

## Article

---

« L'expérimental : entre invention et provocation »

Marie-Andrée Brault

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 35, 2004, p. 43-54.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041555ar>

DOI: 10.7202/041555ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

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<sup>1</sup> 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 boîteux* (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 boîteux*, 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 « Quétaïne » où il stigmatise pour la première fois les effets de mode : « Depuis quelques mois, des remous de quétaïne 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 naïeux. [...] 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<sup>2</sup>, 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 récusera[ît] ». 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), *Cédipe* 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'*Cédipe 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 discutables 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*, n° 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, « Quétaïne », *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*, n° 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'interpréance 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.