Document généré le 16 avr. 2024 01:37

Jeu
Revue de théâtre

Bras de fer

Jean-Marie Piemme

Numéro 40, 1986

La critique théâtrale dans tous ses états

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28710ac

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

Piemme, J.-M. (1986). Bras de fer. *Jeu*, (40), 89–93.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

bras de fer

«Dans le moment où le metteur en scène impose sa volonté de régir le sens, naît, avec lui, un homme qui, concurremment, prétend lui aussi dire le vrai sur l'oeuvre : le critique professionnel.»

Il y a divers points de vue selon lesquels décrire l'histoire d'un genre, surtout si on inclut dans celui-ci son existence matérielle et institutionnelle. Par exemple, on pourrait écrire une histoire du théâtre qui prend pour fil conducteur la détention du pouvoir symbolique. Qui, à un moment historique donné, s'arroge le droit d'approuver ou de désapprouver ce qui se passe sur scène ? Quels sont dans l'évolution du genre les protagonistes qui s'affrontent ? On comprend aisément l'intérêt de ce point de vue pour saisir la place de la critique dans l'univers du théâtre. En guise de réponse à la question, je n'esquisserai ici qu'un rapide schéma. Encore aura-t-il seulement valeur d'hypothèse de travail que devrait confirmer ou infirmer la vérification empirique.

Depuis trois siècles, le théâtre est structuré par une double opposition. La première met en présence l'interprète et l'auteur. Longtemps le théâtre a constitué le royaume du comédien. Celui-ci y régnait en maître, déployant sur la scène une spectacularité qui, souvent, sacrifiait sans vergogne l'intention du texte joué aux effets brillants du jeu et du joueur. Ce n'est pas sans raison que l'histoire de l'écriture théâtrale est peuplée de mises en garde adressées par les auteurs aux comédiens. À ceux-ci, il est demandé de se soumettre à la loi organique de l'oeuvre, de ne pas segmenter celle-ci, de n'en pas fétichiser certains morceaux pour accroître un bénéfice personnel d'interprète, conséquemment, de se plier à l'existence d'une contrainte dramaturgique. Parallèlement, les relations des compositeurs d'opéra avec leurs chanteurs ou leurs cantatrices témoignent d'une lutte des plus grands pour déterminer à la fois ce qui est chantable et comment le chanter.

Le deuxième affrontement met face à face l'auteur et le metteur en scène, cet interprète qui, à la différence du premier, n'est pas personnellement visible dans le travail théâtral. La fin du XIX^{e} siècle voit en effet apparaître dans l'histoire du théâtre ce pouvoir nouveau qui va régenter l'unité de la scène au nom d'une cohésion scénique à obtenir. L'opposition, cette fois, ne fait plus s'affronter le spectaculaire fétichisé d'un côté et l'ordre dramaturgique de l'autre côté, mais elle s'installe au coeur même de ce dernier. Il est paradoxal, en ef-

«Jadis métaphore de la société, le théâtre aujourd'hui est une utopie menacée. Son expérience reste d'autant plus incontournable, mais beaucoup de gens acceptent néanmoins de vivre chaque jour comme si ce n'était pas le cas.»

fet, de constater que c'est au nom du sens de l'oeuvre que l'auteur se voit dépossédé de son pouvoir à le nommer, le metteur en scène affirmant en l'espèce qu'il travaille au bénéfice du texte. Toutefois, cette dépossession est plus complexe qu'il n'y paraît. Car dans le moment où le metteur en scène impose sa volonté de régir le sens, naît, avec lui, un homme qui, concurremment, prétend lui aussi dire le vrai sur l'oeuvre: le critique professionnel. Sa prétention à régner et à imposer au monde du théâtre la consécration de ses avis n'est pas modeste: il veut non seulement nommer le sens de l'oeuvre, révéler ce que l'auteur a voulu dire, mais encore juger son travail à l'aune de certaines règles tenues pour objectives. En outre, cet interprète se pense également qualifié pour imposer ses vues au metteur en scène puisqu'il s'adjuge pour tâche première de vérifier la coïncidence ou l'écart entre le sens de l'oeuvre et sa transposition scénique. Entre ces deux hommes nouveaux, soulignons une parenté et un point de divergence. Metteur en scène et critique professionnel sont tous deux des interprètes d'une oeuvre extérieure à eux, qui met en jeu une fonction critique. C'est évident pour le critique professionnel mais ce l'est tout autant pour le metteur en scène. Il n'y a de travail de régie qu'à supposer une activité critique. Dire, par une parole ou un acte: «Cela doit être mis en scène de cette façon», revient toujours à opérer implicitement ou explicitement la critique d'une autre manière de faire qui existe, fût-ce virtuellement.

Il y a cependant une différence fondamentale entre le pouvoir du metteur en scène et celui du critique: le premier tire sa force de sa capacité à faire, le second de sa faculté d'être entendu. Évidemment, le «faire» suppose toujours une répercussion extérieure et l'«entendre» s'appuie à une certaine forme de pratique: celle du regard et de l'écriture en l'occurrence; mais, du point de vue de la juridiction à exercer, les démultiplicateurs du pouvoir sont très différents. Si l'on insiste sur cette différence, c'est qu'elle est requise dans le raisonnement pour comprendre l'évolution de la critique professionnelle.

Celle-ci s'est opérée à partir de trois facteurs:

1. Le déploiement des images mécanisées qui prennent en charge la fonction de mimésis et l'évolution d'une société vers la médiatisation technologique généralisée ont fortement déplacé l'espace sociologique du théâtre. Alors que cet art occupait dans les siècles passés une place prépondérante dans la réalité et dans l'imaginaire social (on trouve trace de cette importance dans un livre comme le *Wilhelm Meister* de Goethe et, plus près de nous, Richard Sennet, dans une étude tonique, a exploré la figure du théâtre pour mieux comprendre les transformations qui ont affecté les rapports entre la sphère publique et privée ces trois derniers siècles), le voilà assigné à une place et, probablement, à une fonction nouvelles. Jadis métaphore de la société, le théâtre aujourd'hui est une utopie menacée. Son expérience reste d'autant plus incontournable, mais beaucoup de gens acceptent

«Avoir une bonne critique n'est plus une nécessité économique, c'est au mieux une exigence symbolique et fantasmatique qui flirte avec l'idée d'une reconnaissance objective, reconnaissance du pur mérite par l'extériorité radicale.»

néanmoins de vivre chaque jour comme si ce n'était pas le cas. Le média théâtre doit mendier sa place dans les journaux de grande information; il frappe, gêné par son improductivité notoire, aux chaînes audiovisuelles qui l'accueillent avec agacement. Le vieux roi Lear chez ses filles: voilà ce qu'il est devenu, traînant avec lui l'espoir et la folie de la vérité dans un univers de simulacre et de singerie du réel.

2. En un siècle, l'art du théâtre a évolué en intégrant de façon manifeste à la production même une activité critique. Toute l'histoire de la mise en scène est au fond l'histoire d'une prise de conscience du phénomène de la représentation et de la nécessité d'explorer constamment l'écart existant entre le texte et son écriture scénique. De ce point de vue, la tendance a donné ses effets culminants à la fois dans la relecture des oeuvres elles-mêmes, interrogées sur ce qui en elles, est traversée de savoir réflexif sur l'écriture et la représentation, et dans l'apparition de ce personnage nouveau qu'est le dramaturge. Sa présence officialise le recours à l'activité critique dans le processus de création en inscrivant objectivement celle-ci dans la division du travail. Dramaturge et metteur en scène, metteur en scène seul là où les deux fonctions ne sont pas différenciées constituent ainsi, au sein même de la pratique théâtrale, une critique de l'intérieur qui se légitimise par sa capacité à nouer le faire et le dire, l'acte et le discours, l'écriture et le regard. Par choc, en retour, cette nouvelle alliance jette, par son existence même, le soupçon sur la critique extérieure. Elle ternit l'autorité de la parole adverse en s'appropriant sa propre capacité discursive et, face aux jugements sommaires positifs ou négatifs, elle déploie la séduction, voire le terrorisme, de l'explication.

3. Le développement de la politique culturelle et, surtout, la prise en charge financière du théâtre par l'État dans les pays européens ont considérablement contribué à desserrer le poids de la parole critique sur la viabilité économique de l'entreprise de spectacle. Dans un système privé, fonctionnant selon la loi du marché, la parole critique peut avoir valeur de vie ou de mort pour un spectacle. Toute l'histoire du XIX^{e} siècle est jalonnée de pièces qui ont chuté parce que la critique ne leur avait au départ laissé aucune chance. Ce pouvoir exorbitant s'est progressivement réduit au fur et à mesure du transfert des entreprises de spectacles vers le domaine public. Certes, la parole critique s'écoute encore, mais dans l'ensemble, son effet est beaucoup moins direct qu'auparavant. Avoir une bonne critique n'est plus une nécessité économique, c'est au mieux une exigence symbolique et fantasmatique qui flirte avec l'idée d'une reconnaissance objective, reconnaissance du pur mérite par l'extériorité radicale.

Le déplacement sociologique du champ théâtral, l'intériorisation du processus critique et le développement de la politique culturelle ont largement contribué à remodeler la critique professionnelle et à créer en son sein une ligne de fracture. Tendanciellement, on voit

«D'une certaine façon, on pourrait soutenir que l'histoire de la critique professionnelle, caractérisée comme regard extérieur sur le travail d'autrui, est en voie d'achèvement.»

apparaître aujourd'hui les deux grandes directions suivantes: la première est caractérisée par une volonté de centrer l'activité critique sur le théâtre comme tradition possédant ses logiques internes de développement et de stagnation. Elle interroge les groupes de production, répercute leurs analyses, les complète ou les conteste en approfondissant l'histoire du genre, de ses enjeux, de ses formes, de ses personnalités marquantes. Cette critique-là n'est plus à l'aise dans le jugement et trouve mal sa place dans l'article de journal. Elle cherche volontiers d'autres supports: l'article de fond, le dossier, la revue spécialisée, l'enseignement ou le livre. Certains critiques peuvent même, partiellement ou totalement, renoncer à leur position extérieure pour entrer directement dans des équipes et mettre leur savoir critique à la disposition de tâches particulières dans la production du spectacle.

La seconde direction va à l'inverse de la première. Elle n'appréhende pas le théâtre comme une forme organique mais comme un champ possible pour une promotion de l'événementiel. L'histoire du genre l'intéresse moins que sa surface médiatique. Elle est donc sensible aux formes d'insolite qui traversent la pratique du théâtre et lui confèrent un certain exotisme. Elle aime le vedettariat, le sien et celui de la personne interviewée, le paradoxe, la trouvaille, le *look*. Son ressort fondamental est l'élection. Tout son effort est tendu vers la promotion de l'exceptionnel, mais l'exceptionnel lui-même doit s'effacer devant l'urgence de la promotion. Car l'acte d'élire est pour cette critique une fin en soi. Son postulat de base est, au fond, que le théâtre n'intéresse plus personne si on ne fait pas saillir en lui le grand jeu de la mode.

La première tendance assure la permanence du théâtre comme forme de création, elle le maintient en vie, lui donnant la mémoire de lui-même. Elle joue sur l'approfondissement infini des formes par elles-mêmes et restitue à ce travail une parcelle du sens historique qu'il

contient. Sa parole a peu d'audience, seuls l'écoutent ces spectateurs qui veulent un peu savoir. Mais elle est fondamentale pour tous ces «connaisseurs» que Brecht réclamait au théâtre, car elle assure la survie du genre comme art spécifique. La seconde tendance est démocratique, voire populaire. Elle prétend parler à tous du théâtre, même à ceux qui en entendent peu parler. En fait, elle monnaie l'intérêt du genre dans un système de valeur autre que le sien. Le théâtre ne vaut plus pour lui-même mais par sa capacité à incarner un instant le désir médiatique de l'événement sans cause, de l'unique que tous partagent, du complexe compris par chacun, du monde entier à portée du fauteuil. Cette critique de transaction promeut aussi dans un art ce qui accroche la rumeur du temps et le prépare inéluctablement à son destin de marchandise culturelle.

D'une certaine façon, on pourrait soutenir que l'histoire de la critique professionnelle, caractérisée comme regard extérieur sur le travail d'autrui, est en voie d'achèvement. Car dans la première tendance, la relation d'extériorité se voit considérablement transformée par une dialectique nouvelle du dire et du faire et, dans la seconde, elle est à ce point exacerbée qu'il y a pratiquement rupture entre la structure de l'objet et le discours qui le vise.

jean-marie piemme*

*Actuellement dramaturge à l'Opéra National de Belgique, Jean-Marie Piemme a d'abord exercé cette activité pendant plus d'une dizaine d'années à l'Ensemble Théâtral Mobile et au Théâtre Varia, avec qui il collabore toujours. Il a également été très actif aux Ateliers des Arts de Bruxelles, association regroupant diverses disciplines artistiques, y interrogeant «la place et les formes du théâtre dans une société en voie de médiatisation généralisée». Il a publié de nombreux textes dans *Travail théâtral*, *Théâtre/Public*, *Alternatives théâtrales*, *Didascalies*, *Partenaires*, etc., réunis sous le titre *le Souffleur inquiet*, publié en 1984 par *Alternatives théâtrales* (n° 20-21) et les Ateliers des Arts, recueil dont Paul Lefebvre rendra compte ultérieurement. N.d.l.r.