Pierre Panet de Méru (Paris, 1731 – Montréal, 1804), fils de Françoise Foucher et frère du juge Jean-Claude Panet de Québec. Notaire en 1754; il est ensuite greffier, juge et conseiller législatif.

20. André (Londres, 1750 - Tappan, 1780), de père suisse et de mère française. Défait au Fort Saint-Jean, il semble acquis au Congrès; intercepté sur la route de Québec avec des documents pour la Couronne. Exécuté aux États-Unis; translation des restes à l'Abbaye de Westminster en 1821, en échange de ceux de Richard Montgomery tué à Québec. (Lambert, 1992 : 39). Sa vie inspira les drames de William Dunlap et Clyde Fitch.

21. Jordan : trésorier payeur général adjoint, 1776. Seigneur de Terrebonne, 1784; député, 1792 (*DBC* IV : 434-436; *BRH* XXIII : 375; Vaugeois : 123 et 130).

22 « Tison : Soldat réformé » (*BRH* XXIII : 373-376).

de Vaudreuil. Parmi eux : Pierre Amable De Bonne[23] fils adoptif du baron de Longueuil; Pierre Louis Panet[24], fils de Panet de Méru; François Vassal de Monviel[25], fils adoptif du seigneur de Montarville; Jean Guillaume De Lisle[26] fils et clerc du notaire Jean De Lisle de la Caillerie, immigré de la Province de New York. Ce sont ces jeunes gens qui allaient prendre la troupe en charge cinq ans plus tard.

Les deux collèges du Québec remirent le théâtre au programme ces années-là, dans le cadre des cours de rhétorique[27]. En effet, un maître de rhétorique du Séminaire de Québec, Charles François Bailly de Messein, offrit *Le concert ridicule*, une farce de David Augustin de Brueys et Jean Palaprat, ainsi que la comédie *Le monde démasqué*, du jésuite Guillaume Hyacinthe Bougeant, le 9 août 1775[28]. Le Collège de Montréal, en 1776, présenta une berquinade du jésuite Pierre Brunoy, *Jonathas et David, ou Le triomphe de l'amitié*[29].

23. De Bonne (Montréal, 1758 - Beauport, 1816). Études au Collège de Montréal, 1769-1775. En garde à vue à Bristol après la défaite de Saratoga. Avocat et notaire, 1780. Secrétaire du Gouverneur, 1791; député, 1792 et suiv.; conseiller législatif et juge, 1794 et suiv. Propriétaire du *Courrier de Québec*, 1807-1808, et du *Vrai Canadien*, 1810-1811 (*DBC* V : 253-259; Vaugeois :120-121, 152-153). Portraits : aquarelle (Alloudi *et al.*, 1991 : 215).

24. Pierre Louis Panet (Montréal, 1761-1812). Collège de Montréal, 1770-1777. Avocat, 1779; notaire, 1780; seigneur d'Argenteuil, 1781, d'Ailleboust et de Ramezay, 1800; protonotaire et greffier à Québec, 1783; juge à Montréal, 1795, et suiv. Député, 1792 et 1800.

25. Vassal (Boucherville, 1759 - Québec, 1843), fils du chevalier Germain Vassal de Montviel (tué en 1760), adopté par Pierre René Boucher de la Bruère, seigneur de Montarville (Aubert de Gaspé : 115). Enseigne britannique à la bataille du Fort Stanwick, 1776. Refusé en France par les cadets de Gascogne, 1785. Enseigne britannique, 1787; lieutenant, 17e Fusiliers, 1796; adjudant général adjoint de la milice, 1807; adjudant général, 1812; juge de paix, 1813. Voir Vassal de Monviel, « Mémoire au roi » et *DBC* VII : 957-959.

26. Jean Guillaume Delisle (New York, vers 1757 - Montréal, 1819) : fils du notaire Jean De Lisle. Collège de Montréal, 1764-1771; cléricature auprès de son père. Associé de Maurice Régis Blondeau, beau-père et associé de Quesnel en 1785 (Massicotte, 1928 : 44; *DBC* V : 265-267; *BRH* XXV : 175-178; Trépanier, 1968 : 26).

27. François Le Guerne, *Rhetorica a Domino Leguerne data in Seminario Quebecensi, annis 1768 et 1769*; Charles François Bailly de Messein, *Rhetorica in Seminario Quebecensi, 1774*; Jacques Antoine Houdet, *Rhétorique*, 1796; Pierre Jacques Bossu, *Rhetorica Reverendissimi Joseph Octavii Plessis data a D. Petro Bossu*, 1801; François-Xavier Demers, *Préceptes de rhétorique*, 1806; Louis Cadieux, *Rhétorique*, 1809-1810. (Bernier, 2002 : 413-418).

28. Dans la cour intérieure, avec publicité de journal et 800 invitations. Ne pas confondre avec le ballet de Malter offert en intermède durant la tragédie *Hermenegildus martyr* du père Charles Porée, Collège Louis-le-Grand, 1740.

29. Jouée en latin au Collège Laflèche en 1741, publiée en français à Paris, 1741 aussi, rééditée chez Fleury Mesplet; 1786 (*BRH*, XLV : 248). Aquarelle du château dans Maurault, 1967 : 115.

Le théâtre de société de Montréal a sans doute continué ses activités des jours de fête, mais ce fut bientôt la guerre entre la Grande-Bretagne et certaines de ses colonies américaines. La Nouvelle-Écosse et le Québec refuseront de se joindre à la Révolution, et bientôt, sous la gouverne du major André, Longueuil et William reprirent leurs activités militaires et participèrent, avec Foucher et Thomas, à la bataille du Fort Saint-Jean en 1775. Thomas fut tué. Après la reddition, Foucher fut placé en garde à vue à Boston, André et Longueuil à Bristol, faubourg de Philadelphie. De Bonne et Vassal se joignirent à l'armée britannique en 1775-1778. De Bonne, Michel Alain Chartier de Lotbinière et Louis Antoine d'Irrumberry de Salaberry[30] firent la campagne du Lac Champlain avec le major John Burgoyne[31]. Ce dernier, défait à Saratoga en octobre 1777, fut à son tour placé en garde à vue à Boston, alors que ses officiers, notamment De Bonne, Lotbinière et Salaberry, le furent à Bristol. Quant aux soldats, ils furent emprisonnés à Charlottesville; une gravure montre qu'ils s'y sont doté d'une salle de spectacles en réunissant des granges (Anburey, vol. 1 : hors-texte), comme on l'avait fait à Québec.

À Bristol, André et ses compagnons d'infortune rouvrirent le Southwark Theatre en 1777-1778; on les désignait comme Thespiens du général Howe. Un officier new-yorkais se joignit à eux, Olivier De Lancy. Les Thespiens mirent en scène un *pageant* de Burgoyne, *Meschinanza*, en janvier 1778 (Bordman, 1987 : 20). André, De Lancy et les Thespiens ont ainsi interprété nombre de pièces, dont certaines étaient traduites du français (Waldo, 1842 : 105-106, 142).

Les activités du théâtre de société montréalais reprirent le 4 janvier 1780, année où De Bonne et Panet devinrent avocats. On monta une comédie du jésuite Jean Antoine du Cerceau : *Grégoire, ou L'incommodité de la grandeur*, aussi connue comme *Le faux duc de*

30. Salaberry (Beauport, 1752 – Québec, 1828). Petit Séminaire de Québec, 1765-1769. Député, 1792 et suiv.; conseiller législatif, 1817. Lieutenant-colonel, puis colonel à la guerre de 1812. Son fils Charles Michel (Beauport, 1778 - Chambly, 1829) et ses Voltigeurs furent le héros de la bataille de Châteauguay, 1813.

31. Burgoyne (Londres, 1722-1792). Lieutenant jusqu'en 1747; séjour en France; capitaine, 1756; lieutenant-colonel; 1767; raids des côtes françaises. Garrick joua sa pièce *Maid of the Oaks* à Londres, 1775. Nommé à Boston, il y monta *Zara*, son adaptation de *Zaïre* de Voltaire, au théâtre Faneuil, en novembre 1775. Rentré à Londres, revint en mars 1776, retourna en novembre, revint en mai 1777 pour reprendre Albany avec Barrymore Matthew Saint-Léger. Victorieux au fort Carillon [Ticonderoga] mais défait à Saratoga en octobre. Hiver en résidence surveillée à Albany et à Boston; ses soldats à Charlottesville et ses officiers à Bristol. Rentré en Angleterre en 1778, il épousa la cantatrice Susan Caulfield, écrivit *The Lord of the Manor* (livret d'opéra-comique, 1780) et, en 1786, *Richard Cœur de Lion* et *The Heiress*, adapté du *Père de famille* de Denis Diderot (Waldo, 1842 : 150-152; *DBC* V : 123-125).

À propos du major Jean André, hiver 1777 – printemps 1778

Le major André avait beaucoup de talent à dessiner et peindre. À la veille de son exécution, il dessina de lui-même une esquisse très juste qui existe encore. Le capitaine De Lancy était également un excellent artiste. Ils ajoutèrent au magasin des fonds de scène très beaux et utiles. Une toile brossée par André mérite d'être rappelée. C'était un paysage présentant une scène champêtre, au loin, et un ruisseau sinueux qui partait de l'avant de la peinture jusqu'à une distance extrême. À l'avant-plan, au centre, il y avait une cascade (l'eau était rendue de façon exquise), ombragée par un groupe d'arbres majestueux. La perspective était excellemment respectée; la verdure du feuillage et le coloris en général étaient du grand art par le ton et la patine. Le sujet du tableau et son traitement était éminemment révélateur de l'esprit serein du major au destin tragique, avec cette eau qui court, dans une atmosphère calme et laborieuse [...].

Le pauvre André ne se doutait pas, en peignant cette scène, que quelques brèves années plus tard elle servirait pour une pièce nationale écrite au sujet de son arrestation et de sa mort. Elle a aussi servi, durant l'été de 1807, le 4 juillet, dans le vieux théâtre de la rue South, pour représenter la passe sur les rives de la rivière Hudson où il fut capturé par trois miliciens [...].

Les services du major André et du capitaine De Lancy comme peintres scéniques, et ceux en fait de la compagnie toute entière furent requis pour la préparation de la fameuse grande fête, *Meschinanza*, qui eut lieu le 18 mai 1778. Ce splendide divertissement fut offert par les officiers de l'armée britannique, qui étaient sous la responsabilité du général Howe, au moment de sa démission comme commandant des forces. L'endroit choisi fut le manoir Wharton [...]. Cet emplacement était absolument rural, entouré de champs et d'arbres [...]. *Meschinanza* est un terme italien, qui implique des rôles de différents types. Ce fut un festival très nouveau et magnifique. Une description graphique en a été publiée à Londres dans un des magazines du temps, sous la plume du major André (Charles Durang, 9 juillet 1854, p. 1).

Bourgogne. La salle de Foucher avait été remplacée par l'ancienne voûte à fourrures de l'avocat Benjamin Desrivières Beaubien, rue Saint-Gabriel, face au Champ-de-Mars[32]. Les comédiens s'appelaient dorénavant Jeunes Messieurs Canadiens. Par ailleurs, de nouveaux venus prirent part aux activités du groupe, tels, par ordre d'arrivée : François Roch Rolland[33] avocat, Jacques Clément Hersé[34] imprimeur, et Louis Joseph Quesnel [de la Rivaudais][35], compositeur, dramaturge, musicien et poète.

32. Plus tard Hôtel-de-France, angle nord-ouest de la ruelle des Fortifications (Trépanier, 1968 : 138).

33. Rolland : né à l'Île-de-Ré; a épousé la nièce du seigneur des Mille-Îles, fille de Nicolas Gaspard Boisseau, greffier de Québec (Saint-Eustache, 9 août 1779). Avocat à Montréal.

34. Hersé : imprimeur français engagé à Philadelphie par Fleury Mesplet en 1776; tous deux venus avec la délégation de Benjamin Franklin en 1775 et restés après le retrait des troupes américains (De Lagrave, 1985 : 65; *DBC*, V : 577; *BRH* XXX : 219 et 239; *BRH* XXXV : 220).

35. Né Quesnel de la Rivaudais (Saint-Malo, 1746 - Montréal, 1809). Arraisonné sur sa frégate près d'Halifax, automne 1779, avec des fournitures pour la Révolution américaine; en garde à vue à Montréal. Épousa la fille adoptive de son associé en avril 1780. À Londres en 1788; hiver à Bordeaux; à Montréal en novembre 1789. Capitaine de milice à Montréal, 1791-1793; installé à Boucherville en 1793.

Les voûtes Beaubien n'offraient sûrement pas un grand confort. D'où une démarche auprès du général Alan McLean pour utiliser l'église désaffectée des Jésuites, rue Notre-Dame. L'ancien monastère avait été réquisitionné et logeait un régiment, la Cour de justice et la prison; même le jardin avait été transformé – définitivement – en Champ-de-Mars. McLean s'en étant référé au gouverneur Haldimand, ce dernier se contenta de spécifier, pour éviter une confrontation, qu'il fallait en aviser l'évêque et s'en tenir au « vestibule », ou narthex, partie réservée aux non-croyants. Il souhaita à McLean que ces activités culturelles ouvertes au public lui fasse retrouver l'atmosphère de son vieil Édimbourg[36].

On offrit *Les fourberies de Scapin* de Molière en janvier 1781. L'été suivant, un nouveau membre rejoignit la troupe, Joseph François Perrault[37], qui s'établit à Montréal, après des séjours prolongés en Nouvelle-Orléans et dans la vallée de l'Ohio. Une lettre du 13 décembre 1781 montre son enthousiasme :

> On propose [...] une diversité de plaisirs considérable pour ce Carnaval; les bals, les Comédies, les tragédies sont en chantier. On doit donner la première représentation immédiatement après les Rois. Tu devrais bien venir prendre ta part de tant de divertissements et venir à la comédie de Grégoire & des fourberies de Scapin (Leland, 1959 : 72).

La troupe enregistra bientôt certaines défections. Par exemple, la nomination de Pierre Louis Panet en septembre 1783 comme greffier, puis juge, à Québec, créa de toute évidence un vide, comme le déplorait Quesnel, dans une lettre du 9 février 1784 : « La comédie serait pour moi comme elle est pour vous le plus agréable amusement, mais pour la voir rétablir ici nous attendons votre retour » (*BRH* XXXVI : 55). L'intérêt pour le théâtre fut heureusement relancé deux ans plus tard par l'immigration du peintre et musicien Louis Dulongpré[38], dont la présence à Montréal auprès des artisans Foureur dit Champagne est attestée au printemps de 1785. Au moins un des fils Champagne,

36. Il est probable qu'on ait utilisé l'église plusieurs années, mais elle fut laissée intacte au point d'être considérée comme « une des plus belles églises anglicanes d'Amérique » en 1789. Dessin du vestibule par William Berzy (Alloudi *et al.*, 1991 : 173); aquarelle de l'ensemble, <http://www.theatrales.uqam.ca/jesuit.html>.

37. Perrault (Québec, 1753 - 1844). Orphelin de mère, élevé par Jacques Perrault et Charlotte Boucher de Boucherville. En Louisiane en 1773; à Détroit en 1780; à Montréal en 1781. Greffier et protonotaire à Québec en 1795; député d'Huntingdon en 1796 et 1800; président fondateur de la Société d'éducation de Québec, 1821. Portrait par Dulongpré (Casgrain, 1898 : 2) et par Aubin, *L'Opinion publique*, 6 juin 1872, p. 41.

38. Dulongpré (Paris, en 1759 - Saint-Hyacinthe, 1843). Accompagne les troupes du comte de Rochambeau à la rescousse des Américains en 1778. Au Bas-Canada en 1784, probablement auprès de l'architecte, orfèvre, sculpteur et musicien Louis Foureur dit Champagne, dont les fils le prennent comme témoin de baptême (mai et décembre 1785, Notre-Dame). Derome, 1988 : 50-51.

Jean-Louis[39] fit partie des Jeunes Messieurs Canadiens. Il était musicien de scène, « métier » qui allait lui causer des humiliations au moment de prendre la succession de son père comme organiste de l'église Notre-Dame de Montréal en 1789.

Association durable et excommunication éphémère

Dulongpré ouvrit une école de danse, de musique et de théâtre rue Saint-Paul, en octobre 1787, puis il s'installa dans le Faubourg Québec, près de l'actuel Square Viger[40]. Or en 1789 on offrit l'ancienne église des Jésuites aux Anglicans, en remplacement de leur temple incendié, et la Ville perdit ainsi son « théâtre ». Le 11 novembre de cette année-là, le « théâtre de société » que formaient les Jeunes Messieurs Canadiens lança une

Jean Gauillaume De Lisle, 11 novembre 1789

L'An mil sept cent quatre-vingt-neuf, le nième jour de novembre. Sont convenus les sieurs Joseph Amable De Bonne, écuyer, Joseph Quesnel, non écuyer, Joseph François Perrault, écuyer, François Rolland, Jacques-Clément Hersé et Jean-Guillaume De Lisle, avec Sieur Dulongpré, des conditions suivantes, savoir :

Que ledit sieur Dulongpré fournira au THÉÂTRE DE SOCIÉTÉ, qui sera érigé dans sa maison, trois décorations completes, à l'exception des coulisses d'une décoration qui quoiqu'en papier représentant des arbres seront comprises dans les trois cy-mentionnées, fournira le luminaire tant chandelles que lampions nécessaires pour l'usage dudit théâtre; Les trois décorations sus-mentionnées représenteront une chambre, un bois et une rue, avec le grand rideau, fera élever le théâtre et fournira le bois nécessaire pour la construction ainsi que pour l'orchestre, l'amphithéâtre et autres bois nécessaires pour placer les spectateurs, paiera la musique, le perruquier, les billets, frais de gazettiers, gardes et valets de théâtre. Que ledit sieur Louis Dulongpré fournira sa salle pour quatre représentations et plus, si lesdits sieurs sous-mentionnés l'exigent, en lui païant néanmoins les frais qu'ils pourraient occasionner, moïennant le prix et somme de SOIXANTE livres, cours actuel de la province; pour laquelle somme le S[r] Dulongpré promet fournir tout ce que dessus mentionné, et après le Carnaval s'oblige de faire un état des articles par lui fournis pour l'usage dudit théâtre qu'il signera en forme de reçu pour servir au même théâtre quand lesdits Sieurs l'exigeront. Ledit sieur Dulongpré promettant de les garder et pourra en avoir l'usage avec le consentement desdits sieurs contractants lequel lui sera toujours octroïé d'autant queesdits Sieurs n'en auront pas besoin. Que de plus ledit sieur Dulongpré s'oblige à tenir prêt le Théâtre quelques jours avant la représentation des pièces, comme aussi de fournir le luminaire pour les répétitions ainsi que les musiciens nécessaires pour icelles. Que lesdits Sieurs répondent audit S[r] Dulongpré de la ditte somme de SOIXANTE LIVRES et qu'elle lui sera remise à mesure qu'elle rentrera et au cas qu'elle ne rentrât point lesdits Sieurs s'en rendent pleige et caution au bout dudit tems, en par le dit. S[r] Dulongpré nous favorisant d'une représentation dont néanmoins les frais comme cy-dessus lui seront payés par lesdits Sieurs pour la rentrée du déficit.

« De Bonne, Jh Quesnel, Hersé, L. Dulongpré, F. Rolland, J. F. Perrault, Jn Guill. De Lisle » (*BRH*, vol. XXII, n° 6, juin 1917 : 191-192).

39. Champagne : né en août 1745. Son père, Louis, décédé 1789, était reconnu pour avoir construit la chapelle des Récollets en 1759, signé des retables, construit et tenu les orgues de Notre-Dame (*DBC* IV : 293).

40. Au 24, rue Saint-Paul, puis rue Campeau [Saint-André] entre Viger et De Lagauchetière (*DBC* VII : 276-278; *BRH* XXVI : 149). Offerte en location en 1816 (*The Montreal Herald*, 9 novembre 1816).

souscription puis signa un contrat pour la construction d'une scène et de loges, dans l'atelier de Dulongpré, et la peinture de trois décors classiques (« une chambre, un bois et une rue »).

Les gens d'Église n'avaient pas réagi jusqu'alors aux activités théâtrales de cette compagnie, surtout que l'utilisation de l'église des Jésuites avait été consentie par l'évêque. Il en fut autrement quand le curé de Notre-Dame, François-Xavier Matour Dézery, prit connaissance de l'appel de souscriptions pour les représentations chez Dulongpré et constata que des notables de sa paroisse s'étaient impliqués. Il y voyait le « danger » d'une ouverture au grand public et ne sut mieux faire, à la grand-messe du 22 novembre, que de menacer d'excommunication les ouailles qui iraient au théâtre. Il s'ensuivit une visite de protestation de certains « acteurs », comme il les décrit : De Bonne, De Lisle, Hersé, Quesnel et Vassal. Ces derniers étaient fort conscients de la position de faiblesse du curé, qui avait usurpé les pouvoirs d'excommunication de son évêque. Le grand vicaire Gabriel-Jean Brassier, représentant à Montréal de l'évêque de Québec, fut convoqué à la confrontation; il soutint du bout des lèvres le curé, mais il savait fort bien que sa position était intenable. Il s'empressa donc d'avertir par écrit son évêque qui, pour des raisons politiques évidentes, prescrivit la prudence, ce qui pouvait signifier l'inaction.

Gabriel-Jean Brassier, fin novembre 1789

Monsieur Dézéri, dont vous connoissez le zèle, ayant appris qu'un certain nombre de gens oisifs de la ville se sont décidés a faire une souscription pour représenter des comédies la nuit, ou il y a des hommes et garçons habillés en femme et fille, ces spectacles doivent dit-on durer tout l'hyver, M^r^ le Curé a cru devoir représenter dans un sermon a son auditoire combien ces assemblées étoient dangereuses, et toujours prohibées par l'Église; il a peut-etre passé les bornes et la modération en disant qu'on refuseroit les sacrements à ceux qui y auroient assisté, les prêtres ne pouvant les absoudre, et ce qu'il y avoit de plus scandaleux, est que les plus considérés et les plus notables de la ville, avoient été les premiers a souscrire, et par leur exemple avoient entraîné les autres. En conséquence, à l'issue de la grande Messe Messieurs Debonne, Delisle le jeune secrétaire de la fabrique, Quenelle marchand, Vassal de Boucherville, et un nommé Hersé, acteurs, sont venus trouver M^r^ le Curé pour l'invectiver et blâmer sa conduite pour son zèle indiscret, qu'il se melait des affaires qui ne le regardoit nullement et avoit depeint des personnes en place contre les règles de la prudence et de la charité; après bien des débats ils m'avoit appelé a leur assemblée. Je n'ai répondu autre chose que M^r^ Dezeri avoit fait son devoir, comme c'était Louis 14 parlant du père Bourdaloue, et que nous devions faire le nôtre, et que j'étais surpris de voir d'honnêtes gens faire de pareilles démarches. Autre circonstance le sieur Champagne organiste ayant passé la nuit à ce spectacle est venu le jour de la Ste-Catherine [25 novembre] touché l'orgue : on l'a prié et remercié, lui représentant qu'il vouloit professer deux métiers incompatibles [...] » (lettre à l'évêque de Québec, archives de la chancellerie de Montréal, 901.02; 789-6; on trouve un résumé dans *RAPQ*, 1947 :114).

Pourtant, le 25 novembre, l'organiste Champagne fut mis à pied[41]. Il avait participé la veille à la représentation du *Retour imprévu* de Jean François Regnard, et des *Deux billets*, comédie « mêlée d'ariettes » du chevalier de Florian. Champagne a sûrement participé en tant que musicien à la soirée du 29 novembre, où on avait besoin de ses services pour *Le légataire universel* de Regnard et *Les chasseurs et la laitière* de Louis Anseaume, avec musique d'Égide Romuald Duni. Il ne faut évidemment pas se surprendre de ce que ces comédiens amateurs, durement traités par le pouvoir religieux, aient cherché un soutien auprès d'une institution parallèle, la Franc-Maçonnerie, où certains d'entre eux occupèrent d'ailleurs des postes majeurs. La petite troupe ne s'ouvrit pas pour autant au public et la critique leur reprocha de ne jouer que pour les souscripteurs, « un très petit nombre de personne [s] de la *haute* extraction ou de race noble » (*La Gazette de Montréal*, 23 décembre 1790).

Dramaturgie et scénographie naissantes

Quesnel avait tenté un retour en France, juste avant la Révolution, mais, bouleversé par les événements, avait jugé préférable de revenir. Il composa en 1789 une des trois premières partitions de théâtre musical écrites en Amérique[42], l'opéra comique *Colas et Colinette, ou Le bailli dupé*[43]. L'œuvre, dans le style de la Comédie-Italienne de Paris, fut créée en programme double avec *Le médecin malgré lui* de Molière, le 14 janvier 1790. La troupe reçut, contre les attaques intégristes, un appui courageux de la part du journal de Fleury Mesplet[44]. L'éditeur n'hésitait pas à couvrir les polémiques. La plus audacieuse de ses répliques survint quand le supérieur des Récollets, indigné du genre d'œuvres que les musiciens de la troupe avaient interprétées pour la fête de Saint-Antoine, le 13 juin 1790,

41. Rembauché jusqu'en 1792, en temps partagé avec le calviniste Guillaume Moreau Mechtler, lui-même venu avec la troupe d'Edward Allen, mais ayant « complètement abandonné le théâtre » (*La Gazette de Québec*, 12 juillet 1787; voir *BRH* XXV : 245; *DBC* VI : 550).

42. Royall Tyler créa en 1787 l'opéra *May Day in Town, or New York in an Uproar*, sur des airs connus (*BRH* XXXI : 492; Bordman, 1987 : 419; Odell, 1970, I : 259). John Bentley, de la troupe d'Allan, composa en 1786 le premier opéra comique québécois, *The Enchanters or The Triumph of Genius [Arlequin]*.

43. Édité à Québec, chez John Neilson, en 1808. Les autres soirées furent consacrées aux *Folies amoureuses* de Jean-François Regnard et *Jérôme Pointu* d'André Louis Bertrand Robineau dit de Beaunoir, le 4 février; *Le légataire universel* de Regnard et *Colas et Colinette* le 9 du même mois (*La Gazette de Montréal*, 11 février 1790).

44. Mesplet a plusieurs liens avec eux : son associé fait partie de la troupe depuis 1789; il a épousé la fille de Tison en 1790; il a édité des ouvrages de Perrault en 1789 et 1791 (*La Gazette de Montréal*, 3, 10, 17 et 31 décembre 1789; 14 et 21 janvier; 4, 11 et 25 février 1790).

crut bon de les mettre à la porte de sa chapelle et de dénoncer *Colas et Colinette* en chaire... avec presque six mois de retard[45].

La controverse a probablement contribué à empêcher la production à Montréal et l'édition des autres opéras de Quesnel, comme *L'anglomanie, ou Le dîner à l'anglaise*, de 1802, et *Lucas et Cécile*[46] de 1808. La tradition de Boucherville veut que Quesnel, qui s'y est installé à son retour d'Europe, ait produit chez lui du théâtre de société et qu'on y soit venu de Montréal par le traversier des îles ou le pont de glace[47]. *L'anglomanie* est probablement la première pièce qui porte sur un sujet local (hormis le masque de Lescarbot et l'épopée burlesque de Lotbinière) : on s'y moque finement de certaines familles seigneuriales dont les liens avec les Britanniques se font de plus en plus évidents. Un autre opéra, inédit de son temps, lui est attribué, *Les Républicains français, ou La soirée du cabaret*; daté de « l'an IX de la République » (1800-1801). Il s'agit d'une charge contre la Grande Terreur de 1794. Quesnel, qui avait tenté d'appuyer la Révolution Américaine, craignait, depuis son dernier séjour en Europe, que la Révolution Française ne dérape.

Entre-temps, c'est à Québec que le théâtre se fait actif, sous l'influence, on ne peut en douter, de Pierre Louis Panet, relancé par le retour de France du peintre et sculpteur François Baillargé[48]. Ce dernier note dans son journal qu'il a travaillé dix-sept jours à l'aménagement d'un théâtre, du 1er décembre 1785 au 5 janvier 1786, et participé aux *Fourberies de Scapin* le 19 du même mois. Il y travaillait encore en juin et en août de la même année. Il allait passer plus tard des plans de scène aux plans de salle.

Québec profita également d'une tournée de financement d'Alexandre Quesnay de Beaurepaire, dont l'Académie était en construction à Richmond, en Virginie[49]. La

45. *La Gazette de Montréal*, 24 juin, 1er et 8 juillet 1790. Quesnel a composé quelques vers sur un semblable incident survenu à la Noël : « On traita de folâtre / Ma musique, dit-on, faite pour le Théâtre, / L'un se plaint qu'à l'Église il a presque dansé, / L'autre dit que l'Auteur devroit être chassé » (cité par Laflamme, 1979 : 91).

46. Extrait sonore : <http://www.unites.uqam.ca/expo/Audio/stereo(48k)/NonMaman.html>, *Quick Time*.

47. Aujourd'hui le 386, boulevard Marie-Victorin, peut-être le plus ancien des lieux de théâtre québécois qui soit encore debout. John Durang a rapporté une équipée sur pont de glace pour se rendre du côté de Boucherville et Varennes au temps des fêtes 1797-1798 (J. Durang, 1966 : 76-77).

48. Baillargé : 19 janvier 1786; Sainte-Marie : t. III, 160. Baillargé participa aux *Fourberies de Scapin*; peignit chez Menut, des coulisses, loges et scènes en décembre 1792 et janvier 1793; fournit les décors d'un *Don Juan* en novembre 1795 (Hare, 1976 : 70).

49. Une première académie de Beaurepaire ouverte à Philadelphie, 1781 (*The Freeman's Journal*, 31 octobre 1781). Déplacée à New York, 1784, puis à Richmond, mars 1786. Beaurepaire quitta Richmond fin mars pour une tournée de levée de fonds qui le mena en France, février 1787.

Révolution française avait gravement compromis son projet d'implantation aux États-Unis des académies des sciences et des lettres, mais il tenait à construire au moins ce bâtiment qui allait être à l'origine du mot « Académie » pour désigner une institution théâtrale. Ses étudiants de français présentent *Le mariage forcé*, le 30 mars 1786.

Les Jeunes Messieurs Canadiens présentèrent à Québec, en janvier 1791, *L'avare* et *Le malade imaginaire* dans la salle de l'auberge du Chien d'or[50]. Ils reprirent *Le malade imaginaire*, le 26 février suivant. Le Chien d'or servait de hall aux Francs-Maçons et offrait généralement des pièces anglophones; il s'ensuivit une condamnation anonyme sans conséquence dans *La Gazette de Québec* du 20 janvier. Les 26 février et 2 mars de la même année, ils présentèrent *Le malade imaginaire* de Molière et *Le barbier de Séville* de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais – cette fois on soulignait la présence de Salaberry – en haut de la taverne Armstrong, dans une salle rénovée, dite Théâtre du Marché à foin (Hare, 1976 : 70).

De l'arène du fictif à celle du réel

Plusieurs des Jeunes Messieurs Canadiens s'engagèrent dans une opération politique importante. Grâce à la collaboration du prince royal Edward, duc de Kent, arrivé à Québec en août 1791, le gouvernement de Londres divisa la Province de Québec en Bas et Haut-Canada. Cette division allait normalement permettre aux « Canadiens », c'est-à-dire aux francophones du Québec, un meilleur contrôle de leurs institutions.

De Bonne obtint en décembre 1791, après l'arrivée du prince, le poste d'adjoint au secrétaire français du gouverneur et du Conseil. Longueuil fut nommé au Conseil exécutif. Les Jeunes Messieurs Canadiens se reformèrent encore une fois, voulant fêter l'obtention d'un Bas-Canada et le droit aux élections législatives qui allaient être déclenchées en mai. Ils reprirent l'idée d'une souscription pour couvrir les frais d'un lieu scénique temporaire, comme en témoigne une annonce de *La Gazette de Québec*, le 16 février 1792. On installa les décors dans la casemate qui se trouvait à l'extérieur de la porte Saint-Louis (Robertson, 1972 : 77) et, avec les Fusiliers dont Vassal faisait partie, on monta *Le médecin malgré lui* et *La comtesse d'Escarbagnas* de Molière, et *Arlequin sauvage* de Louis-François Delisle de la Drevetière. La première soirée, le 18 février, était offerte en l'honneur des premiers lieutenants-gouverneurs du Bas et du Haut-Canada le général Alured Clarke et le colonel

50. Hall des Francs-Maçons, à l'étage de la taverne de John Franks, 2, rue Buade. Franks, d'origine juive, avait ouvert à Montréal, en 1781, le Vauxhall, salle de musique et de danse, et possédait un café, rue Notre-Dame. Quitta Montréal pour Québec, 1788 (Massicotte, 1928 : 41-42; Trépanier, 1968 : 81).

John Graves Simcoe[51]. Elle s'ouvrit sur un prologue de Salaberry lu par un acteur du nom de Ménard. On jouait toujours en cercle plus ou moins fermé, mais la publicité renversa la formule, les annonçant cette fois comme « Jeunes Messieurs Canadiens de la Société Dramatique ».

La première campagne électorale pour combler 50 postes à la Chambre basse eut lieu en mai 1792 et une douzaine des Messieurs Canadiens et de leurs proches se présentent, Dulongpré, Quesnel et Rolland n'étaient pas éligibles, puisqu'ils n'étaient pas nés en territoire anciennement ou nouvellement britannique (Vaugeois : 112-123). Mais ces premières élections ne furent pas chose facile. On recourut même, pour la première fois, à la publication, dans les journaux, de dialogues qui visaient souvent les membres du théâtre de société qui s'installait à Québec, notamment Baillargé, De Bonne, Panet, Perrault et Salaberry. L'efficacité dramatique de ces dialogues fut parfois telle que les adversaires fictifs, trop facilement « identifiés », se transformèrent en protagonistes réels. Cette année-là, en effet, Jean Baillargé (père de François), battu, fit paraître dans le *Quebec Herald* un *Dialogue sur l'intérêt du jour, entre plusieurs candidats et un électeur libre et indépendant.* Dans ce texte, l'auteur met en présence un électeur qui interroge un seigneur, un négociant, un avocat, un artisan, un ouvrier et un laboureur. Salaberry, qui fut élu dans Dorchester et dans Charlesbourg, laissa ce dernier siège au candidat défait, l'avocat Michel Amable Berthelot Dartigny, à qui on attribue un deuxième dialogue, *Conversation au sujet de l'élection de Charlesbourg*, qui laissait entendre que Salaberry avait « acheté » l'élection; on devait en faire une lecture publique devant le Constitutional Club, le 19 mai 1792, mais elle n'eut pas lieu.

Après les élections, certains des comédiens amateurs ont sûrement participé ou contribué aux représentations données, du 27 décembre 1792 au 7 février 1793, dans la salle d'un ami, Alexandre Menut[52]. Mais une loi de 1794 ayant imposé un service obligatoire dans les milices, la contestation fut grande et les Messieurs Canadiens, très engagés, furent fréquemment pris à partie. Un nouveau dialogue, favorable à la loi, *Le Canadien et sa femme*, fut édité par le bureau du gouverneur; il semble attribuable à

51. *La Gazette de Québec* du 16 février 1792 annonce *Arlequin sauvage* et *La comtesse d'Escarbagnas*, mais Lady Simcoe rapporte que le gala fut consacré à Molière, avec *La comtesse d'Escarbagnas* et *Le médecin malgré lui*. Elle ajoute que les Fusiliers (dont Vassal?) ont joué d'autres pièces qu'elle n'a pas vues. Pour le prologue, voir *Culture vivante*, n° 17, 1970, p. 20.

52. La salle se trouvait derrière l'hôtel, 19, rue Saint-Jean, entrée rue Saint-Stanislas (emplacement actuel du Conservatoire d'art dramatique de Québec). Les Jeunes Messieurs Canadiens y jouèrent cinq Molière de leur répertoire, plus *L'avocat Patelin*, *Le barbier de Séville* et *Le retour imprévu*.

De Bonne, secrétaire du bureau, ou à François Baby, cousin de Perrault. Le 8 février 1794, De Bonne fut nommé juge à Québec; l'année suivante, il obtint un poste de greffier pour Perrault. Les Messieurs Canadiens, ainsi partiellement regroupés, offrent six autres pièces, de novembre 1795 à avril 1796, dans des décors de François Baillargé, On retrouvait avec eux Ménard et le notaire Roger Lelièvre[53]. On pouvait surtout compter sur l'éditeur de *La Gazette de Québec*, John Neilson[54], et sur le soutien inhabituel de David Francis de Montmolin, recteur de la cathédrale anglicane, ainsi que sur celui de Jacob Mountain, son évêque[55].

La reprise de l'activité théâtrale à Montréal est probablement due au retour de Pierre Louis Panet qui y fut nommé juge en 1794. Les Jeunes Messieurs Canadiens y reprirent *Le barbier de Séville* et *Le retour imprévu* pour la fête de la Sainte-Catherine, le 25 novembre, cinquième anniversaire du congédiement de Champagne comme organiste à Notre-Dame. Le grand-vicaire, humilié, écrivit de nouveau à son évêque, rappelant que ce dernier avait lui-même menacé d'excommunication les gens qui assisteraient à pareils spectacles. Loin de céder au chantage, la troupe émit 172 souscriptions et produisit *Le tambour nocturne* de Destouches et *Le médecin malgré lui*, dans une salle d'auberge de la rue Notre-Dame voisine des ateliers Champagne.

La nouvelle relève

Du côté de Québec, les recrues ne manquaient pas, et d'anciens membres continuaient de s'intéresser au théâtre. Un comité s'est réuni en 1802 chez Pierre Louis Panet, qui était à nouveau installé à Québec où il a été nommé juge d'une autre instance et membre du Conseil exécutif[56]. Le comité voulait voir au financement de la compagnie avec une mise de fonds divisée à parts égales entre les nouveaux actionnaires : Michel

53. Lelièvre (Québec, 1805); mère née Écuyer; <http://www.barreau.qc.ca/quebec/1/7/1_7_1.asp>.

54. Neilson (Domal, Écosse, 1776 - Cap Rouge, 1848); élu en 1818 et suiv.

55. Jacob Mountain, premier évêque anglican de Québec, nommé en 1793.

56. Le Musée de l'Amérique Française possède, signé « Panet », un spicilège dit Recueil d'airs, dont des extraits du Devin de village de Jean-Jacques Rousseau.

Caron[57], Delamarre[58], Claude Dénéchau[59], Jean-Baptiste Duberger[60], François Lehouillier[61], François Romain et Michel-Flavien Sauvageau. Ils décidèrent d'utiliser le petit théâtre Patagonien de 220 places ouvert par un comédien d'origine écossaise, James Ormsby, dans un local situé au bas de la côte de la Canoterie, près de la porte Hope, le 15 octobre 1804 (*BRH* XLII : 300-303). On présenta, les 25 octobre et 18 novembre 1804, *Les plaideurs* de Racine et trois Molière, dont, à nouveau, *Le mariage forcé*. La troupe reçut alors une « apologie » de Neilson, qui prônait en leur faveur la construction d'une plus grande salle en vue d'une ouverture au grand public. Elle reçut un autre encouragement, inattendu, de la part de Thomas Carey, acteur, avocat et poète anglophone, fondateur du *Quebec Mercury* qui était le journal d'un parti adverse, produit chez l'Imprimeur du roi, Pierre Édouard Desbarats (*BRH* VI : 134-136). La salle fut transformée en manège pour les miliciens de Maurice de Salaberry en 1809 (Aubert de Gaspé, 1971 : 363).

La compagnie renouvelée reprit certaines pièces, surtout *Colas et Colinette*, sous la direction de Romain, avec la participation des fils des parlementaires John Lees et Joseph François Perrault, et d'autres jeunes comédiens nommés Robert Christie[62] Écuyer et Thomas Voyer, le 29 janvier et 23 février 1805. Quesnel leur offrit pour l'occasion une « Adresse aux jeunes acteurs du théâtre de Société de Québec », qui leur a peut-être servi de prologue[63]. Le texte prône une théorie du jeu proche de celle de Denis Diderot.

57. Caron (Saint-Roch-des-Aulnaies, 1763 - Yamachiche, 1831); député de Saint-Maurice en 1804 et suiv.

58. Pourrait être de la famille du contrôleur de la Marine, Jean Victor Varin de La Marre (vers 1699-1786), qui avait octroyé son titre de notaire à Panet de Méru en 1754.

59. Dénéchau (Québec, 1768 - Berthier, 1836). Député de la Haute-Ville de Québec en 1808; gendre de Jacques Hyacinthe Simon, dit Delorme, seigneur de Saint-Hyacinthe.

60. Duberger (Détroit, 1767 - Montmagny, 1821). Fin d'études au Petit Séminaire de Québec. Arpenteur, cartographe, dessinateur; ébauche la carte du Bas-Canada, base de celle de 1803. Époux de Suzanne Glackmeyer.

61. Lehouillier, marchand, gendre de Pierre de Sales Laterrière, médecin, mémorialiste, seigneur des Éboulements.

62. Christie (Windsor, Nouvelle-Écosse 1787 - Québec, 1856). Stagiaire en droit à Québec en 1805, greffier de la Chambre (1817-1827), député (1827-1854), fondateur du *Daily Telegraph* (1817), rédacteur en chef du *Quebec Mercury* (1848-1850). Soutint De Bonne et les autres.

63. Publiée par Neilson, à l'instigation de Salaberry, dans *La Gazette de Québec*, 7 février 1805 : 1. Voir également le 21 mars 1805 : 5.

Louis Joseph Quesnel, 7 février 1805

Acteur, pour réussir voici la règle sûre :
Observez, imitez, copiez la nature;
Examinez surtout quelles impressions
Produisent sur les traits toutes les passions,
Afin, selon le cas, qu'en votre personnage,
Vous puissiez sur cela mouler votre visage;
Qu'il sache en temps et lieu exprimer la douleur,
Le plaisir ou la peine, ou la crainte ou la peur.

De chaque émotion saisissez bien le geste,
Que d'accord avec lui votre air se manifeste;
Sachez peindre en un mot l'exacte vérité.

Que dès votre début en entrant sur la scène,
On puisse deviner quel motif vous amène,
Et, même en la coulisse, en vous composant bien,
Avant que de paraître ayez l'air qui convient [...].

Tout le temps qu'un acteur est présent sur la scène,
Il doit être attentif et toujours en haleine;
Toujours à l'action il faut qu'il prenne part,
Et la marque du geste ainsi que du regard [...].

Que vos yeux soient fixés vers le fond du parterre
Lorsque seul sur la scène on vous voit déclamer;
Attachez-vous aussi à vous bien exprimer;
C'est peu pour un acteur de bien savoir ses rôles,
S'il ne sait faire aussi entendre ses paroles.
Fuyez en prononçant toute affectation,
Et parlez comme on parle en conversation [...].

Imitant la nature en sa simplicité,
Jusque dans le costume aimez la vérité;
On peut s'en écarter, sans craindre la critique,
Dans les rôles outrés du burlesque comique,
Où la charge souvent soutient l'illusion;
Il faut partout ailleurs de la précision [...].

(« Adresse aux jeunes acteurs du théâtre de Société de Québec », *La Gazette de Québec*, 7 février 1805.)

On continua de présenter périodiquement des pièces au Théâtre du Marché à foin, jusqu'en 1808[64]. Cette année-là, Romain, bibliothécaire de sa profession, fonda une Société littéraire à laquelle adhèrent les Perrault, père et fils. L'année 1808 était une année

64. 11 janvier; 3 février 1803; 5 février, 21 mai 1807; 27 février, 24, 29 octobre 1808 (Hare 1976 : 74)

d'élections. Le Parlement n'avait pas de partis officiels, mais se divisait fréquemment entre « Britanniques » et « Canadiens », eux-mêmes subdivisés entre réformistes et contre-réformistes; ces derniers espéraient, entre autres, maintenir le système des seigneuries. Or dix des Jeunes Messieurs Canadiens se rattachaient au milieu seigneurial : De Bonne, Déméchau, Jordan, Lehouillier, Longueuil, Pierre Louis et Louis Panet, Rolland, Salaberry et Vassal.

Le journal *Le Canadien* (dont Jean Antoine Panet, cousin de Pierre Louis mais membre des réformistes, était cofondateur), attaqua le trop puissant De Bonne, sans le nommer, par le biais d'un dialogue anonyme, *Veillée d'un candidat avec sa belle amie* (29 août 1807). L'auteur anonyme s'en prenait à sa vie privée, dont les péripéties amoureuses étaient correctes sur le plan civil, mais pas non conformes sur le plan religieux (*DBC* V : 254). Le 26 mars 1808, juste avant la campagne électorale, un autre dialogue anonyme du même journal prétendit que les législateurs contre-réformistes n'avaient jamais étudié le droit. On visait notamment De Bonne, et Perrault : De Bonne avait reçu ses charges après quatre ans de cléricature sur cinq; Perrault avait vu ses quatre ans de cléricature en droit compromis par le décès de son maître, et sa requête en dispense, en 1794, avait été refusée par le Parlement. Il était difficile encore une fois d'empêcher le débordement du « fictif » sur le réel. Des batailles de rue, entre Perrault et des hommes de Jean Antoine Panet, firent soupçonner ce dernier d'être le scénariste des derniers dialogues anonymes. De Bonne fut réélu, mais Perrault battu. Salaberry fut battu à Québec mais élu à Huntingdon. Quant à Jean Antoine Panet, il fut battu à Québec par Dénéchau mais élu au second siège d'Huntingdon.

Dès le mois de mai 1803, Panet de Méru fit remettre au lieutenant-gouverneur, par son fils Pierre Louis, des lettres de France révélant le projet d'une prise de la colonie par les bonapartistes. Ces derniers reçurent effectivement un appui des États-Unis qui déclarèrent la guerre à l'Angleterre en 1812 et attaquèrent sa colonie du Canada. Les Salaberry, père et fils, de même que Thomas Fortier et Frédéric Auguste Quesnel[65] s'illustrèrent à la bataille de Châteauguay, Vassal agissant comme adjudant-général; c'est d'ailleurs sur les pressions de ce dernier qu'on avait augmenté le nombre des miliciens et les avait formés à la guérilla.

Les Jeunes Messieurs Canadiens ne jouèrent donc pas avant le 31 décembre 1814, présentant de nouveau *Les fourberies de Scapin* et *L'avocat Patelin*, avec une équipe encore

65. Quesnel fils (Montréal, 4 février 1785 - 28 juillet 1866). Collège de Montréal, 1796-1803. Cléricature chez Stephen Sewell; avocat en 1807. Député en 1820 et suiv.

renouvelée, dont le lieutenant Thomas Fortier[66]. On y lit un prologue du fils de Jean Antoine Panet, le capitaine Louis Panet[67] qui allait plus tard maintenir, au-delà des divergences d'opinion politique entre son père et son oncle, la tradition familiale du théâtre de société, mais beaucoup trop tard, en 1837, pour qu'on le situe dans une continuité. Entre-temps, c'est Lelièvre qui maintint le flambeau, mettant à l'affiche Molière, évidemment, mais également Charles Dufresny de la Rivière, Louis Sébastien Mercier, Charles Antoine Guillaume de L'Épinoy, dit Pigault-Lebrun, de même que, le 22 février 1816, l'auteur anonyme de *La bataille de Waterloo ou Entrée triomphante de l'armée anglaise dans Paris*. Les activités durèrent, sous sa direction, jusqu'en novembre 1823. La troupe quitta ensuite la scène, après 50 ans d'activités (1774-1823), réparties sur deux générations.

Le statut social des Jeunes Messieurs Canadiens a énormément contribué à recruter des adeptes, à faire connaître et respecter le théâtre français, notamment celui de Molière et de la Comédie-Italienne de Paris. Pendant un demi-siècle, leurs activités ont été toujours rattachées au même milieu des gens de loi, des officiers, des seigneurs et des grands bourgeois qui consacraient au théâtre leurs loisirs des fêtes. Certains, comme Baillargé, De Bonne, Louis Panet, Quesnel et Salaberry écrivirent des pièces, des dialogues ou des prologues. Pour eux, le théâtre aura été non seulement un divertissement intelligent, mais un véhicule efficace pour maintenir et promouvoir la tradition culturelle française.

Ils étaient jeunes et certains d'entre eux ont été publiquement accusés d'être désœuvrés, parce qu'ils résidaient dans les demeures que leurs parents possédaient en ville et n'avaient pour toute tâche qu'à se perfectionner en arts, en lettres et en rhétorique. Pourtant, ils fondèrent une compagnie de théâtre et participèrent en outre aux luttes contre deux invasions américaines, à la fondation du premier Parlement, à la sauvegarde du code civil (par rapport au *common law*) et à la défense du français comme langue nationale. Passant régulièrement des feux de la rampe au feu de l'action, ces amateurs de théâtre auront donc joué avec une constance et une efficacité rarement égalées, les différentes facettes de leur rôle social et culturel.

66. Fortier (Québec, 1796 - Gentilly, 1876), lieutenant du 1er bataillon en 1812, combat à Châteauguay en 1813. Diplômé en médecine à New York en 1818. Collabore à divers journaux; élu député à compter de 1848.

67. Louis Panet (Québec, 1794 - 1884). Notaire, 1819; conseiller exécutif, 1837 et suiv.; et conseiller législatif, 1852-1867; juge, 1867 et suiv.; sénateur, 1871 et suiv.

« Feux de la rampe et feu de l'action » démontre comment la pratique du théâtre de société n'a pas cessé avec la défaite de la Nouvelle-France. Elle passa du salon à la salle d'auberge et au petit théâtre. Une compagnie fut fondée par des seigneurs, hommes de loi et officiers écossais de la région de Montréal, jouant Molière, Beaumarchais, Rousseau… Ils participèrent aux deux guerres contre les Américains mais obtinrent de Londres un gouvernement responsable. Ils furent candidats à la première élection et la fêtèrent par la reprise à Québec de leurs activités théâtrales. Leur passion du théâtre et de la politique s'étendit sur deux et même trois générations.

« Feux de la rampe et feu de l'action» shows how society theatre did not cease with the defeat of New-France. It passed instead from the living room to the inn hall and to the small playhouse. A company was founded by lords, lawyers and Scot officers of Montréal area; they played Molière, Beaumarchais, Rousseau… They participated in the two wars against the Americans but obtained from London the right to self government. They were candidates in the first election and celebrated by resuming their theatre practice at Quebec. Their passion for theatre and politics was so strong that it spreaded to a second and even a third generation.

LE PROTONOTAIRE PERRAULT

Napoléon Aubin : « Joseph François Perrault », *L'Opinion publique*, 4 janvier 1872, p. 5. La scène pourrait avoir été saisie au théâtre aussi bien qu'au prétoire.

Entrée des artistes

Le défi du théâtre postcolonial, 1785-1824

Les seuls artistes professionnels de la scène francophone installés au pays, et ce jusqu'au deuxième tiers du XIX[e] siècle, étaient les musiciens et les scénographes, comme Baillargé, Champagne, et Dulongpré. Encore ces derniers devaient-ils pratiquer plus d'un art : architecture, ébénisterie, peinture. Mais la Révolution américaine, dont les luttes ouvertes ont duré de 1773 à 1781, a posé aux gens de théâtre québécois des problèmes majeurs, non seulement parce qu'elle a fermé les frontières et empêché la circulation des Thespiens militaires (de langue anglaise), mais aussi parce qu'elle a créé une situation postcoloniale qui a forcé toute l'Amérique du Nord Britannique à se redéfinir.

C'est ainsi qu'une troupe de théâtre professionnel, celle de Lewis Hallam fils, dont la majorité des membres avait passé le temps des hostilités en Jamaïque, s'est disloquée peu après son retour sur le continent. Certains optèrent pour le Congrès alors que d'autres, autour d'Edward Allen[1] et de William Moore[2] restèrent fidèles à la Couronne. Ils profitèrent ainsi des avantages offerts aux Loyalistes qui choisissaient de venir s'installer dans la Province de Québec. Avec la venue d'Allen et de Moore, le théâtre québécois se

1. Allen avait joué au Theatre Royal d'Édimbourg. Marié à Québec en 1779 (archives anglicanes). C'est à lui qu'est due la réouverture du Southwark Theatre de Philadelphie en mars 1785. Il contribua avec Moore à la réouverture du St. John Street Theatre de New York en août de la même année.

2. Moore père avait joué au théâtre de Liverpool en 1779-1780 (*DBC* IV : 601) puis en Jamaïque avec l'American Company d'Hallam l'année suivante. Lors d'une tournée en Nouvelle-Écosse en mai et juin 1785, il présenta *The Court of Momus, Eulogy on Freemasonry* et *The Fashionable Raillery*, à Shelbourne en mai et à Halifax en juin, où il se déclara en route pour le Québec (*Nova Scotia Gazette and Weekly Chronicle*, 7 juin 1885). Il reprit l'éloge à New York en 1885 (Odell, 1970, I : 233).

trouvait donc placé devant une double conjoncture : la confrontation au professionnalisme, qui fut bénéfique, et l'influence de la culture postcoloniale américaine, dont les effets allaient tarder à se faire sentir.

Edward Allen & Company

À la fin de la Révolution Américaine, la troupe de théâtre d'Hallam réussit à reprendre sa place dans le champ culturel. Ce ne fut pas sans difficultés, car il fallait surmonter les préjugés que suscitaient non seulement son absence jugée politiquement douteuse pendant les hostilités, mais aussi son statut ravalé au rang des « amuseurs publics » par les puritains qui participaient maintenant au nouveau pouvoir. Hallam releva le défi, mais la troupe dut se diviser. Moore se rendit en tournée en Nouvelle-Écosse, où il prononça pour la première fois son célèbre prologue, *Eulogy on Freemasonry*, et annonça qu'il irait faire carrière au Québec d'où on lui avait probablement déjà offert le poste de grand-maître. De passage à New York, il est mis au courant du projet d'Allen de se rendre au Québec, et fait le voyage avec lui.

Allen venait de rouvrir le Park avec Hallam fils. Il y avait dans cette troupe un officier français spécialiste d'escrime et de performance équestre, Charles Busselot, de même que des jeunes « danseurs » (comme on désignait les acteurs de *commedia dell'arte*), Étienne Bellair, John et Catherine Durang[3] ainsi que le musicien John Bentley. On jouait alors *The Touchstone, or Harlequin Traveller* et *The Witches, or Harlequin in the Moon*, avec Hallam en Arlequin, Allen en Pierrot, Catherine Durang en Colombine et John Durang en Tire-bouchon. On donna aussi *The Busy Body*, *The Devil upon Two Sticks*, *The Ghost* et *Love à la mode* (Odell, 1970, I : 232-236).

Allen avait déjà servi comme officier à Québec, où il s'était marié. Une section de la compagnie qui le suivit à Montréal en novembre 1785, s'arrêta à Albany pour l'hiver. Seules Bellair, Bentley et Moore étaient du voyage. À Albany, on vit s'ajouter à l'affiche les noms de madame Moore, ceux de deux nouveaux acteurs, Duncan et Worsdale, de même que celui d'un flamand du nom de Vandenburgh qui devait tenir plus tard quelques rôles à Montréal, et un musicien du nom de Guillaume Moreau Mechler, né à Bruxelles de mère wallonne et de père flamand.

3. Les Durang, élevés dans une section luthérienne de la Pennsylvanie, étaient nés de parents alsaciens, Jacob Durang, de Strasbourg, ancien chirurgien du régiment de Waldmer, et Catherine Atter, de Wisenbourg.

Des citoyens d'Albany, certains par intégrisme et d'autres par nationalisme, voyant que ces Loyalistes étaient en route pour un pays resté fidèle aux Britanniques, tentèrent d'empêcher les représentations. Ils soumirent à cet effet une requête au conseil de ville, et tentèrent de faire démolir l'ancien hôpital wallon qui avait été transformé en salle de spectacle (Phelps, 1890 : 24). Le conseil éluda la question. Le répertoire de la compagnie s'allongea cependant d'un drame moral, *George Barnwell* de George Lillo. Le journal du célèbre imprimeur Charles R. Webster, *The Albany Gazette*, fit l'éloge des bonnes mœurs de la compagnie au moment de son départ pour Montréal[4], mais il avait néanmoins laissé paraître dans ses pages de pleines colonnes de protestations.

Les représentations de Montréal commencèrent le 20 mars 1786[5] dans la « salle d'assemblée » de Simon Levy[6], sur la Place-Royale. On présenta une longue série de pièces, au rythme d'une farce précédée d'une comédie, d'un drame, voire d'un opéra par semaine; le répertoire, très varié comprenant aussi bien des comédies traitant avec humour du passé colonial américain, comme *A Bold Stroke for a Wife, or The Quaker's Wedding* et *The Fair American and the Young Quaker* que des drames shakespeariens comme « an Historical Tragedy, *Call'd King Richard the Third* », le 19 mai, et « a Play (written by Shakespeare), *Call'd King Henry IV, or The Humours of Sir John Falstaff* », le 2 juin[7]. On offrit également quelques pièces françaises en traduction : *The Citizen* (*La fausse Agnès, ou Le poète campagnard* de Destouches) et *Miss in her Teens or The Medley Lovers* (*La Parisienne* de Florent Carton Dancourt). Allen mit par ailleurs à l'affiche quelques arlequinades, comme *The Elopement, or Harlequin Skeleton* (Worsdale en Arlequin, Bellair en Pantalon), *The Enchanters, or The Triumph of Genius* (Moore en Arlequin), et d'autres pantomimes comme *The Italian Gardener*, et *The Sportsman Revels*. Fait peu banal : *The Enchanters* de Bentley constituait, en 1786, la première création opératique au pays. Cet opéra fut composé trois ans avant *Colas et Colinette, ou Le bailli dupé*, première opérette en français.

4. « En toute justice pour cette Compagnie de comédiens, nous ne pouvons omettre de mentionner que leur conduite fut telle qu'elle a rencontré les attentes de la population en général » (*The Albany Gazette*, 23 février 1786).

5. Annoncée pour le 16, la première à Montréal n'eut lieu que le 20 (*La Gazette de Montréal* [*GM*], 16 mars 1746).

6. Levy tenait taverne au 6, Place du Vieux-Marché, à côté de l'Auberge des Trois Rois (notaire Hodiesne, 11 juin 1761, et archives du Congrès juif canadien, dossier « Simon Levy »).

7. The Countess of Salisbury, Damon and Phillida, The Deuce is in Him, Douglas, or The Noble Scotch Shepherd, Doctors Last's [*sic*] Examination before the College of Physicians, High Life Below Stairs, Jane Shore, Lethe, or Æsop in the Shades, Linco's Travels, The Mayor of Garrat, The Orphan, or The Unhappy Marriage, The Padlock, The Recruiting Officer, The Register-Office, She Stoops to Conquer, or The Mistakes of a Night, The Suspicious Husband, Thomas and Sally, or The Sailors Return, Three Weeks after Marriage, or What we must all Come to, The Wrangling Lovers, or Like master Like Man (*GM*, 16 mars - 6 juillet 1786).

À Québec par la suite, les représentations eurent lieu chez les Thespiens, dans le hall des Francs-Maçons, en haut de la taverne de Prenties, autrefois connue comme auberge du Chien d'or, rue de Buade. On joua durant l'automne des œuvres comme *The West Indian*, de Richard Cumberland, sur le « bon sauvage », et « A Comedy (of Three Acts) altered from Shakespeare by Garrick, call'd *Catharine and Petruchio, or The Taming of the Shrew* ». On offrit également la pièce de George Cockings, *The Siege of Quebec, or The Death of General Wolfe*[8], le 19 octobre 1786. Le gouverneur Carleton leur commanda l'automne suivant, en vue de la visite du prince William Henry, la pièce *She Stoops to conquer* d'Oliver Goldsmith, pièce immédiatement reprise à Montréal.

Certains membres s'établirent à Québec. Bellair, ouvrit « une Salle pour enseigner la Dance »[9], et Moreau Mechtler une école de clavecin et de violon[10]. Moore était probablement déjà grand-maître quand il prononça, avec l'habit de circonstance, son *Eulogy on Freemasonry* (*GQ*, 20 juillet et 3 août 1786). Il prit de fait la direction du hall des Francs-Maçons et des Thespiens (*GQ*, 29 mai 1788). Avec eux, il monta entre autres *The Miser*, d'après Molière, avec la musique de Moreau Mechtler, le 9 février 1789. Il fonda surtout un journal, *The Herald* (novembre 1788 – juillet 1782) où il défendait des idées semblables à celles des Jeunes Messieurs Canadiens, ses concurrents en théâtre, mais s'opposant radicalement à eux sur la question système seigneurial :

> Politiquement, son journal représentait les nouveaux idéaux qui inondaient alors le monde occidental : liberté de la presse, gouvernement démocratique et opposition à tout[e] forme d'autorité arbitraire. Pour Moore, au Canada, ces idées s'exprimaient par une opposition aux seigneurs français et aux anglais, aux « réserves » du clergé et à toute tentative de censure, qu'elle vînt de l'Église ou de l'État[11].

8. George Cockings, *The Conquest of Canada, or The Siege of Quebec, Historical Tragedy of Five Acts*, Londres, Printed for the Author, 1766; rééditions États-Unis, création par Hallam fils, Philadelphie, 17 février 1773.

9. L'annonce, en français, situe l'école « dans la rue du Mont-Carmel (vis-à-vis la maison du jardin du fort) », mais en anglais, « opposite the General's garden » (*La Gazette de Québec* [*GQ*] 31 août 1786).

10. *GQ*, 12 juillet 1787. Né à Bruxelles en 1764, était fils de Pierre-Paul Mechtler et de Marie-Madeleine Moreau. D'abord professeur de musique à Québec, devint co-organiste de Notre-Dame de Montréal en 1789 (avec Jean-Louis Foureur dit Champagne), puis organiste plein temps de la cathédrale Christ Church en 1791 et de Notre-Dame en 1792. Il a donné un concerto à Montréal le 14 septembre 1796 (*DBC* VI : 550-551).

11. *DBC* III, à « Moore ». La notice confond Moore père et fils. Or le père et son épouse faisaient partie de la troupe depuis Albany et le fils jouait avec eux dans *West Indian* et *Catherine and Petruchio* au Québec en août 1786. Moore fils épousa Anne Mackay, fille de l'imprimeur de Québec, le 11 mars 1790; ils eurent un fils, William W., né le 1er mai 1791 (Archives de l'église St. Andrew's, écossaise, et de l'église anglicane). Moore fils était à Montréal pour les funérailles de ce fils, en janvier 1813 : « William W. Moore de Montréal étudiant en droit âgé de vingt-et-un ans mort le quinze courant & inhumé le dix-sept de janvier mil huit cent treize en présence de ces témoins : William Moore, Lewis Lyman, I. Somerville, mineur. » (Archives de la cathédrale Christ Church).

On ne connaît pas exactement sa formation, mais étant donné qu'il a présenté de nouveau son éloge à Newport (Rhode Island), le 3 octobre 1793, et à Fredericksburg (Virginie), le 8 mai 1794, on peut se demander s'il n'est pas le William Moore qui fut grand-maître à Philadelphie en 1796-1797, auquel cas il était avocat et détenteur d'un baccalauréat et d'une maîtrise ès arts, ce qui expliquerait la qualité de ses prises de position aussi bien politiques que théâtrales[12].

Allen s'installa chez Basile Proulx dont il loua l'hôtel et la salle, en face des Récollets[13]. Il annonça d'ailleurs son spectacle de rentrée sur la même page que l'« École à danser » de Dulongpré et une école pour « apprendre à Lire, Écrire & Parler » de Bentley[14]. Il soutint même une saison magnifique, en 1789-1790, en concurrence avec les Jeunes Messieurs Canadiens.

On ne sait trop quand les compagnes et les compagnons d'Allen et de Moore quittèrent le pays, mais madame Allen jouait encore en 1796 et on trouve le nom d'Andrew Allen, leur fils, sur la section montréalaise d'une pétition adressée au roi par Pierre Amable De Bonne en 1799. Moore fils est imprimeur à Québec quand Durang le visite en 1798. Chose certaine, selon les dires de Charles Durang, qui vint jouer à Montréal et à Québec en 1810, aucun des gens d'Allen et de Moore ne se trouvait cette année-là parmi les acteurs du pays et c'est le colonel A. H. Pye qui dirigeait les Thespiens de Québec[15].

Location d'un hôtel-théâtre par Edward Allen, rue Notre-Dame, face aux Récollets

[...] fut présent Basile Proulx, bourgeois, demeurant en la ville de Montréal, lequel loue, du premier jour de janvier jusques et pour quatre mois consécutifs [...] à Edward Allen & Company, conducteurs d'un théâtre, partie d'une maison sise en cette ville, rue des Récollets, derrière la maison occupée par le dit bailleur, consistant en un grand appartement où est actuellement construit le théâtre et tous les appartements du second étage du côté de la dite maison du dit bailleur et à lui appartenant [...]. De plus [...], le dit bailleur recevra, chaque nuit de représentation, un billet de loge [...] [notaire Beek, *BRH* XXV : 154].

12. Voir : <http://www.pagrandlodge.org/gmaster/history/1796smith013.html>. Comme il y a eu d'autres grands-maîtres dans l'histoire de la Franc-Maçonnerie de Philadelphie, on les distingue par un deuxième nom; ici « William Moore Smith ».

13. Voir annonce de l'Hôtel Allen (*GM*, 10 janvier 1788).

14. *GM*, 1er février 1787. Bentley, claveciniste et directeur musical de théâtre, devint titulaire des orgues de la basilique de Québec de 1810 à 1813, à charge de se préparer un successeur catholique (*BRH* XIII : 14).

15. « Comme les temps froids avaient commencé et que les navires avaient tous quitté pour la saison, on n'avait d'autre idée que de se divertir. Un petit théâtre était soutenu par un groupe d'officiers comédiens, dont un ou deux jouaient fort bien, et la salle était très joliment aménagée » (Hughes, novembre 1784).

On revit Allen et Moore sur scène à Albany en 1815, où Andrew Allen ouvrit un café avec salle en 1816[16]. Esther Young, qui avait appris son métier à Montréal était de retour à Albany en 1811[17]. De la compagnie d'Allen, pour les mêmes raisons peut-être, il ne sera resté que Bentley et Moreau Mechtler, qui avaient des postes stables et respectables d'organistes. Les autres, se retrouvant avec Young à Albany, en mars 1815, y montent *The Miser*, d'après Molière, et *Julius Cæsar* de Shakespeare; ils eurent même l'audace de présenter une pièce américaine inédite, *The Young Carolinians, or Americans in Algiers*[18]. La dramaturge était Maria Henrietta Pinckney, de Charleston, qui osait, pour la première fois dans une pièce écrite en Caroline, mettre un rôle de noir en scène et aborder ouvertement, à partir d'un cas d'esclavage blanc, un des plus graves problèmes hérités du passé colonial. Pinckney étant la fille d'un général fédéraliste qui fut deux fois candidat à la présidence des États-Unis, Allen, Moore et Young (dont un fils devint sénateur), montraient bien à quel point ils avaient épousé les idées postcoloniales.

Donegani & Delvecchio

Une deuxième troupe professionnelle devait venir des États-Unis à Montréal en avril 1788. Elle était dirigée par Jean Donegani, originaire de Moltrazio en Lombardie, et Thomas Delvecchio, du Lac de Côme. Connus comme « compagnie d'acrobates, de danseurs de cordes et de bouffons », selon l'expression de Charles Durang à leur propos (C. Durang, 20 août 1854), ils se produisirent d'abord à l'hôtel Malo, angle nord-ouest des rues Notre-Dame et Saint-Pierre, près de l'auberge d'Allen.

« La Compagnie du Sieur Donegani » donna ses premières performances à Montréal (Tremaine, 1952 : 256; *GM*, 14 août 1788), à Philadelphie en 1790, à New York en janvier et à Montréal en décembre 1791, à Philadelphie en février et finalement à Montréal en

16. En 1696, madame Allen a joué à Québec avec la troupe de tournée Love & Beatty (*GQ* : 11 février 1796). Andrew Allen a signé avec ses compagnons Bellair et Moreau Mechtler une pétition au roi rédigée par De Bonne et contresignée par des notables, dont les professionnels de théâtre Delvecchio et Donegani et les amateurs Delisle, Delongpré, Champagne, Panet, Perrault, Quesnel et Rolland (Montréal, 6 juillet 1799). Andrew Allen ouvrit à Albany en 1816 un *Southern Cafe* où il personnifiait Andrew Jackson prenant la Nouvelle-Orléans (*The Albany Register*, 4 juin 1816 : 4).

17. Esther Young (Albany, 1792? - Sandy Hill, New York, 1867). Rare comédienne québécoise, avec Harriet De L'Estrange, dont on connaisse l'histoire. Installée avec son père à Montréal où elle apprit à jouer. De retour à Albany en 1811 où elle joua avec Bernard au Thespian Theatre (Phelps, 1890 : 45-46).

18. *The Albany Argus*, 7 février, 28 et 31 mars, 7 et 11 avril 1815.

septembre 1792, où elle s'installe à demeure[19]. Les journaux américains en parlent comme « Frenchmen » ou « Company of French Acrobats » (Waldo, 1942 : 177 et 182), ce qui pourrait impliquer qu'ils avaient à leur répertoire des canevas de la Comédie-Italienne de Paris. Les Donegani en vinrent à posséder un hôtel-relais à Pointe-aux-Trembles, dont John Durang fait mention dans ses mémoires de 1798 (J. Durang, 1966 : 81), et deux à Montréal, le plus connu étant « À l'Enseigne des Trois Rois », du côté est du Vieux-Marché [Place-Royale]. Ils y produisirent en spectacle durant plusieurs années[20].

À la mort de Jean Donegani, en 1799, c'est Thomas Delvecchio qui prit en charge l'Auberge des Trois Rois et y installa en 1824 un Museo Italiano, le premier musée du pays, avec une salle d'optique et des spectacles d'automates. En 1833, donc quelques années après la mort de Delvecchio survenue en mai 1826, Christine Delvecchio et son mari, Pierre Lestilles Leblanc[21], déplacèrent leur musée de l'Auberge des Trois Rois à la maison Delvecchio, place du Nouveau-Marché [Jacques-Cartier]. Leur famille resta longtemps dans le domaine des arts, notamment Rosita Delvecchio et son époux, le violoniste Franz Jehin-Prume (Béraud, 1958 : 62 et 96).

Avant les automates de Delvecchio, il y avait eu à Québec les marionnettes du père et de la mère Marseille. Installés rue d'Aiguillon durant toute la moitié du XVII[e] siècle, ils s'adressaient essentiellement aux enfants. Le duc de Kent ayant un jour annoncé sa visite chez eux, en 1795, on créa pour lui une scène du siège de Québec par les Américains en 1775 : on transforma le castelet en citadelle et on transforma les Teutons de service par des Américains. Le castelet des Marseille passa aux mains de leur gendre, Barbeau, puis à celles de Sasseville. Mais, pendant le Soulèvement de 1837-1838, il fut détruit par des gardes qui circulaient avec les marionnettes en guise de rebelles à exécuter (Aubert de Gaspé, 1971 : 420-427).

Cirques et circuits

L'entrée au Québec de comédiens venus de France devait obligatoirement se faire par les États-Unis, à cause de la rupture des relations avec la France. Un cas typique est celui

19. *GM*, 15 décembre 1791. Pour d'autres spectacles, voir les comptes de William Brown : « 1788, Sept. 22. Printed for Donegane, Rope Dancer, 200 Handbills notifying Feasts of activity &tc, 1 folio page on Crown [...]. Sept. 27, Oct. 3, 11, 18, 23, 27 » (Tremaine, 1952 : 256). Les dates des affiches et des journaux ne coïncident pas; on recourait tantôt à l'une, tantôt à l'autre façon d'annoncer.

20. À la manière des Blanchard de Philadelphie, ils offraient un spectacle de ballon dans le Vieux-Port, en amont du Courant Sainte-Marie, derrière les hôtels de la famille (*GM*, 30 août 1820).

21. Des historiens confondent Pierre Leblanc avec son père et son frère qui portent tous deux le prénom de Cajetan.

du « danseur » Bossieux, qui ouvrit une école au Bas-Canada en 1817, puis disparut (Burger, 1974 : 314). Il semble être rentré en France, si on en juge par un Jean M. Bossieux qui se présenta ensuite comme immigrant à Newport (Massachussetts) en 1822, avec femme et enfants, et se décrivit comme « *school master* ». Lorsqu'un artiste français se présentait dans un port d'entrée américain, il finissait souvent par se joindre aux collègues déjà en place aux États-Unis et ne remontait pas nécessairement vers le Bas-Canada, ou ne le faisait que plus tard.

Il y eut cependant d'autres tournées professionnelles qui eurent au Québec un effet particulièrement positif, même auprès des francophones, puisque certains comédiens pouvaient jouer dans les deux langues ou prendre contact avec les amateurs francophones locaux. Les cirques-théâtres ont amené, par exemple, un ami de la Compagnie d'Allen, John Durang, en 1797, de même que les familles d'artistes d'origine française, les Blanchard, Martin, Ramage et Valleau en 1823, auxquelles s'ajoutent les Monnier en 1825. De plus, un circuit du Nord mis en place par le Boston Theatre comprenait des artistes comme Harriet De L'Estrange, le capitaine John Duplessis Turnbull et l'étudiant Thomas Hopkins Gallaudet en 1808, et Charles Durang en 1810. Il y eut aussi les tournées éphémères de comédiens comme Joseph Linna Artiguenave en 1819, Godeau en 1822, W. & T. Jones & Baptiste en 1825.

Durang et Ricketts

John Durang est venu au Bas-Canada avec la compagnie équestre de John Ricketts en 1797. On construisit deux cirques-théâtres temporaires en bois, l'un à Montréal et l'autre à Québec, puis un permanent en pierres à Montréal pendant le séjour à Québec[22]. John Durang a laissé un récit et des gouaches sur ses installations et ses performances durant la tournée, rapportant que les spectacles équestres étaient accompagnés de danses et de pantomimes en trois langues (anglais, français et allemand), avec arlequins et clowns. À Montréal, on connaît deux titres de leurs spectacles à la fin 1797, *The Miller's Shop* et *Robinson Crusoé*, et quatre autres, dont une adaptation locale, au début de 1798, *Entre d'enchantement, Don Juan, or The Libertine Destroyed, The Death of Captain Cook* et *The Voyageurs*, or *Harlequin in Montreal* (Boudreault, 2002 : 24); cette dernière était sans doute une variante de Harlequin Traveller qu'il avait jouée avec la troupe d'Hallam fils à New York en 1785.

22. Plan de 1798. Le cirque était situé dans l'enceinte du Bastion blanc qui formait l'angle nord-ouest des murs de la ville, près de la Porte des Récollets (J. Durang, 1966 : 67-68 et Bourassa, 1993 : 171 i-j).

John Durang, 1797-1798

Lundi le 28 M. Ricketts obtint la permission de construire sur un terrain de la couronne qui était situé dans un coin des remparts, près de la guérite de la porte des Récollets. J'ai dessiné les plans du cirque pour les charpentiers et en ai précisé la structure. Il était conçu pour des performances diurnes, sans toit. Il fut complété en deux semaines avec arène, scène, balcons et écuries. Le bâtiment avait deux parties et un café séparait l'une de l'autre, parterre et balcons. Nous avons ouvert le 5 septembre.

Nous jouions tous les après-midi à 4 heures. Les musiciens appartenaient au 60e régiment des Royal American Grenadiers. Les employés étaient des soldats en congé qui travaillaient au prix d'une demi-couronne par jour, ce qui était également le salaire des musiciens [...]. Mon emploi consistait à faire le clown, à pied ou à cheval, ce qui m'obligeait à faire des farces dans l'arène aussi bien qu'à jouer à cheval dans *Le tailleur de Brentford*, avec des répliques en Français, en Allemand et en Anglais (la majeure partie des habitants étant français, plusieurs allemands et quelques-uns, marchands et soldats, anglais).

J'ai simulé la chasse à courre, sauté la barre à toute vitesse sur le cheval ou à côté; j'ai sauté à cheval à travers un cerceau, joué le rôle d'un cavalier saoul et enfilé des vêtements de femme alors que j'étais enfermé dans un sac porté par deux chevaux. J'ai fait la pyramide à toute allure debout sur deux chevaux pendant que M. Ricketts se tenait sur mes épaules et que Mr Hutchins se tenait dans l'attitude de Mercure sur les épaules de M. Ricketts. J'ai joué le soldat saoul à cheval, sauté le cheval-arçons, dansé sur scène, joué le rôle d'Arlequin dans les pantomimes et interprété une chanson comique à l'occasion. J'ai fait des danses et des performances sur corde. J'ai mis au point des démonstrations mécaniques avec machines et écrans. J'ai offert des feux d'artifice. Bref, j'étais acteur, régisseur, peintre, décorateur, copiste de musique, fabriquant d'affiches et trésorier [J. Durang, 1966 : 67-68].

M. Ricketts reçut un tel encouragement des marchands et des officiers à rester pour tout l'hiver qu'en quatre semaines nous avons pu fermer notre cirque d'été et le reconstruire sur une base permanente. Nous avons été amenés à l'ériger en pierres, complètement rond avec un toit ajouré de fenêtres et un café. L'intérieur du cirque a été conçu comme celui de Philadelphie : les balcons en haut, le parterre en avant à même le sol, nos loges et l'arrière-scène sous les balcons, un grand estrade pour l'orchestre au-dessus de la porte par où entraient les chevaux. J'ai peint l'intérieur moi-même. Le dôme était bleu ciel avec cupidons et guirlandes de roses tout autour, les balcons roses, les panneaux blancs, un rideau de festons bleus et une arène délimitée par des panneaux et des piquets que reliait une chaîne d'or. La décoration de la scène comprenait un paysage, un rideau, un manteau d'arlequin, des coulisses et des niches à buste armorial de chaque côté. Nous y avons présenté Le capitaine Cook, Robinson Crusse, des arlequinades et des ballets [J. Durang, 1966 : 69-70; voir *GM*, 26 février 1798].

Il y eut l'an dernier une tentative d'implantation à Montréal d'une compagnie de Boston à laquelle se sont joints quelques comédiens canadiens. C'est l'embargo [américain] sur le théâtre qui les a conduits au Canada où ils pensaient à bon droit pouvoir amasser quelques dollars dans l'attente de jours meilleurs. J'ai assisté par un chaud soir d'été à une représentation de *Catherine and Petruchio* [19 mai 1808]; mais le talent des bostonnais fut totalement éclipsé par la vulgarité et les erreurs d'une Catherine complètement saoule qui avançait sur scène d'un pas chancelant et amenait l'auditoire à se contorsionner de rires, seule réaction possible pour les témoins du massacre de la pièce de notre barde immortel. Un monsieur et une dame Usher vinrent par la suite de Boston et offrirent plusieurs soirées avec un succès remarquable. J'avais vu jouer Usher à Boston où on le considérait comme un acteur de deuxième catégorie, mais il brillait au Canada comme une *étoile* de première grandeur. Ils se rendirent ensuite à Québec où ils offrirent plusieurs soirées sous le patronage de Sir James Craig qui, pour la première fois, honorait le théâtre de sa présence. Le bruit court qu'avec un peu d'encouragement ils pourraient s'établir au Canada et redorer l'image ternie de Thalie et Melpomène (Lambert, 1810, vol. I : 300-301).

Durang se mêla volontiers aux comédiens locaux, se rendant par exemple à un spectacle des Donegani au relais de la Pointe-aux-Trembles, reprenant contact avec Moore

fils à Québec et se risquant sur le pont de glace qui menait du côté de chez Quesnel. Il leur offrit cependant une leçon de choses à propos des rituels amérindiens, pressant qu'on le mène au village de Kahnawake pour apprendre de nouvelles danses qu'il interpréta ensuite avec celles de son répertoire : *Pipe Dance, Eagle Tail Dance...* Mais Durang et Ricketts rentrèrent plus tôt que prévu à Philadelphie pour y clore leur saison 1797-1798 et affronter un cirque rival, l'Olympique de Pépin et Breschard[23].

Ormsby et Cary

Une troupe d'Albany, dirigée par James Ormsby, qui comme Allen avait joué à Édimbourg, se produisit au Théâtre Patagonien[24] de Québec en octobre 1804, y montant, avec un prologue du poète et éditeur Thomas Cary, un opéra-comique de John O'Keefe et une farce d'Isaac Bickerstaffe. Cary a participé aux représentations de Québec et publié quelques mois plus tard, dans son *Quebec Mercury*, une pièce anonyme qui pourrait bien être de lui : *The Barons, or Feudal Times.* Ayant ensuite laissé le Patagonien aux Jeunes Messieurs Canadiens, Ormsby ouvrit un théâtre, au-dessus d'un entrepôt situé derrière la nouvelle église Notre-Dame, rue Saint-Sulpice, le 19 novembre. Après l'été de 1805 passé à Montréal, Ormsby retourna pour la saison régulière de 1805-1806 au Patagonien, offrant notamment *Raising the Wind* et un sujet américain, *The Contrast, or The True Born* Yankee, le 3 octobre. Son théâtre fut racheté par l'acteur George Clarke en 1806[25]. Ormsby rentra à Albany en août 1808.

Bernard et ses gens

Un second théâtre fut fondé à Montréal après celui d'Ormsby, le New Theatre de William Henry Prigmore. La salle fut ouverte en décembre 1807 dans l'ancien entrepôt de fourrure des Bourassa, rue Saint-Nicolas, angle sud-ouest de Saint-Sacrement[26]. La salle était aménagée de façon classique, avec parterre, loges et balcon. Le répertoire était essentiellement britannique. Dans ses annonces, Prigmore ne désigne malheureusement pas ses premières distributions, comme dans *Catherine and Petruchio*, offerte le 24 mai. Mais il reçut souvent des acteurs en provenance de Boston, notamment le couple Harriet

23. C. Durang : 17 décembre 1854. Les interprètes de drames, opéras et pantomimes de l'Olympique avaient pour noms : Poubelle, Jaymon, Douvilliers, [Du] Devant, Poignard, Saint-Marc, Léger, Savoie, Viellard.

24. Théâtre de poche ironiquement nommé d'après un pays mythique de géants; probablement le même aussi nommé Brobdingnag, pays de géants dans *Les voyages de Gulliver*.

25. Plus tard transformé en chapelle méthodiste qui fit ensuite place à la chapelle du Sacré-Cœur, rue Saint-Sulpice.

26. Bâtiment détenu en copropriété par l'épouse d'Augustin Cuvillier, mars 1803 (lot 106b, c. 78' x 68'). Voir *GM*, décembre 1807; J. Lambert, 1810 : 523; Trépanier, 1968 : 179.

De L'Estrange[27] et Noble Luke Usher. Ce dernier y fit une première apparition en mai 1808 dans le rôle titre d'*Othello*, suivi de celui d'*Hamlet* en juin. Sa femme y fit ses débuts montréalais en juillet comme Lady Randolph dans *Douglas, or The Noble Shepherd* de John Home. Avec De L'Estrange vinrent cette année-là Duplessis Turnbull et Gallaudet[28], en décembre 1808. Vint également un ancien du Convent Garden, le scénographe Noble Allport.

John Lambert, 1808

Il y a à Québec un édifice auquel on pourrait donner le nom de théâtre, mais les gens qui y jouent, ou plutôt tentent d'y jouer, sont aussi mauvais que les pires de nos acteurs itinérants [...]. Il y a parfois des officiers militaires qui prêtent assistance à la compagnie, mais je n'en ai vu aucun, sauf le colonel Pye et le capitaine Clarke du 49e, qui n'aient pas étranglé les plus belles scènes de nos poètes dramatiques. On peut facilement s'imaginer à quel niveau les représentations théâtrales canadiennes sont descendues quand on sait que ce sont des garçons qui sont obligés de jouer les rôles de femmes : la seule actrice étant une demi-mondaine surannée dont les Belvidère, Desdémone et Isabelle soûles *ravissent* l'auditoire canadien [...]. Si on pouvait trouver quelques femmes de théâtre et reléguer madame R[obinson][29], notre actrice spirituelle, à l'emploi d'éteignoir de chandelles, la compagnie pourrait atteindre un niveau tolérable, mais je doute beaucoup que les habitants soient enclins à dépenser assez d'argent en spectacles dramatiques pour qu'on recueille de quoi soutenir une compagnie durant un certain temps (Lambert, 1810, vol. I : 300-304).

Usher et De L'Estrange quittèrent l'affiche du New Theatre en août 1808. En effet, à l'automne, ils fondèrent le Montreal Theatre, premier chaînon d'un circuit canadien mis en place par le Boston Theatre. C'était dans une salle de 700 places, aménagée dans un entrepôt de pierre du Faubourg des Récollets, au 2, rue du Collège[30]. Duplessis Turnbull y présenta, le 19 avril 1809, un lever de rideau de Thomas d'Helle, *Gilles ravisseur*, et sa propre version française d'un mélodrame de Matthew Gregory Lewis, *Le démon de la forêt, ou L'horloge a sonné*. Pour ce mélo, il fit paraître dans le journal, en français, une description

27. Les « de L'Estrange », après la Révolution française, firent une carrière dramatique à Londres où le directeur américain Thomas Wignell les a engagés en 1796. Leur fille Harriet fit ses débuts à Philadelphie; elle épousa Usher en 1800 (C. Durang : 19 novembre 1854).

28. Manifestement Thomas Hopkins Gallaudet, né à Philadelphie en 1787. Étudiant de M.A. à Yale (1808-1810) et de communication orale auprès de Laurent Clerc et de Jean Massieu à l'Institut Royal des Sourds-Muets de Paris. Rentré avec Clerc en 1816, il fonda en 1817 l'American School for the Deaf à Hartford (Connecticut).

29. Madame Robinson, du New Theatre, fut Desdémone dans *Othello* en mai, Gertrude dans *Hamlet* en juin et Isabelle dans *Revenge* en juillet 1808.

30. Aujourd'hui, rue Saint-Paul ouest. Le *Montreal Directory* de 1819, qui situe le théâtre à cet endroit, indique que Duplessis Turnbull demeure en face, au 3 du Collège, d'où une confusion chez certains historiens (Béraud, 1958 : 27).

des décors successifs[31]. Il écrivit et monta également *Valdemar, or The German Exiles*, les 20 avril et 11 mai 1809[32]. Il allait par la suite tirer profit d'un événement mystérieux. Prigmore disparut avec une partie de sa troupe, à la mi-décembre, en se rendant jouer à Québec (Béraud, 1958 : 26). La légende veut qu'ils aient été dévorés par des loups, mais il est plus vraisemblable que leur carriole ait sombré en traversant un pont de glace. Après une dernière mention de Prigmore dans les journaux, c'est Duplessis Turnbull qui prit la direction du New Theatre (*GM*, 19 décembre 1808, 2 janvier 1809) et réussit à le garder ouvert jusqu'en 1816.

Usher et De L'Estrange signèrent dès le mois d'août 1808[33] un contrat de deux ans pour un second chaînon du circuit, le Quebec Theatre. Ils se sont en effet produits, avec l'aide occasionnelle des Thespiens militaires du colonel Pye, à Québec, au Théâtre du Marché à foin, sur l'emplacement actuel de l'Hôtel Clarendon, dès le 20 août 1808. Ayant laissé la gestion du Montreal Theatre à Allport, ils s'installèrent à Québec où on les trouve à l'affiche à compter de septembre 1809[34]. Mais Luke Usher, père de Noble Luke, avait été malheureux dans l'ouverture d'un théâtre à Lexington (Kentucky) à l'automne de 1808. N'ayant pu obtenir la collaboration de John Bernard, il avait fermé son théâtre en décembre suivant, pour finalement le rouvrir en avril 1809. Il semble qu'on ait négocié un échange : des acteurs de Montréal et de Québec iraient à Lexington alors que d'autres, de Boston, les remplaceraient au Bas-Canada. Mais la troupe de Québec sortit très affaiblie par le départ des cinq couples Cipriani, Douglas, Jones, Kennedy et Turner qui se rendirent d'abord à York (Toronto), en septembre, puis à Lexington, en décembre 1810 (Hill, 1971 : 24).

John Bernard prit immédiatement des mesures pour sauver ce qui restait du circuit canadien. L'acteur John Mills arriva à Montréal en août, Bernard lui-même en septembre et Charles Durang en novembre 1810; ils travaillèrent aussi à Québec. Usher semble avoir

31. *The Wood Demon, or The Clock has Struck*, 1807, joué à Montréal en anglais en 1809 et en français en 1817. Duplessis Turnbull fut accusé de plagiat (*Montreal Herald* : 19 et 26 décembre 1818.

32. *Valdemar, ou Les exilés allemands* On le reconnaît comme auteur, mais le texte lui fut volé par un acteur et emporté aux États-Unis. Une version révisée offerte le 15 mars 1819 (Burger, 1974 : 222).

33. À propos de *Douglas* et *The Sultan* la critique se lit en termes de : « very general satisfaction [...] dramatic excellence » (*Quebec Mercury*, 22 août 1808).

34. « Les lieux ont été grandement améliorés, le fond de scène est tout nouveau (peint par M. Allport) et des ajouts considérables ont été faits au costumier » (*Quebec Mercury*, 25 septembre 1809).

quitté Québec dès l'arrivée de Bernard[35]; il fit savoir qu'il cherchait de nouveaux acteurs alors qu'il préparait plutôt une transition vers Lexington. Des citoyens de Québec tentèrent la grande séduction auprès de Bernard pour le convaincre de prendre la direction du Quebec Theatre, promettant même de lui construire une nouvelle salle. Mais De L'Estrange annonça, fin septembre, qu'elle et Mills assumeraient désormais le circuit, sous l'autorité de Bernard qui rentrait à Boston, et que le contrat de Québec avec le circuit

Charles Durang, 1809-1810

C'est en 1809 que Mills arriva au Canada où nous avons pu le rencontrer dans une compagnie théâtrale de Montréal qui était dirigée par Allport, un peintre scénique qui se doublait d'un grand artiste-peintre. Ce théâtre était parfois ouvert, mais souvent fermé pendant des mois [...]. Les acteurs du Bas-Canada n'étaient pas nombreux. À Montréal, en 1909-1910, il y avait MM. Mills, Johnson, Horton, C. Durang, un Anglais du nom d'Anderson qui servait de souffleur, M. Turnbull qui écrivit *The Wood Demon*, M. et Mme Young [...]. Le théâtre, durant cette saison-là, n'ouvrait qu'à l'occasion. Une section de la compagnie de Boston avait l'habitude de s'y rendre durant l'été, pour quelques semaines. Ce n'est que récemment que Montréal est devenue une très belle ville de théâtre. Durant la période la plus chaude de l'été, le théâtre restait fermé et Mills s'y installait avec sa famille, faisant du foyer des artistes son salon et des loges ses chambres [...]. Les pièces étaient jouées dans un grand entrepôt de pierre dont la partie du haut avait été convertie en salle de théâtre. C'était sur une rue déserte, dans une maison isolée [...].

Nous avons rencontré madame Usher [...]. C'était à Québec, au Canada, en 1810. Elle y avait loué un théâtre où elle jouait à l'occasion avec des officiers anglais qui passaient occasionnellement leurs heures de loisirs à la garnison en interprétant « Shakespeare ». Nous nous rappelons un des officiers, un lieutenant Wood, ingénieur, qui était un des principaux interprètes et un bon décorateur. Il aurait certainement pu devenir un très bon acteur s'il en avait fait profession [...].

Je dois souligner qu'à l'occasion [de *Macbeth*] le théâtre était rempli de beau monde. Le gouverneur général des provinces était là avec son épouse, une superbe jeune femme. Tous les officiers mariés étaient présents avec leur famille, à la manière québécoise. Un déploiement raffiné comme dans les théâtres les plus superbes d'Europe s'étalait ainsi dans une simple salle à l'étage d'un édifice un peu délabré. On y avait aménagé des loges, bien sûr, mais les spectateurs pouvaient presque se donner la main d'un bord à l'autre de la salle. Les femmes, avec leurs bijoux et leurs maquillages, et les officiers avec leurs splendides uniformes écarlates décorés de galons d'argent et d'or, déployaient une formation magnifique qu'on observe rarement dans nos vastes et élégants théâtres (C. Durang, XXIX :19 XI 1854).

La nuit d'après sa mort une violente tempête s'est levée. Nous avons veillé au corps toute la nuit. À part les enfants de Thespis, pas âme qui vive dans tout le théâtre sauf un soldat anglais [...], un jeune homme de mérite qui jouait à l'occasion et possédait un extraordinaire répertoire. Au matin, la tempête avait été si forte que nous ne pouvions ouvrir les portes du théâtre, pas même descendre dans la rue et il sonna midi avant que nous puissions obtenir de l'aide des déneigeurs [...]. Glover, notre pauvre soldat anglais, avait failli perdre la vie en sautant [d'une fenêtre de l'étage] pour aller prendre son poste à la baraque.

35. Reçut une critique sévère le 19 octobre 1809. Le 6 novembre, on remplace *The Beaux Stratagem* par *The Belles Stratagem* (*Quebec Mercury*, 30 octobre 1809) et De L'Estrange interprète le rôle de son mari dans *George Barnwell* le 19 février 1810 (*GQ*, 15 février 1810).

> Nous n'avions que bien peu d'amis en ce lieu qui avait toutes les apparences d'une colonie pénale sibérienne. Montréal n'était pas une grande ville alors. Ses maisons de pierre, ses toits de tôle, ses portes et ses volets ferrés lui donnaient l'apparence d'une immense prison, et ses rues étroites obstruées par la neige étaient comme de sombres corridors menant aux portes des différentes cellules. Quelques habitants canadiens, arpentant les rues avec leurs *capots* gris, leurs bottes de cuir et leurs *bonnets rouges*, une courte pipe à la bouche, étaient les seules personnes qu'on pouvait rencontrer [...].
>
> Le corps, quand l'heure fut venue, fut placé dans un cercueil d'acajou sur un traîneau, tiré par un cheval et suivi par une demi-douzaine d'acteurs et douze ou treize messieurs de la ville jusqu'au lieu de l'enterrement [sur le chemin Papineau...]. Comme nous passions près du *Champ de Mars*, champ de parade de la garnison, nous fumes rejoints par le Colonel Proctor et ses officiers. Ils suivirent à pied notre pauvre et mélancolique *cortège*. Pas un spectateur, à peine un individu solitaire, par ci par là, jetant un regard furtif ou une canadienne nous épiant par la fenêtre au moment de notre passage. C'était triste, cette immobilité soudaine, rien qu'on puisse entendre que le craquement de la neige sous nos bottes pendant que nous marchions lentement. C'était une scène intéressante. Cela tenait du roman. Il montait en nous un soudain besoin de réflexion. Il surgissait une véritable poésie du fond tranquille de notre âme.
>
> Au moment où nous sortîmes des murs délabrés de la vieille ville française fortifiée, avec l'église de Notre-Dame et ses tours enneigées, avec la ligne des toits de maisons qu'on discernait à peine par dessus les murs, Montréal apparut comme une petite ville enfouie sous une terrible avalanche. Le son lointain d'un cor et d'un tambour qui nous venait des baraques, la rangée de militaire qui suivaient le traîneau tiré par un cheval augmentaient le caractère impressionnant de l'événement. Un ministre épiscopalien présida la cérémonie d'enterrement [...]. Les officiers en paletot bleu, avec leur fourreau à ceinture blanche, leur écharpe rouge et leur sombre bonnet à aigrette formaient un groupe pittoresque et imposant autour du pauvre comédien dont la fosse avait été creusée dans un champ de neige» [C. Durang, XL : 4 février 1855].

était renouvelé pour deux autres années (*Quebec Mercury*, 20 septembre 1810). Pour comble de malheur, Mills, qui assumait le Montreal Theatre, mourut sur place dès décembre 1810[36].

À Québec, la critique se fit dévastatrice. Les spectateurs, les voyageurs et même John Bernard[37] et Charles Durang s'en prirent non pas aux professionnels du circuit, mais aux amateurs qui complétaient la distribution, aux garçons auxquels on confiait des rôles de filles, à la salle trop petite et aux accessoires inefficaces. Usher revint chercher son épouse et sa fille, la future actrice Agnes Pye Usher, née à Québec en 1809. Il participa à une représentation en l'honneur de son ami l'acteur Samuel Drake, en février 1811, puis la directrice annonça, par une lettre du 16 février, qu'elle et son mari partaient dans le but

36. Cuvillier fut chargé de mettre en location le Montreal Theatre, annoncé dans le *Montreal Herald* (21 novembre 1812); il l'est encore le 14 mai 1814.

37. Bernard, 1887 : I, 32. Voir : « C'était un immeuble n'offrant aucun attrait particulier pour la représentation, consistant tout au plus en l'étage supérieur d'une taverne où l'entrée des spectateurs était si étroite qu'en cas d'incendie on pouvait s'attendre au pire désastre » (Cockloft, 1960 : 32).

d'embaucher à l'étranger une nouvelle troupe complète[38]. En réalité, les deux journaux de Québec publiaient en avril une lettre de Bernard, en provenance de Boston et datée du 28 mars, annonçant qu'il allait assumer lui-même le bail du Quebec Theatre[39]; mais il rouvrit plutôt celui que les Thespiens d'Albany avaient abandonné. Usher et De L'Estrange se retrouvèrent à Lexington en novembre, reprenant dès leur arrivée les rôles d'Hamlet et d'Ophélie (*Lexington Gazette*, 26 novembre 1811).

Il est possible que le va-et-vient des artistes aux frontières ait soulevé des suspicions. Il était facile pour des acteurs américains de transporter de l'information. Or le complot bonapartiste découvert par Panet de Méru en mai 1803 avait fini par devenir réalité : les États-Unis, alliés de la France depuis leur Révolution, s'attaquèrent à l'Angleterre et à ses provinces nord-américaines en 1812. Bernard dut sentir venir le coup. Il put d'autant plus le prévoir que le Quebec Theatre était associé aux Thespiens militaires et qu'on trouvait à Albany des acteurs ayant déjà quitté le Bas-Canada.

Le Bas-Canada aura donc vécu, grâce à certaines troupes américaines en tournée, une expérience de théâtre professionnel marquante, impliquant un certain nombre de comédiens d'origine française, mais cette expérience n'aura duré que peu de temps. De ces tournées, il est néanmoins resté deux musiciens de théâtre et une troupe d'origine italienne spécialisée dans le spectacle corporel.

Les Jeunes Artistes et les Brown

C'est à une jeune troupe venue des États-Unis en 1815, quand les tensions de la guerre se furent apaisées, qu'on dut une certaine reprise de l'activité théâtrale francophone. Il s'agit de la « Société des Jeunes Artistes » dont le directeur, du nom d'Inglese, se présentait comme *manager*[40]. La troupe se produisit à Québec de mai à juillet et à Montréal d'août à octobre, offrant de rester pour l'hiver en remplacement d'une des compagnies qui rentrait aux États-Unis. Ces « Jeunes Étrangers », comme on les appelait, dont la formation

38. « Mme USHER [...] vous informe respectueusement qu'il s'en va à Boston dans le but d'engager, si possible, une Compagnie qui sera en mesure de mériter leur approbation : et par tous recours aux talents et la nouveauté, faire en sorte de promouvoir le divertissement de ceux qui ont été assez bons de les honorer de leur support. – Québec, 16 février 1811 » (*GQ*, 21 février 1811).

39. « M. BERNARD informe respectueusement ces Dames et Messieurs de Québec qu'il a assumé de Mme USHER le reste de son bail du Théâtre, et qu'il va, avec leur approbation, après la fermeture du Boston Theatre [pour l'été], leur offrir des pièces si populaires et des acteurs de si grand talent qu'il doute de ne pas pouvoir s'assurer de leur satisfaction et leur donner le plaisir du divertissement de l'esprit que procure une Pièce bien dirigée [*well regulated Drama*]. – (Boston, 28 mars 1811) » (*GQ*, 18 avril 1811).

40. Littéralement : « A. Inglise, ménager » (*Le Spectateur Canadien*, 20 novembre 1815; Burger, 1974 : 141).

ressemblait à celle des académies d'Alexandre Quesnay de Beaurepaire, présentèrent des ballets, des pantomimes et des drames.

Dans la foulée des Jeunes Artistes se sont présentés, en 1815, des Amateurs Canadiens, qui étaient formés en « théâtre de société ». À en juger par l'ampleur de leur répertoire et la rapidité de leur exécution, il s'agit sûrement de la deuxième génération des Jeunes Messieurs Canadiens. Ce répertoire comprend toutefois trois nouveautés : un nouveau Molière, *L'amour médecin*, et deux Voltaire, *La mort de César* et *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*[41]; les deux dernières suscitent une controverse dans un journal montréalais[42]. Les représentations eurent lieu dans l'Old Coffee House de John Molson, rue de la Capitale, dont Robert Tessyman venait de prendre la gérance[43]. Cet endroit était d'ailleurs le lieu de réunion de clubs sélects, dont le Beaver Club et les loges maçonniques.

Après avoir confié la gérance de l'Old Coffee House à Tessyman, Molson l'offrit à Duplessis Turnbull qui avait abandonné celle du New Theatre en 1816. Mais ce dernier quitta bientôt l'auberge de Molson pour acheter le Montreal Theatre avec l'éditeur Thomas Doige, en novembre 1817; ils l'appelèrent New Montreal Theatre. Ils réussirent un coup de maître en faisant venir l'acteur Frederick Brown et son épouse, Sophia DeCamp, qui faisaient carrière au Federal Theatre de Boston depuis 1816. Les Brown présentèrent trois pièces de Shakespeare : *Othello* à la mi-janvier, puis *Macbeth*, *Le marchand de Venise* et de nouveau *Othello*, jusqu'à la mi-février 1819[44]. La troupe présenta aussi d'autres pièces, comme *Jane Shore* de Nicholas Rowe et *The Siege of Québec* de Cockings en février. Duplessis Turnbull avait projeté de monter sa propre pièce, *Diamond Cut, or The Novice*, en février 1820, mais il dut la retarder à cause du deuil protocolaire de George III, puis d'un incendie qui détruisit partiellement le théâtre avec une vingtaine de maisons du faubourg en mai 1820 (*Canadian Courant*, 2 février 1820 : 2; *The Scribler*, 24 juin 1824 : 218). La salle fut reconstruite sous la forme d'un hôtel-théâtre.

41. En 1815 *La mort de César* de Voltaire et *L'amour médecin* de Molière. En 1816 *Le barbier de Séville* de Beaumarchais et *Gilles ravisseur* de Dhell en janvier, *L'avare* de Molière, *Le retour imprévu* de Régnard, *Le tambour nocturne* et *Les deux billets* de Florian en février. Vinrent *L'avocat Patelin* de Brueys et Palaprat, *L'enragé* et *Crispin médecin* de Hauteroche en novembre, *Le trésor caché* de Destouches en décembre.

42. *Le Spectateur canadien*, 13 et 27 janvier et 10 février 1817.

43. *The Montreal Herald*, 14 mai, 23 novembre et 28 décembre 1816. Thomas Sullivan avait acquis ce café, le Sullivan's Cafe, près de la Place du Vieux-Marché [Place-Royale] en 1788. Il l'a loué pour trois ans, le 26 mars 1796, à John Teasdale, désormais désigné comme Old Coffee House, et l'a vendu en 1799 à John Molson. Ce dernier mit en charge Tessyman, puis Duplessis Turnbull (Massicotte, 1928 : 45-46).

44. *The Montreal Herald*, 9 janvier, 8, 13 et 16 février 1819; *GM*, 3 février 1819.

Molson avait acheté le manoir du baron de Longueuil, vers 1815, et l'avait transformé lui aussi en hôtel-théâtre, sous le nom de Mansion House. Bien qu'on ait annoncé le départ des Brown, Molson réussit à les retenir pour d'autres pièces de Shakespeare, comme *Coriolan* en mars (*GM*, 24 mars 1819 : 2), suivi de *Roméo et Juliette*, *Richard III* et *Hamlet*. Mais un incendie détruisit à son tour le Mansion House, en mars 1821. Molson loua temporairement le New Montreal Theatre récemment restauré (Trépanier, 1968 : 21-31). Il lança par ailleurs l'idée d'une souscription (*GM*, janvier 1823) dans le but de construire une nouvelle salle dans le Faubourg Saint-Laurent, mais il renonça finalement à son projet parce que les faubourgs n'avaient pas de règlements aussi sévères que la ville en matière de protection contre les incendies (Hare, 1976 : 66). Il allait donc en construire une en ville, voisine mais indépendante de son nouvel hôtel. Quant à Duplessis Turnbull, privé de son théâtre, il se tourna vers le Neptune Inn (*Canadian Courant*, 5 juillet 1823). Il reprit ses mises en scène, dont celle d'une pièce qu'il avait fait paraître à Boston en 1807, *Rudolph or The Robers of Calabri*, en avril et mai 1822, puis mars 1824 (Burger, 1974 : 223). Quant aux Brown, Molson allait les faire revenir pour prendre sa nouvelle salle en charge.

Artiguenave et Godeau

Les raisons qui motivaient les tournées solo s'avèrent fort différentes de l'une à l'autre, allant de la recherche d'opportunité nouvelle jusqu'à l'exil politique. La fin de la Guerre de 1812, par exemple, signifiait la chute du bonapartisme. C'est à la fin de ce rêve fou que se rattache la venue du tragédien Joseph Linna Artiguenave, ancien élève de François Joseph Talma. En France, il avait été engagé par M^lle^ Raucourt vers 1805-1806 pour faire partie d'une troupe voulue par Napoléon et destinée à promouvoir la culture française. Artiguenave avait débuté dans le rôle de Dorante du *Menteur* de Corneille à Milan en 1811. Cette tournée de prestige n'avait pas rencontré le succès escompté par le gouvernement impérial. Par la suite, Artiguenave était devenu pensionnaire de la Comédie-Française en juin 1813, héritant de deux rôles tragiques de Racine : Pyrrhus, dans *Andromaque* et Xipharès dans *Mithridate*[45]. Ce bonapartiste était apparemment en exil volontaire aux États-Unis, d'où il vint réciter des scènes du *Cid* et de *Cinna* de Corneille et du *Misanthrope* de Molière, à Montréal et à Québec, en août 1819; il était accompagné de James William Wallack, anciennement de Drury Lane, qui récitait des scènes de *Venice Preserved* d'Otway de même que d'*Hamlet*, *Richard III* et *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

45. Artiguenave, serait né à Aureilhan (Hautes-Pyrénées) en 1764; pensionnaire à la Comédie-Française 1813-1814. À Boston, New York et Philadelphie en 1821; aurait rejoint une troupe de la Nouvelle-Orléans ou les réfugiés bonapartistes d'Aigleville.

À la même époque, mais dans des circonstances inconnues, l'équilibriste, pantomime et ventriloque Godeau, anciennement du Théâtre des Variétés de Paris, se produisit à Montréal et à Québec de novembre 1822 à février 1824, interprétant entre autres *Crispin, savetier de Montmartre* (Burger, 1974 : 300, 311-315). Godeau, qui déclara un jour devoir se « hâter pour aller rejoindre sa troupe » (*Gazette patriotique*, 20 septembre 1823), faisait peut-être partie du Théâtre Olympique que Blanchard et ses associés occupaient à Montréal.

Blanchard et Villalave

Il s'était formé à Philadelphie un Théâtre Olympique Pépin & Breschard en 1816. West étant immigrant d'Angleterre, Pépin issu de la colonie acadienne de Philadelphie et Breschard descendant de la noblesse française; ils créèrent le groupe Pépin & West en 1817 (C. Durang, 1er avril; 13 et 20 mai 1855). Ce cirque vint au Bas-Canada en 1821. Il revint en 1823 sous le nom de West & Blanchard, James West s'étant allié à George Blanchard, d'origine suisse[46], qui avait commencé sa carrière par des spectacles de montgolfière chez Ricketts en 1793.

Les tours d'adresse de West & Blanchard se terminaient le plus souvent par une pantomime ou par un pièce. C'est ainsi qu'on a interprété *Barbarossa*, *Blue Beard*, *Catherine & Petruchio*, *Don Juan*, *Don Quichotte*, *El Hyder*, *Forty Thieves*, *Paul et Virginie*, *The Poor Soldier* et *Timour the Tartar* (Tamerlan). Même Duplessis Turnbull a écrit pour eux *L'amour et la guerre, ou L'orphelin du Danube*, en 1824. Une des affiches se lisait comme suit : « La célèbre compagnie équestre va offrir d'étonnants exploits faits de performances à cheval, de danse sur corde, de marche sur fil de fer, de prouesses sur cheval-d'arçons et de sauts périlleux sur terre et dans les airs » (*The Montreal Herald*, 10 avril 1824). Certains des interprètes ont des noms anglophones, comme McDonald, Turner et West, d'autres sont d'origine française : mesdames Blanchard, Brazier[47], Monier et Valleau, messieurs Blanchard et Ramage, les enfants Cécilia, Élisabeth et Guillaume Blanchard.

46. C. Durang, 8 octobre 1854. Sur les origines des Blanchard : « John J. Blanchard, ambassadeur des États-Unis au Canada », *La Presse*, 2 octobre 1993.

47. Nicolas Brazier (1783-1838) avait monté *Fête de Perrault, ou L'horoscope des Cendrillons* au Théâtre de la Gaîté, en décembre 1810.

Villalave, 1824

Au début, il y a une telle variété de scènes qui sont présentées et de métamorphoses et de danses qui sont exécutées que l'espace nous manque pour les décrire.

Puis un nuage descend et couvre la scène. Quand il se lève, on aperçoit le magnifique Temple de l'immortalité où apparaissent le buste de Washington, sa tombe, etc. Vient ensuite une danse splendide de Zéphirs interprétée avec grâce et élégance par quatre couples.

Parmi les démonstrations il y aura une scène nouvelle, préparée spécialement pour l'occasion, intitulée « l'Esprit de la peinture et de la musique ». On verra toute une gamme de tons changeant avec la musique, des plus foncés aux plus pâles.

La dernière vue est celle de Constantinople au clair de lune, avec les maisons illuminées et le Bosphore couvert de vaisseaux innombrables et de toutes formes qui lèvent les voiles et tirent une salve de salutation qui leur est rendue par les batteries turques [Phelps, 1890 : 59-60].

À Montréal, les cirques West, puis West & Blanchard, utilisèrent l'ancien Cirque-Royal de Ricketts, tel que reconstruit en 1810, sans scène et sans toit. On offrait les pièces de théâtre dans une salle de la rue Notre-Dame (celle de Proulx ou de Malo). À Québec, West & Blanchard transformèrent pour les deux fonctions de cirque et de théâtre un bâtiment qui était derrière l'Hôtel Malhiot[48] rue rues Saint-Jean, sur l'emplacement actuel du Conservatoire d'art dramatique de Québec; on s'y rendait par un passage le long de l'église Holy Trinity, rue Saint-Stanislas. Ce théâtre hérita lui aussi du nom de Cirque-Royal.

West & Blanchard ont donné à Québec une série de spectacles, jusqu'en avril 1826 (*BRH* LII : 642-651). Mais en 1824, pendant qu'ils occupaient le Cirque-Royal de Québec, une autre compagnie de cirque-théâtre, le Picturesque Theatre de José Villalave, occupait le Cirque-Royal de Montréal qu'il avait entièrement remonté, lui redonnant une scène et un toit comme au temps de Ricketts[49]. Villalave venait d'ailleurs de construire une rotonde d'été à Albany où il avait tenu l'affiche de juin à juillet 1824. Il organisa à Montréal « l'ascension solennelle d'une montgolfière illuminée qui partira du bas du théâtre et montera jusqu'au paradis, avec trois personnes à bord, deux dans des paniers suspendus au ballon et une troisième au sommet, se tenant sur la tête » (*Canadian Courant*, 12 mars 1825).

48. Le texte anglais donne *house*, ce qui peut se traduire au sens de *playhouse*. Malhiot construisit son hôtel et son théâtre avec une hypothèque du juge Jonathan Sewell qui dut plus tard les saisir (*BRH* LII : 641-643, citant le *Quebec Mercury*, 18 juillet 1824 et 9 août 1828).

49. « C'est une erreur que d'avoir placé le guichet près de l'entrée du parterre, puisque l'attroupement continuel de gens de basse classe à cet endroit s'avère très déplaisant pour un gentleman qui vient y prendre ses billets, surtout quand il se présente *à la cicisbe* [galante escorte] » (*Canadian Courant*, 9 juillet 1825).

On peut se demander s'il y avait une manœuvre politique de la part des gouverneurs de laisser ou faire venir au pays tous ces gens de cirque d'origine française dont les performances théâtrales étaient le plus souvent données en anglais. Des journalistes anglophones ont formulé de façon non équivoque l'objectif présumé de ces interventions culturelles. Le premier, en 1823, en se situant sur une base religieuse[50]. Le second, l'année suivante, sur une base linguistique : « Il a été avancé par les partisans de cette tactique [*scheme*], et de façon sans doute vraisemblable, que la partie cirque de l'établissement pourrait servir de voie d'accès à nos amis canadiens qui ne seraient pas amateurs de théâtre »[51]. Cette façon de voir allait être reprise quelques années plus tard dans le *Quebec Mercury*, en des termes qu'allait reprendre le *Rapport Durham* :

> S'il était possible, par le biais d'un théâtre anglais bien agencé, d'attirer quelques Canadiens français aux représentations de certaines de nos plus belles pièces, on en tirerait des effets indubitablement salutaires, le but étant d'en faire partager les sentiments dans la plus grande des unissons avec nos cœurs britanniques. Pour encourager pareille fréquentation et en faire valoir les conséquences bénéfiques, je suggère qu'on porte une attention spéciale à la présentation de décors appropriés et frappants. Pareil projet ne devrait pas sembler insignifiant ou frivole si on considère que les premières choses qui furent imitées par les Canadiens furent nos tenues vestimentaires et nos bonnes manières. Mais j'irai encore plus loin, jusqu'à dire que si les Canadiens français étaient à l'occasion attirés vers nos théâtres, par goût de la nouveauté ou par attrait pour les décors et la musique, ils pourraient être à un tel point portés, malgré une connaissance imparfaite de l'anglais au départ, à faire du progrès dans notre langue – ce serait un effet naturel de la curiosité – qu'ils en viendraient bientôt à partager les bienfaits de notre théâtre (16 février 1832).

La tactique semble avoir fait long feu, même si, à Québec, West & Blanchard avaient été encouragés à transformer en Cirque-Royal le théâtre de l'Hôtel Malhiot en 1824, et même si, à Montréal, Villalave avait également été encouragé à restaurer l'autre Cirque-Royal[52]. Les Canadiens, humiliés durant de nombreuses années par l'embargo sur les troupes de France, ont quand même pu voir quelques pièces françaises produites avec l'aide de professionnels francophones en provenance des états voisins.

50. Il écrit : « On peut dire que ce divertissement est un de ceux qui peuvent réunir nos citoyens de toutes convictions religieuses. Et comme ceux de nos habitants qui sont de foi catholique romaine n'approuvent pas les représentations théâtrales, nous pensons que l'établissement d'un cirque sera populaire, et nous comptons qu'il en soit ainsi » (*Canadian Times*, 9 mai 1823).

51. *Canadian Courant*, 13 novembre 1824 : 2. Voir aussi le *Canadian Spectator*, 27 novembre 1824.

52. *The Montreal Herald*, 1er mai 1824; Burger, 1974 : 114 et 373.

Entrée des artistes

La période suivant la Guerre d'indépendance américaine a fourni au Bas-Canada (sauf pour la parenthèse de la Guerre de 1812) des troupes, des salles et des performances professionnelles. Les troupes en question se produisaient presque toujours en anglais, mais elles comprenaient des comédiens d'origine française qui pouvaient quotidiennement se joindre aux amateurs francophones. On leur doit une maison d'édition, deux journaux (*The Quebec Herald* et l'éphémère *Courrier de Québec*, ou *Héraut françois*) et deux arlequinades originales, dont une chantée, qui était la première opérette au Canada. On leur doit également plus d'une demi-douzaine d'écoles de danse, de littérature, de musique et de théâtre (Burger, 1974 : 68, 150, 302-303, 314-315). Certains ont nettement contribué à l'acquisition de droits postcoloniaux; il n'est pas innocent que ce soit sur les presses de Moore, par exemple, à la fin de 1791, qu'ait été publié l'Acte constitutionnel. Mais le *Herald*, s'il appuyait les Jeunes Messieurs Canadiens sur l'essentiel, refusa de les soutenir sur la question du système seigneurial; il n'eut pas gain de cause en 1792, année où le journal cessa de paraître, mais l'idée allait faire son chemin.

La pantomime à l'italienne a occupé au Québec du XVII[e] siècle une place considérable, succès qui s'explique par la rareté du public qu'il fallait regrouper, comme l'a rappelé John Durang, malgré sa répartition en trois langues. Arlequin, Colombine, Crispin, Pantalon, Scapin et Sganarelle étaient régulièrement à l'affiche. Il n'est d'ailleurs pas négligeable pour l'histoire du théâtre québécois de découvrir que la *commedia dell'arte* qui s'était développée à Londres s'était transportée dans les provinces britanniques bien avant l'exode de certains de comédiens fuyant la Révolution française. Pas négligeable non plus de constater que la révolution de Saint-Domingue a chassé en 1791 trois grands acteurs de la Comédie-Italienne qui s'y étaient réfugiés, et qui durent fuir avec leur troupe vers les communautés françaises des États-Unis : Placide Bussart à Charleston, Francisque Dumoulin à New York et Louis Tabary à la Nouvelle-Orléans. À ce propos, il est difficile de mesurer si l'influence de ces trois grands comédiens s'est étendue jusqu'au Bas-Canada, mais les troupes qui montèrent à Montréal après 1791 avaient vu Francisque, Placide ou Tabary à l'œuvre (Bourassa, 1994 : 86-87).

Du point de vue de la critique socio-économique contemporaine, Allen, Allport, Delvecchio, De L'Estrange, Donegani, Duplessis Turnbull, Inglese, Mills, Moore, Ormsby et Prigmore auront été les premiers acteurs gérants (« actors managers ») de l'institution théâtrale québécoise, voire canadienne. Ils louèrent des salles d'hôtels – ou même des hôtels – et créèrent ainsi un style qui allait traverser deux siècles. Quant au circuit mis en place par le Boston Theatre, il s'est écroulé lors de la Guerre de 1812, mais il a repris en 1819,

avec la première tournée des Brown. Cette reprise des tournées a placé définitivement le Bas-Canada sur la carte des tournées nord-américaines qui allaient, elles aussi, caractériser l'institution théâtrale durant plus d'un siècle.

« Entrée des artistes » porte sur la venue des premiers professionnels de théâtre. Après la Révolution américaine, des comédiens d'origine britannique et française quittèrent le Congrès pour la Couronne. Leurs efforts furent appuyés par les troupes de tournée du Boston Theatre. La plupart d'entre eux rentrèrent aux États-Unis avant la Guerre de 1812, mais ils furent relayés plus tard par des cirques-théâtres. Certains de ces professionnels contribuèrent à l'intégration d'auteurs et d'artistes locaux et à véhiculer – notamment l'acteur, journaliste et imprimeur William Moore – des valeurs post-colonisales. Ils ont fondé des écoles de danse, de musique et de théâtre.

« Entrée des artistes » deals with the arrival of the first theatre professionals. After the American Revolution, a few comedians of British and French origin remained with the Crown instead going to the Congress. Their efforts were sustained by touring companies of the Boston Theatre. Most of them all returned to the United States before the 1812 War, but they were replaced later on by circus-theatres. Some of these professionals have contributed to the recognition of local authors and artistes and were instrumental – especially the actor, journalist and printer William Moore – in the discovery of post-colonial values. They founded danse, music and theatre schools.

André G. Bourassa est professeur associé à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM, où il a enseigné plus de vingt ans l'analyse et l'histoire du théâtre. Il est membre du groupe de recherche « Shakespeare and Performance » de l'Université McGill. Il a publié sur la modernité culturelle au Québec (dont une thèse qui a obtenu le prix France-Canada) et il a contribué à l'édition des écrits de Paul-Émile Borduas et de certaines œuvres de Claude Gauvreau. Il termine actuellement la première partie (1535-1885) d'une histoire critique du théâtre au Québec.

Bibliographie

ALLOUDI, Mary Seymour Macaulay, Peter N. MOOGK, Beate STOCK et Rosemarie L. LOVELL, Berczy, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991.

ANDRÉ, Jean, *The Cow Chace; An Heroick poem, in Three Cantos*, Written at New York, 1780, Londres, John Fielding, 1781.

ANONYME, *Le Canadien et sa femme, dialogue*[53], Québec. Bureau du Gouverneur, 1794.

ANONYME, « Conversation au sujet de l'élection du comté de Québec », *Le Canadien*, 14 mai 1808.

ANONYME, « Dialogue entre un curé et un habitant », *Le Canadien*, 20 mars 1822.

ANONYME, « Dialogue : Saint-Just et Machiavel », *L'Aurore*, 26 septembre 1818.

ANONYME, « La liberté de la presse. Débat en forme de dialogue », *La Gazette de Montréal*, 21 octobre 1778.

ANONYME, M^e^ Bonne[54], Montréal, 1774.

ANONYME, « Napoléon et son Manluck », *La Gazette de Québec*, 18 août 1814. Dialogue.

ANONYME, « One instance only », *Quebec Mercury*, 7 janvier 1818. Prologue.

ANONYME, « Veillée d'un candidat avec sa belle amie », *Le Canadien*, 29 août 1807. Dialogue pamphlétaire[55].

ANONYME[56], « The Barons, or Feudal Times », *Quebec Mercury*, 13, 20 et 27 avril, 4 et 11 mai 1805.

AUBERT DE GASPÉ, Philippe, *Mémoires*, Montréal, Fides, (1971 [1866], coll. « Bibliothèque canadienne-française ». Ouvrage précédé d'une chronologie, d'une bibliographie et de jugements critiques [de Gérard Tougas].

ANBUREY, Thomas, *Travels through the Interior Parts of America in a Series of Letters*, Londres, William Lane, 1791.

BAILLARGÉ, François, *Journal de François Baillargé*, Archives, Musée du Québec, Inédit.

BAILLARGÉ, Jean, *Dialogue sur l'intérêt du jour, entre plusieurs candidats et un électeur libre et indépendant de la Cité de Québec*, Québec, William Moore, 1792.

BENTLEY, John, *The Enchanters, or The Triumph of Genius*, Montréal, 1786. Opéra bouffe.

BÉRAUD, Jacques Laroche, dit Jean, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1958, coll. « Encyclopédie du Canada français », n° 1.

53. Attribué à François Baby ou Pierre Amable de Bonne.

54. Prologue de Louis de Bonne de Missègle sur M^e^ François de Bonne, duc de Lesdiguières?

55. Attribué à Jean Antoine Panet, propriétaire du journal.

56. Attribuable à Thomas Cary, propriétaire du *Quebec Mercury*.

BERNARD, John, *Retrospections of America, 1797-1811*, dir. Laurence Hutton et Brander Matthews, New York, Harper and Brothers, 1887.

BERNIER, Marc André, « Portrait de l'éloquence au Québec (1760-1740) », dans Bernard Andrès et Marc André Bernier, (dir.), *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, coll. « République des lettres – Symposiums », p. 411-424.

BERTHELOT DARTIGNY, Michel Amable, *Conversation au sujet de l'élection de Charlesbourg*, Québec, Samuel Nelson, 1792. Dialogue pamphlétaire.

BORDMAN, Gerald, *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, New York, Oxford University Press, 1987.

BOUDREAULT, Julie, « Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, 2002, p. 22-36.

BOURASSA, André G., « La culture française dans l'axe Montréal-New York aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. La filière théâtrale », *L'Annuaire théâtral*, n^os^ 13-14, 1993, p. 111-171.

BOURASSA, André G., « The Rebirth of French Theatre in the Province of Quebec, 1765-1825 », *Theatre Symposium*, « Theatre in the Ante-bellum Soputh », vol. 2, 1994, p. 82-96.

Bulletin des recherches historiques (1895-1968), Québec, Archives de la Province de Québec, vol. I-LXX.

BURGER, Baudouin, *L'activité théâtrale au Québec*, 1765-1825, Montréal, Parti pris, 1974.

BURGOYNE, John, *Maid of the Oaks*, Londres, T. Becket, 1774.

BURGOYNE, John, *The Lord of the Manor*, livret, musique de William Jackson, Londres, T. Evans, 1781.

BURGOYNE, John, *Richard Cœur de Lion*, Londres, Debrett *et al.*, 1786.

BURGOYNE, John, *The Heiress*, comédie d'après Denis Diderot, Dublin, John Exshaw, 1786.

BURGOYNE, John, *Meschinanza*, canevas de *Pageant*, *The Sunday Dispatch*, Philadelphie, 9 juillet 1854 [1778], p. 1.

CARY, Thomas, « To Soften Care, Mend, and Refine Age », *Quebec Mercury*, 5 janvier 1805. Prologue.

CASGRAIN, Philippe-Baby, *La vie de Joseph-François Perrault surnommé le père de l'éducation du peuple canadien*, Québec, Darveau, 1898.

CHINARD, Gilbert, *Les réfugiés huguenots en Amérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

COCKINGS, George, *The Siege of Quebec, or The Death of General Wolf*, Londres, Printed for the Author (à Terre-Neuve), 1786.

COCKLOFT, Jeremy, *Cursery Observations made in Quebec, Province of Lower Canada, in the Year 1811*, nouv. éd., préf. de William Toye, Ottawa, Mortimer, 1960.

COOPER, Dorith Rachel, « Opera in Montreal and Toronto : a study of performance traditions and repertoire : 1783-1980 ». Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1983.

DE LAGRAVE, Jean-Paul, *Fleury Mesplet*, 1734-1794, diffuseur des lumières au Québec, Montréal, Patenaude, 1985.

DEROME, Robert, Paul BOURASSA, et Joanne CHAGNON, *Dulongpré. De plus près / A Closer Look*, Montréal, Musée McCord, 1988.

DOUGHTY, Arthur G, *Rapport concernant les travaux des Archives publiques pour les années 1914 et 1915*, Ottawa, Imprimeur du Roi, 1917.

DURANG, Charles, « The Philadelphia Stage, from 1749 to 1821, Partly Compiled from the Papers of His Father, the Late John Durang, with Notes by the Editor », suivi de « The History of the Philadelphia Stage between the Years 1849 and 1855 », *Sunday Dispatch*, Philadelphie, 1854-1855.

DURANG, John, *The Memoir of John Durang, American Actor, 1785-1816*, éd. par Alan S. Downer, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1966.

DURANG, John, *The Voyageurs, or Harlequin in Montreal, 1798*. Inédit.

GRAHAM, Franklin T., *Histrionic Montreal*, New York, Blom, 1969 [1902].

HALPENNY, Frances, et Jean HAMELIN, éd., *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval; Toronto, University of Toronto Press, 12 vol., 1966 -.

HARE, John, « Panorama des spectacles au Québec : de la Conquête au XX^e siècle », dans Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp (dir.), *Le théâtre canadien français*, Montréal, Fides, p. 60-107, 1976, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. V.

HIGHFILL, Philip H. Jr., Kalman A. BURNIM, et Edward A. LANGHANS, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage personel in London, 1680-1800*, Carbondale, Southern Illinois UP, 14 vol.,1973.

HILL, West T., *The Theatre in Early Kentucky*, 1790-1820, Lexington (Kentucky), 1971.

HUGHES, Thomas, *A Journal*, éd. E. A. Benians, Cambridge, Cambridge UP, 1947.

LAFLAMME, Jean, et Rémi TOURANGEAU, *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides, 1979.

LAMBERT, John, *Travels through Lower Canada and the United States of North America, in the Years 1806, 1807, 1808*, London, Gillet, 3 vol., 1810.

LAMBERT, Phyllis, et Alan STEWART, *Montréal ville fortifiée au XVIII^e siècle*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1992.

LELAND, Marine, *Joseph François Perrault. Années de jeunesse, 1753-1783*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1959.

MASSICOTTE, Édouard Z., « 1800 à 1850 : vieux théâtres de Montréal. Anecdotes et archéologie », *La Revue populaire*, vol. II, n° 7 (juillet), 1909, p. 63-69.

MASSICOTTE, Édouard Z., « Hôtelleries, clubs et cafés à Montréal, de 1760 à 1860 », *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 3^e sér., vol. XXII, 1928, p. 37-61.

MASSICOTTE, Édouard Z., « Recherches historiques sur les spectacles à Montréal, de 1760 à 1800 », *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 3^e sér., vol. XXVI, 1932, p. 113-122.

MAURAULT, Olivier, et Antonio DANSEREAU, *Le collège de Montréal, 1767-1967*, Montréal, s.n., 1967.

Moore-Collier Correspondence. Journal, 1763, 1765, of a round trip voyage from England to Quebec by Miss Moore and Mrs. Collier, and Correspondence, while residing in Quebec. Archives, Northamptonshire Record Office, Delapré Abbey, Northampton.

MOORE, William, « Eulogy on Freemasonry », *Newport Mercury*, 3 octobre 1793. Prologue.

MOY, James S., « The First Circus in Eastern Canada », *Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada*, vol. 1, n° 1, 1980, p. 12-23.

ODELL, George C. D., *Annals of the New York Stage*, New York, AMS Press, 1970 [1927].

PHELPS, Henry Pitt, *Players of a Century. A Record of the Albany Stage*, 2e éd., New York, Edgar S. Werner, 1890.

QUESNAY DE BEAUREPAIRE, Alexandre, *Mémoire et prospectus concernant l'Académie des sciences et beaux-arts des États-Unis de l'Amérique, établie à Richmond, capitale de la Virginie*, Paris, s.n., 1788.

QUESNEL, Joseph, « Adresse aux jeunes acteurs du théâtre de Société de Québec », *La Gazette de Québec*, 7 février 1805. Prologue.

QUESNEL, Joseph, *Colas et Colinette, ou Le bailli dupé*, Québec, Neilson, 1968 [1808]. Musique restaurée par Godfrey Ridout, Select, 1968. Opéra-comique.

QUESNEL, Joseph, « L'anglomanie, ou Le dîner à l'anglaise », *Le Canada-français*, vol. 20, (1932-1933[1802]), p. 341-350, 448-460, 549-557.

QUESNEL, Joseph, « Les Républicains français, ou la soirée du cabaret », *La Barre du jour*, n° 25, (1970 [1800-1801]), p. 64-88.

QUESNEL, Joseph, *Lucas et Cécile*, Comédie mêlée d'ariettes, musique restaurée par John Beckwith, Toronto, Doberman-Yppan, 1989 [1808].

Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec (1921-1961), Montréal, Secrétariat de la Province de Québec.

RIPLEY, John, « Shakespeare on the Montreal Stage 1805-1826 », *Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada [HTC]*, vol. 3, 1982, p. 3-20.

SAINTE-MARIE et SAINT-THOMAS, mères, *Les Ursulines de Québec, depuis leur établissement*, Québec, C. Darveau, 1863.

SALABERRY, Louis Antoine d'IRRUMBERRY de (1970 [1792]), « Quel moment fortuné », prologue, *Culture vivante*, n° 17, 1970 [1792], p. 20.

SIMCOE, Elizabeth, *The diary of Mrs. John Graves Simcoe, wife of the first Lieutenant-Governor of the province of Upper Canada, 1792-1796*, éd. J. Ross Robertson, révisée, Toronto, Ontario Pub. Co., 1972.

TREMAINE, Marie, *A Bibliography of Canadian Imprints, 1751-1800*, Toronto, University of Toronto Press, 1952.

TRÉPANIER, Léon, *Les rues de Montréal au fil des temps*, Montréal, Fides, 1968.

TURNBULL, John Duplessis, *Diamond Cut Diamond, or The Novice*, 1820.

TURNBULL, John Duplessis, *L'amour et la guerre, ou L'orphelin du Danube*; *Love and war, or The Foundling of the Danube*, 1824. Drame équestre, inédit.

TURNBULL, John Duplessis, *Le démon de la forêt, ou L'horloge a sonné*, traduction de *The Wood Demon, or The Clock has Struck*, d'après Matthew Gregory Lewis, 1808.

TURNBULL, John Duplessis, *Rudolph, or The Robbers of Calabria*, traduction anglaise et adaptation de la pièce de Loaisel de Téogate, Boston, True, 1807.

TURNBULL, John Duplessis, *The Cottage of the Forest, The Maid of Hungary et Victor*[57] s.d.

TURNBULL, John Duplessis, *The Wood Demon, or The Clock has Struck*, adaptée de la pièce de Matthew Gregory Lewis, Boston, True, 1808.

TURNBULL, John Duplessis, *Valdemar, or The German Exiles*, 1809. Inédit.

VASSAL DE MONVIEL, François, « Mémoire au roi », *Archives de la Marine*, série 7, personnel individuel; ANQ, microfilm, 1901.

VAUGEOIS, Denis, *Québec 1792. Les acteurs, les institutions et les frontières*, Montréal, Fides, 1992.

WALDO, Lewis P., *The French Drama in America in the Eighteenth Century and its Influence on the American Drama of that Period, 1701-1800*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1942.

WINTHROP, Sargent, *The Life of Major André, Adjutant-General of the British Army in America*, New York, Appleton and Co., 1871.

57. Burger : 221. Il existe un opéra *Mathilda, or The Maid of Hungary*, musique de William Vincent Wallace (1847).

LEVITAS, Ben, *The Theatre of Nation: Irish Drama and Cultural Nationalism 1890-1916*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 280 p.

Il existe de nombreux parallèles entre les processus qui ont mené à l'émergence du théâtre québécois et du théâtre irlandais, dont le plus important est sûrement la présence d'un discours nationaliste ambiant qui a orienté la plupart des premières pratiques dramaturgiques ainsi que les recherches historiques. Ce n'est que récemment que les communautés interprétatives de chacun de ces milieux se sont ouvertes aux autres formes d'analyse pour rendre compte, dit-on, de la nouvelle complexité de leurs objets. Qui plus est, cette multiplication des portes d'entrée à l'analyse du corpus contemporain a provoqué chez un nombre croissant de chercheurs le désir de revoir les récits historiques existants à la lumière de certains discours théoriques aujourd'hui à la mode, dont les plus populaires dans le monde anglophone sont – faut-il le rappeler – le postcolonialisme et le postmodernisme.

C'est avec courage que Ben Levitas a choisi de revoir les événements, productions et les œuvres qui ont marqué la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle en Irlande dans cet esprit de relecture historique. Cette période qui annonce l'émergence de l'État irlandais actuel est aussi l'une des plus étudiées. Si l'auteur de *The Theatre of Nation: Irish Drama and Cultural Nationalism 1890-1916* ne fait pas preuve d'originalité par le choix de son sujet, il a le mérite de présenter une œuvre détaillée qui rend compte des forces qui ont nourri le grand projet de la *Irish Literary Society* et du *Abbey Theatre* à Dublin, soit celui de provoquer l'émergence d'un théâtre national « irlandais » proprement dit, dont la forme restait à trouver. En fait, Levitas situe très justement les œuvres étudiées dans le contexte de la tension esthétique triangulaire omniprésente partout en Europe à la même période opposant le naturalisme d'Ibsen – très populaire à Londres –, le mélodrame et le symbolisme. La quête de modèles est l'un des principaux *leitmotive* de ce livre, car c'est au sein même de cette tension que les auteurs dramatiques de l'époque naviguaient, tout en essayant d'imposer, chacun à leur façon, une norme identifiée comme étant irlandaise – une esthétique fondatrice en quelque sorte –, laquelle serait le meilleur véhicule pour le « *Irish stagefigure* », porteur de l'esprit même d'une nation en quête de pays.

Cette lutte, quant à elle, Levitas la met en parallèle avec les tensions intrinsèques du contexte politique irlandais de la même période, balisé par la chute et la mort du politicien indépendantiste Charles Stewart Parnell et le *Easter Rising*. Les façons dont les factions politiques, religieuses et idéologiques influaient sur les modèles dramaturgiques proposés, entre autres par William Butler Yeats – le symboliste – et John Millington Synge – le réaliste – sont décrites en détail. En tant que témoins privilégiés de ce phénomène, l'auteur cite les critiques journalistiques de l'époque, car souvent, les intérêts politiques des propriétaires se faisaient clairement sentir dans ces écrits. Par ailleurs, Levitas tente de toujours tenir compte

des lecteurs de chacun des journaux en se référant aux classes sociales, aux sexes et aux affiliations religieuses de chacun des lectorats visés. En ce sens, donc, il fait bon usage d'une grille d'analyse qui relève davantage des « Cultural Studies » que de l'étude historico-théâtrale traditionnelle.

Pourtant – peut-être paradoxalement –, les thèmes traditionnels de l'enquête historique irlandaise trouvent leur compte dans ce premier livre de Levitas : l'influence parfois hégémonique des Irlandais londoniens, les ambitions culturelles et politiques des Anglo-irlandais, la quête d'une figure irlandaise qui serait en quelque sorte la traduction physique de l'« esprit de la nation à naître », la problématique des Irlandais anglicisés tels Oscar Wilde et Bernard Shaw, le rôle du Abbey Theatre, le théâtre de langue irlandaise, etc., mais toujours sous la loupe d'une mise en contexte irlandais politique très large. C'est ainsi que le titre de ce livre prend tout son sens, car le théâtre y est présenté comme une manifestation sociale émanant d'une collectivité en quête d'une culture au même titre qu'elle était en quête d'un État. Il n'est donc pas étonnant que le milieu politique soit lui aussi présenté, métaphoriquement parlant, comme « un théâtre », même si l'utilisation d'un tel langage porte parfois à confusion.

Malheureusement, ce travail donne l'impression que le théâtre irlandais a trouvé son origine dans ce seul paradigme identitaire et n'accorde pas assez d'importance au travail d'auteurs moins réalistes, tels Yeats, qui continuent d'influencer un nombre croissant d'auteurs irlandais contemporains. Même si le premier souci de l'auteur est de décrire la complexité du contexte discursif qui a influé directement sur la production théâtrale, il n'en demeure pas moins qu'il dépeint le théâtre irlandais comme une manifestation avant tout politique, à un point tel que l'importance des poétiques symbolistes qui servent de base au corpus contemporain est sensiblement occultée. Il s'agit là du seul point faible d'une œuvre qui est non seulement impressionnante, mais qui annonce clairement la carrière fort prometteuse de Levitas en tant que chercheur.

Joël Beddows
Université d'Ottawa

RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit, essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002, 140 p.

Un Galilée, à demi aveugle, demande à Virginia, la fille de sa voisine « comment est la nuit ». « Claire » répond celle-ci à la fin de la pièce de B. Brecht, *La vie de Galilée*. C'est à partir de cet échange qui, toujours, lui fait venir les larmes aux yeux que Jean-Loup Rivière entreprend de dénouer l'énigme qu'est l'amour du théâtre, une énigme qui repose tout entière sur le fait que le théâtre, contrairement à de nombreux autres arts, suppose l'assemblée, ne peut avoir lieu pour un seul car, selon Rivière, « aimer le théâtre, y aller, le fréquenter, le pratiquer, c'est faire partie d'une société ». Moins une collection d'essais qu'une collection de pensées et d'émotions, le texte de Jean-Loup Rivière identifie pour nous tous les liens de l'auteur dramatique au spectateur-

auditeur en passant par la mise en scène qui permettent de parler d'appartenance à une Société idéale, c'est-à-dire à une société sans dogme, sans cadre institutionnel, sans jugement et où gaieté rime joyeusement avec mortalité. Et c'est autour de cette gaieté, « maître mot de tout théâtre » car liée à la multiplicité, que Jean-Loup Rivière structure son texte grâce à des titres qui, en juxtaposant toujours trois éléments comme par exemple « L'Amitié, La Légèreté, La Catastrophe », privilégient la diversité. C'est la juxtaposition et la connexion originale que ces éléments évoquent qui donnent une cohésion au texte de Rivière en faisant apparaître cette Société idéale ou, comme le suggérait déjà mais sans l'expliciter W. Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand*, les raisons pour lesquelles au théâtre même si « chacun reste pour soi, chacun reste soi. [...] Les soi ne vont point se rencontrer [...] pourtant en tous résonne le même son ». À la fin du livre, qu'on soit lecteur spécialiste ou amateur, on se sent enrichi, avec l'impression d'avoir en quelques pages beaucoup appris et surtout bien compris ce que l'amour du théâtre implique. Car, mine de rien, grâce à un ton qui mélange celui du professeur érudit avec celui du conteur-témoin amoureux, Rivière procure « le mélange de savoir et d'émoi » contenu dans l'expérience humaine, y compris celle du théâtre et parvient ainsi à faire redécouvrir des pièces bien connues comme *Polyeucte* de Corneille ou *Les fourberies de Scapin* de Molière. Il montre aussi très bien que cette dernière pièce n'est pas une simple farce, mais un morceau de pure virtuosité qui est donc à mettre sur le même plan que les grandes comédies de Molière, car la virtuosité n'est pas « une forme vide » qui dissimule « son contenu derrière l'habilité de son savoir-faire »; elle n'est pas « un savoir-faire, mais une invitation à traverser le miroir du savoir-faire. » Ailleurs il mêle ses propres réflexions avec celles d'acteur ou d'actrice, comme Adrienne Lecouvreur qui s'étonne dans une lettre qu'on lui demande d'enseigner l'art de la déclamation étant donné qu'elle ne déclame point car, écrit-elle, « la simplicité de mon jeu en fait l'unique et foible mérite »; ou encore rapporte certaines anecdotes dont il fut témoin, comme la fois où le metteur en scène, Klaus Michael Grüber a interrompu après seulement quelques vers la « couturière » de *Bérénice* à la Comédie-Française, un fait totalement inhabituel. Rivière nous rappelle aussi que le théâtre est un lieu de partage qui ne peut pas être réduit à une froide analyse intellectuelle. Son texte parvient, pour reprendre en les déformant un peu les mots d'Antonin Artaud, à nous faire penser avec nos sens et provoque chez le lecteur – même chez le sceptique – celui qui aimerait problématiser la « Société idéale » parce qu'elle est toujours concentrée sur le moment présent – le désir d'abandonner pour une nuit son poste de télévision et d'aller au moins une fois vérifier par lui-même comment l'œuvre théâtrale s'adresse à tous, mais retentit dans chaque soi particulier. C'est pour cette raison que l'on pourrait appliquer la question « comment est la nuit? », aux propos de Rivière sur la farce, genre dont on ne peut non plus, selon lui, tirer de leçon, même sommaire. De ce texte, qui se termine par une très belle analyse du tableau de Tintoret, *Le transport du corps de Saint-Marc*, et plus spécifiquement sur un rideau qui se ferme sur une scène apocalyptique, on peut dire que, comme la farce, il fait table rase « et tout est à faire, refaire, construire, reconstruire.

Psychologies et idéologies ont été dissoutes, un monde neuf est à imaginer. Voilà comment la petite pièce est grande...».

Agnès Conacher
Queen's University

FRANCŒUR, Louis, avec la collaboration de Marie FRANCŒUR, *Le théâtre brèche*, Montréal, Triptyque, 2002, 233 p.

Charles Sanders Peirce, père de la sémiotique américaine, était fasciné par le théâtre. L'art dramatique était pour lui un riche terreau de réflexion et une source inépuisable d'exemples pour l'élaboration de sa théorie sur le signe et sur les processus de la signification. Curieusement, ces réflexions n'ont jamais abouti à la formulation d'une méthode d'analyse propre au théâtre, ni par Peirce ni par ses successeurs. Comme on le sait, la sémiotique théâtrale que nous connaissons actuellement dérive principalement de la sémiotique européenne d'inspiration linguistique et formaliste. Véritable œuvre de bricolage théorique, la sémiotique théâtrale se construit *pièce par pièce*, à commencer par l'intense réflexion menée par l'École de Prague autour du signe. Ce travail sur le signe cède graduellement la place à une tentative d'identifier une « grammaire dramatique », à l'instar des études formalistes de Propp sur le conte. Souriau propose alors son essai *10 000 situations dramatiques* dans lequel il identifie un processus de double articulation selon lequel un nombre limité de « morphèmes » dramatiques génère un nombre illimité de situations dramatiques. Il s'ensuit une période de foisonnement autour du signe, de la structure et de la réception au théâtre. Encore aujourd'hui les études de Pavis, Ubersfeld, Elam, Kowzan et Fischer-Lichte, pour ne nommer que celles-là, font école dans ce domaine. De nos jours cependant, la sémiotique théâtrale connaît de moins en moins de faveur auprès des critiques et des théoriciens. Insatisfaits de l'*a priori* linguistique qu'ils voyaient dans cette approche, ils ont graduellement gravité vers d'autres méthodes d'analyse, plus respectueuses, selon eux, du versant scénique de l'objet théâtral. L'essai de Francœur, texte posthume qui rend hommage à la vie et à la carrière d'un sémioticien, se situe dans la foulée de ce mouvement, en proposant une étude qui suit les principes de la sémiotique de Peirce.

À la différence de la sémiotique européenne, la sémiotique élaborée par Peirce constitue une vision plus organique, dans la mesure où elle résulte du travail d'une seule personne. De plus, le sémioticien américain a mené son étude dans le contexte d'une réflexion logique et philosophique. Sa théorie est donc libre des assises linguistiques dénoncées dans la sémiotique européenne. Toutefois, ces attributs positifs sont aussi source de nombreuses difficultés. Comme théorie organique, la sémiotique présente un complexe système de classification et d'organisation basé sur différentes opérations logiques et sur le contexte d'émergence du signe. En fait, une solide formation philosophique (Hegel, Husserl) est nécessaire pour pouvoir la manipuler. Malgré cela, dans *Le théâtre brèche*, Francœur tâche de faciliter cet apprentissage tout en montrant comment cette théorie peut constituer une

approche pour la compréhension du théâtre et ses processus de signification.

L'essai est organisé en huit chapitres dans lesquels le critique aborde des aspects de la sémiotique peircienne en rapport avec l'analyse théâtrale. Même si chaque chapitre est conçu comme une unité, il y a un développement qui les traverse, surtout dans l'explication et l'application des concepts fondamentaux, tels que la priméité, la secondéité et la tiercéité. L'ouvrage se complète avec un glossaire, placé en annexe, qui explique et résume les termes principaux de la sémiotique peircien.

Le premier chapitre, qui reprend le titre du volume, propose la notion de « théâtre brèche ». La brèche décrit une rupture opérée par le spectateur dans la suite des événements qu'il perçoit lors de la représentation. Cette rupture engendre alors un moment suspendu dans le temps, mais qui en même temps est inscrit dans la mouvance de la signifiance culturelle, scientifique, sociale etc. Dès lors, la brèche est réinterprétée à l'optique du signe peircien et assimilée à la sémiose *ad infinitum* qui a pour effet de renouveler les signes iconiques, indiciels et symboliques du théâtre (p. 34). Pour baliser cette réflexion philosophique, Francœur se réfère à plusieurs œuvres théâtrales dont celles de Beckett et de Lepage. C'est dans les créations de ce dernier, en particulier, que la notion de brèche proposée par le sémioticien s'avère la plus convaincante.

Francœur prolonge cet examen de la sémiose dans le deuxième chapitre, intitulé « L'action du signe théâtral ». Dans cette section, l'auteur pose ses balises théoriques, situant le signe théâtral, exemplifié par deux types de spectacles, dans la première des trois dimensions identifiées par Peirce, à savoir le fondement. L'identification du fondement, selon Francœur, permet de comprendre, dans le cas de Robert Lepage, la mobilité sémantique comme étant le résultat d'un objet (une boîte à chaussures) dont le sens émerge d'une série de contextes (fondements).

Le troisième chapitre est l'occasion pour le sémioticien de proposer un autre concept, celui du « méga signe dramatique » (p. 60) et qui décrit le « texte » théâtral au sens large et sans égard au support matériel (écrit ou scénique). Ce faisant, il identifie un renversement important dans l'évolution du théâtre, à savoir la transformation d'un théâtre lisible en théâtre visible. Le théâtre se libère en quelque sorte du carcan linguistique et de sa syntaxe (sujet-verbe-objet) pour découvrir un « langage » qui renverse cette syntaxe afin de mettre toute l'importance sur l'objet en premier, ensuite le verbe et finalement le sujet.

Cette réflexion sur l'objet théâtral se poursuit dans le chapitre suivant, plus exactement par le biais d'une étude du signe iconique. Francœur soutient qu'à l'instar de l'icône, tous les signes au théâtre sont à la fois arbitraires (conventionnels) et motivés (p. 84 et p. 89). Cette affirmation le conduit à l'indifférenciation, du point de vue de la sémiose, du verbal et du non-verbal, du logos et de l'objet. Cette façon de concevoir le signe théâtral permet de saisir la valeur iconique de la parole, manifestée par exemple chez Molière ou encore chez Tremblay.

Dans le cinquième chapitre, le sémioticien se penche sur la deuxième dimension de la phanéroscopie peircienne, à savoir la secondéité, afin de faire ressortir ce qu'il nomme une « écosémiotique ». Ce terme, inspiré par l'École de Tartu, décrit les mécanismes contextuels du théâtre qui s'articulent en trois temps: l'immédiat, le proche et l'éloigné. Le contexte, tributaire de la secondéité, fait partie intégrante du signe. Il se prête également à la comparaison, car les différents contextes qui émergent sont nécessairement en relation les uns avec les autres. Finalement, le contexte oriente l'interprétation du signe.

Francœur consacre le chapitre suivant au *work in progress* et sa façon particulière d'engendrer la signification. Selon le critique, la notion de *work in progress* constitue le fondement pour les signes qui en émergent. Ce fondement instaure une autre logique de l'interprétance, plus exactement celle de l'abduction, processus qui décrit le développement de la pensée ou de la découverte. Encore une fois, le théâtre de Lepage, bien connu pour sa résistance à la téléologie du spectacle, exemplifie cette logique.

Le septième chapitre, intitulé « Logique de l'art dramatique et culture », constitue une analyse du théâtre québécois, plus particulièrement dans sa fonction de mémoire et de programme de la collectivité. À cet argument, bien connu dans la critique théâtrale au Québec, Francœur ajoute une troisième fonction, en l'occurrence, l'interprétation qui correspond aussi à la troisième dimension du signe peircien. Selon le critique, le théâtre québécois opère une certaine herméneutique selon laquelle les signes qu'il produit servent d'interprétant (p. 136) pour la collectivité. Se penchant alors sur le théâtre de Tremblay, Francœur démontre comment cette dramaturgie sert de légende pour comprendre le Québec, ce pays « sans statut juridique, mais non sans réalité politique » (p. 151).

Dans le dernier chapitre, le sémioticien poursuit sa réflexion sur l'interprétance, mais en rapport avec le spectateur cette fois-ci. Caractérisé aussi de *work in progress*, le travail de ce dernier se trouve assimilé à la sémiose théâtrale; le spectateur fait désormais partie de la « grammaire » du spectacle. Son rôle d'interprétant, rôle foncièrement actif au sein de la sémiose, le soustrait à la conception passive que l'on a du spectateur. Il devient une instance créatrice, au même titre que les interprètes, les dramaturges, et les metteurs en scène.

L'essai de Francœur, par son envergure philosophique et littéraire, constitue un outil indispensable à l'enseignement de la théorie théâtrale. Cette vocation pédagogique se confirme dans le glossaire, dans la synthèse et l'illustration de la sémiotique de Peirce par le théâtre et dans le vaste répertoire d'exemples (de Platon à Lepage) fourni aux peirciens « apprentis ». En revanche, on ne saurait lire dans *Le théâtre brèche* une contribution originale ni à la sémiotique théâtrale ni à la critique du théâtre québécois. Dans un premier temps, Francœur passe sous silence la sémiotique théâtrale européenne actuelle, se contentant de citer quelques passages de Saussure pour faire la démonstration d'un parti pris linguistique dans ce courant. Comment prendre au sérieux les nombreuses attaques à l'égard de cette

sémiotique quand elle est présentée sous sa forme embryonnaire? Dans un deuxième temps, Francœur ne présente aucune analyse dans son essai, les exemples servant plutôt de démonstration des idées de Peirce. Par conséquent, les conclusions auxquelles il arrive sont sensiblement les mêmes qui sont déjà connues dans la critique théâtrale québécoise: le pouvoir du langage chez Tremblay, l'importance du théâtre de l'image chez Carbone 14, la poétique de l'objet chez Lepage. Malgré ces réticences, j'hésite à parler de faiblesse critique, voyant plutôt dans ces omissions le signe des conditions difficiles dans lesquelles l'auteur a dû produire son essai.

Shawn Huffman
Université du Québec à Montréal

BESSON, Jean-Louis, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort, Éditions Circé, 2002, 317 p.

Georg Büchner, né en 1814, mort en 1837, est pourtant un auteur du XX^e siècle. *La mort de Danton* fut créée en 1902, *Léonce et Léna* en 1912, si on excepte une représentation en 1895, et *Woyzeck* en 1913. Les premières mises en scène, en France, datent de la fin des années quarante et l'établissement des textes a occupé tout le siècle. Les *Œuvres complètes*, en traduction française, ont paru il y a un peu plus de dix ans à peine, au Seuil, grâce au travail remarquable de Bernard Lortholary et de ses collaborateurs[1]. On pourrait même dire, si on se fie aux productions qui se sont faites ces derniers temps de plus en plus nombreuses – par exemple, la saison 2001-2002 fut à Paris une véritable « saison Büchner » –, ou si on considère les travaux qui enfin s'intéressent, en français, à sa vie et à son œuvre, que Büchner s'inscrit en ce début de XXI^e siècle comme un « contemporain capital ». Le Québec semble, hélas, y rester indifférent. Seul Denis Marleau, avec son *Woyzeck* monté pour le Théâtre National de Bruxelles en 1994, sauve si on peut dire l'honneur des directions artistiques de nos théâtres de répertoire, si souvent timides, ou si peu curieuses.

La parution en 2002 du livre de Jean-Louis Besson, *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, participe avec force de ce renouveau d'intérêt. L'auteur fournit enfin aux lecteurs de langue française, spécialistes ou amateurs de théâtre, l'étude fondamentale qui leur manquait. Car il ne s'agit pas d'un essai, ou pas d'abord d'un essai, mais d'un très rigoureux et très solide ouvrage de recherche, fournissant un cadre et des bases aux analyses dramaturgiques qui viendront s'ajouter à celles, passionnantes, que nous propose l'auteur.

Comme pour se montrer fidèle à ce qui, selon lui, caractérise Büchner, soit sa quête obstinée du réel, c'est d'abord par une histoire matérielle du texte qu'il commence l'étude de chacune des trois pièces qui constituent tout

1. Georg Büchner, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, édition établie sous la direction de Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1988.

l'œuvre dramatique du dramaturge. Dans le cas de Büchner, mort à vingt-trois ans et dont une seule pièce, *La mort de Danton*, fut éditée de son vivant et encore dans des conditions fort hasardeuses, ce souci n'est pas vain. Il n'y a ni manuscrit ni édition de référence pour *Léonce et Léna*. *Woyzeck* a été laissée inachevée et ses divers fragments ont fait l'objet de plusieurs tentatives de reconstitution. Impossible dans ce cas de pousser l'étude de la pièce ou encore de penser en faire la mise en scène sans d'abord prendre parti pour l'une ou l'autre des versions proposées par les éditeurs. Pour Besson, l'analyse dramaturgique ne peut pas se passer non plus d'une mise en contexte socio-historique où les éléments biographiques auront leur place, surtout dans le cas d'un écrivain qui fut engagé politiquement et qui s'intéressa très sérieusement aux sciences naturelles et à la médecine. L'Histoire et les théories du vivant interfèrent sans arrêt dans l'interrogation du monde, que par son théâtre, Büchner développe sous divers angles. Il n'est donc pas question ici d'étudier le texte pour lui-même, et cette seule prise de position, encore courageuse aujourd'hui, fait pour une part importante l'intérêt du livre. Si les interprétations de chaque pièce proposées par Besson sont d'abord fondées sur des analyses de la forme, elles sont en même temps irriguées par cette parfaite connaissance qu'il possède de Büchner, de son œuvre diverse, de son époque, de sa vie.

Il n'en reste pas moins que ce livre, très rigoureusement structuré, élabore au fil des analyses une véritable lecture de l'œuvre dramatique de Büchner. Sans doute comme tel prête-t-il flanc à la critique. Il a ses partis pris fondamentaux. Le premier dans ce cas-ci me semble irrécusable : c'est – nous l'avons déjà souligné – de poser comme principal cadre de référence le réalisme, ou si on préfère l'anti-idéalisme farouche de l'auteur. Nous en trouvons la formulation la plus forte, la plus précise, dans un récit de Büchner, *Lenz* : « En toute chose je demande : de la vie, une possibilité d'existence, et alors ça va. Nous n'avons pas alors à nous demander si c'est laid ou si c'est beau, le sentiment qu'on a créé quelque chose, quelque chose qui a de la vie, est bien au-dessus de ces deux notions, et c'est le seul critère en matière d'art. [...] Ces gens ne sont même pas capables de dessiner une niche à chiens. On voudrait des personnages idéalistes, mais tout ce que j'ai pu en voir, ce sont des pantins vernis. Cet idéalisme est le mépris le plus abject qui soit de la nature humaine[2] ».

Büchner va, en deux brèves années et trois pièces extrêmement différentes, poursuivre une quête du réel d'une lucidité aiguë et en proposer au théâtre une forme dont nous oserions dire que la justesse encore aujourd'hui nous apparaît indépassable. Besson ne dit pas cela. Mais ses analyses fouillées, dont les détails ne font jamais disparaître la ligne directrice ni n'atténuent la puissance démonstrative, le montrent abondamment. Précisons tout de suite : jamais sans doute n'avons-nous été plus éloignés du réalisme mimétique. « Si l'image du réel est exacte », écrit Besson, « ce qui se déroule sous nos yeux de spectateurs n'est pas pour autant conforme à la réalité » (p. 40).

2. *Ibid.*, p. 178

Au centre de tout, ou devant soi, il y a donc la vie, qui « est à elle-même sa propre fin », dit Büchner[3]. Son activité de militant politique et de scientifique montre bien que pour lui cette vie doit être observée le plus attentivement possible – le plus crûment – aussi bien dans sa dimension sociale que dans sa réalité organique. Son génie, ce sera de faire de l'écriture dramatique un laboratoire où cette recherche sera menée avec la même conviction : « Ouvrir un champ de fouilles, retrouver le réel sous les strates accumulées par des siècles de morale et d'idéologie, tel est le projet commun à tous les textes de Georg Büchner » (p. 309). Bref il s'agit, et c'est le sous-titre du livre de Besson, de dénoncer un jeu de masques. Car l'art, soumis à l'Idéal, se fait le plus souvent complice de la mascarade à laquelle l'homme est contraint. Trois pièces, trois cas de figure.

Dans *La mort de Danton* (1835), le discours abstrait de la Terreur, celui de Robespierre ou de Saint-Just, l'emporte sur la Révolution, qu'il détourne de la nécessité qui l'avait fait naître. Au fil des quatre actes et de plus en plus fortement, la conscience de ce mensonge – un premier masque – renvoie Danton emprisonné à lui-même, à la réalité de sa mort, et il n'est plus capable que d'un discours personnel sur l'angoisse. *Léonce et Léna*, comédie composée en même temps que *Woyzeck* (1836-1837), montre les deux héros éponymes, prince et princesse de conte de fée, s'enfuyant chacun de leur côté pour échapper au rôle social qu'ils devraient jouer. Ils se rencontrent et leur amour leur permet apparemment de réintégrer la « vraie » vie : ils acceptent de se marier et de gouverner. En fait, le « déni de réel » va encore là s'imposer. La société qui s'installe à la fin est une utopie fondée sur la seule représentation, où Léonce et Léna sont à la lettre des marionnettes.

Dans *Woyzeck*, ces constructions langagières et idéologiques sont montrées comme le seul fait de personnages à la fois grotesques et puissants, des *masques* presque, à la manière de la *commedia dell'arte* (le Tambour-Major, le Capitaine, le Docteur...). L'homme ordinaire, lui, est dépossédé de tout et n'a plus de langage, plus de mots. Or, dit Besson, « l'inexprimable engendre la folie » (p. 310). Woyzeck court toute la journée comme un fou, effectivement, pour essayer de survivre. Et comme un fou il va tuer Marie qui, pour lui avoir donné un enfant, n'est pas pour autant capable de lui fournir une quelconque certitude à propos de la réalité du monde. Visage sans masque, il nous semble curieusement venir après ceux, encore dérisoirement cachés, de Beckett.

Cette recherche de la vérité au moyen du théâtre resterait affaire de thème ou d'intrigue si Büchner n'avait pour la mener inventé une *forme* : structure éclatée (parataxique), sans subordination à un schéma préexistant ou des formulations abstraites – l'Idée ou le Beau – et permettant de « rencontrer la réalité empirique, non pour la *reproduire* telle qu'elle est, mais pour la *produire*, la faire apparaître derrière les masques dont l'art normatif l'a affublée » (p. 308). Sans doute est-ce la partie la plus intéressante et la plus féconde de l'analyse de Besson. Il montre, par exemple, que dans *La*

3. *Ibid.*, p. 304

mort de Danton Büchner procède à une remise en cause de la finalité de l'Histoire par le biais d'un montage qui en casse le mouvement et met progressivement l'accent sur la subjectivité (Danton). Dans *Léonce et Léna* le dramaturge se servirait du genre de la comédie, qui lui apparaît alors dépassé, pour dénoncer la comédie d'un monde lui aussi dépassé et proposer ainsi *la comédie d'une comédie*. *Woyzeck* enfin est montré comme le résultat de la tension entre deux formes. D'un côté, une succession de scènes qui, contrairement à ce qu'affirment plusieurs commentateurs, répondraient à une organisation temporelle très serrée; de l'autre autant d'éléments qui viendraient ébranler cet édifice (éclatement de l'espace, perception subjective du temps, présent absolu, insertion du commentaire, fin ouverte...). Résultat : un effet de morcellement, en accord avec la perception qu'ont les personnages – et avant tout Woyzeck – d'un monde en miettes (p. 312).

Ainsi, selon Besson, Büchner travaille déjà à l'émergence d'une nouvelle dramaturgie qui, remettant en cause les notions d'intrigue, de cohérence spatio-temporelle ou psychologique, montre le retrait du dramatique au profit du récit et de l'expression lyrique du moi. Ce réalisme, qui laisse le spectateur s'interroger face à une réalité « plurielle et discontinue », annonce la grande crise du drame moderne du début du XX^e^ siècle (Szondi), voire en présente déjà, avec près d'un siècle d'avance, une des formes les plus fortes et les plus abouties.

Sans doute les spécialistes de Büchner pourraient-ils suspecter cette trop belle cohérence du parcours, lui reprocher une certaine insistance. Celui-ci ne me semble pas moins remarquablement solide et éclairant. Parmi ses nombreux mérites qui n'ont pas encore été soulignés, il y a l'envie que donne cette lecture de revenir au théâtre de Büchner, et même plus largement à son œuvre (je pense à la *Correspondance* et bien sûr à *Lenz*). Les analyses de Besson nous en imposent l'immense qualité littéraire et humaine, et le pouvoir d'élucidation.

Il y a aussi la leçon qui nous est si souvent et si brillamment donnée de la primauté du texte, c'est-à-dire de l'attention (modeste?) et de l'ouverture qu'il faut lui prêter, sans trop vite interpréter, ou sans trop vite mettre en image, recomposer, métaphoriser, si on est metteur en scène. Il y a enfin l'occasion qu'on y trouve de réfléchir à la question du réalisme et des rapports de l'art et du réel que pendant si longtemps la théorie littéraire a feint d'ignorer.

Rodrigue Villeneuve
Université du Québec à Chicoutimi

Canadian Theatre Review (CTR), n° 109, n° 110, 2002

Journal of Dramatic Theory and Criticism (JDTC), vol. XVII, n° 1, 2002

Modern Drama (MD), vol. XLV, n° 2, n° 3, 2002

New Theatre Quarterly (NTQ), vol. XVIII, n° 3 (71), 2002

Theatre Survey (TS), vol. 43, n° 1, 2002

Theatre Journal (TJ), vol. 54, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, 2002

Les revues de l'année 2002 offrent des éléments de réflexion sur la fonction et l'évolution du théâtre en ce début de millénaire. Les travaux intègrent la perspective synchronique de l'an 2000 à l'orientation diachronique de 2001, multipliant et élargissant les perspectives de recherche sur les contextes socioculturels et historiques qui servent de matrice aux phénomènes théâtraux. Cette contextualisation se fait en réponse aux interrogations actuelles d'un théâtre résolument postmoderne qui, à la suite des événements du 11 septembre 2001, redécouvre la tragédie et, dans une optique postcoloniale, manifeste une conscience grandissante des révolutions qui ont échoué et de celles qui n'ont jamais eu lieu.

I. Tragédie et postmodernisme

Depuis la Deuxième Guerre mondiale, les études théâtrales avaient délaissé la tragédie comme champ de recherche y voyant, soit une problématique trop strictement formaliste, soit un genre archaïque dont le paradigme dominant du destin était incompatible avec l'axiologie du théâtre moderne et sa foi dans la capacité des humains à intervenir dans leurs propres métarécits. Les événements du 11 septembre ont profondément remis en question cet optimisme moderniste. Pour David Roman, rédacteur du *Theatre Journal*, comme pour la plupart de ses collègues américains, les paroles d'Artaud sur le théâtre de la cruauté ont pris ce jour-là un nouveau sens : les dieux pouvaient réellement leur tomber sur la tête (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 1-18). Pour répondre à l'urgence collective de comprendre et de guérir, Roman consacre un numéro spécial à la tragédie moderne avec comme cadre de réflexion, la théorie que Raymond Williams a énoncé voici près de cinquante ans (1966 : 62). Plus qu'un modèle descriptif du monde ou de la condition humaine, un corpus littéraire, le genre tragique devient ainsi un mode d'interaction, un engagement social que structurent des influences historiques, politiques et idéologiques du milieu.

Pour contextualiser la tragédie, il est fait appel à un forum de chercheurs qui, au-delà de leurs multiples réactions, construisent/élaborent un récit commun. Confrontée à la destruction irréversible du 11 septembre, confrontée également au choc de la rencontre avec l'inconnu et l'inimaginable, la culture américaine découvre l'expérience tragique. La tragédie « vit », mais encore faut-il la comprendre. Malgré l'emploi généralisé de ce terme pour désigner l'attaque du World Trade Center, Marvin Carlson, fort de son enracinement dans la pratique théâtrale, voit

dans la tragédie une forme dramatique et culturelle incompatible avec la culture américaine dont les mythes et les traditions relèvent plutôt du mélodrame (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 133-134).

Les vingt-six participants au forum partagent des avis et des inquiétudes semblables face au récit national mélodramatique qui suggère une posture manichéenne, et facilement réversible, du guerrier américain en quête de vengeance – George Bush ou Luke Skywalker –, contre l'antagoniste maléfique – Oussama ben Laden ou Darth Vader. Ce scénario superficiel que manipulent les politiciens et que théâtralisent les médias, débouche sur un patriotisme dangereusement exclusif et sur un terrorisme domestique qui cadrent difficilement avec l'exploration approfondie des questions philosophiques, sociales et culturelles suscitées par l'expérience tragique au théâtre. La prise de conscience tragique et la sagesse qui se dégagent de la représentation de la souffrance humaine dans les grands textes dramatiques sont absentes de ces surenchères de représentation du réel qui traduisent l'écart qui reste entre l'imaginaire mélodramatique du rêve américain et l'ambiguïté d'une causalité contingente dans un monde complexe et changeant. Antonio Prieto pose la question fondamentale du débat : de quelle façon les artistes et les créateurs doivent-ils réagir à la première tragédie de masse du XXI^e^ siècle (p. 111-112)? Comme élément de réponse, Michal Kobialka évoque Tadeusz Kantor, qui situe l'expérience tragique dans l'écart entre le connu et le connaissable, là où la vie se voit poussée à ses limites ultimes et où les schèmes d'une culture se trouvent vidés de leur sens (p. 120-121).

La tragédie de l'Antiquité et de la Renaissance

Page duBois jette un regard révélateur sur la spécificité historique du genre dans « Ancient Tragedy and the Metaphor of Katharsis » (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 19-24). Les cent ans qui séparent la tragédie grecque du V^e^ siècle et son commentaire dans la *Poétique* aristotélicienne séparent également deux contextes socio-culturels très différents. L'auteure compare la fonction première de la tragédie antique à la fonction esthétique que lui accorde la théorie d'Aristote. Avec une solide documentation historique à l'appui, duBois établit un rapport étroit entre l'origine du théâtre tragique et la naissance du mode de gouvernement radicalement nouveau qu'était la démocratie.

Dans ce contexte, la tragédie remplissait une fonction sociale précise qui consistait à réconcilier les citoyens avec les antécédents aristocratiques de leur culture : récits, mythes, légendes et épopées. La nécessité de purification et de catharsis répondait au sentiment de culpabilité et de pessimisme engendrés par l'implantation d'un système gouvernemental inexpérimenté et sans précédent, source de dangers religieux et politiques, d'où l'institution de l'ostracisme et du *pharmakos*. Ces pratiques de discipline sociale qui permettaient d'expulser du corps civique l'individu « impur », l'agent polluant qui mettait la collectivité en péril afin de purifier la « Cité » se lisent dans les trames dramatiques d'*Œdipe*, de *Médée* ou encore dans le cas historique d'Alcibiade, ami de Socrate. La primauté de la communauté occupait une

place idéologiquement dominante dans la cité démocratique d'Athènes au -Vᵉ siècle[1].

Cent ans plus tard, à titre d'analyste et de théoricien de l'état, Aristote reprend le modèle médical de la catharsis mais l'oriente vers l'individu, vers la gestion et la régulation des émotions excessives des spectateurs. La tragédie archaïque représentait une forme à la fois démocratique, poétique, religieuse et sociale qui était axée sur le corps social et le collectif. Par contre, le virage psychologisant proposé par Aristote traduit le recul de la démocratie à Athènes au -IVᵉ siècle après ses défaites contre les Spartiates puis les Macédoniens. Le passage d'une discipline sociale, spectaculaire, à un contrôle interne de l'individu rappelle la théorie de Foucault sur l'évolution des pratiques disciplinaires dans la société européenne.

L'argument de Foucault refait surface dans l'article de Rebecca Lemon sur la tragédie de la Renaissance anglaise, « Scaffolds of Treason dans *Macbeth* » (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 25-43). Fidèle aux préceptes aristotéliciens, le texte tragique comportait une fonction didactique. Il devait provoquer une émotion chez le public que la catharsis servirait ensuite à purger. La révélation de failles caractérielles chez les personnages permettait alors de révéler ou de prévenir ces mêmes failles chez les spectateurs. Prenant l'exemple du discours de Crawford sur l'échafaud dans *Macbeth*, Lemon souligne la difficulté d'interpréter ce rituel de la confession forcée, autant dans la pièce que dans des circonstances historiques.

Dans une situation comme dans l'autre, le discours du condamné constituait un spectacle, une manifestation exemplaire du pouvoir de l'état à obtenir l'obéissance de ses citoyens les plus rebelles. Par contre, l'artificialité de la soumission et de la louange à l'égard du souverain valorisait souvent plus le condamné à mort que l'autorité étatique. Par l'expression publique des désirs de transgression et par leur extériorisation dans un cadre fictif, le théâtre élisabéthain ouvrait ainsi la porte à des possibilités interprétatives complexes chez le public qui se trouvait alors dans un espace liminaire d'où il pouvait faire un examen critique de sa propre culture.

La tragédie à l'époque contemporaine

L'article de Dwight Conquergood, « Lethal Theatre : Performance, Punishment, and the Death Penalty » reprend la thématique de l'exécution publique comme spectacle et la situe dans son contexte contemporain aux États-Unis (*TJ*, vol. 54, n° 3, p. 339-367). Foucault sert encore ici de référence pour schématiser l'évolution de la peine capitale de ce « théâtre de la violence » à un modèle médical de réhabilitation et de techniques intériorisées de coercition, d'obéissance et de surveillance. Dans un article rigoureusement documenté, Conquergood met à nu ce qu'il appelle ce « théâtre de la mort », cette performance et cette

1. On trouve également cette symbiose entre l'individu et la communauté dans « The Death of Tragedy Revisited » de Stephen Brockmann (*JDTC*, vol. XVII, n° 1, p. 23-44). Et dans la même revue, Peggy Garvey s'appuie sur un argument semblable pour expliquer la fonction de la catharsis dans la comédie (« A New Context for Constructing Artistolelian Comic Catharsis », p. 5-22).

dramaturgie hautement ritualisées du pouvoir justicier de l'état américain qui se perpétuent aux dépens de ses collectivités les plus démunies. En dernière analyse, la peine capitale n'est pas attribuable au fait d'avoir commis le pire crime, mais d'avoir eu le pire avocat (p. 357).

Le silence tragique que Conquergood entend planer autour du fonctionnement biaisé et irrationnel de l'appareil judiciaire américain trouve un écho dans l'article de David Eng, « The Value of Silence » (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 85-94). Celui-ci s'interroge sur le silence qui étouffe les innombrables tragédies personnelles du 11 septembre et s'oppose à un discours étatique inadéquat, incapable de rendre compte du deuil éprouvé. Ce récit normatif, hétérosexuel et blanc, affirme Eng, laisse peu d'espace public aux groupements minoritaires et sans statut, tels les homosexuels, les lesbiennes et les immigrants illégaux qui ont péri ce jour-là et qui doivent accepter d'être incorporés à un discours unifié et nationaliste, tout en s'y trouvant systématiquement exclus de la vie quotidienne du pays. Le « fantôme dans la machine » qui ressort de ces pratiques d'exclusion renvoie au silence entourant les causes de la tragédie du 11 septembre, telle la responsabilité des États-Unis dans ce cataclysme, comme son déni de ses politiques passées (p. 92).

L'image du fantôme fait référence à la théorie du *haunting* mise de l'avant par Marvin Carlson pour évoquer l'influence continue et structurante de la mémoire collective dans la production théâtrale (2001). Cette métaphore devient le leitmotiv des articles sur la tragédie contemporaine, ainsi que sur les cultures postcoloniales qui hantent par leur absence les espaces théâtraux qui nient leur existence. Alice Rayner reprend cette image pour poser le problème de la contribution invisible des travailleurs des coulisses qui rendent possible l'expérience théâtrale tout en en étant exclus, particulièrement dans l'historiographie (« Rude Mechanicals and the Specters of Marx », *TJ*, vol. 54, n°4, p. 535-554). La métaphore de l'espace hanté se transforme en signe d'une praxis culturelle qui oppose travail manuel et travail mental. À cette dichotomie s'ajoutent d'autres oppositions binaires, telles intérieure/extérieure et réalité/illusion, que l'esthétique postmoderne, à la suite de Lacan[2], s'attache à déconstruire. L'imaginaire arrive à saisir le Réel à partir de ces passages entre la réalité et la représentation, entre l'imaginaire et le symbolique, car chaque pôle de la dichotomie évoque son corollaire absent (p. 547). Apparaissent ainsi les « fantômes » de l'espace théâtral à travers ce dédoublement de la perception. L'espace scénique devient du même coup propice à l'exploration de cette altérité intrinsèque, de cette absence rendue présente par l'acte même de son exclusion en matière de race, de colonialisme et de pouvoir (p. 550).

Deborah Paredez illustre ce dédoublement au plan de la tragédie individuelle. Elle se réfère aux structures narratives du genre tragique et à la théorie de la performance pour interpréter le sens de l'immense deuil provoqué par la mort de

2. L'auteure fait référence ici à Jacques Lacan, « The function and field of speech and language in psychoanalysis », dans *Écrits*, trad. Alan Sheridan, New York, Norton, 1977.

la chanteuse latino-américaine Selena Quintanilla Perez (« Remembering Selena, Re-membering *Latinidad* », *TJ*, vol. 54, n° 1, p. 63-84). Assassinée en 1995 à l'âge de vingt-trois ans, l'artiste provoque, par sa disparition brutale, une affirmation renouvelée de la présence culturelle des Latino-Américains[3]. L'incarnation de la défunte Selena lors de spectacles commémoratifs transforme l'image de son corps en effigie, dans le sens où l'entend Joseph Roach, servant de médium par lequel sa culture d'origine invoque les fantômes de son vécu collectif et entame la reconstruction de sa mémoire (1996 : 78).

Au plan collectif, l'analyse que propose Janice Gross de la dramaturgie de Slimane Benaïssa attribue le terrorisme en Algérie à la confiscation de la mémoire collective par ses élites dirigeantes qui perpétuent la dynamique autodestructrice du conflit intergénérationnel entre le Front de libération nationale et le Front islamique du salut (« The Tragedy of Algeria: Slimane Benaïssa's Drama of Terrorism », *TJ*, vol. 54, n° 3, p. 369-387). Cette désinformation manipulatrice débouche sur des luttes fratricides où agresseurs et victimes ignorent les causes véritables des différences qui pourtant les rassemblent. La dramaturgie de Benaïssa vise à humaniser le visage invisible derrière le masque et à exposer le processus historique qui a fait sombrer la société moderne et pluraliste de l'Algérie dans le massacre civil (p. 373). Le théâtre sert ainsi de catalyseur pour stimuler le dialogue et l'échange afin de neutraliser le fanatisme.

Haiping Yan mène à une conclusion troublante la réflexion amorcée sur la tragédie du silence et sur le « ghosting » produit par les récits ressuscités des collectivités désavantagées (« Staging Modern Vagrancy: Female Figures of Border-Crossing in Ama Ata Aidoo and Caryl Churchill », *TJ*, vol. 54, n° 2, p. 245-262). Elle compare deux auteures dont les écrits des années soixante-dix ont abordé le nomadisme au féminin. Native du Ghana, Ama Ata Aidoo dramatise le mode de vie transfrontalier de l'immigrante déracinée en juxtaposant la légende africaine à l'histoire moderne de l'esclavage. Elle crée ainsi un espace théâtral où les fantômes oubliés du passé apparaissent comme le cauchemar du monde présent (p. 249). Ce même dédoublement des perspectives temporelles caractérise les écrits de Caryl Churchill sur les cohortes de vagabondes et des mendiantes engendrées par le capitalisme naissant du XVII[e] siècle en Angleterre (p. 251-252). À travers cette déconstruction de l'imaginaire moderne et des présupposés de l'histoire reçue, les théâtres d'Aidoo et de Churchill établissent un espace discursif qui rend visible les groupements invisibles de la communauté humaine pour que celle-ci franchisse un pas de plus vers la démocratie, évoquant ainsi la fonction sociale de la tragédie antique.

3. Signalons à ce sujet les articles de Jean Graham-Jones et Jorge Huerta dans *Theatre Survey* qui approfondissent ce même phénomène à travers l'évolution transculturelle du théâtre hispanophone dans les Amériques (*TJ*, vol. 43, n° 1, « Transculturating Politics, Realism, and Experimentation in 1960s Buenos Aires Theatre » p. 7-22; « When Sleeping Giants Awaken: Chicano Theatre in the 1960's », p. 23-36).

II. Postcolonialisme

Au nord du 49e parallèle, la *Canadian Theatre Review* prolonge et concrétise la réflexion précédente à travers une série d'analyses consacrées principalement au théâtre sino-canadien[4]. Vouloir dramatiser le vécu d'une collectivité « invisible » nécessite un retour incontournable au corps, affirme Judith Koltai dans « Making Sense, Getting Through – "The Word's Body" » (*CTR*, vol. 109, p. 5-8). Par contre, Rosalind Kerr rappelle les barrières sexuelles et sociales associées à la corporalité de la performance et à l'expression culturelle de la communauté chinoise au Canada (« Re-Surfacing the Chinese-Canadian Body in Performance: Elyne Quan's "Surface Tension" and "What"?» (p. 32-37)). Jean Yoon se soucie d'intégrer l'ensemble de la communauté théâtrale asiatique au pays à son survol historique « Chinese Theatre in Canada: The Bigger Picture » (*CTR*, vol. 110, p. 5-10). Il attribue la visibilité grandissante du théâtre sino-canadien à la dynamique inclusive de cette culture et à la nouvelle sensibilité culturelle des années quatre-vingt-dix. Des articles subséquents documentent cette production théâtrale en expansion que balisent des spectacles comme *Ghost Train*, *Mother Tongue*, *Iron Road* et *Gold Mountain Guest* (Derrick Chua, « The Spirit of China Lives in Canadian Theatre », p. 16-19; John James Hong, « *Gold Mountain Guest*: A Director's Diary », p. 35-37).

Cette nouvelle affirmation culturelle pose le problème de l'étiquetage ethnique de l'artiste pris entre un désir d'autonomie artistique et une culture d'origine ressentie à la fois comme fardeau et source d'inspiration (Marty Chan, « The Ethnic Playwright's Challenge », p. 12-15). John Krastmatis critique la sous-représentation artistique de la communauté sino-canadienne comparativement à son poids démographique et à sa contribution historique à la construction du pays (« Missed Stories », p. 21-22). Si les productions récentes laissent parfois à désirer par la qualité de l'écriture, elles révèlent à quel point les fantômes de ces générations d'ouvriers invisibles et de leurs récits inconnus « hantent » toujours l'imaginaire collectif de leurs descendants.

Modern Drama réserve aussi un numéro complet au théâtre canadien et à la problématique de la diversité culturelle dans la production théâtrale (vol. XLV, n° 2)[5]. Ces études laissent entrevoir une interrogation grandissante sur les inégalités léguées par les hiérarchies coloniales du passé, à commencer par l'influence assimilatrice et normative de l'art du colonisateur sur l'expression artistique du colonisé. L'étude de Peter Dickinson aborde la présence inévitable de Shakespeare comme « fantôme » à exorciser (« Duets, Duologues And Black Diaspora Theatre: Djanet Sears, William Shakespeare, And Others », p. 188-208). Seul Africain représenté dans les annales de littérature occidentale, le personnage

4. Voir surtout *CTR*, n° 110, sous la direction de Jennifer Kay Chan.

5. Sous la direction de Ric Knowles.

d'Othello constitue un point de départ stratégique pour l'articulation d'une contre-esthétique et d'une polyvocalité littéraire et dramatique capables de signifier la mise en jeu de forces sociales et culturelles alternatives (p. 189).

Celeste Derksen remet en question l'exclusivité masculine dans le théâtre de l'absurde (« A Feminist Absurd: Margaret Hollingsworth's *The House That Jack Built* », p. 209-230). Elle démontre de quelle façon Hollingsworth utilise ce parti pris esthétique pour dramatiser le ridicule des rapports hommes/femmes, approche qui permet ainsi de renouveler et d'élargir le genre par rapport à ses fondements idéologiques et philosophiques. Rob Appleford décrit essentiellement cette même dialectique dans « No, the Centre Should Be Invisible. Radical Revisioning of Chekhov in Floyd Favel Starr's *House of Sonya* » (p. 246-258). Cette adaptation fascinante de la pièce *Oncle Vanya* au contexte amérindien décrit les équivalences interculturelles établies entre les procédés artistiques et les structures discursives profondes de l'œuvre originale. L'intégration faite par Flavel des pictographes de la chronologie amérindienne à l'imagerie dramatique du spectacle s'avère d'un intérêt certain (p. 252-253).

La représentation culturelle du temps joue également un rôle primordial dans l'excellente relecture proposée par Lina Perkins du personnage de Nanabush, le clown amérindien, dans les pièces de Tomson Highway (« Remembering the Trickster in Tomson Highway's *The Rez Sisters* », p. 259-269). Ce personnage n'est ni le simple porte-parole des idées politiques de l'auteur, affirme Perkins, ni un personnage contemporain au même titre que les autres. Nanabush incarne un être fictif issu de la mémoire collective d'une culture qui n'existe plus de manière cohérente. La composition textuelle du personnage reflète cet oubli collectif qu'elle comble par une polymodalité discursive qui dramatise la réintégration de la mémoire culturelle au devenir vivant de cette collectivité (p. 260).

Marlene Moser fait aussi état des modalités et des perspectives culturelles impliquées dans la réintégration de la mémoire collective à un milieu en particulier (« Ideology as Behaviour: Identity and Realism in *The Drawer Boy* » p. 231-245). Elle juxtapose l'esthétique discursive de ce spectacle à celle de la création collective qui lui sert de référence principale, *The Farm Show*, réalisé vingt ans auparavant par le Théâtre Passe Muraille pour la communauté de Clinton en Ontario. L'approche consistant à révéler une communauté à elle-même, tout en y étant étranger, semble datée aujourd'hui, et même présomptueuse. Par contre, le traitement narratif déployé par le Théâtre Passe Muraille remet toujours en question le confort nostalgique du réalisme psychologique et du récit linéaire dans *Drawer Boy*.

Comme le souligne Reid Gilbert, ce lien structurant, ainsi que le glissement inévitable qui se produit entre la pratique théâtrale et l'imaginaire collectif, mettent en jeu la problématique des rapports entre le théâtre et son institutionnalisation dans les structures du pouvoir (« Panych and Gorling: "Sheer Texts Written" in(to) Perception », p. 282-297). À cet égard, le langage joue un rôle majeur, d'où

l'importance du théâtre non verbal ou du théâtre de l'image dans la redécouverte et dans l'élaboration d'une théâtralité prélinguistique et non mimétique[6]. L'analyse que propose Gilbert des spectacles de Morris Panych et de Wendy Gorling approfondit l'innovation fondamentale apportée par ce travail théâtral qui, en voulant libérer le spectacle de l'hégémonie du langage et des structures coloniales qu'il véhicule, se positionne envers le sujet percevant en tant que cocréateur du spectacle (p. 283-284).

Le postcolonialisme et l'Afrique

Modern Drama consacre également un numéro entier, et fondamental, à l'examen critique des liens entre le postcolonialisme et les instances de pouvoir reliées à la définition des notions de performance et de canon artistique dans le théâtre africain (*MD*, vol. XLV, n° 3)[7]. Dans l'ensemble, les articles tracent l'évolution de la critique postcoloniale à partir de sa genèse dans le domaine littéraire des « Commonwealth Studies » jusqu'à son virage actuel, et presque exclusif, vers les sciences sociales. Les réactions de la critique postcoloniale à l'œuvre dramatique et littéraire de Wole Soyinka illustrent les failles actuelles dans la diffusion, l'accessibilité et l'enseignement du théâtre africain à la suite de ce virage.

Stephen Slemon attribue « l'hyper-canonisation » de Soyinka, premier auteur africain à recevoir le prix Nobel, au libéralisme des « Commonwealth Studies », soulignant en même temps l'oubli progressif de cet auteur par un postcolonialisme de plus en plus américanisé (« Soyinka and the Canon's Mouth », p. 338-348). Cette évolution pose le problème de la mémoire collective de la discipline, de même que l'opposition entre l'humanisme de la pensée libérale et l'orientation marxiste des études postcoloniales (p. 343). Ce schisme affaiblit la capacité de la discipline à rendre compte de la localisation spatiale des cultures fragmentées, dispersées à travers le monde, ainsi que de leurs contradictions internes qui dépassent le conformisme idéologique et que seule la polysémie du texte esthétique réussit à capter et à respecter (p. 346).

Plusieurs articles vont dans ce sens. Tejumola Olaniyan rappelle qu'une culture se définit à partir de sa dynamique interne (« Modernity and Its Mirages: Wole Soyinka and the African State », p. 349-357). Le décalage entre la culture africaine et le monde moderne que sa servitude continue à enrichir, donne lieu à une dialectique entre deux camps et deux paradigmes d'action collective : les fondationalistes et les pragmatistes. La première modalité prône la décolonisation complète de l'appareillage gouvernemental, tandis que la deuxième, que défend Soyinka, opte pour l'assainissement du fonctionnement démocratique en place, positionnement qui tient compte, encore une fois, de la localisation spatiale de la culture et de l'endroit géographique où peut se constituer la nation nigérienne (p. 352).

6. L'article de Michal Kobialka dans *Theatre Survey*, « Tadeusz Kantor's Happenings: Reality, Mediality, and History », apporte un prolongement particulièrement dense à cette réflexion (*TS*, vol. 43, n° 1, p. 59-79).

7. Sous la direction d'Anthony Adah et d'Elizabeth Fitzpatrick.

La pensée de Soyinka dépasse ainsi la sphère esthétique et lui confère le rôle de porte-parole culturel. Son œuvre illustre la prééminence et la fonction indispensable de l'artiste créateur indigène dans l'élaboration d'une pensée culturelle authentique, propre à la collectivité à la fois desservie et représentée. Cette fonction devient de plus en plus essentielle pour compenser l'éviction progressive de l'écrivain du débat culturel, victime du schisme engendré par la nouvelle critique entre théorie et créativité ainsi que de l'exclusion de l'auteur par les approches poststructuralistes (Titi Adepitan, « The Homestead at the Exit of the Paterfamilias: African Culturel Thought after Wole Soyinka », p. 358-377). Par le fait même, les écrits de Soyinka illustrent la subordination du vécu culturel des peuples colonisés aux constructions théoriques et arbitraires que cherchent à leur imposer les anciennes cultures colonisatrices de l'Occident (p. 373).

L'article de Kolawole Olaiya, « The Shifting Structures of Power in *The Beatification of Area Boy* », décrit de quelle façon la fonction culturelle attribuée à Soyinka se spécifie en procédés d'écriture et de dramatisation (p. 395-408). Ces procédés dénotent, entre autres, une connaissance approfondie, intime, de l'évolution interne du milieu culturel et de la dynamique du pouvoir dans cette collectivité. Soyinka privilégie ainsi l'utilisation du passé culturel pour comprendre son présent et pour bâtir l'avenir. Sa dramatisation pénétrante et subversive des rapports de pouvoir au Nigeria affirme que ces dominés et ces exclus peuvent triompher du pouvoir corrompu des régimes militaires en raison de leur meilleure connaissance du contexte local et régional (p. 398-399). Cette stratégie d'écriture et d'action collective fait écho aux théories de Foucault sur la déconstruction du pouvoir centralisateur à partir des éléments périphériques d'une culture.

Sur le plan artistique, Harry Garuba s'en prend à l'ingérence des normes esthétiques occidentales dans le théâtre africain. Il critique le manque de vocabulaire descriptif et analytique de même que l'insuffisance des outils conceptuels propres à rendre compte des traditions indigènes qui constituent les fondements génériques de la production théâtrale contemporaine en Afrique (« Masked Discourse: Dramatic Representation and Generic Transformation in Wole Soyinka's *A Dance of the Forests* », p. 378-394). Selon Thomas Cavano, le danger véritable du canon importé provient de son rôle assimilateur et propagandiste qui enracine le pouvoir colonial à travers la transmission de ses récits, de sa mythologie et surtout, de sa langue (« Elesin, Cuchulain, and the Kingdom: The Culture Hero's Sacrifice », p. 409-429). Des parallèles interculturels significatifs s'établissent avec d'autres cultures colonisées de l'ancien empire britannique. Confinés par la langue à la périphérie de l'histoire et des mythes anglais, les artistes de ces anciennes colonies, comme Soyinka en Afrique et Yeats en Irlande, ont déployé des stratégies communes et ont choisi de transmettre les récits de leurs cultures dans la langue du colonisateur pour forger une identité culturelle autonome (p. 409).

Face à la critique postcoloniale extrémiste qui dénonce le caractère arbitraire ou « inventé »

des notions essentialistes d'identité et de communauté, Biodun Jeyifo fait l'analyse de la réception internationale accordée à trois productions d'une pièce de Soyinka (« Whose Theatre, Whose Africa? Wole Soyinka's *The Road* on the Road », p. 449-465). Il s'appuie sur la portée communicative et interculturelle de ces spectacles, pourtant fermement ancrés dans leur culture africaine d'origine, pour réfuter l'argument que cette identité culturelle se limite à la spécificité de sa localisation géographique. Comme toute forme d'identification sociale, une culture africaine existe, sous forme hybride, simultanément à plusieurs endroits à travers le monde, affirme-t-il, d'où l'importance d'accentuer la possibilité d'échanges et d'influences intersystémiques entre ces communautés semblablement codées plutôt que d'utiliser leurs différences respectives pour les diviser et les dominer à nouveau (p. 463).

Le fait de souligner l'écart existant entre « l'Ouest et le reste », entre la modernité des sociétés occidentales et l'état dit primitif ou prémoderne des cultures africaines, rappelle, par son implicite jugement de valeur, que le temps est aussi une construction subjective et culturelle. Du processus de contextualisation caractéristique de la recherche en 2002 émerge une réflexion grandissante sur son corollaire : l'espace. Que le récit du drame, réel ou fictif, survienne au World Trade Center à New York le 11 septembre 2001, dans l'Athènes démocratique au V[e] siècle ou dans la ville nigérienne de Lagos en 1994, l'enracinement dans le temps entraîne nécessairement un enracinement dans l'espace. Dans ce sens, les travaux qui parsèment la revue *New Theatre Quarterly* sur les rapports entre site et performance, entre espace et culture théâtrale, indiquent l'orientation de recherches à venir[8], à moins que le théâtre postmoderne, à l'image des nomades de Churchill et d'Aidoo, se voue à un vagabondage perpétuel afin de capter les récits qui ne peuvent se dire que dans cet espace liminaire entre l'imaginaire et la réalité, en périphérie de nos sociétés occidentales.

Roger Parent
Faculté Saint-Jean
Université de l'Alberta

Bibliographie

CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Anne Arbor, Michigan University Press, 2001.

ROACH, Joseph, *Cities of the Deard: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996.

WILLIAMS, Raymond, *Modern Tragedy*, Stanford, Stanford University Press, 1966.

8. Voir Fiona Wilkie, « Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain » et Kinneret Noy, « Creating a Mouvement Space: the Passageway in Noh and Greek Theatres», *NTQ*, vol. XVIII, n° 2 (70), p. 140-160 et 176-185.