

Le théâtre expérimental : de l'hermétique à l'accessible

Michel Vaïs

Numéro 36 (3), 1985

1980-1985 : L'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27392ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (1985). Le théâtre expérimental : de l'hermétique à l'accessible. *Jeu*, (36), 44–52.

le théâtre expérimental: de l'hermétique à l'accessible

paramètres

Cet article se veut un portrait de l'activité des troupes de théâtre dites expérimentales au cours des années 1980. Mais qu'appelle-t-on théâtre expérimental? Dans son excellent *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis, reprenant notamment les définitions d'André Veinstein¹, propose ce qui suit:

« Théâtre qui se consacre à la recherche de formes d'expressions nouvelles, à un travail sur l'acteur, à une mise en question de toutes les composantes de l'acte théâtral. Il est donc généralement peu soucieux de rentabilité financière et se démarque du commerce théâtral ambiant. Mais tout théâtre digne de ce nom doit se soumettre, au moins en partie, à la discipline d'une constante expérimentation et ne jamais exploiter des procédés reconnus et voués d'avance au succès. De sorte que le théâtre expérimental ne se limite pas à une avant-garde ésotérique et repliée sur elle-même. »²

Nouvelles formes d'expression, travail sur l'acteur, mise en question globale du théâtre, faible souci de commercialisation, refus du succès assuré: on le voit, il s'agit là d'un ensemble de caractéristiques que bien des groupes seraient prêts à revendiquer. Personne n'est contre la vertu. Pourtant, il a fallu faire des choix qui sont déjà un premier jugement, car les organismes subventionneurs, par exemple, ne reconnaissent pas explicitement cette catégorie de compagnies théâtrales, qui ne sont pas distinguées des autres « moyennes et petites compagnies ou troupes, jeunes ou non »³.

Pas question non plus de se limiter aux seuls groupes qui, comme le Nouveau Théâtre Expérimental (N.T.E.), s'affichent comme tels, ni à ceux qui incluent dans leur nom cet adjectif, ou bien les mots recherche, atelier, laboratoire, et autres labels de l'intelligentsia théâtrale. Ni, bien sûr, de tous les inclure. Ce qui a guidé notre choix, en fait, c'est un ensemble de facteurs comme l'activité relativement importante de certaines compagnies, leur stabilité et la régularité de leur production, les courants auxquels elles se rattachent, le consensus qu'elles suscitent quant au caractère expérimental de leur travail et enfin... la possibilité qu'a eue l'auteur de ces lignes de voir leurs spectacles. Ainsi sera-t-il question des trois groupes qui logent à l'Espace libre, mais pas de la Compagnie théâtrale l'Échiquier dirigé par Alexandre Hausvater; de l'Eskabel et de ses rejetons nommés Opéra-Fête, l'Agent Orange, le

1. Dans *le Théâtre expérimental, tendances et propositions*, Paris, Renaissance du livre, 1968, qui distingue ce théâtre de celui de laboratoire ou de recherche.

2. Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 413.

3. Adrien Gruslin, « Subventions 1982-1983/1983-1984 », *Répertoire théâtral du Québec 1984, Jeu*, p. 21. Voir aussi, du même auteur, *le Théâtre et l'État au Québec*, Montréal, VLB, 1981.



Une scène de *la Belle Bête*, d'après le roman de Marie-Claire Blais. Une production de l'Eskabel.

Théâtre Zoopsie, mais pas du Théâtre Acte 3 ni du Théâtre Ubu; du Groupe de la Veillée et du Théâtre Expérimental des Femmes (T.E.F.), mais non du Festival de théâtre de recherche de Québec ni de l'Atelier-Studio Kaléidoscope qu'anime Marthe Mercure (dont le soussigné n'a vu malheureusement que très peu de pièces), même si plusieurs membres de ce «salon des refusés» ont présenté des spectacles pouvant, sans l'ombre d'un doute, être qualifiés d'expérimentaux.

la situation en 1980

L'accès à ce théâtre exigeait du public, il y cinq ans, une certaine détermination. Nomades ou mal logées, les compagnies ne jouissaient au mieux, si l'on peut dire, que d'un vieux pignon dans une petite rue! Le N.T.E. venait tout juste de devenir «nouveau», ayant été chassé de son local de la rue Notre-Dame par les fondatrices du T.E.F. En décembre 1979, se terminaient les magnifiques *Treize Tableaux*⁴ donnés dans l'obscur Atelier continu, non encore rénové: spectacle éblouissant, que peu de gens ont vu, hélas! Dans la même salle, la Ligue Nationale d'Improvisation entamait sa troisième saison en se constituant, lentement, un public distinct.

Carbone 14, qui s'appelait encore les Enfants du Paradis, se produisait au Musée des beaux-arts de Montréal, dans des centres commerciaux comme les Terrasses, ou à la salle Fred-Barry, attirant un public disparate et irrégulier avec *la Famille Rodriguez*, qui connut un succès d'estime. Quant à Omnibus, qui se qualifiait encore de groupe de *mimes*, il existait déjà depuis dix ans en 1980. Pourtant, *Casse-tête* et *la*

4. Voir Paul Lefebvre, «*Treize Tableaux*», dans *Jeu* 17, 1980.4, p. 108-111.

Dernière Pièce, au Théâtre de Quat'Sous, n'ont attiré qu'un public initié ou intrigué. C'est que la troupe, dont plusieurs membres avaient été formés à Paris chez Étienne Decroux, avait jusque-là concentré ses efforts sur l'enseignement du mime corporel. Ses spectacles en étaient en quelque sorte le prolongement. Aussi son public se composait-il, dans une large mesure, de ses propres étudiants et de leurs amis. Public complaisant, plus respectueux que disponible, attentif certes (et c'est important chez des mimes), mais ceux qui ne faisaient pas partie de la « famille » se sentaient un peu exclus.

Le même genre de public se retrouvait à l'Eskabel, dont les membres avaient quitté leur théâtre-maison communautaire de la rue Saint-Nicolas en 1979 pour acheter l'ancien cinéma Centre à Pointe-Saint-Charles. Dans ce lieu vaste, qu'habiteront les images toujours plus grandioses d'*India Song*, de *Cristal*, de *Plain-chant* (d'après *la Mort à Venise*) et de *la Belle Bête*, tous des spectacles à lieux multiples, il y avait aussi place pour des ateliers. Bassin d'aspirants comédiens, ces ateliers rendaient possibles les grandes productions à peu de frais, dont ils constituaient une main-d'oeuvre à bon marché, que ce soit pour le jeu ou pour la fabrication des décors et des costumes. En même temps, ils drainaient dans la salle un public plus vaste. C'est mathématique: remplissez la scène et vous aurez plus de facilité à remplir la salle, du moins pour les premières représentations! Cela n'est peut-être pas notable dans une grande salle, mais dans un théâtre de cent places, la chose est évidente.

Le début des années 1980 marque aussi la présentation des premiers spectacles du groupe Opéra-Fête, né d'une scission survenue à l'Eskabel. Comme dans le cas de tous les groupes débutants, Pierre-A. Larocque, qui avait pourtant conçu la pièce *Opéra-Fête* à l'Eskabel six ans plus tôt, a dû repartir de zéro pour se tailler une place dans la vie théâtrale montréalaise: pérégrinations de la galerie Motivation V (pour *Requiem*) au Musée des beaux-arts (pour *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*), d'un local au sous-sol d'une école rue Atwater à... un champ, à la campagne, la nuit (pour *Renaissance et Ambiguïté*), tous ces voyages sinon voulus, du moins consentis par Larocque pour nourrir son imagerie théâtrale, rendaient difficile la constitution d'un public. D'autant que, contrairement à la tendance de l'Eskabel à la même époque, il n'y avait pas foule dans l'espace scénique. À Opéra-Fête, on croyait davantage à l'approfondissement du travail avec un petit nombre d'acteurs et d'actrices totalement disponibles qu'à la puissance scénique du grand nombre.

Deuxième rejeton de l'Eskabel: l'Agent Orange. Animée par Bernar Hébert et Michel Ouellette, cette compagnie est fondée en 1982. Dès 1980, cependant, les deux comédiens-performers entourés d'une dizaine d'interprètes avaient présenté, notamment, *À partir d'une métamorphose I, II et III*⁵. La première oeuvre de la série a été donnée au 1223, rue Sanguinet (tout près du Conventum), la deuxième à la Galerie Articule et la troisième à la fois à la Galerie Véhicule Art, dans le métro de Montréal et au théâtre de l'Eskabel, en octobre et novembre 1981. Tous deux désireux de poursuivre leur recherche à l'Eskabel, Hébert et Ouellette n'ont pu y trouver un lieu propice à la poursuite de leurs travaux axés sur l'intégration de la vidéo et d'un important arsenal électroacoustique. C'étaient trop de décibels et

5. Voir Pierre-A. Larocque, « À partir d'une métamorphose (I, II, III). Bernar Hébert et Michel Ouellette », dans *Jeu 22*, 1982.1, p. 123-128.

d'électricité statique pour Jacques Crête: comment accorder cela avec l'encens et les plumes?

Le Groupe de la Veillée est né en 1973. Revenu du boulevard Monk, il faisait au début des années 1980 une escale au Conventum avec *l'Attentassion* avant de s'installer, toujours à titre temporaire, au 550, avenue Atwater, où seront présentés *Till l'espiègle* et *l'Idiot*, entre autres. Un public encore plus restreint que celui des autres théâtres expérimentaux venait y vibrer à l'énergie déployée par Gabriel Arcand et ses camarades dans des décors réduits à l'os.

Au T.E.F., c'est *la Lumière blanche*, de Pol Pelletier, qui éclaire la production du début des années 1980. Inscrite dans le giron de l'appropriation de leur imaginaire par les femmes, cette oeuvre, venue après deux créations collectives, *la Peur surtout* (1979) et *Parce que c'est la nuit* (1980), allait servir de déclencheur à la constitution d'un public assidu, captivé, inconditionnel. Dans le petit local de la rue Notre-Dame est, au-dessus du restaurant Chez Beaujeu, le T.E.F. n'allait rester que quatre ans, soit de février 1979 à juin 1983. C'était assez, cependant, pour marquer de façon durable l'activité du théâtre expérimental. Un nouveau créneau s'était imposé.

En résumé, le tournant des années 1980, c'est l'époque où les groupes expérimentaux foncent, chacun pour soi, pour le meilleur ou pour le pire. On se fie beaucoup à l'instinct. Ceux qui ont un peu d'expérience se disent qu'ils sont les meilleurs dans ce qu'ils font; les autres, qu'ils font ce qu'ils peuvent avec les moyens qu'ils ont. Et à la guerre comme à la guerre! Nés de traditions différentes, voire opposées, ou alors de scissions aux cicatrices encore vives, les groupes oeuvraient dans l'isolement, chacun cultivant un style qui se voulait pur, sans compromis. Les mimes se contentaient de mimer, au point où l'on se demandait s'ils pourraient construire toute une pièce avec leurs numéros. Les femmes ne parlaient que des femmes, les gens de la Veillée étaient plus grotowskiens que Grotowski, et ceux de l'Eskabel usaient de décimètres de voiles transparents assaisonnés de plumes et d'encens pour évoquer châteaux et ambassades d'un luxe inaccessible. Sur le plan administratif, c'était aussi la recherche, si l'on peut dire. Géré à la va-comme-je-te-pousse par des comédiens, relationnistes et publicitaires sur les bords, le théâtre expérimental ne se développait sur ce plan que grâce à beaucoup de bonne volonté.

l'ère de la consolidation

Depuis cinq ans, plusieurs facteurs dénotent, dans ce secteur de l'activité théâtrale, une ouverture plus grande au public et une meilleure accessibilité, dans tous les sens du terme. D'abord, sur le plan des salles: Omnibus, le N.T.E. et Carbone 14 acquièrent la caserne de pompiers de la rue Fullum, qui deviendra l'Espace libre en novembre 1980. L'Eskabel, après un bref passage boulevard Saint-Laurent, devient propriétaire du Conventum en juillet 1983. La Veillée s'installe rue Ontario est, dans un ancien cinéma rénové, au printemps 1985. Au même moment, le T.E.F. signe un bail de longue durée à l'Espace Go, angle Clark et Laurier, et Opéra-Fête ouvre l'OF Galerie, rue Saint-Denis, au nord de la rue Sherbrooke. Dans la plupart des cas, les compagnies sont propriétaires de leur lieu, ou jouissent d'un bail à long terme. Les locaux sont mieux équipés, plus spacieux, identifiables par le public et même, ô surprise, parfois plus confortables sans cesser d'être polyvalents.

Deuxième facteur de consolidation, contribuant à une plus grande visibilité et

«Chacun s'intéresse davantage aux spectacles des autres, allant jusqu'à leur reconnaître publiquement une valeur théâtrale. Des comédiens circulent librement d'un groupe à l'autre.»

favorisant l'accessibilité: la création d'un véritable *réseau* du théâtre expérimental. Comment nommer autrement en effet ces nombreux liens qui se tissent depuis quelques années entre les compagnies? Nous évoquons ici en premier lieu, naturellement, le regroupement des trois groupes constitutifs de l'Espace libre (auquel devait aussi se joindre, à l'origine, la Veillée). Mais il faut noter également le nouvel esprit de collaboration qui règne aujourd'hui, de façon générale, entre tous les groupes expérimentaux. Chacun s'intéresse davantage aux spectacles des autres, allant jusqu'à leur reconnaître publiquement une valeur théâtrale⁶. Chose plus frappante, des comédiens circulent librement d'un groupe à l'autre, que ce soit à l'intérieur de l'Espace libre ou, par exemple, entre le T.E.F. et le N.T.E. D'anciens frères ennemis s'entraident, se parlent, travaillent ensemble. Pierre A. Larocque a présenté *Luna Hollywood III* à l'Eskabel en janvier 1984 et Jacques Crête aurait interprété le Moine de *Tentations* d'Opéra-Fête au printemps 1985, si des conflits de calendrier avaient pu être résolus.

Ces ponts jetés entre des artistes jadis individualistes ont pour effet de diluer la pureté de la ligne esthétique de chaque compagnie. Les mimes se mettent à parler; ils deviennent même très bavards. Il semble qu'à cet égard, ce soit Jean Asselin, fondateur d'Omnibus, qui ait donné le coup d'envoi de l'appropriation de la parole en jouant dans *Peurs* du N.T.E. Une partie de la pièce devait être improvisée et Asselin, seul mime de l'équipe, a choisi de le faire surtout verbalement. Autre pont: Carbone 14 et Jean-Pierre Ronfard ont créé ensemble un spectacle pour le Festival de théâtre des Amériques, *le Titanic* où, pour la première fois, le groupe de Gilles Maheu travaillait sur un texte conçu pour le théâtre par un auteur vivant.

Le fait que certains spectacles aient été présentés en plein air a contribué à accroître le public du théâtre expérimental. Dans le cimetière de voitures du *Titanic*, par exemple, il était évident que plusieurs spectateurs assistaient pour la première fois à un spectacle expérimental. C'était visible à la façon dont ils s'asseyaient sur les pneus faisant office de sièges. D'autres manifestations hors les murs — du grandiose *Roi Boiteux* donné en une journée de douze heures dans et devant l'Expo-Théâtre, à Lennoxville et à Ottawa, aux plus discrètes interventions d'Opéra-Fête rue Saint-Denis — ont démystifié le travail de ces groupes et attiré l'attention sur eux.

Le contenu des spectacles a, lui aussi, évolué de façon à susciter un élargissement du public. Les thèmes abordés ont davantage trait à des préoccupations partagées

6. Ainsi, Pierre-A. Larocque, dans l'article déjà cité, affirme que les trois spectacles de l'Agent Orange constituent un genre d'expérience que « ceux qui « haïssent le théâtre » auraient intérêt à fréquenter ».

« Les boas chamarrés et les grandes capes de *la Chambre pourpre de l'Archevêque* ont fait place au complet veston, aux cheveux courts des hommes et aux tenues classiques des dames. »

par le plus grand nombre. Le luxe étalé sur la scène de l'Agent Orange dans *Fiction* ne ressemble plus à l'onirique et inaccessible opulence de l'Eskabel d'il y a cinq ou dix ans; c'est celui de la société de consommation. Les boas chamarrés et les grandes capes de *la Chambre pourpre de l'Archevêque* ont fait place au complet veston, aux cheveux courts des hommes et aux tenues classiques des dames. Le foisonnement baroque marque le pas. Aujourd'hui, la mode rétro, qui se répand autant que les cheveux longs il y a vingt ans, sévit chez Omnibus, chez Carbone 14 et à Opéra-Fête, teintée, dans ce dernier cas, des couleurs *punk*. Le téléviseur, objet par excellence rassurant pour le public, parce que reconnaissable entre tous, apprivoisé et incorruptible, occupe sur nos scènes la place qu'il a déjà dans tous les foyers. L'Agent Orange intègre la vidéo au théâtre, comme il l'a toujours fait, mais il n'est plus seul. Omnibus s'y est mis avec *Alice*; Carbone 14 avec *Marat-Sade* (où Ronfard apparaissait en marquis sur le petit écran: à quand la vidéo au N.T.E.?); Opéra-Fête avec *Fin* et *Luna Hollywood*; Zoopsie avec *Hamlet* et *les \$motte*. De plus, chez l'Agent Orange, on exploite sur scène d'autres objets de luxe de notre société de consommation: ordinateurs, voitures, yacht, piscine, meubles *design*.

En ce qui concerne les modes d'expression, on parle spontanément l'anglais, aujourd'hui, dans ce théâtre, sans chercher à s'expliquer ni à se justifier, comme si cela allait de soi. On croirait parfois au tribut que paierait un chef politique pour récolter des votes. Ce faisant, ce théâtre apparaît de plus en plus à cet égard comme un reflet de « la vraie vie » canadienne: bilingue, superficielle ou schizophrénique. On pense à Carbone 14 avec *le Rail*, à Omnibus avec *Beau Monde*, à l'Agent Orange avec *Fiction*, au Théâtre Repère avec *Circulations*, à Zoopsie avec *Richard 3*. Le recours à l'anglais, justifié par la langue maternelle de certains interprètes, ou par le fait que le langage corporel soit plus important que le contenu verbal de la pièce, a pour effet de banaliser les spectacles et peut-être, accessoirement, de les rendre plus accessibles quoique moins compréhensibles pour les spectateurs unilingues⁷. Au point que l'on parle maintenant, à Toronto, du *bilingual theatre from Québec!* Chose certaine, cela facilite les tournées hors Québec, dont les groupes de théâtre expérimental ont appris à ne pas se priver.

Ce qui nous amène à évoquer, comme facteur visible d'élargissement du public, le fait que des spectacles puissent tourner une année, voire deux ans, avant de disparaître. Toutes les pièces d'Omnibus (même celles qui n'ont pas marché à Montréal) et de Carbone 14 sont jouées hors Québec, et même hors Amérique du

7. L'italien de *Plain-chant* ou d'*Amore, Amore* ne jouait pas le même rôle, évidemment, mais avait un objectif exotique; ce que n'a pas, hélas! l'anglais en Amérique du Nord.



« On parle maintenant, à Toronto, du *bilingual theatre*
from Quebec. »

Nord. *Circulations* a amené le Théâtre Repère à Toronto (sans traduction anglaise, et pour cause, quelle aubaine!) et la Veillée reprend ses pièces à plusieurs reprises, dans sa salle ou ailleurs, après quelques mois de mûrissement. Le principe du *work in progress*, qu'a surtout maîtrisé Carbone 14, permet, comme la tournée et les reprises, d'amplifier le succès d'un spectacle. À chaque retour, reprise ou nouvelle version de *l'Homme rouge* ou du *Rail*, des foules de spectateurs tenues en alerte par les médias se sont pressées au portillon, comme d'autres à *Broue*, pour voir et revoir la pièce « à ne pas manquer ».

Le succès de certaines manifestations de ce théâtre expérimental doit beaucoup à la presse, que des gestionnaires plus avisés ont appris à tolérer, sinon à maîtriser. Plus « professionnels », les relationnistes prennent désormais leur rôle au sérieux. Ils ont un produit à vendre, à coups de communiqués, d'appels téléphoniques et de conférences de presse-cocktails. (La Veillée, qui n'a pas encore attrapé le train du *marketing*, est toutefois dirigée par une vedette, Gabriel Arcand, devenue la coqueluche des médias depuis son rôle dans *les Plouffe* au cinéma.) Ces gestionnaires font partie de vrais Conseils où siègent de vrais administrateurs et où se concoctent des levées de fonds. Ce qui explique sans doute les augmentations de subventions consenties par les pouvoirs publics à ce secteur de l'activité théâtrale, aujourd'hui plus « rentable ».

Enfin, dernier grand facteur de consolidation du théâtre expérimental, il convient de noter l'apparition de ses émules, disciples et rejetons. Au premier plan, bien sûr, il y a le T.E.F., ainsi que la Ligue Nationale d'Improvisation, premier enfant « commercialisable » du théâtre expérimental, qui, après quelques années de rodage, fait des tournées internationales, est diffusée en direct à la télévision et se présente dans les pages économiques du *Devoir* comme un produit, une « affaire » réussie. Hmm... On peut se demander si, ce faisant, la L.N.I. reste du théâtre, ou reste expérimentale. Mais de toute façon, son succès a peut-être amené quelques spectateurs nouveaux à l'Espace libre...

D'autres rejetons, moins flamboyants, ont entretenu l'intérêt pour leurs compagnies mères: Opéra-Fête, l'Agent Orange, Zoopsie, Tess Imaginaire, le Pool...⁸ Est-ce un hasard si tous ces groupes sauf le dernier, issu d'Omibus et de Carbone 14, se sont constitués à l'Eskabel ou y ont fait un séjour? Sans doute pas, car ce

8. Question: les Productions Vermeilles, qui ont donné *Alice & Gertrude*, *Natalie & Renée et ce cher Ernest* en novembre 1984 à l'Atelier continu, peuvent-elles être considérées comme un rejeton du T.E.F.? Et comme du théâtre expérimental?

En septembre 1982, Opéra-Fête présentait *Générique*, la séquence O de *Splendide Hôtel*. Photo: Luc Senécal.

« Le théâtre dit expérimental commence
à s'institutionnaliser, ce qui était normal, prévisible
et souhaitable. »

théâtre a toujours fonctionné comme une structure ouverte et encouragé les jeunes initiatives, jusqu'au moment où... il fallait bien partir ailleurs pour s'exprimer. L'absence de disciples dans les autres groupes aussi anciens que l'Eskabel (comme la Veillée) est quand même significative, soit d'un enfermement de ces esthétiques sur elles-mêmes, soit d'une capacité de mûrissement et d'évolution des dirigeants sous la pression de la relève. Cela n'est pas arrivé à l'Eskabel où, hormis l'intégration de la musique dans les spectacles depuis l'arrivée de Serge Lemaire début 1980, on est resté assez conservateur.

Quant à l'organisation de festivals par deux compagnies, si elle n'a pas permis la découverte de rejets importants (sauf peut-être celle, à l'Eskabel, de Tess Imaginaire), elle a néanmoins contribué au rayonnement du théâtre expérimental. Au Festival de création de femmes du T.E.F. (1980, 1982 et 1983) et à la Quarantaine du théâtre expérimental organisée par l'Eskabel, un grand nombre d'initiatives ont pu voir le jour, même si elles ont eu peu de lendemains sur le plan de la constitution de groupes nouveaux.

en parlera-t-on encore demain?

En conclusion, le théâtre dit expérimental est en train de subir, depuis cinq ans, d'importantes modifications sur le plan des structures, des modes d'expression, des moyens qu'il se donne et de la reconnaissance du grand public. (Cette évolution n'est pas encore arrivée à son point culminant, d'ailleurs.) En un mot, il commence à s'institutionnaliser, ce qui était normal, prévisible et souhaitable. Les grands théâtres conventionnels sont souvent dirigés par des personnes ayant touché à l'« expérimental » dans leur jeune temps. Si le passé est garant de l'avenir, ce qui est aussi prévisible, c'est l'accentuation de ce phénomène. Après Circus, quand Carbone 14 fera-t-il une expérience au T.N.M.? Parallèlement, il restera toujours, heureusement, des troupes en marge du grand courant. Trouveront-elles refuge dans des musées, des galeries, des cafés, sur les places publiques? La réponse est souvent liée au hasard. Mais peut-être ne parlera-t-on plus, demain, de théâtre, expérimental ou pas, à leur sujet... Comme dirait Bernard Dort, le théâtre est souvent davantage théâtre lorsqu'il se nie comme théâtre.

michel vaïs