

Article

« Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation »

Louis Patrick Leroux

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 35, 2004, p. 55-72.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041556ar>

DOI: 10.7202/041556ar

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

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 déjeuner, 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 identité¹. 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 individuel².

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 Boos*) 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'improvisation théâtrale 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 Gilles³

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'amuse 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 costumant 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 Marlowe⁴. 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 boursoufflé 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 scéniques⁵ 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'enfoncé 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, détarrant 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 1945⁶) 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 scénique⁷ 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 réplification 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 réplification (*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 Charette, 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 Weisenbach.

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 confiance 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 méalepse

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 « oxymorique⁸ » de Jaccopard (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 métaléptique) 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 pièces⁹ 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 scénique¹⁰, 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 1, 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, 1644¹¹ », 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. Dédoulement 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 Pleiade, 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 Belceil 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 ».