

histoire

le théâtre expérimental et la fin de l'unique

Bien sûr le théâtre est toujours expérimental, même le théâtre le plus conventionnel, le plus bourgeois, le plus reproducteur. Il est toujours expérimental car il y a toujours, au théâtre comme dans tous les autres arts de création ou de reprise, une forme minimale d'expérimentation.

Il ne faut donc pas entendre expérimental au sens strict du dictionnaire, il ne faut surtout pas séparer l'épithète de son substantif. Si tout le théâtre est, à divers degrés, expérimental, ce qu'il est convenu d'appeler le « théâtre expérimental » — pour éviter toute confusion, il vaudrait mieux écrire « Théâtre Expérimental » — recouvre une pratique relativement circonscrite dans le temps. Pour illustrer ce propos, rappelons quelques exemples historiques.

Quand, en 454 av. J.-C., Éschyle choisit de faire entrer une à une les Érinyes qui composent le chœur de la tragédie *les Euménides* dans l'*orchestra* du théâtre de Dionysos à Athènes, il rompt sciemment avec une norme et une tradition dans le but de créer un effet, mais sans savoir précisément quelle en serait l'ampleur¹. Il réussit au-delà de ses espérances, si l'on en croit les échos que nous avons conservés de l'événement, puisque cette entrée inusitée déclencha une panique mémorable au sein d'un public crédule qui, ne pouvant plus s'appuyer sur des signes théâtraux conventionnels, confondit théâtre et réalité et crut assister à l'arrivée effective des divinités malveillantes par le *parodoi*. Pour expérimentale qu'ait pu être cette tentative, elle ne permet pas pour autant d'affirmer qu'Éschyle faisait du théâtre expérimental.

De même, tous les essais — réussis ou non — qui ont précédé l'avènement du classicisme français et de la scène cubique, d'Alexandre Hardy à Pierre Corneille, ne témoignent évidemment pas de l'existence d'un théâtre expérimental dans la France du XVII^e siècle. Il en est ainsi des tâtonnements des premiers utilisateurs de l'éclairage au gaz et de l'éclairage électrique, des premières scènes tournantes, des premiers tapis roulants, etc. Toutes ces modifications résultent d'expériences de créateurs curieux et inventifs, soucieux de faire mieux, de faire autre chose et de faire autrement². Ce sont eux qui ont assuré l'évolution du théâtre. Et sa dynamique a largement dépendu des tentatives qu'ils ont faites, tentatives qui, en dernière analyse, paraissent toujours des déviances par rapport à un modèle préétabli — ses normes, ses codes explicites ou tacites —, que justifiaient et nécessitaient l'exploration de voies nouvelles ou oubliées et l'invention d'autres

1. D'ordinaire dans la tragédie grecque, les choreutes (au nombre de douze ou quinze) rentrent trois par trois ou cinq par cinq en rangs relativement serrés. Éschyle fait rentrer les Érinyes une par une et à intervalles relativement longs.

2. À moins qu'il ne s'agisse de hasards, d'accidents. Le caractère aléatoire ou empirique de certaines découvertes est indéniable, mais il faut admettre que l'immense majorité d'entre elles sont dues aux artisans et à leur volonté créatrice.

moyens ou d'autres techniques³, ou leur redécouverte.

Ces facteurs internes⁴ d'évolution ont toujours existé, du théâtre grec jusqu'au XIX^e siècle. Le théâtre, en somme, a constamment porté en lui le propre germe de sa transformation car, tout en reposant sur des normes et tout en obéissant à des contraintes plus ou moins rigoureuses selon les époques, il tolérait les transgressions et finissait parfois par les accepter et les intégrer, ce qui donnait lieu à de nouvelles normes, voire à une nouvelle esthétique. C'est cette capacité de récupération qui a permis la coexistence quasi constante de courants en opposition — les Anciens et les Modernes, les traditionalistes et les novateurs — mais participant finalement d'un même mouvement d'ensemble, d'une même cause fondamentale.

Les Bas-Fonds de Gorki, production de Lugné-Poë au Théâtre de l'Oeuvre, à Paris, en 1905. Photo tirée de *The Encyclopedia of World Theatre*, New York, Charles Scribner's Sons, 1977, p. 179.



commercialisme et scientisme: la fin de l'unique

Le XIX^e siècle subissant les contrecoups de la révolution industrielle et de la montée du capitalisme allait bouleverser cet ordre des choses et soumettre le théâtre à un contexte beaucoup plus contraignant. C'est vers les années 1850, en effet, que l'activité théâtrale européenne et américaine se structure et s'érige en institution, avec tout ce que cela suppose de contraintes et de lourdeurs⁵. C'est aussi à ce moment que les théâtres occidentaux, sous l'influence d'une esthétique romantique particulièrement exigeante (matériellement parlant) et d'une rapide évolution de la technique, se lancent dans l'ère des superproductions⁶.

3. Techniques et moyens entendus dans leur acception la plus large : jeu du comédien, voix, audiovisuel, organisation scénique, rapports scène-salle, etc.

4. D'autres facteurs, externes ceux-là, influencent considérablement l'évolution du théâtre. Qu'on songe à la conjoncture économique, à la censure, aux découvertes scientifiques et techniques ou aux limites à l'importation, aux droits d'auteurs, etc.

5. L'institutionnalisation du théâtre n'est pas un phénomène unique ni isolé. C'est un mouvement qui affecte toute l'activité artistique. Pour en saisir à la fois l'importance et les conséquences, voir Pierre Bourdieu, Jacques Dubois (*L'institution de la littérature*, Bruxelles, Nathan, 1978, 188 p.) et Christophe Charle (*La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979, 208 p.).

6. Grands déploiements, scènes très techniques : courses de chevaux, de trains; scènes de combat : dans des chutes, sur des navires en train de sombrer; scènes d'évasion spectaculaires : dans une mer démontée, du haut d'un immeuble en flammes, d'un train qui file, etc.

Nous ne nous attarderons pas sur les causes et les mérites de cette évolution qui eut pour effet d'augmenter considérablement les coûts de production à une époque, justement, où le mécénat d'État — celui du roi ou de quelques aristocrates — disparaissait. Il fallait trouver des revenus de remplacement, revenus qui ne pouvaient provenir que du spectateur payeur. Commença alors la quête effrénée des très vastes publics. L'ère du commercialisme naissait et avec lui l'esthétique de masse⁷, c'est-à-dire cette esthétique apte à séduire le plus grand nombre.

Ce n'était pas la première fois que le théâtre était soumis à une forme de commercialisation⁸, mais c'était la première fois qu'elle prenait une telle ampleur, imposant aux créateurs des contraintes qui n'étaient peut-être pas plus écrasantes que celles du concours grec ou du «goût» du XVII^e siècle, mais qui étaient, elles, absolument impératives, incontournables. Une production devait rapporter ou mourir. Et la spécialisation des tâches aidant — spécialisation qui procède du même mouvement que la division du travail et la parcellisation du savoir dans la société —, un nouvel agent apparut, terriblement puissant et souvent despotique: le producteur de théâtre.

À leur façon, Eschyle, Shakespeare et Molière étaient des producteurs, mais ils n'étaient pas que cela. Au XIX^e siècle et, a fortiori, au XX^e siècle, le producteur est un commerçant qui tente de faire des profits avec un produit théâtral. Il en résulte que, dans un marché sauvage et fortement concurrentiel, le producteur n'impose pas que le mode de production, il impose ce qu'il croit être le goût du public. Ainsi que le rappelle Paul-Louis Matignon, «le producteur de théâtre s'est employé à réunir [les] conditions de [la] réussite commerciale: [...] éléments attractifs (signatures célèbres, vedettes), choix de pièces ayant fait leurs preuves (reprises ou adaptations de succès internationaux), données dramatiques à la mode⁹».

«[...] l'expérimentation, en marquant la fin de l'Unique et du modèle, a ouvert la voie à l'exploration tous azimuts et a pris très rapidement un caractère polymorphique, tentaculaire, pluridisciplinaire et multidimensionnel, dans les conditions et les contextes les plus variés.»

Bien entendu, rien ne garantit jamais le succès de cette entreprise fondée sur une volonté de rentabiliser qui exclut toute possibilité de recherches, de renouvellement. Pourtant, on comprend que les artisans et créateurs aient d'abord appuyé cette évolution. Ne pouvaient-ils pas enfin se lancer dans des productions aussi somptueuses qu'extravagantes, souvent à la mesure de leur mégalomanie de démiurges? Mais ils durent vite déchanter, car ils n'avaient plus l'exclusivité de leur création.

La recherche du profit optimal s'exerçait à deux niveaux, celui des revenus et celui des dépenses. Même dans les circonstances les plus favorables, les producteurs s'efforcèrent de réduire les coûts de production des spectacles, limitant, du même coup, les élans des créateurs. Mais leurs contraintes devinrent plus sévères, et portèrent bien davantage atteinte à la liberté de création quand, à la suite de la guerre (1914-1918), de l'apparition du cinéma ou de la conjoncture économique, le public commença à désertier leurs salles. Il ne s'agissait plus alors de ramener l'imaginaire à des limites raisonnables — et surtout réalisables —, mais de rechercher de nouveaux produits. La mégalomanie fit place à l'économie. Aux grosses distributions succédèrent des duos; aux décors multiples et fastueux, des plantations sobres et uniques; aux vastes

7. La masse demeure encore relativement limitée ici au public dit bourgeois, sauf en Amérique du Nord où des genres tels que les «Minstrel Shows» et les «Variety Shows» (puis le vaudeville américain) attirent principalement un public prolétaire dès les années 1860.

8. Louis-Paul Matignon, *le Théâtre au XX^e siècle*, Paris, Folio, 1986, p. 59.

reconstitutions historiques, des banalités quotidiennes; et les grands orchestres furent démembrés. Les artistes, et en particulier les dramaturges, commencèrent à étouffer.

La commercialisation qui s'impose durant toute la deuxième moitié du XIX^e siècle correspond à un autre phénomène, tout aussi important, celui de l'assimilation, par le monde des arts, de l'esprit scientifique et de sa logique. Ce phénomène, associé au naturalisme littéraire, consiste, pour l'essentiel, à appliquer à la démarche créatrice les mêmes règles systématiques et logiques que celles développées et adoptées par les scientifiques. C'est Émile Zola qui, en 1880, exprime le premier cette nécessité pour le théâtre, liant «la transformation [de ce dernier] aux modifications que «l'esprit de logique et de science, le recours à l'observation et à l'expérimentation» provoquaient dans le corps social tout entier⁹».

Ces deux courants, commercialisme et scientisme, étaient évidemment contradictoires dans les faits. Le premier insistait sur la rentabilité du produit, le deuxième sur sa genèse. Pour le premier, le produit devait être terminé le plus rapidement et le plus efficacement possible afin d'être distribué au public payeur dans les meilleurs délais; pour le second, il fallait, en fonction d'un objectif (esthétique ou technique, mais non financier) qu'on s'était fixé, tenter des séries d'expériences dont l'aboutissement n'était pas nécessairement la représentation. Les deux avenues paraissaient inconciliables et plaçaient les artistes face à un choix difficile: la vie confortable du commercialisme sans surprise mais sclérosant, les aléas de la création marginale. Car c'est bien de cela qu'il s'agit: l'engagement dans la marginalité.

On admet, généralement, qu'Antoine a été le premier à prendre le parti et le risque de cette voie hasardeuse qui situait la démarche créatrice et ses exigences au-dessus des contingences publiques et économiques. Son initiative est mémorable, c'est la création du Théâtre Libre à Paris en 1887. Nous y reviendrons. Il faut cependant ajouter que la fondation de la troupe de Saxe-Meiningen, en 1860, relevait du même esprit novateur, appuyé, il est vrai, par un mécène puissant.

L'ouverture du Théâtre Libre, qui sert de référence historique à l'avènement du metteur en scène et de la modernité (en théâtre), marque surtout les débuts du théâtre expérimental au sens où nous l'entendons ici. Plus profondément encore, il indique la fin de l'Unique.

Il y a un paradoxe en effet dans toute l'histoire théâtrale occidentale, paradoxe que nous avons déjà évoqué. Ce théâtre, jusqu'au XIX^e siècle, portait à la fois sa vérité — ses règles, ses normes — et son contraire. Ses règles admettaient d'être transgressées, les transgressions étaient à leur tour normalisées. Cette dynamique, fondée sur la récupération de la transgression, reposait sur le concept de modèle.

Le modèle, bien entendu, se pose toujours comme unique, inaltérable et immuable¹⁰. Mais le modèle est aussi rassurant, tant pour ceux qui le prônent que pour ceux qui s'y opposent. La référence est commune, d'une certaine façon, elle solidarise. Georges Banu ironise à peine quand il feint de regretter «la fascination de l'Unique», «la fascination de la force», ce «temps où une seule réponse semblait apte à sauver ce qui était menacé»¹¹. Qu'on songe à cet égard à l'image que nous avons conservée du théâtre avant le XIX^e siècle. Une succession linéaire et presque ininterrompue d'écoles, de courants, d'esthétiques tous en rapports compréhensibles — parfois d'opposition — les uns avec les autres. Il serait abusif d'attribuer cette heureuse filiation,

9. Émile Zola, *le Naturalisme au théâtre*, cité par André Veinstein, *le Théâtre expérimental*, Paris, la Renaissance du livre, 1968, p. 11.

10. Il en va du modèle comme de l'idéologie, à cette nuance près que l'idéologie ne s'identifie pas comme telle.

11. Georges Banu, *le Théâtre: sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 6.

relativement logique de surcroît, aux seules utopies d'historiens en mal de cohérence événementielle. Ce sont, ne l'oublions pas, les Grecs des IV^e et III^e siècles av. J.-C. qui ont fait la gloire d'Euripide et consacré leurs trois plus grands dramaturges, sans recourir à d'autres critères que leur satisfaction et leur plaisir immédiats. Et l'étoile de Racine brillait déjà haut dans le ciel théâtral quand Roland Barthes s'est intéressé à elle.

Le concept de modèle, inhérent à celui de l'unicité, n'est ni une fabulation d'analyste ni un concept méthodologique, c'est une réalité qui a marqué l'histoire du théâtre et imprégné les mentalités, dont celles des premiers «expérimentalistes», appelons-les ainsi faute de meilleur terme. Ces derniers, parce qu'ils étaient eux-mêmes les produits de la culture humaniste — globalisante et fondée sur la notion de modèle —, ne surent pas résister à la tentation de l'opposition. Dans cette perspective, l'apport d'Antoine réside bien moins dans la définition d'une esthétique (le naturalisme) qu'il s'évertua à légitimer que par son rejet de conventions figées (le jeu de l'acteur, un certain type de décor) et d'autant plus usées que les progrès techniques (machinerie, électricité) annonçaient l'inéluctable révolution de la représentation. Isolé, voire incompris, Antoine s'est érigé en opposant à un modèle écrasant et dominant. Il n'y avait rien là de très original, de très «*expérimental*». Au contraire, Antoine prit tous les attributs du héros romantique. Il en prit même, parfois, le ton.

C'est sans doute cela qui fait, qu'aujourd'hui encore, on définit le théâtre expérimental par opposition à un autre type de théâtre, en l'occurrence le théâtre commercial. C'est aussi à cela qu'on doit une conception par trop naïve et idéale de cette pratique.

«Le théâtre expérimental, nous dit Patrice Pavis, [...] s'oppose au théâtre traditionnel, commercial et bourgeois qui vise la rentabilité financière et se fonde sur des recettes artistiques éprouvées¹².»

«[...] le caractère expérimental de la démarche cesse avec l'exploitation artistique de ses résultats [...]»

Évidemment, Pavis se garde bien de dévoiler ces «recettes artistiques éprouvées», tant pis pour les intéressés! Quant à André Veinstein, il rappelle avec autorité le caractère «désintéressé» de ce théâtre qui cesse d'être expérimental dès qu'il y a «exploitation artistique de ses résultats¹³».

On sait pourtant que quatre ans après la fondation du Théâtre Libre et l'affirmation naturaliste, Paul Fort ouvrait son Théâtre d'Art et, en 1893, Lugné-Poe créait le Théâtre de l'Oeuvre. L'expérimentation n'était plus l'apanage exclusif du naturalisme. Même le symbolisme se piquait de scientisme!

Jusqu'à Lugné-Poe, les expérimentalistes nageaient encore en pleine confusion dialectique, prenant des voies pour des modèles et la complémentarité pour de la concurrence. Si Antoine s'est opposé au théâtre bourgeois ambiant, à qui s'est opposé Lugné-Poe? Au modèle (?) naturaliste qui n'était pas encore dominant? C'est probablement avec Stanislavski que se clôt cette phase aussi euphorique qu'anarchique. En privilégiant, au fil des ans, un aspect précis de la pratique dramatique (le jeu de l'acteur), Stanislavski a rendu caduque la notion de modèle, modèle global, en théâtre expérimental. Par son travail sur l'acteur, il a ouvert la voie à la fragmentation de la

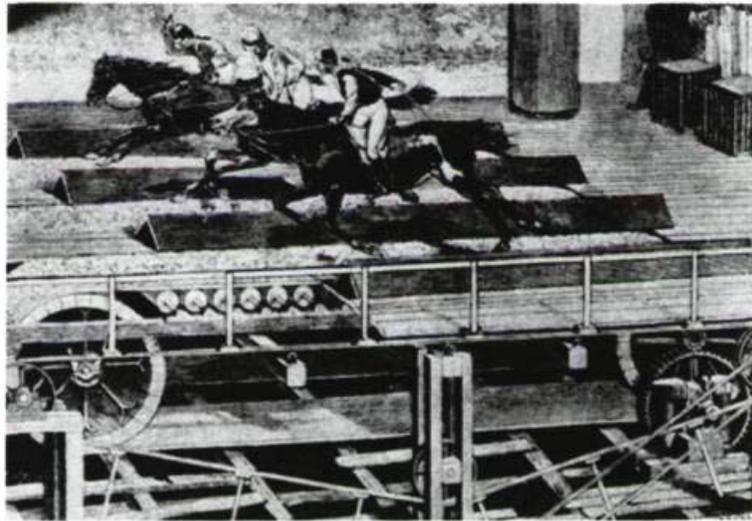
12. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, Éditions sociales, 1987, p. 409.

13. André Veinstein, *op.cit.*, p. 8.

recherche et à la multiplicité de l'expérimentation — et non plus seulement des expériences ou des essais — dans le domaine théâtral. Ceci n'exclut pas que Stanislavski ait adopté une esthétique (clairement naturaliste à ses débuts), mais l'expérimentation, elle, n'est qu'expérimentation, elle n'est pas naturaliste.

mise en scène et théorisation

Ce rapide survol de la naissance du théâtre expérimental appelle deux remarques supplémentaires. Comme nous l'avons déjà indiqué, l'apparition de cette pratique correspond à l'avènement des metteurs en scène — d'où son caractère de modernité —; elle correspond également à la multiplication des éditions d'ouvrages théoriques sur le théâtre (théoriques et pas seulement moraux ou techniques).



Innovation et expérimentation vont de pair dans la recherche du déploiement spectaculaire au début du siècle. Photo: Century of innovation.

On voit mal en effet qui, dans le contexte du commercialisme, aurait pu prendre le parti de l'expérimentation. L'«Actor-manager» du XIX^e siècle ou les «hommes de théâtre» (Molière, Shakespeare) avaient d'indéniables pouvoirs sur les troupes qu'ils dirigeaient et dont ils faisaient partie, mais ils avaient aussi à faire vivre une entreprise. Ils devaient, eux aussi, produire et plaire. Le mode de production que consacra le XIX^e siècle pour de strictes raisons d'efficacité — la distribution par emploi et le recours à des spécialistes — empêchait toute initiative expérimentale. Les acteurs préparaient souvent leur rôle séparément. Il fallait qu'ils se conforment à la tradition, aux habitudes, pour ne pas trop se démarquer de leurs partenaires. Il manquait, dans tous les cas, une autorité artistique susceptible d'orienter la création, d'en proposer une vision.

C'est le metteur en scène seul qui pouvait transformer ce mode de fonctionnement. En imposant sa vision, il donnait également une cohérence à la création et développait un esprit d'ensemble. C'est justement pour concrétiser cette vision que, au mépris des critères de rentabilité, il s'attacha à chercher les meilleurs moyens de la concrétiser effectivement. Ce n'est pas un hasard si les premières troupes dites expérimentales furent composées d'amateurs travaillant pour «l'amour de l'art».

Par ailleurs, c'est le propre de la démarche scientifique, particulièrement en phase d'expérimentation, de procéder systématiquement en conservant la mémoire de toutes les tentatives et de tous

leurs résultats, y compris les échecs. C'est également caractéristique de cette démarche de bien identifier les objectifs poursuivis et de préciser la méthode employée. On comprend dès lors que la majorité de ceux qui s'adonnèrent au théâtre expérimental furent également des théoriciens du théâtre, c'est-à-dire des créateurs capables de prendre un recul par rapport à leur pratique et à leur création, tout en les poursuivant, et de porter sur elles un regard critique et méthodique.

le théâtre expérimental: post-mortem

Il n'est vraiment pas facile d'organiser le théâtre en fonction de ces dénominations. Loger une troupe donnée ou une organisation à l'une de ces enseignes relève d'une grande témérité. André Veinstein le regrette amèrement. «Le théâtre n'a-t-il pas intérêt à ce que cesse, dans toute la mesure du possible, cet état de confusion d'où ne sortent ni les artistes [...] ni, derrière eux, les théoriciens [...]»¹⁴? Plus pragmatique, Patrice Pavis reconnaît que «le terme [théâtre expérimental] est de plus en plus en concurrence avec «théâtre d'avant-garde», «théâtre-laboratoire», «performance», «théâtre de recherche» ou simplement «théâtre moderne» [...]»¹⁵.

Il n'y a pas de certitude en ce domaine, et cela est dû aux praticiens eux-mêmes et à la nature de leur démarche créatrice. Cependant, il apparaît abusif d'assimiler théâtre expérimental à théâtre moderne, ainsi que le suggère Patrice Pavis. Certes, l'examen, même sommaire, des quatre-vingts dernières années démontre l'omniprésence de l'expérimentation dans la pratique théâtrale au point qu'on imagine mal aujourd'hui l'une sans l'autre. D'autant plus que, ainsi que nous le soulignons plus haut, l'expérimentation, en marquant la fin de l'Unique et du modèle, a ouvert la voie à l'exploration tous azimuts et a pris très rapidement un caractère polymorphique, tentaculaire, pluridisciplinaire et multidimensionnel, dans les conditions et les contextes les plus variés.

À titre d'exemple, rappelons que Stanislavski a placé l'acteur au cœur de ses préoccupations, tandis que Gordon Craig l'en a pratiquement exclu, lui préférant le jeu des masses abstraites. Adolphe Appia s'est consacré à la lumière et à la couleur, Meyerhold a conçu son «studio» à la façon de l'atelier d'un peintre, poussant plus loin encore qu'Antoine l'ascendant du metteur en scène sur l'acteur. Piscator et Brecht, c'est bien connu, ont d'abord travaillé le caractère didactique du théâtre tout en essayant d'y intégrer, comme le groupe du Bauhaus, différents médias et techniques. Jerzy Grotowski, Jean Vilar et Peter Brook, inspirés par Antonin Artaud, ont tenté de retrouver l'«essence» du théâtre en concentrant leurs efforts, chacun à sa façon, sur la nature ou l'organisation des relations de la salle à la scène. À cela s'ajoute toute la remise en question du mode de production et de la finalité de la représentation lancée par l'Agit-prop soviétique des années 1920 et le mouvement collectif des années 1960. On pourrait, à ce propos, mentionner encore l'apport du Living Theatre¹⁶, du Théâtre du Soleil, du Grand Cirque Ordinaire.

La liste n'a bien sûr rien d'exhaustif¹⁷. Et si elle souligne la complexité et la vanité de toute l'entreprise de catégorisation ou de classement en ce domaine dans les circonstances présentes, elle rend bien compte de la polysémie du concept. Les grands novateurs du XX^e siècle, qui portent la responsabilité de cette confusion, ont mené leur expérimentation dans des «studios», des «ateliers», des «théâtres d'essai», des «laboratoires», des «théâtres expérimentaux», des «théâtres libres», des «théâtres d'art», des «studios expérimentaux» ou «de recherche» sans étayer ces appellations d'arguments définitifs ou seulement probants. Les termes, d'ailleurs, n'ont pas

14. Voir note 13.

15. Voir note 12.

16. On sait l'influence qu'exerça encore Artaud sur Julian Beck et Judith Malina.

17. Pour un tableau récapitulatif assez complet, voir James Roose-Evans, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Today*, Londres, Studio Vista, 1973, 176 p.

Excluant tout modèle, arène privilégiée de l'expérimental : l'improvisation. Improvisation de 24 heures menée par Gilles Renaud et Robert Gravel en mars 1977, dans la salle du T.E.M. Photo : Daniel Kieffer.



manqué d'évoluer, comme d'ailleurs la nature des lieux car les novateurs restèrent rarement confinés à leur centre d'expérimentation ou, du moins, ils tendirent à en élargir le rayonnement (par exemple en l'ouvrant au public). À moins que, comme Augusto Boal et l'Agit-prop, ils n'aient préféré en tester les résultats dans la réalité quotidienne: la rue, une usine, un champ.

Pourtant, l'appel d'André Veinstein, visant à démêler cette réalité insaisissable, répond à une nécessité qui ne manque pas de s'affirmer. Et il faudra bien un jour que la terminologie théâtrale rende mieux compte de ce qui apparaît de plus en plus comme un mouvement historique. En effet, le théâtre expérimental porte en lui les forces qui doivent le faire éclater et disparaître. Plus orienté vers des objectifs de création que vers la représentation achevée et publique d'une production, il privilégie généralement un ou divers aspects théâtraux sans en avoir — encore — une vision synthétique. Si l'on retient, à l'instar d'André Veinstein, que le caractère expérimental de la démarche cesse avec l'exploitation artistique de ses résultats, et s'il est également vrai que cette démarche est méthodique, consciente et critique, il est tout aussi indéniable que ceux qui s'adonnent à cette pratique succombent toujours au désir de présenter la forme la plus achevée de leurs travaux et, fréquemment, de la rééditer, développant ainsi, au fil du temps, un style ou, mieux, une esthétique. Pensons à Carbone 14, à Robert Lepage, à Jean-Pierre Ronfard ou à la troupe Ubu, pour ne citer qu'eux.

Il n'y a pas que l'élan spontané des créateurs vers l'achèvement, il y a aussi la conjoncture. Dans un contexte de théâtre subventionné par l'État, la représentation publique et multipliée est une condition *sine qua non* à la survie. Sous la double influence des créateurs et des subventionneurs, l'expérimentation doit maintenant aboutir.

C'est pour cette raison, sans doute, qu'on parle plus volontiers aujourd'hui d'un théâtre de recherche, c'est-à-dire d'une pratique qui, tout en étant moins systématique et moins désintéressée

que le théâtre expérimental, en a conservé la volonté novatrice. Le théâtre de recherche, tel que nous le connaissons au Québec, ne part pas de rien et ne va pas vers l'inconnu. L'expérimentation, qui y a perdu de sa rigueur scientifique — et par le fait même qui y a perdu en «théorisation» —, s'inscrit dans un programme précis, en conformité avec les exigences des agences gouvernementales qui les financent et avec les débouchés qu'offre le marché.

On parle également de théâtre d'essai quand il est question de présenter des oeuvres achevées selon un mode artistique qui se prétend ou s'avère original. Mais dans ce cas, la notion de diffusion, c'est-à-dire de rayonnement, prend une importance cruciale. Qu'on songe ainsi au Théâtre d'Aujourd'hui et à sa «mission» québécoise.

Dans un tel contexte, il paraît bien présomptueux aujourd'hui de qualifier «d'avant-garde» quelque théâtre actif que ce soit. On voit mal comment ce «théâtre réformateur ou révolutionnaire par la découverte de contenus ou de formes nouveaux¹⁸» pourrait être placé «en tête de l'évolution artistique» quand celle-ci n'a plus de balises. Le concept de théâtre d'avant-garde est trop tributaire d'une époque où les conflits idéologiques se réglaient à coup de dogmes péremptoires pour pouvoir transcender sa propre immédiateté.

Que reste-t-il alors de ce théâtre expérimental dont se sont réclamés des milliers d'artisans? Un esprit, une méthode — assouplie — et l'épanouissement de la théâtralité. Mais de ses origines, il n'a conservé ni le discours iconoclaste ni l'aura de la marginalité triomphante. Et il ne se conçoit plus guère que dans les écoles de formation spécialisées (conservatoires, collèges et universités). Elles seules peuvent encore s'offrir le luxe de la démarche créatrice désintéressée — encore que pédagogiquement motivée. Le théâtre expérimental est bien rentré dans ses quartiers.

jean-marc larrue*

18. Voir note 13.

* Né à Paris en 1952, professeur de théâtre au département de Langues et Littératures du Collège de Valleyfield depuis 1974, Jean-Marc Larrue a soutenu une thèse de doctorat à l'Université de Montréal, sur l'histoire du théâtre dans cette ville. Collaborateur régulier dans diverses revues d'histoire littéraire et théâtrale, ainsi qu'à *Jeu*, il est directeur de *l'Annuaire théâtral* (revue québécoise annuelle consacrée à l'histoire du théâtre), a participé à la rédaction de *Contemporary Canadian Theatre: New World Visions* (textes réunis par Anton Wagner pour les éditeurs torontois Simon & Pierre, 1985), et a publié, chez Fides (en 1981), *le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*. Il a signé récemment un des chapitres de l'ouvrage *le Théâtre au Québec 1825-1980*, paru chez VLB éditeur (coédition avec la S.H.T.Q. et la B.N.Q.). N.d.l.r.