

Séminaire pour jeunes critiques à Grenoble Journal de bord

Philip Wickham

Number 76, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27955ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wickham, P. (1995). Séminaire pour jeunes critiques à Grenoble : journal de bord. *Jeu*, (76), 173–180.

Saviez-vous que ?

Philip Wickham



Dessin : Jean-Pierre
Langlais.

Séminaire pour jeunes critiques à Grenoble

Journal de bord

On dit que le critique de théâtre pratique un métier de solitaire. Pour bien faire son travail, le critique doit certainement tenir en haute estime les notions d'indépendance et de liberté d'expression, sans quoi son jugement ne lui appartient pas entièrement. Ce qui ne l'empêche pas pour autant de fraterniser avec ses confrères, notamment au sein de l'Association internationale des critiques de théâtre. Fondée en 1954, l'AICT est une organisation non gouvernementale et sans but lucratif affiliée à l'UNESCO. Elle regroupe les associations de critiques de théâtre d'une cinquantaine de pays afin de promouvoir la coopération internationale entre ses membres. L'AICT a également pour fonction de développer la critique de théâtre comme discipline, de renforcer le développement de ses bases méthodologiques ainsi que de contribuer à la reconnaissance et à la compréhension réciproque des cultures du monde. Parmi les activités de l'AICT, on dénombre des congrès, des symposiums, des projets de recherche, des publications et des séminaires. Le dernier congrès de l'AICT (regroupant les dix associations nationales qui forment son comité exécutif) s'est déroulé à Montevideo, en Uruguay, au mois de mars 1994 ; on y adoptait notamment de nouveaux statuts. En juin 1995, l'Association était présente à la Quadriennale de scénographie de Prague. Elle organisait le même été deux séminaires pour jeunes critiques, un à Londrina, au Brésil, et l'autre à Grenoble, en France, pendant le 11^e Festival de théâtre européen, du 1^{er} au 8 juillet, où votre serviteur s'est rendu. Avant lui, du Québec, Yannick Legault, chroniqueur culturel à la radio CIBL de Montréal, avait participé à un séminaire semblable à Bordeaux et Royal du Perron, de CKUT, avait fait de même à Chicago. Avec le concours de ses quelque 1 500 membres, l'AICT s'active là où le théâtre est vivant.

À Grenoble, ce séminaire pour jeunes critiques a été avant tout un lieu de rencontres conviviales où se comparaient, s'opposaient et s'échangeaient les multiples façons de lire, d'apprécier et de comprendre le théâtre, selon qu'on est originaire de Turquie, de Slovénie, de Hollande, de Hongrie ou d'ailleurs. La plupart des participants à ces séminaires ont une formation universitaire, parfois de deuxième cycle, en études littéraires ou dans une matière connexe. Ils écrivent dans les pages culturelles d'un quotidien ou d'une revue d'art, ou travaillent pour la télévision et la radio. Il arrive aussi qu'une jeune critique, par exemple, soit danseuse et organisatrice d'un festival de théâtre dans son pays, mais la majorité des participants sont spécialisés dans la critique de théâtre et vivent de leur métier. Ils viennent au séminaire pour se perfectionner, mais aussi pour créer de nouveaux liens, pour renforcer le réseau international des critiques de théâtre.

En plus d'interroger les différentes approches de la critique, les discussions de ce séminaire portaient essentiellement sur les spectacles vus la veille pendant toute la durée du Festival. La division en deux groupes, francophone et anglophone, accentuait la différence entre deux modes de travail : chez les anglophones, le plus souvent, on rédigeait une critique, et la discussion consistait à peser le pour et le contre. Du côté francophone, on relevait les différentes composantes du spectacle en les analysant oralement, quitte à porter un jugement en dernier lieu. Ainsi, pour *le Lac des Cygnes* présenté par le LEM de Saint-Petersbourg, trois aspects ont été relevés : le mélange des genres, les références culturelles et l'utilisation de l'espace. Il était intéressant de voir que le dialogue entre critiques élargissait le sens premier que l'on prêtait à une œuvre, du fait que chacun la recevait avec une sensibilité différente, et parce que les bagages artistiques et culturels étaient si dissemblables.

Pendant les temps libres, on pouvait échanger avec les artistes des différentes compagnies présentes au Festival, sous le chapiteau planté en plein centre-ville, place Victor-Hugo, où la fête se prolongeait tard dans la nuit. C'est autour d'une bouteille de vin que le metteur en scène Mladen Materic, originaire de Sarajevo mais aujourd'hui installé à Toulouse avec les autres membres du Tattoo Theatre, me confia que pour parler de la guerre en ex-Yougoslavie il n'est pas nécessaire de montrer des horreurs sur scène. Il suffit de faire un portrait de famille qui réunisse trois générations dans le décor très réaliste d'une humble maison, et de laisser parler les gestes sans qu'aucun mot ne soit dit ; voilà la base de travail du splendide et très poignant *Jour de fête*. C'est en écoutant des

« [...] pour parler de la guerre en ex-Yougoslavie, il n'est pas nécessaire de montrer des horreurs sur scène. Il suffit de faire un portrait de famille [...], et de laisser parler les gestes sans qu'aucun mot ne soit dit ; voilà la base de travail du splendide et très poignant *Jour de fête* (Tattoo Theatre). Photo tirée du programme : Bruno Wagner.



Le Lac des cygnes, spectacle du LEM de Saint-Petersbourg.
« [...] trois femmes qui se vantent de peser ensemble 240 tonnes étaient vêtues d'un tutu et s'efforçaient de faire les plus beaux entre-chats et piqués [...] » Photo tirée du programme : Sigma/Patrick Veysière.



airs d'accordéon langoureux que Frédéric Etcheverry de la compagnie Pesce Crudo, résidant à Paris, me confiait son rêve de pouvoir installer la grosse boîte noire d'un spectacle de rue, intitulé *Negrabox*, dans le désert d'Australie au milieu d'une communauté d'aborigènes. C'est sous le chapiteau que je compris comment s'organise la vie théâtrale d'une petite ville de province française où, au siècle dernier, Stendhal imagine *le Rouge et le Noir*.

1^{er} juillet

Grenoble a la réputation d'être une ville de passage, ce qui signifie que la jeune génération n'y reste que le temps des études ou des vacances. Dans ces conditions, il peut être difficile de renouveler un art comme le théâtre, qui a continuellement besoin de sang neuf pour assurer sa survie. Cette ville ceinturée par les montagnes des Préalpes est assez bien pourvue de salles de théâtre et d'espaces de différentes dimensions : entre autres, le Théâtre de Grenoble avec sa scène à l'italienne et sa grande salle, le Théâtre du Rio et le Théâtre 145, qui sont de taille moyenne, ont reçu les spectacles du Festival. Mais ils demeurent généralement inaccessibles à la relève locale. Les compagnies qui occupent et administrent ces lieux existent depuis une dizaine d'années ou plus, et offrent une programmation régulière de trois ou quatre spectacles par saison. Comme le fait la Compagnie Renata Scant, organisatrice depuis onze ans du Festival de théâtre européen, qui, installée auparavant dans une ancienne chapelle, joue aujourd'hui sur le site du cosmopolite village olympique (hiver 1968), dans le Théâtre Prémol, un lieu en forme d'amphithéâtre.

En plus de participer au Festival et d'offrir une programmation régulière, la compagnie, qui porte le nom de sa fondatrice, s'investit de plusieurs façons dans le milieu artistique et culturel. Devant la convergence persistante des artistes vers Paris, elle travaille à promouvoir la décentralisation du théâtre ; avec une trentaine de compagnies

françaises et quelques autres d'outre-frontière, elle appartient au RÉCIT, le Réseau européen des compagnies indépendantes de théâtre, qui publie un journal où sont revendiqués la nécessité de faire reconnaître les petites compagnies et des idéaux d'accessibilité aux arts et à la culture pour un plus large public. Son action culturelle se prolonge dans le milieu de l'enseignement. Elle déploie beaucoup d'énergie à refléter globalement la réalité française au sein de l'Europe, avec le croisement des cultures, le mélange des genres artistiques et l'effacement des frontières. La programmation du Festival de théâtre européen (qui puise à quatre sources de financement gouvernemental) concorde tout à fait avec ces principes. En 1995, elle comportait des pièces pour la jeunesse, du théâtre de marionnettes « pour adultes » et des spectacles de rue ; mais aussi un concert de musique gitane présenté par un groupe de Roumanie ; une mise en scène en russe d'une grande qualité artistique du *Quartet* de Heiner Müller, par Theodoros Teizopoulous ; et le spectacle d'un conteur algérien dans le cadre d'une journée de solidarité pour les artistes d'Algérie. Le Festival accueillait des compagnies provenant de Russie, de Hollande, d'ex-Yougoslavie, d'Espagne, d'Irlande, et se déroulait sous la bannière : « Mutations et Métamorphoses ».

2 juillet

Avec l'œil d'un critique, partons de la prémisse selon laquelle « tout ce qui est sur un plateau est un signe ». Le premier rôle du critique consiste à vérifier cette hypothèse en supposant que ces signes sont intentionnels et qu'ils ont été réunis sur scène par les créateurs dans le but de donner sens à la représentation. L'analyse du critique devra donc tenir compte de l'adéquation entre les résultats observés et les intentions des créateurs, dont quelques indices se trouvent dans le programme. Le LEM de Saint-Petersbourg, par exemple, annonçait un spectacle de mode et de culturisme. D'emblée, la notion de l'œuvre pure était écartée pour permettre à d'autres formes de s'exprimer à travers le théâtre. Ce spectacle était composé d'une suite de numéros intercalés dans l'histoire passablement transformée du *Lac des cygnes*, où les « acteurs » se dirigeaient en ligne droite vers l'avant de la scène en se pavanant et en exhibant un costume loufoque où les symboles sexuels régnaient ; ailleurs, trois femmes qui se vantent de peser ensemble 240 tonnes étaient vêtues d'un tutu et s'efforçaient de faire les plus beaux entre-chats et piqués ; un champion d'Europe du *body building* venait déployer les reliefs de sa musculature... Cette compagnie se définissait comme un « théâtre groupe de poste arrière-garde », ce qui témoigne d'une volonté d'ironiser sur toute définition trop conventionnelle du théâtre. Le ballet de Tchaïkovski, une œuvre de référence par excellence de la culture russe, était en effet soumis à une profonde mutation. Une des difficultés de réception sur scène et de leur interaction. Le sémiologue Tadeusz Kowzan a identifié treize des codes qui interviennent pendant l'acte théâtral : le mot, le ton, la mimique, le geste, le mouvement, le maquillage, les coiffures, les costumes, les accessoires, le décor, l'éclairage, la musique et les effets sonores. Le LEM a choisi de privilégier certains de ces codes : un costume porté par une comédienne comportait une cage dans laquelle était emprisonné un petit chat miaulant ; sur un autre costume, on s'amusait à suivre une petite balle dans un tuyau transparent qui s'entortillait autour du corps de la comédienne. L'extravagance du costume était une valeur en soi. En plus d'analyser ces différents codes, le critique doit prendre

« Comme les personnages des sorcières dans *Macbeth* présentaient un potentiel de création intéressant pour le genre, on a créé quatre différentes figures à trois têtes [...] » Spectacle du Stuffed Puppet Theatre d'Amsterdam. Photo tirée du programme : Erwin Olaf.



en considération le contexte social et esthétique qui a vu naître l'œuvre. Il était impossible d'apprécier ce *Lac des cygnes* sans tenir compte des profondes transformations que connaît aujourd'hui la Russie et le besoin de ses artistes, et sans doute du public russe, d'aborder des formes inédites, hétéroclites, chaotiques, hardies.

3 juillet

Dans la pratique de la critique, beaucoup d'attention est accordée au texte, à la façon de l'aborder, de le transformer, de le respecter ou de le refuser par l'acte théâtral, parce que c'est souvent cet aspect que les critiques connaissent le plus. Au théâtre, le texte est le plus souvent à l'origine des personnages qui apparaissent sur scène, des situations qui y sont exploitées et de tous les aspects qui concernent la temporalité et l'espace. Pendant le Festival, deux œuvres majeures de la littérature universelle ont été abordées dans le séminaire : *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo par la compagnie française Théâtre Kronope et *Macbeth* de Shakespeare par le Stuffed Puppet Theatre d'Amsterdam. Dans les deux cas, on a adapté l'œuvre originale en mettant en valeur une forme particulière de jeu : le masque et la marionnette. Le respect de l'œuvre n'était pas une préoccupation absolue. Neville Tranter, le comédien qui manipulait des marionnettes de taille humaine tout en interprétant le rôle de Macbeth, disait d'ailleurs : « Ce qui importe, ce n'est pas le point de départ d'un spectacle, mais son point d'arrivée. » Comme les personnages des sorcières dans *Macbeth* présentaient un potentiel de création intéressant pour le genre, on a créé quatre différentes figures à trois têtes, de la miniature que l'on manipule avec les doigts à la grande marionnette montée sur roulettes. Lady Macbeth, laide comme une Muppet, avait un rôle plutôt

secondaire et Macbeth finissait par se suicider. Le Théâtre Kronope aussi se souciait peu de respecter le texte. Puisqu'il n'était pas possible de recréer toutes les actions ni la complexité des personnages du roman d'Hugo, on a mis l'accent sur certains aspects. La cathédrale était représentée par une scène circulaire et inclinée, construite comme une rosace, à laquelle on pouvait accéder par les côtés et par en dessous. La forme de la scène renvoyait aussi au symbole de la roue de fortune et à la roue comme instrument de torture, typique du Moyen Âge. On avait amplifié un jeu stylisé inspiré par l'univers sordide des truands de *Notre-Dame de Paris* ; le nœud de l'histoire était centré autour de la liaison entre Esméralda et Frollo, qui n'étaient pas masqués ; Quasimodo jouissait de la parole... Dans les deux cas, on avait intentionnellement survalorisé certains aspects du texte, évacué ou transformé d'autres, dans le but explicite de mettre en valeur le travail scénique et le métier d'acteur.

4 juillet

Le temps, ou plus explicitement la temporalité, est un objet d'analyse critique en soi. Par l'entremise de divers éléments scéniques, une pièce nous renvoie à un passé lointain ou récent, ou à un temps fictif. La notion de temps implique celles de rythme et de tempo. Le Théâtre à Bretelles de Paris, avec *le Grand Méliès*, et Tattoo Theatre, avec *le Jour de fête*, avaient deux façons exemplaires, et opposées, de traiter le temps. Le premier a choisi la voie de la nostalgie, en recréant à la façon d'un théâtre forain la vie d'un pionnier du cinéma français. Les deux narrateurs portaient des costumes d'époque, et on avait placé sur scène quelques objets anciens, dont un castelet et une petite poupée automate représentant Méliès, qu'on activait lorsque la voix enregistrée du maître se faisait entendre. Pendant une bonne partie de ce spectacle, on visionnait les meilleurs films du cinéaste, tous muets, pendant qu'un pianiste improvisait l'accompagnement. Cette forme de théâtre-documentaire ne faisait aucune référence à l'actualité. Dans *le Jour de fête*, l'actualité était au contraire au cœur de l'histoire, à cause des nombreux objets de la vie quotidienne sur scène, qui donnaient dans le goût du kitsch. Le spectacle réunissait une série de tableaux muets construits à partir de gestes banals, effectués avec un rythme monotone et entrecoupés parfois d'actions brusques. En imposant un tempo aux séquences réglées comme des battements de cœur, on cherchait à éliminer l'écart entre le temps fictif et le temps réel, dans le but de rapprocher le théâtre de la vie. Cette séquence d'actions tirées de la réalité familiale, sociale et politique était encadrée, au début et à la fin de la pièce, par des images de la guerre, de l'exil et de l'existence humaine situées hors du temps. Le spectacle ne parlait pas de la guerre qui se déroule aujourd'hui, en ex-Yougoslavie : la guerre y était envisagée comme un phénomène universel.



La compagnie néerlandaise Tender, avec son spectacle de rue intitulé *Tender Marries*, mêlait une forme de « théâtre invisible » et de « théâtre itinéraire ». Photo tirée du programme : E. van Der Monde.

5 juillet

À partir de différents codes exploités sur scène, un spectacle renvoie toujours à des réalités connues en utilisant différents types de références. *Le Jour de fête*, avec ses drapeaux et ses étoiles rouges, évoquait l'univers communiste. *Sweeny*, présenté par la Compagnie Macnas (Irlande), rassemblait divers éléments de la mythologie irlandaise, dont le symbole du phénix, singulièrement proche des symboles connus des Indiens d'Amérique. Quant au *Quartet* du Théâtre A de Moscou, ses références étaient surtout artistiques. D'abord parce que du point de vue de l'espace, on avait établi un parallèle entre le texte de Heiner Müller et celui de Laclós ; on retrouvait sur la scène à la fois le bunker, avec ses formes géométriques, et l'alcôve, avec ses draps. La silhouette des costumes renvoyait au XVIII^e siècle, mais les matériaux et leur texture étaient contemporains. La mise en scène s'inspirait de deux formes artistiques : l'opéra et le théâtre japonais. De l'opéra, on reconnaissait l'usage privilégié de la voix ; les répliques n'étaient pas simplement dites, mais se situaient à mi-chemin entre la parole et le chant ; le jeu des acteurs était statique, mais pourvu d'une grande intensité, ce qui avait pour effet de créer des images visuelles très fortes. La scène rectangulaire était construite en perspective, et la somptuosité toute simple des accessoires et des costumes s'apparentait généralement à l'art lyrique — somptuosité que l'on retrouve dans le théâtre japonais. Les deux formes évoquées exigent de la part de l'acteur une très grande maîtrise, non seulement de la voix, mais aussi du corps. Différentes positions corporelles étaient adoptées par les acteurs, et on n'identifiait pas Valmont et Merteuil à un homme et à une femme, mais à des énergies séductrices interchangeables.

6 juillet

La maîtrise de la technique, au théâtre, est toujours un aspect particulièrement réjouissant pour le spectateur, critique ou non, qu'il se retrouve devant les acteurs-danseurs-chanteurs du Théâtre A ou devant le castelet d'un marionnettiste comme Henk Boerwinkel de Hollande, pour qui l'art de la marionnette est un mode de vie qu'il partage avec sa femme au sein du Theater Triangel. Boerwinkel part toujours d'une image forte, qu'il tire de la réalité ou de son imagination, pour fabriquer à la main des marionnettes qui forment autant de caricatures théâtrales en mouvement. Dans *Metamorfoses*, marionnettes à gaine, à fils, à tiges et marionnettes de taille humaine trouvaient une vie éphémère dans de petits tableaux autonomes, sans liens événementiels les uns avec les autres, sauf qu'ils recouraient tous à l'illusion et à la métamorphose. Le Theater Triangel recourait également à des références théâtrales : dans un tableau, on reconnaissait le personnage de Pulcinella, qui se révoltait contre la tyrannie du montreur en tirant sur les fils qui le tenaient. Au cours du spectacle, Henk Boerwinkel est sorti de son castelet afin d'expliquer le fonctionnement d'une marionnette particulièrement aérienne et délicate ; car en plus d'être montreur, il a la vocation d'éducateur. Dans le théâtre d'acteurs, la maîtrise de la technique est nécessaire sur d'autres plans. Les Irlandais de Macnas disposaient d'un support musical impressionnant, alliant des instruments électriques avec des chants et des instruments plus traditionnels. La compagnie néerlandaise Tender, avec son spectacle de rue *Tender Marries*, mêlait une forme de « théâtre invisible » et de « théâtre itinéraire ».

Elle a bien dû faire certains arrangements au préalable avant d'inviter le public à la simulation d'un jour de mariage sur la place publique où le fiancé arrive en retard : les acteurs et le cortège de spectateurs partaient du parvis de l'église, s'arrêtaient à plusieurs commerces, au carrousel, pour aboutir sur une petite place avec une fontaine ; là, le fiancé battait vigoureusement contre le sol les robes des mariées qui, aux fenêtres d'immeubles voisins, se lavaient les cheveux et lançaient leurs vêtements au grand vent. Le service d'incendie de Grenoble était de mèche : une des mariées s'est présentée sur l'échelle déployée d'un camion de pompier, avec un *ghetto blaster* qui transmettait un air d'opéra.

7 juillet

Tender exploitait un espace réel pour le transformer en un lieu fictif fellinien où le public, pour comprendre l'action, devait suivre un itinéraire et affronter le train-train quotidien d'une ville qui ne se doute de rien et qui se demande : qu'est-ce qui se passe ? Avec *Negrabox*, Pesce Crudo envahissait aussi la place publique, mais de façon plus stationnaire ; le lieu était fixe et les spectateurs, qui se demandaient « keskecé », devaient contourner une grosse boîte noire pour suivre la progression de ce *jack-in-the-box* théâtral. Ici, la forme géométrique de la boîte, haute d'une quinzaine de mètres, contrastait avec les contours de la vieille église à côté, en représentant une urbanité abêtissante et cruelle. *Negrabox* provoquait surtout la surprise et un effet d'étrangeté ; une figure féminine de la mort arpentait le haut du bloc et lançait des grains de riz ; apparaissaient ensuite, par toutes sortes de trappes sur les côtés de la boîte, les membres puis le corps entier de trois personnages chauves, vêtus d'un veston noir et d'une cravate, qui se démenaient autour de cette machine infernale, dans toutes sortes d'attitudes inquiétantes et absurdes.

8 juillet

Le critique est-il un spectateur différent des autres ? Idéalisons : il occupe certainement une place privilégiée, car il sert d'intermédiaire entre les artistes qu'il côtoie et le public auquel il se mêle. Dans le meilleur des cas, il doit connaître autant la complexité de la création théâtrale, avec son long processus d'évolution, que les multiples formes de la réception. Le critique ne devrait être ni un artiste manqué ni un spectateur trop spécialisé. Avoir une culture universelle, une connaissance du théâtre mais aussi de la littérature, de l'histoire des civilisations, des arts, de la philosophie, du monde. Cultiver un amour, ou du moins un respect pour le public qui forme son lectorat. Posséder un esprit critique à l'égard de ce qu'il voit, entend, sent, goûte, touche, tout en sachant nuancer ses humeurs. Dans un petit coin de son cerveau, le critique garde toujours au moins une question en réserve. Même s'il prend toujours plaisir à jouir de son pouvoir, sa modestie doit régner sur toutes ses ambitions. Le critique peut être génial, mais jamais médiocre. Sa mémoire est son premier outil, après son habileté à lire et à écrire. Quelqu'un dépourvu d'enthousiasme, de foi, de curiosité, d'espoir pour le théâtre ne fera jamais un critique heureux. Il doit réagir avec sa tête, mais aussi avec son cœur, son estomac et parfois même avec son sexe. En d'autres termes, le critique doit être à la fois récepteur et émetteur, à la fois celui qui écoute et celui qui parle. En somme, il doit être à la fois acteur et spectateur. ♦