

## Article

---

« *Treize tableaux* »

Paul Lefebvre

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 35, 2004, p. 73-94.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041557ar>

DOI: 10.7202/041557ar

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)

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*<sup>1</sup>

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*<sup>2</sup> 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 remettrait 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)<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>5</sup> 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 beurrerait, 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<sup>e</sup> 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 *Ab!* 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.

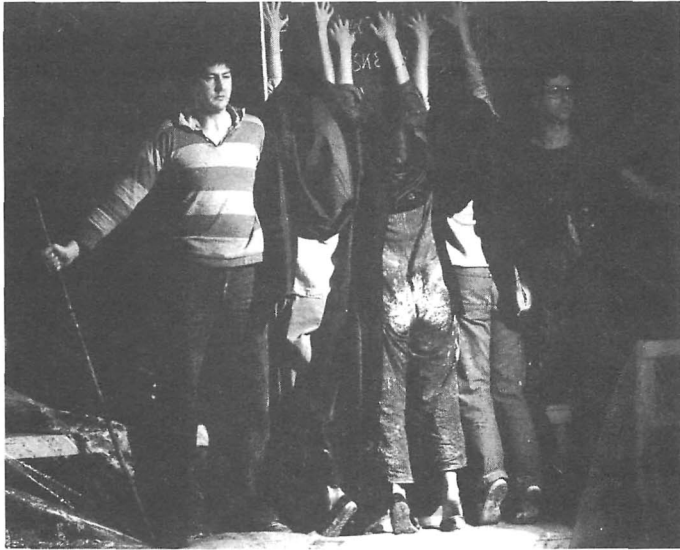
#### 4. Mater dolorosa

*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 élogie, 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.

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



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

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<sup>6</sup> 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 Desagnés disait : « Ce spectacle nous a possédés »<sup>7</sup>.

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

7. Entretien avec l'auteur de l'article, 5 novembre 2003. Yves Desagnés 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.*

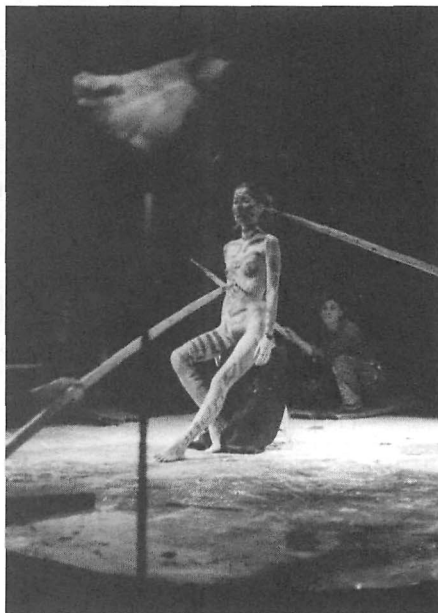
BAUDELAIRE, « Le désir de peindre », *Le spleen de Paris*

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.

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 agraffer 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



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

pour l'œil et l'oreille, Ronfard apporte le dégât, le gluant, ce qu'il y a d'irréversible 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 désert, 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<sup>8</sup>. Or, même si des comédiens mettaient en place les éléments de cette nature morte, la seule action – le verre qui répand son contenu – 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<sup>9</sup> 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.

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



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

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)

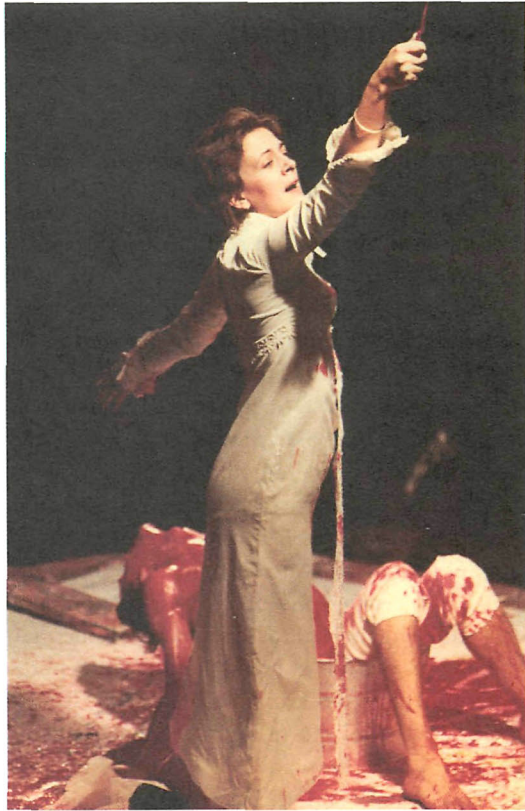
## 8. Dans le bain

*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<sup>e</sup> 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<sup>10</sup>.

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 Ragonne 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.



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

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.

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<sup>11</sup> » (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 boîteux* (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<sup>12</sup> 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<sup>13</sup> 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

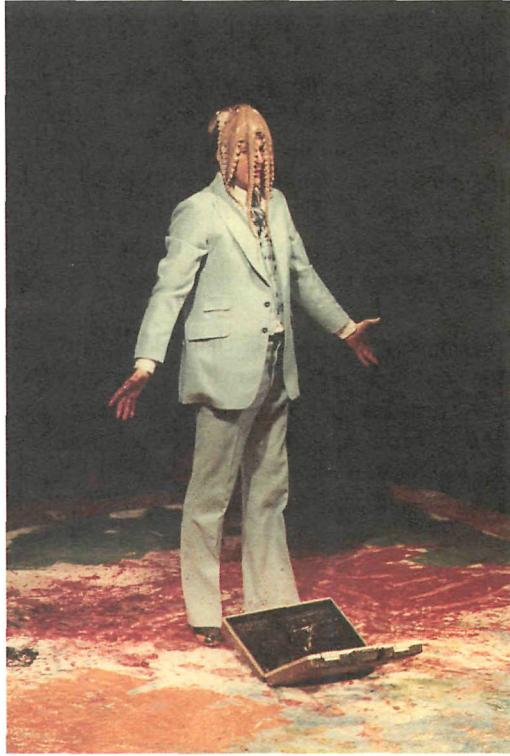
[...] ignorez-vous que tous les excès et toutes les débauches dont nous rêvons la nuit sont journellement commis (dégénérant souvent en crimes) par des hommes éveillés?

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<sup>14</sup>. Alors que les instruments se joignent à la percussion, les comédiens, debout autour du plateau, se mettent à peindre le plancher de scène orange vif à l'aide de rouleaux fixés au bout de très longs manches. Surgit du fond un homme<sup>15</sup> 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<sup>16</sup>. Dans *Treize tableaux*, elle se rattache à tout un réseau où s'acolent 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 sandwiches au jambon voisinant des goretts 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 continue 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<sup>17</sup>.

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)<sup>18</sup>

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<sup>19</sup>.

« 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 I<sup>er</sup> 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'UQAM, 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] I. 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.