

De l'importance du terme

Solange Lévesque

Numéro 52, 1989

Vous avez dit expérimental?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26680ac>

[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

Lévesque, S. (1989). De l'importance du terme. *Jeu*, (52), 39–44.

VOUS AVEZ DIT EXPÉRIMENTAL?

de l'importance du terme

les voyageurs étaient nombreux...

Au XV^e siècle, le verbe «embarquer» signifiait vraiment monter dans une barque; la navigation étant ce qu'elle était, il s'est vite enrichi du sens de «s'engager dans une affaire difficile dont on ne peut sortir de sitôt». Dans notre parler québécois, le verbe s'arroe un emploi élargi: on «s'embarque» aussi bien dans toute machine permettant de voler, de rouler ou de naviguer, que dans un mouvement idéologique, un parti politique ou un projet de création théâtrale. L'acception locale du mot a évolué avec le temps; en serait-il de même du mot «expérimental»?

Dans les années soixante-dix, il a été crucial pour certaines troupes de joindre le terme à leur nom, comme un patronyme. Un exemple type: le Théâtre Expérimental de Montréal. Fondé en 1975, il se scinde en deux groupes quatre ans plus tard; l'un conserve l'épithète «expérimental» mais perd sa connotation locale «de Montréal» et devient le «Nouveau» Théâtre Expérimental, tandis que l'autre, composé de femmes, en plus de garder également le mot «expérimental», sent le besoin de proclamer son appartenance en se nommant «Théâtre Expérimental des Femmes». Signe des temps, le dernier vient tout juste de troquer son nom contre Théâtre Espace Go, un nom qui parle plutôt du lieu.

De 1970 à 1985, un nombre étonnant de jeunes «se sont embarqués» dans le projet de fonder de petites troupes désirant toutes promouvoir un théâtre «différent — novateur — plus libre — chez nous — plus créateur — de recherche», etc.; leurs noms originaux, railleurs ou déroutants, annoncent un désir de changement et suggèrent une volonté de rupture avec le travail des troupes institutionnelles. Sans être exhaustive, la liste qui suit donne une idée du foisonnement créateur de cette période, tangible à travers la quantité de troupes mises sur pied dans la seule région de Montréal (cette liste, composée à partir des quatre mises à jour du *Répertoire théâtral du Québec* publiées par *Jeu* en 1979-1980, 1981, 1984 et 1989-1990, ne tient compte que du théâtre francophone destiné aux enfants ou aux adultes, et exclut les théâtres institutionnels et les théâtres d'été):

- en 1970: le Théâtre de Mime Omnibus;
- en 1971: l'Eskabel, le Théâtre Soleil et la Compagnie des Deux Chaises;
- en 1972: le Théâtre du Premier Mai, le Théâtre de l'Organisation Ô, le Théâtre de la Commune et le Théâtre de Carton;
- en 1973: la Rallonge, le Théâtre des Cuisines, le Théâtre de la Marmaille et la Cannerie;
- en 1974: le Théâtre de l'Atrium et le Groupe de la Veillée;
- en 1975: le Théâtre de la Manufacture, la Bascule, les Libérés (théâtre nudiste), la Grosse Valise, le Théâtre des Voyagements, les Enfants du Paradis (qui deviendront Carbone 14), le Théâtre le Carrousel, le Théâtre Expérimental de Montréal (qui deviendra en 1979 le Nouveau Théâtre Expérimental), le Théâtre du Bourg, les Productions de la Noix de Coco et le Théâtre de Quartier;

- en 1976: le Théâtre de la Grande Réplique, les Pichous , le Théâtre de Lalbatrosse, le Gyroscope, la Riposte et le Théâtre l'Arrière-Scène;
- en 1977: le Théâtre Une Foix, et Trois et 7 la Numéra Magica 8;
- en 1978: le Théâtre de la Nouvelle Lune, le Théâtre du Rideau de Tweed, le Théâtre À l'Ouvrage, l'Orchestrie, l'Escouade de l'Instantané [sic], la Formation du Malin Théâtre, la Bastingalle, la Masquerêverie, les Productions Chocolat Show et le Théâtre Petit à Petit;
- en 1979: le Théâtre Expérimental Volcan, le Théâtre Expérimental des Femmes, la Compagnie Dent de Lion, Pêle-Mêle, le Groupe Théâtral Multidisciplinaire Opéra-Fête, l'Atelier-Studio Kaléidoscope, le Théâtre du Miroir, le Théâtre de Piccolo, l'Atelier-Théâtre les Mains et les Productions Germaine Larose;
- en 1980: le Théâtre de la Ligue Nationale d'Improvisation, les Ateliers de production du Théâtre de Rue, les Traiteurs Hélium et la Gougoune de Fantex (doublée d'une compagnie associée: une Gougoune Nommée Désir), le Théâtre des Échassiers, le Groupe Caravane, la Famille Malenfant, le Moulin à Musique et la Troupe Théâtrale la Vitrine;
- en 1981: la Troupe de Théâtre Montréal Transport Limité, le Klaxon, la Pige à Clowns, le Théâtre de la Bande Élastique, la Compagnie Théâtrale l'Échiquier, Dynamo Théâtre, la Troupe Coup de



Main tenant un miroir sphérique.
 Autoportrait de M. C. Escher (lithographie, 1935). (Réf. : Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach, les Brins d'une guirlande éternelle*, Paris, InterÉditions, 1985, p. 15.)

Théâtre, la Compagnie des Arts Exilio, la Masquinerie et la troupe Auto-graphe;
 - en 1982: le Théâtre Ubu, Médium Médium, l'Atelier de Théâtre la Bibitte, le Théâtre XXI, le Théâtre à Toni-mage, les Productions Rose et Noire, les Productions la Mise en Mots, les Productions Court-Circuit, l'Écran Humain, les Événements artistiques Bêtes-à-coeur, Boff Boff Broadway et Tess Imaginaire;
 - en 1983: l'Atelier Théâtral du Sphinx, la Troupe Ludique, le Groupe la Raison Sociale, le Quatuor F.M.R., le Théâtre Acte 3, Tramp, les Productions Omer Veilleux, le Théâtre Zoopsie, la Compagnie du Petit Cheval qui Rue et la Compagnie de Théâtre Show-7;
 - en 1984: l'Enfant-Théâtre, les Productions Ma Chère Pauline, le Théâtre de l'Opsis, le Théâtre de la Pointe du Moulin, le Théâtre Il Va Sans Dire.

Le nombre total de ces nouvelles compagnies est impressionnant: une centaine ont vu le jour en quinze ans (une moyenne de 6,6 troupes créées par année). Dans les premiers dix ans de cette période post-tranquillo-révolutionnaire, qui va de la crise d'octobre au Référendum (de 1970 à 1980), la norme était facile à identifier: le moindre mouvement en dehors d'elle suffisait à la cerner. «Expérimental», accolé au mot «théâtre», évoquait une profession de foi, l'annonce d'un style dérangeant, l'énonciation de la fonction d'une démarche et surtout, profondément, un besoin vital de se démarquer d'un autre théâtre pourvu d'autres moyens: le théâtre «traditionnel». Le mot prenait valeur de permission, charriait l'idée de nouveauté, de modernité, faisait écho à tout ce qui pouvait se situer en dehors des habitudes et des lieux communs. Pour les critiques, le mouvement «expérimental» a réuni sous sa bannière plusieurs aventures de création qui revendiquaient, de tous leurs éléments, le droit de sortir de la scène à l'italienne, du texte, du dialogue, du jeu tel que pratiqué alors.

Si l'on considère cette effervescence dans son ensemble, on s'aperçoit que les années les plus fastes pour l'apparition de troupes de théâtre ont été celles qui ont suivi l'échec référendaire: entre 1980 et 1985, quarante-sept groupes théâtraux se sont créés, par rapport à cinquante-trois pour les dix années précédentes! Au premier abord, ce fait peut surprendre étant donné la place importante que s'était taillée le nationalisme au théâtre avant 1980; mais en seconde analyse, il est logique que le sentiment de déception et de détresse engendré chez plusieurs créateurs par le référendum ait exacerbé chez eux le besoin et l'urgence de s'exprimer. Est-il même nécessaire de souligner ici le lien qui existe entre la respiration politique d'un peuple et ses élans créateurs, entre les événements sociaux et historiques qui le marquent, et son besoin du théâtre, en l'occurrence.

...la traversée éprouvante

De tous les rêves, de toutes les revendications et des convictions énoncées par ces compagnies, que reste-t-il? Combien d'entre elles demeurent? Une quarantaine sont encore en activité, soit moins de la moitié. On constate la création de quinze nouvelles troupes depuis 1985:

- en 1985: le Théâtre le Pool, la Troupe du Pot aux Roses, le Théâtre de la Source et le Théâtre 9;
 - en 1986: le Théâtre d'Empreintes, Pigeons International, les Productions du Mois de Juillet, le Théâtre Bouches Décousues et Bis Atelier-Théâtre;
 - en 1987: Béton Blues;
 - en 1988: Voxtrout, Tapage Nocturne, les Productions 9-1-1, les Productions du Cowboy solitaire et Momentum.

La moyenne serait de 3,5 nouvelles compagnies par année: une diminution notable. Bien sûr, la quantité n'est pas liée directement à la qualité, mais elle signale indiscutablement un intérêt pour la chose théâtrale. Cette diminution reflète peut-être aussi, paradoxalement, des conditions de survie plus difficiles pour de jeunes troupes: d'une part, un public plus exigeant, assailli par une publicité tous azimuts, doit effectuer un choix complexe parmi les spectacles de tout acabit

produits à Montréal; d'autre part, la mode des cafés-théâtres et des théâtres de poche est révolue, et les salles ne sont pas si faciles à trouver. On sent certes un engouement pour le théâtre, mais l'engouement, par nature, peut rapidement se déplacer d'un objet vers un autre: aujourd'hui, tel spectacle théâtral, parce que «toute la ville en parle»; demain un rocker américain au Forum, le tout «nappé» (dirait Barthes) de la même sauce promotionnelle neutralisante. Par ailleurs, l'idéologie sous-jacente à l'attribution des subventions aux troupes de théâtre expérimental est à interroger¹. Car en même temps que la société québécoise de 1989 semble offrir droit de cité à une plus grande diversité, nous nous débattons, au coeur de cette société, avec des méta-normes, instances subtiles sournoisement dissimulées sous la rhétorique de discours divers, qui récupèrent tout ce qui manifeste vouloir sortir de l'habituel, y compris — et peut-être surtout — ce qui se veut «expérimental». Voilà que de nouvelles classes viennent classer qui se payait encore le luxe de paraître inclassable, et que l'oxygène se raréfie pour qui n'affiche pas clairement son étiquette ou son allégeance; nous ne nous trouvons plus dans l'univers du *Procès* de Kafka, mais bien dans celui, multidimensionnellement kafkaïen, du procès du *Procès*, un univers du catalogue des catalogues.

le second degré du signe?

Dans le métabolisme de notre univers, catalysé et contaminé par le verbe «vendre», le signe supplante (sinon neutralise) souvent ce qu'il signale. Ainsi, tous ces écussons décoratifs sur les vêtements, qui n'ont d'autre correspondance réelle que l'allégeance à un goût, à une mode; ainsi, de la même manière, le fait d'avoir vu tel spectacle, d'avoir assisté à tel événement, plus valorisé en soi que ce qui a été éprouvé ou pensé face à l'événement: notre éthique du «Faut voir ça!» entraîne trop souvent une esthétique à l'avenant. Il nous appartient de trouver comment sortir de cette impasse. Mais revenons au signe, qui est une tentative à la fois de résumer, de mettre à distance, par conséquent de prendre possession symboliquement de la «chose réelle»; le théâtre constitue le paradigme rêvé de cette tentative; mais paradoxalement, le théâtre doit rejoindre *une* réalité (il ne peut évidemment prétendre à *la* réalité) à travers les signes qu'il nous présente, tout en montrant clairement (mais pas trop) les règles de son jeu de signes et tout en faisant comprendre (mais discrètement) qu'il est conscient du jeu auquel il s'adonne; les difficultés rencontrées par ceux qui s'essaient au réalisme illustrent combien la tâche est ardue.

Le théâtre expérimental s'oppose-t-il à l'autre théâtre autrement que par le fait d'accorder plus d'importance à la démarche elle-même qu'aux objectifs? Pourrait-on cerner sa spécificité par le biais du signe? En tentant de modifier les codes traditionnels du théâtre, le théâtre dit expérimental modifie-t-il du même coup les codes des signifiants-signifiés? Appelle-t-il une interprétation au second degré des signes qu'il propose? Mise-t-il sur une esthétique du déséquilibre entre le signifiant et le signifié? Si tel était le cas, on pourrait dire qu'il cesse d'être expérimental quand, après avoir épuisé la nouveauté et les combinaisons de nouveaux signes, ces derniers deviennent clichés à leur tour annulant ainsi l'impact du signifié, quand le vertige agréable entraîné par le déséquilibre devient habitude, toute sensation domestiquée.

théâtre expéri... pardon?

Le mot «expérimental» est-il lui-même devenu un signe ne correspondant plus à ce qu'il signifie? Un élément de marketing désuet plus qu'une option théâtrale? Le «théâtre expérimental» peut-il encore «embarquer» des créateurs et un public? En d'autres termes, le «théâtre expérimental» peut-il encore exister aujourd'hui? Peut-il encore jouer un rôle? Est-ce encore nécessaire de questionner le terme «expérimental»? N'a-t-il pas été défini et interrogé *ad nauseam*? N'est-il pas

1. Adrien Gruslin avait déjà examiné la question pour les années soixante-dix, dans *le Théâtre et l'État au Québec*, Montréal, VLB Éditeur, 1981.

une épithète inhérente à l'histoire du théâtre, un terme servant à classer ce qui semble nouveau au moment où cela apparaît sur les scènes? Du plus profond de leur intuition et conscience de dramaturges, Shakespeare, Eschyle, Marivaux ou Strindberg auraient-ils défini leur théâtre comme étant «expérimental» si le mot eût existé? Et Molière, avec sa troupe familiale ambulante, avait-il l'impression de poursuivre une expérience inédite? Pour citer un exemple local, que dire du Théâtre Royal qui, à la fin du XIX^e siècle, fait monter sur scène des chevaux vivants et une locomotive plus son wagon pour impressionner un public montréalais qui en exigeait toujours plus? Que dire de Julien Daoust qui, à Montréal en 1907, quelque quinze ans avant que cela ne se produise en Europe, met en scène une *Fin du monde* (texte de Germain Beaulieu) avec pour tout décor trois écrans de cinéma où des films sont projetés? Que dire des scènes de naufrages reconstituées avec rien de moins qu'un bassin rempli d'eau qui couvrait toute la scène?

projet d'itinéraire pour un voyage à faire chez soi

À l'occasion de son dixième anniversaire (1979-1989), le Nouveau Théâtre Expérimental publiait un fascicule dans lequel son directeur Jean-Pierre Ronfard exposait, en même temps que les objectifs de la compagnie, sa vision et ses interrogations concernant cette forme de théâtre. Le titre en était: «Vous dites expérimental?» Le dossier que nous vous proposons coiffe le titre qu'avait utilisé Ronfard, formulé un peu différemment. Ayant eu vent du dossier qui se préparait, des collaborateurs nous ont spontanément proposé leur participation. Nous avons aussi demandé à des comédiens, à des metteurs en scènes, à des auteurs, critiques, historiens et théoriciens de théâtre de bien vouloir se pencher sur quelques propositions et questions qui nous ont semblé provocantes et stimulantes.



«Un exemple type : le Théâtre Expérimental de Montréal.» *Garden Party* présenté en 1977, dans la salle aux quatre colonnes située au coeur du Vieux-Montréal, au deuxième étage de la Maison Beaujeu.
Photo : Gilbert Duclos.

Si nous en jugeons par l'intérêt très vif qu'a suscité la mise en branle de ce projet, l'objet «théâtre expérimental» mérite indéniablement une mise à jour autant qu'une mise au jour. Nous nous étions penchés sur la question la dernière fois en 1985 (voir *Jeu* 36); le présent dossier, tout en envisageant la situation d'un point de vue différent, fait suite à ce que proposait *Jeu* 36. Il ne veut pas dresser un inventaire systématique, mais prendre le pouls du théâtre expérimental, à différentes sources où il bat. Il n'essaie pas d'élaborer à tout prix *une* définition théorique mais tente de s'approcher de définitions opérationnelles et fonctionnelles. Si l'on admet son existence, on doit lui accorder le droit de clamer sa spécificité, même si celle-là était de refuser de se définir. Derrière ce travail de déblayage, on s'aperçoit que ce sont les fonctions du théâtre qui sont remises en causes, sa raison d'être et ses objectifs qui sont interrogés.

S'il faut invoquer d'autres raisons pour l'existence d'un tel dossier, on peut ajouter la récente disparition ou le silence de troupes qui oeuvraient dans ce créneau, les plus importantes étant l'Eskabel et Opéra-Fête, dont Pierre-A. Larocque rend compte dans l'entretien qu'il nous a accordé peu de temps avant de mourir. Nous avons, bien entendu, sollicité la participation de Jacques Crête, mais ce dernier n'était pas disposé à écrire maintenant sur son expérience comme directeur-fondateur de l'Eskabel.

À certains collaborateurs, selon leur spécialité, nous avons proposé de traiter d'un aspect particulier de la question. Aux autres, nous avons laissé carte blanche quant à la forme et au contenu de leur article. Voici la liste des questions-propositions que nous avons soumises aux collaborateurs, et desquelles ils pouvaient s'inspirer:

- Comment réagissez-vous face au terme «expérimental»?
- Le théâtre expérimental est-il une forme qui peut durer ou seulement une étape vers autre chose?
- Le théâtre expérimental est-il soumis à un ensemble de lois, de devoirs, à un code?
- Est-ce que ce sont ses moyens qui le définissent?
- Pourquoi en faites-vous?
- Pourquoi n'en faites-vous pas?
- Le théâtre expérimental est-il plus libre face au public?
- Quand cesse-t-il d'être expérimental?
- Le théâtre expérimental est-il nécessaire à certaines périodes de l'histoire socioculturelle ou est-il toujours une nécessité?
- Est-il un mal nécessaire?
- Quelles sont les conditions de sa floraison?
- Comment résonnent pour vous les mots grandeur et décadence (ou misères) du théâtre expérimental?
- Assistons-nous au «déclin de l'empire» du théâtre expérimental?
- Préférez-vous que l'on dise que vous faites du théâtre expérimental ou de l'expérimentation théâtrale? Pourquoi?

Autant de questions auxquelles les collaborateurs à ce dossier tentent de répondre.

solange lévesque