

L'expérimental au théâtre : mutations d'une métaphore

Dennis O'Sullivan

Number 52, 1989

Vous avez dit expérimental?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26685ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

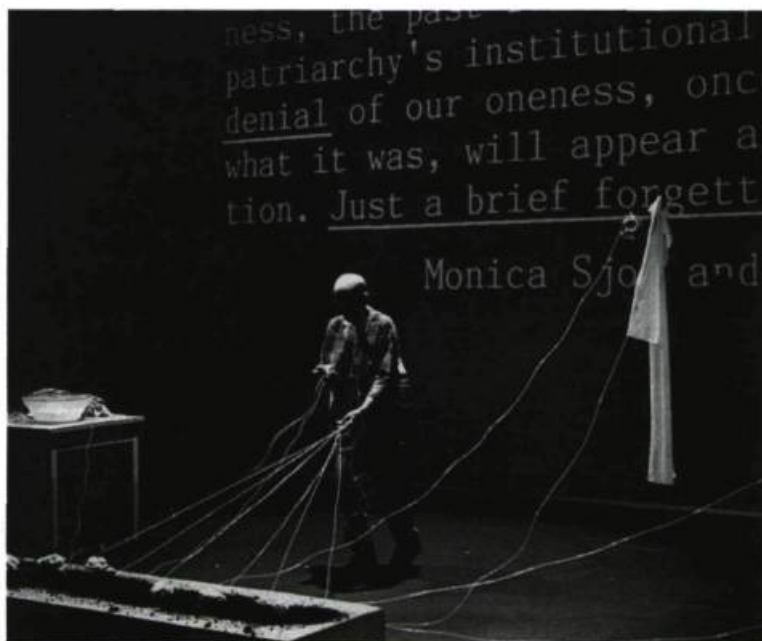
[Explore this journal](#)

Cite this article

O'Sullivan, D. (1989). L'expérimental au théâtre : mutations d'une métaphore. *Jeu*, (52), 73–80.

l'expérimental au théâtre: mutations d'une métaphore

«La science comme agent de légitimation.»
On se souviendra de l'expérimentation de Rachel Rosenthal : *Rachel's Brain* (F.T.A. 1987), interrogeant le fonctionnement du cerveau humain.
Photo : François Truchon.



prémisses d'une étude

L'expérimental est loin d'être le propre d'une catégorie de théâtre et encore moins lui est-il exclusif. Une notion à la fois si vaste et si vague est difficile à cerner. Toute analyse de l'expérimental en théâtre ou plus généralement en art qui se voudrait exhaustive se heurte d'emblée à la difficulté de l'immensité et de l'hétérogénéité du champ auquel s'applique cette notion. Poser la question de l'expérimental au théâtre, ou dans toute autre discipline artistique, c'est s'engager dans tout un réseau de questions concernant la forme artistique: le rapport de la forme avec le contenu, le renouveau d'une forme, le rapport de la forme avec le contexte socio-historique d'où elle émerge, ce qui distingue l'expérimental du non-expérimental, la raison d'être de la notion d'expérimental, les formes que l'expérimental a prises, etc. Afin de faire une étude vraiment exhaustive de la question, il faudrait aussi considérer tous les autres termes plus ou moins synonymes d'«expérimental»: recherche, avant-garde, laboratoire, etc.

Devant une telle difficulté, il faut passer à l'essentiel. Au-delà des points de vue fragmentaires, il faut se former une image d'ensemble qui tienne compte de la multiplicité de points de vue sur le sujet et, de façon particulière, du point de vue duquel on parle. Au-delà des descriptions et des

analyses, il faut saisir le sens global du phénomène, reconnaître la place qu'il occupe dans l'histoire du théâtre et comprendre le rôle qu'il y joue.

Inhérent à la proposition de ce dossier par Solange Lévesque au comité de rédaction, et également inhérent à la réaction du comité à la proposition: le doute. Existe-t-il toujours au Québec un théâtre qu'on pourrait qualifier d'expérimental? Cet aspect de la question m'apparaît comme étant tout à fait secondaire, et je trouverais extrêmement suspect quiconque s'acharnerait à vouloir trouver de l'expérimental à tout prix. Une telle attitude supposerait que l'existence d'une forme culturelle dépend de la volonté d'un petit groupe d'individus, alors qu'elle est imposée par l'Histoire, et à ce titre indéniable. L'important est de comprendre la fonction qui revient à un mouvement tel que le théâtre dit «expérimental».

Le rôle que joue le choix individuel dans l'émergence d'une nouvelle forme artistique est minime. Lorsqu'une nouvelle forme apparaît, c'est que les conditions sociales, historiques, économiques et esthétiques s'y prêtent. Non seulement une nouvelle forme est-elle favorisée par certaines conditions, mais ces conditions l'imposent. Lorsque le théâtre expérimental fit son apparition dans les années soixante¹, le théâtre était en crise: sa pertinence n'était plus évidente, son rapport avec



Seven Meditations on Political Sado-Masochism du Living Theatre, en 1973.
Photo: Gianfranco Mantegna.

1. Il serait difficile d'établir avec précision et à la satisfaction de tous le moment exact où le théâtre expérimental fit son apparition. Le théâtre de Beckett n'était-il pas expérimental? Dans une acception stricte du sens d'«expérimental» en théâtre, il faudrait inclure Strindberg, Craig, Stanislavski, Artaud, Brecht et bien d'autres. Tous ces gens répondaient à leur façon et selon les termes imposés par leur milieu à un malaise, à une crise du drame. On peut cependant reconnaître que ce qu'on identifie généralement sous le vocable «théâtre expérimental» s'est développé aux États-Unis et en Europe dès le début des années soixante, en réaction non seulement à une crise du drame, mais aussi aux conditions de production qui prévalaient alors. Un mouvement théâtral semblable s'est développé au Québec vers la fin des années soixante et a été connu sous le vocable «jeune théâtre».

«L'improductif est jugé nuisible, le non-utilitaire est considéré comme étant inutile, la dépense gratuite équivaut à du gaspillage.»

le monde était ténu, ses modes de production étaient désuets, les oeuvres étaient décadentes. Bref, on considérait que le théâtre était sclérosé, «muséal», et qu'il n'existait que pour un public de bourgeois élitistes en mal de capital culturel. La survie du genre nécessitait un réaménagement général non seulement des oeuvres, mais surtout de ses modes de production et de diffusion. Cette situation a donc produit ce que nous avons appelé depuis le «théâtre expérimental²».

Sans être exhaustif, je tenterai de rendre compte du phénomène de l'expérimental de façon assez large. Je considérerai d'abord l'origine de l'expression et sa fonction métaphorique; ensuite, j'examinerai l'évolution et la transformation de cette métaphore en faisant un survol du théâtre expérimental tel qu'il s'est développé aux États-Unis dans les années soixante et soixante-dix.

UNE MÉTAPHORE ACTIVE

science et art

Si l'on considère les termes mentionnés précédemment: expérimental, avant-garde, laboratoire, recherche, on constate qu'il s'agit d'un vocabulaire emprunté à des disciplines «dures» qu'on applique à des phénomènes artistiques. «Avant-garde» nous vient des sciences militaires; «expérimental», de la médecine; «laboratoire» désigne un lieu de travail hautement spécialisé, doté d'un outillage de précision; le terme «recherche» est généralement utilisé pour décrire l'activité d'un groupe de scientifiques.

C'est dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que se produit ce transfert et qu'on utilise des termes jusqu'alors réservés au domaine des sciences pour décrire le travail artistique. Plus spécifiquement, c'est Émile Zola qui introduisit en 1880, avec son *Roman expérimental*, la notion de l'expérimental en art. Inspiré par les travaux du docteur Claude Bernard (*la Médecine expérimentale*), Zola voulait faire de la littérature un véritable laboratoire des comportements humains. Il voulait en particulier examiner l'influence du milieu et de l'hérédité sur le caractère humain. Il cherchait à conférer à la littérature la rigueur de l'esprit scientifique.

Sans doute Zola réagissait-il au mouvement romantique qui le précédait. Mais ce qui est plus important encore, il agissait sous l'influence du positivisme et du matérialisme naissants. À une époque d'industrialisation accrue et de mécanisation du travail, de valorisation de données sensibles et, surtout, de l'agrandissement du champ du perceptible par le développement d'instruments de précision (microscope, etc.), et avec la naissance des sciences sociales, les notions d'intuition, d'inspiration et de création, qui caractérisaient jusqu'alors l'activité artistique, subissaient une sérieuse dévalorisation. L'art risquait d'être relégué au rang des activités futiles, gratuites et sans importance et d'être éventuellement appelé à disparaître. Si le don, le sacrifice et la dépense gratuite faisaient partie d'un système d'échange symbolique (auquel l'art participait) et avaient leur place dans le monde pré-industriel, ces pratiques sont appelées à disparaître dans un monde qui ne reconnaît les choses et les personnes que selon leur place et leur fonction dans le cycle production-consommation. L'improductif est jugé nuisible, le non-utilitaire est considéré comme étant inutile, la dépense gratuite équivaut à du gaspillage.

2. Il est important de noter que ce malaise n'était pas un fait isolé mais une situation généralisée à travers le théâtre occidental. Il a donné lieu à un renouveau du théâtre tant en Angleterre qu'en France, en Allemagne, en Autriche, aux États-Unis et au Québec.



En 1969, à New York, l'Open Theatre présente *The Serpent*. Photo : Karl Bissinger.

la science comme agent de légitimation

En se donnant un air de «scientificité», la littérature peut réintégrer la sphère sociale la tête haute : elle est sérieuse, elle a une connaissance importante, vraie et surtout vérifiable à transmettre. Peu importe que les méthodes de travail de Zola relèvent plus du journalisme (ce que les Américains appellent *investigative reporting*) que de la recherche scientifique. L'important pour l'art est de quitter la sphère de l'intuition et de l'inspiration subjective, donc du non-vérifiable, du mesurable et, de ce fait, de l'utile.

Bien que Zola ait effectivement adopté une méthode d'observation active, et qu'à sa suite divers mouvements artistiques aient manifesté un intérêt marqué pour des disciplines scientifiques ou pour les développements technologiques (les références anthropologiques des dadaïstes, l'importance de la psychanalyse pour les surréalistes, la fascination des futuristes et des constructivistes pour les machines et, d'une façon très différente, l'intérêt que Brecht porta au matérialisme historique), on peut douter de la «scientificité» de ces méthodes et de leurs résultats. Mais la métaphore scientifique et l'ambiguïté sémantique qui résulte de son utilisation ont pour effet de légitimer ces pratiques artistiques face au monde moderne. Elle leur a conféré une pertinence qui les a momentanément préservées d'une fossilisation menaçante.

Les préoccupations de Stanislavski concernant le travail du comédien, ses recherches pour développer une méthode sûre qui permette à l'acteur de reproduire soir après soir avec une égale intensité son personnage, son désir de libérer l'acteur des aléas de l'inspiration pour assurer une qualité artistique constante à son travail, ces efforts pour rendre méthodique un travail artistique, et par là même d'introduire l'art dans le monde moderne³, proviennent du même

3. Cette idée que l'art a du retard par rapport au «vrai» monde est constante depuis le milieu du XIX^e siècle. Le thème de l'art rattrapant le monde est très fort chez Zola, et aussi chez Brecht.

«L'expérimental ne désigne plus désormais une attitude contestataire vis-à-vis du théâtre mais un type de théâtre.»

besoin de légitimation par la science. Avec le développement des modes de production industriels où tout est quantifié, contrôlé et normalisé, l'art et la littérature, avec leur modes de production artisanaux, sont sérieusement menacés. Il fallait chercher à les quantifier à leur tour.

expérimental et contestation

Ce premier moment de la notion de l'expérimental en art, ce rapprochement entre l'art et la science était, comme on l'a souligné, fortement motivé par des conditions extérieures à l'art. Il provenait de la nécessité de resituer l'art dans l'ensemble des pratiques sociales, pratiques en forte mutation à cause du développement des modes de production industriels. La place qui reviendrait à l'art dans ce monde moderne en formation était loin d'être assurée. Depuis le Moyen-Âge, le rôle premier de l'art avait été de légitimer le pouvoir. Or, avec l'industrialisation naissante, le pouvoir s'est donné de nouvelles assises; l'art devait donc redéfinir son rôle vis-à-vis de lui s'il voulait maintenir sa pertinence.

Cette tentative de légitimation de l'art par la science allait renforcer le potentiel subversif que l'art s'était découvert à l'époque romantique. Avec la «scientificité» de ses méthodes, l'art devenait, croyait-on, un outil efficace de critique sociale. On n'a qu'à penser à Shaw ou à Brecht, qui tentaient consciemment de renouveler la forme théâtrale dans le but de promouvoir des changements sur le plan social.

On ne peut trop souligner l'importance de cet élément contestataire qui investissait le programme que se donnait le mouvement du théâtre expérimental⁴. En cela, il se conformait aux programmes des divers mouvements d'avant-garde qui l'ont précédé. Cet aspect contestataire, une des conditions nécessaires et déterminantes de l'expérimental, remet en cause non seulement les valeurs théâtrales traditionnelles généralement admises, mais surtout les valeurs sociales dominantes. Sans cet engagement, sans cette critique sociale, sans cette volonté d'agir sur le monde, on se cantonne dans la sphère de l'esthétique, on exécute un exercice purement formel et vélléitaire. On ne peut, dans ce cas, parler véritablement d'expérimental.

LE THÉÂTRE DIT EXPÉRIMENTAL

l'autonomie de la représentation

Si la crise de l'adaptation de l'art au monde industrialisé a connu son point culminant entre les deux guerres avec la prolifération d'innombrables mouvements d'avant-garde, où chaque discipline artistique redéfinissait les termes de son rapport avec l'ensemble des pratiques sociales, le théâtre dans les années cinquante demeurait problématique. Les arts visuels s'étaient tournés vers l'abstraction et l'expressionnisme; en musique, on avait développé le système dodécaphonique et la musique concrète; la poésie surréaliste et le Nouveau Roman s'imposaient en littérature. Mais, en théâtre, même le travail de visionnaires aussi éclairés qu'Artaud, même l'oeuvre d'auteurs aussi remarquables que Beckett n'arrivaient pas à résorber la crise.

L'immense corpus traditionnel, le simple poids des classiques, écrasait la pratique théâtrale et la maintenait sous la tutelle d'une hiérarchie inflexible, où l'auteur, du haut de la pyramide, dominait

4. Cet aspect contestataire de l'expérimental est symptomatique. L'expérimental se nourrit de doutes et d'incertitudes, de questions sans réponses, d'hypothèses audacieuses. Le «texte» expérimental est marqué de ratures et de reprises, il n'a pas de fin.

et asservissait tous les autres métiers nécessaires à la production d'une pièce. Une telle situation entravait toute créativité des artistes de théâtre (hormis les auteurs), créativité de plus en plus revendiquée, en particulier par les acteurs.

On peut poser en hypothèse que cet aspect de la crise du théâtre s'est développé à cause de la nature collective du travail théâtral. Le peintre, l'auteur ou le compositeur travaillant seul dans son atelier peut arriver à faire abstraction des contraintes de la tradition, et il peut réussir à imposer sa vision sur la toile ou sur le papier. Par contre, à l'intérieur d'un groupe, toute tentative analogue se transforme en un rapport de pouvoir.

Cette revendication de la part créatrice (l'apport créateur) de l'ensemble de ses participants a eu comme résultat l'affranchissement de la représentation théâtrale du texte dramatique. L'art théâtral ne se limite plus au seul texte, dont l'importance dans la représentation est relativisée. En cela, le théâtre ne fait que retrouver ce qui lui revient par une plus lointaine tradition, la dominance du texte sur la représentation étant un phénomène relativement récent, datant du XVIII^e siècle, moment où se développe le drame bourgeois.

Désormais les groupes, ou plutôt les collectifs qui préconisent et défendent la créativité de tous les participants et l'autonomie de la représentation seront désignés comme pratiquant un théâtre «expérimental».

L'expérimental «made in the U.S.A.»

Si je choisis de m'attarder un peu au développement du théâtre expérimental aux États-Unis, ce n'est pas à cause d'un complexe d'infériorité ou d'une attitude de colonisé. C'est que ce théâtre a servi de modèle à ce qu'on peut désigner comme théâtre expérimental ici et, dans une moindre mesure, en Europe⁵. Par ailleurs, la situation politique aux États-Unis dans les années soixante a donné lieu à d'importants changements sociaux qui ont eu une influence directe sur notre propre climat social. De plus, cette situation a joué un rôle déterminant dans le développement du théâtre expérimental. Aux États-Unis, c'est l'époque des manifestations monstres: manifestations antiracisme, antimilitarisme, antisexisme; l'époque, enfin, d'une remise en question en bloc, par une génération entière, des valeurs traditionnelles. Comment le théâtre aurait-il pu échapper à ces bouleversements?

Le Living Theatre est sans doute l'un des plus célèbres collectifs à s'être formé. Il fut en effet l'un des moteurs du mouvement. Au-delà de toute technique que les membres du Living ont pu inventer (exercices d'acteurs, création collective), au-delà du développement d'un style qui leur était propre, ce qui a fait la particularité de leur groupe, c'était le rapprochement qu'il établissait entre le théâtre et la vie, son désir de prolonger l'action théâtrale dans le monde, son engagement dans le politique.

Si les premières expériences du Living (*The Connection*) tentaient de redonner au théâtre une irréfutable pertinence en fusionnant théâtre et vie, il s'agissait avant tout d'un projet esthétique né d'une insatisfaction face au théâtre qui se faisait. Lorsqu'il présente *Antigone* quelques années plus tard, c'est la révolte d'une génération entière contre l'autorité de l'État que le Living met en scène. En jouant cette pièce à Avignon, il a même réussi à excéder le contexte américain pour participer aux grands mouvements de la jeunesse européenne de 1968.

5. Évidemment, de par leurs longues traditions théâtrales, les pays européens ont produit leurs propres modèles de théâtre expérimental. On pense à Jerzy Grotowski, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Pierre Guyotat, Jérôme Savary (du Grand Magic Circus), Eugenio Barba, etc. Cependant, on ne peut nier que, dans certains cas, l'influence américaine s'est fait fortement sentir et a été déterminante.

La Mère de Brecht, par
The San Francisco
Mime Troupe en 1974.
Photo : Ron Blanchette.



En s'arrêtant aux questions d'ordre politique qui entouraient ses représentations, en interrogeant les conséquences de l'acte de jouer ou de ne pas jouer ses pièces selon les circonstances, le Living réalisait concrètement le mariage entre l'art et la vie.

Il y eut bien sûr de nombreux autres groupes. On pense au Bread and Puppet, au San Francisco Mime Troupe, au Performance Group, à l'Open Theatre. Et il y eut le théâtre noir, le théâtre chicano. Ces deux cas présentent un intérêt particulier à cause du lien intime qu'ils entretenaient avec une lutte politique précise, avec un mouvement qui dépassait largement le cadre théâtral. Le théâtre devenait un outil privilégié pour véhiculer ces idéologies marginales, pour promouvoir l'autonomie culturelle de ces groupes. Par sa recherche d'autonomie culturelle, ce théâtre a été la scène d'importantes innovations sur le plan formel.

Tous ces groupes ont renouvelé à leur façon le théâtre, tous se sont investis dans les événements qui ont marqué la vie politique américaine des années soixante. Collectivement, ils ont changé radicalement la façon de faire du théâtre.

Stations of The Cross,
New York, 1972,
production du Bread
and Puppet Theatre.
Photo : H. Theo
Ehrhardt.



L'expérimental comme genre

Avec les années soixante-dix, le mouvement expérimental se modifie de façon majeure. Les enjeux politiques ont changé de scène: de la rue on est passé au salon pour regarder le spectacle du Watergate à la télé. L'abandon des modes traditionnels de production théâtrale a soulevé des problèmes qu'on n'a pas réussi à résoudre adéquatement. Le théâtre qui se développe dans les années soixante-dix est nettement plus formaliste. On pense à Bob Wilson, à Richard Foreman, à Mabou Mines, au Wooster Group. Malgré les nombreuses innovations sur le plan visuel, sur la place du texte, l'utilisation de divers médias, l'intégration d'un discours critique au discours fictif, l'application de certaines idées développées par les «déconstructeurs» français «Derrida and the boys», comme les appelait Foreman, ce théâtre n'arrivera pas à agir sur le monde extérieur comme le Living ou le Bread and Puppet l'ont fait. C'est que non seulement il ne jouissait pas d'un contexte sociopolitique propre à le nourrir, mais il s'est extrait de ce contexte et s'est réfugié dans les salles de théâtre.

Alors que les expériences des années soixante remettaient en question non seulement les modes de production propres au théâtre, mais également la relation entre le produit théâtral et le public, les expériences de Wilson ou de Foreman avaient besoin de la relation traditionnelle entre le public et la scène. Évidemment, un spectacle d'une durée de huit heures — comme chez Wilson — est assez inusité. Mais ce qui était en cause dans ce cas, ce n'était pas le rapport entre la scène et le public mais les habitudes du public à l'intérieur d'une tradition. Ces groupes, qui se sont développés au cours des années soixante-dix, ont d'ailleurs largement profité des changements apportés par les groupes qui les ont précédés. Mais pour profiter pleinement de ces changements, il fallait retourner à l'intérieur des théâtres et rétablir la relation traditionnelle entre le public et la scène.

Ce deuxième moment du mouvement expérimental américain a eu comme résultat la consécration du théâtre expérimental comme genre. L'expérimental ne désigne plus désormais une attitude contestataire vis-à-vis du théâtre mais un type de théâtre.

la fin de l'expérimental

La notion d'expérimental est apparue conséquemment à la nécessité de changer la relation de l'art avec l'ensemble de la société. La consécration de l'expérimental comme genre exclut toute possibilité de changement significatif de cette relation, puisque la société a défini de façon satisfaisante quelle place ce théâtre doit occuper et quel rôle il a à jouer. Cette consécration signifie la formalisation de l'expérimental et la résorption éventuelle de son contenu contestataire, donc l'annonce de sa fin.

On constate que le sens du mot «expérimental» s'est modifié. La métaphore scientifique n'étant plus opérante, elle est délaissée au profit d'une acception plus large du terme. Dans le contexte artistique, le mot désigne désormais un type de théâtre et non plus une méthode de travail, il ne signifie plus la nécessité d'un changement. Le rapprochement de l'art avec la science est devenu transparent et ne sert plus à le légitimer. Avec l'accession de l'expérimental au statut de genre, sa légitimation est dorénavant assurée par les institutions culturelles.

dennis o'sullivan*

* Auteur, metteur en scène et comédien, membre fondateur et directeur artistique du Théâtre Zoopsie, Dennis O'Sullivan a étudié en théâtre, en communications et en littérature comparée. Il a conçu plusieurs spectacles interrogeant l'univers médiatique et les rapports entre le réel et le théâtral, dont *Montréal. Série noire*, qui proposait une «visite guidée» en autobus à travers la ville prise tout entière comme scène. Il a été rédacteur invité à *Jeu* pendant deux ans. N.d.l.r.