

## Jeu

# La critique passée au crible : *Establishing Our Boundaries. English-Canadian Theatre Criticism*

Michel Vaïs

---

Engagement nouvelle vague  
Number 94, 2000

URI: [id.erudit.org/iderudit/25834ac](http://id.erudit.org/iderudit/25834ac)

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (print)  
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Vaïs, M. (2000). La critique passée au crible : *Establishing Our Boundaries. English-Canadian Theatre Criticism. Jeu*, (94), 136-141.

---

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

---



This article is disseminated and preserved by Érudit.

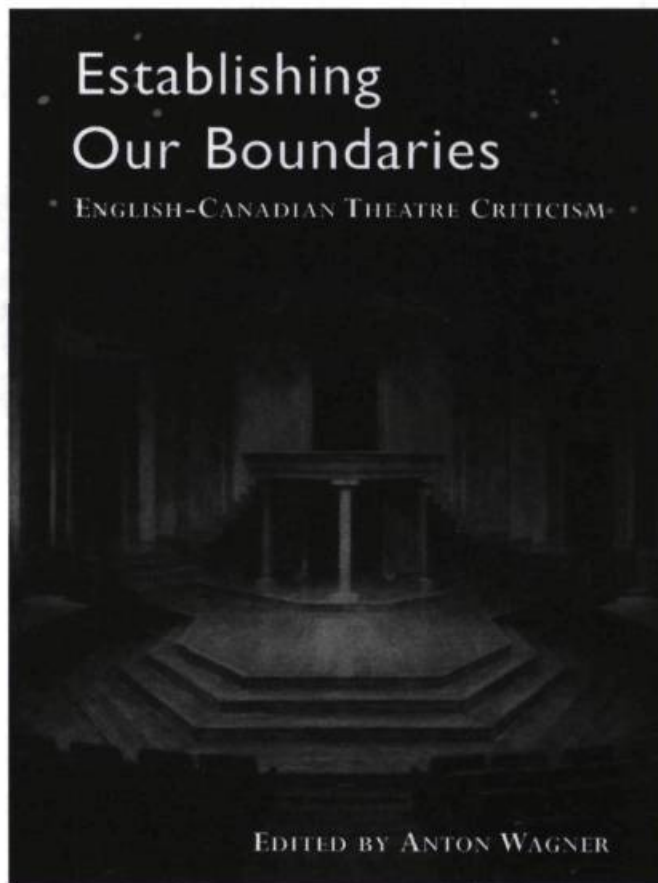
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# La critique passée au crible

**D**ix-sept collaborateurs, essentiellement des universitaires, ont écrit dix-huit essais (Wagner s'en est réservé deux, plus l'introduction), portant sur vingt et un critiques du Canada anglais qui ont œuvré – surtout dans des journaux – de 1829 à 1998 et de Vancouver à Halifax. Parmi les critiques ainsi passés au crible, certains noms nous sont plus familiers que d'autres. C'est le cas notamment de Herbert Whittaker, l'actuel doyen du métier au Canada (et dont la carrière débuta à Montréal), de Ray Conlogue, journaliste au *Globe and Mail* de Toronto depuis 1978, mais qui fut le correspondant culturel de ce journal au Québec de 1991 à 1998, enfin de Marianne Ackerman, qui mit fin, après quatre ans, à une remarquable carrière de critique à *The Gazette* de Montréal en 1987, pour se mettre à l'écriture dramatique et fonder le Théâtre 1774 avec Clare Shapiro<sup>1</sup>.

*Establishing Our Boundaries. English-Canadian Theatre Criticism.* OUVRAGE COLLECTIF DIRIGÉ PAR ANTON WAGNER, UNIVERSITY OF TORONTO PRESS, TORONTO, 1999, 416 p.

En plus de l'introduction d'une cinquantaine de pages éclairant bien l'intention de départ et la mettant en contexte, l'ouvrage comporte quatre parties, qui sont autant d'étapes chronologiques : les critiques-éditeurs (directeurs de leur propre journal), les critiques chroniqueurs, le nationalisme culturel (le chapitre le plus substantiel, avec neuf articles), enfin la période postnationaliste. Quant au titre général de l'ouvrage, il fait référence aux frontières géographiques, idéologiques, politiques ou autres, qui circonscrivent autant l'exercice de la critique que celui du théâtre au Canada anglais. Il en résulte une véritable histoire culturelle de cette « impossible nation » décriée par Ray Conlogue à la fin de son séjour au



1. Après des études en sciences politiques, cette Ontarienne de naissance, attirée à Montréal par la vigueur de la culture francophone, y est restée pour relever le défi d'y promouvoir la culture anglophone.

Québec<sup>2</sup>. Plus précisément, Anton Wagner nous rappelle que l'expression « établir nos frontières » fut d'abord appliquée à la peinture. Elle vient d'un article d'un porte-parole du célèbre Groupe des Sept, Arthur Lismer, qui, en 1925, voulut souligner l'originalité d'un art canadien en osmose avec son environnement, à une époque de forte influence américaine.

Essentiellement, tout en traçant le parcours professionnel d'une vingtaine de critiques, on étudie comment, depuis deux siècles, alors que la colonie britannique se transformait en *dominion*, puis en État indépendant, le public canadien-anglais a réagi à l'avènement d'un théâtre national. Telles que véhiculées par des critiques qui en disent long sur eux-mêmes, ces réactions se sont révélées diverses, contradictoires, parfois étonnantes, mais généralement passionnées et passionnantes.

### L'œuvre d'une vie

Ce qui surprend d'abord, vu du Québec, c'est la longévité de plusieurs des critiques en cause. Ici, hormis Jean Béraud, qui exerça trente-quatre ans à *La Presse*, et le père Georges-Henri d'Auteuil, qui écrivit pendant vingt-deux ans dans la revue *Relations*, la profession semble plutôt largement encombrée de journalistes qui s'intéressent au théâtre de façon assez passagère. Reste à voir si une étude plus poussée n'infirmerait pas cette première impression<sup>3</sup>.

Par contraste, au Canada anglais, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs exemples nous prouvent que la critique de théâtre peut être suffisamment prise au sérieux pour constituer l'œuvre d'une vie. Ainsi, Edwin Rodie Parkhurst assura une chronique régulière sur le théâtre de son temps, chronique qui s'étendit sur quarante-huit ans, dans le *Mail* d'abord, de 1876 à 1898, puis dans le *Globe*, de 1898 à 1924. La carrière de son confrère Hector Willoughby Charlesworth, journaliste à la pige, dura cinquante-cinq ans, de 1890 à 1945, alors qu'il mourut à l'âge de soixante-treize ans, quelques jours après avoir publié sa dernière critique dans le *Globe and Mail*. (Il ne se sentait pas très bien en écrivant cet article, est rentré chez lui pour se coucher et... ne s'est jamais relevé.)

Bernard Keeble Sandwell écrivit au *Montreal Herald* de 1900 à 1914, puis au *Saturday Night* de 1932 à 1951, soit sur plus d'un demi-siècle<sup>4</sup> ; Herbert Whittaker a publié ses critiques régulièrement à *The Gazette* pendant douze ans (1937-1949),

2. Ray Conlogue, *Impossible Nation : The Longing for Homeland in Canada and Quebec*, Mercury, Stratford, 1996.

3. Hormis le numéro 40 de *Jeu* (1986.3), entièrement consacré à « La critique théâtrale dans tous ses états », seuls quelques articles traitent du sujet, dont le plus important est celui de Jean-Marc Larrue, « Theatre criticism in Quebec 1945-1985 », dans *Contemporary Canadian Theatre. New World Visions*, dirigé par Anton Wagner, Simon & Pierre, Toronto, 1985. L'article de Larrue se trouve aux pages 327 à 337. Mentionnons aussi « L'Association québécoise des critiques de théâtre » par Michel Vaïs, dans *Canadian Theatre Review*, n° 57, hiver 1988.

4. Cet homme singulier qui, après 51 ans de critique, écrivit avoir vécu « la vie la plus heureuse qu'un homme peut vivre », a fait l'objet d'un premier article, « Le critique B. K. Sandwell du *Montreal Herald* durant la Belle Époque, 1900-1914 » par Anton Wagner, dans *l'Annuaire théâtral*, n° 13-14, printemps-automne 1993, p. 95-110.



puis dans le *Globe and Mail* pendant vingt-six autres années (1949-1975) et, en cette année 2000 où il deviendra nonagénaire (le 20 septembre), il écrit encore à l'occasion ; la carrière d'Oscar Ryan à la *Canadian Tribune* dura trente-trois ans (1955-1988), enfin celle de Nathan Cohen prit fin après vingt-cinq ans (1946-1971, essentiellement au *Toronto Star* et à la CBC), alors qu'il mourut subitement, âgé d'à peine quarante-sept ans.

Deuxième constatation : la grande indépendance d'esprit et la liberté d'expression de la majorité de ces intellectuels (qui, à deux exceptions près, Gina Mallet et Marianne Ackerman, étaient des hommes). Déjà à l'époque des « critiques-éditeurs » du XIX<sup>e</sup> siècle, condamnés à la louange et trop dépendants de la publicité et des billets de faveur pour oser dire du mal d'un spectacle, il s'est trouvé un William Lyon Mackenzie, un Joseph Howe ou un Daniel Morrison pour vouloir « désabuser le public » et tenter de cultiver son goût. Cette volonté d'agir sur le public sera une constante par la suite. Médecin des foules ou éducateur, le critique apparaît comme un *healer*. Par exemple, il pousse les spectateurs d'un café-théâtre à boire moins pour mieux apprécier la pièce, à écouter et à aiguiser leur sens de l'observation, à se libérer de la vulgarité. Certains critiques se disent investis d'un devoir de garde-barrière culturel. On parle même alors d'une mentalité de garnison. Il est à noter que, lorsque le critique n'était pas lui-même le directeur de son journal, son article était généralement anonyme. Cette pratique – aussi courante en Angleterre – se poursuivit dans les petites villes jusque dans les années 1940.

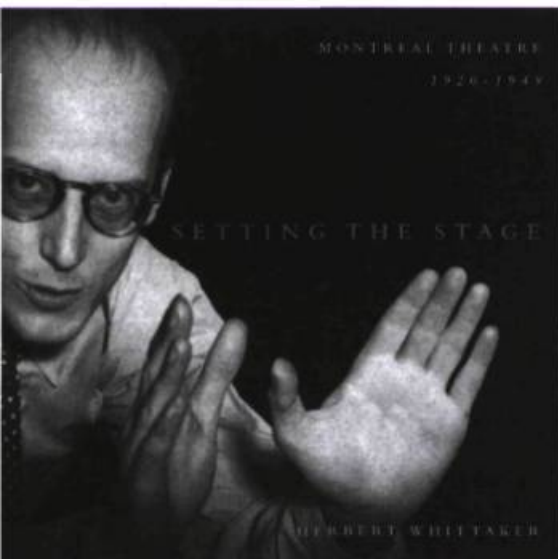
Ce rôle de garde-fou plutôt paternaliste, on le retrouve chez un Herbert Whittaker qui, défendant les « valeurs de la civilisation », s'en prendra à l'indifférence du public dont il estimera qu'il va parfois au théâtre pour les mauvaises raisons.

### **L'intervention nationaliste**

Mais pour en revenir à la chronologie, après la phase du publicitaire ou du pédagogue, on voit le critique se transformer en médiateur et, plus tard, en juge. Clairement, deux options se dessinent. Le plus grand nombre de critiques plaide pour le nationalisme culturel, tandis qu'une minorité jugera plus important de s'ouvrir aux influences étrangères. Dans le premier camp, de Joseph Howe (qui parcourt à cheval toute la Nouvelle-Écosse) à Jamie Portman dans les années 1970, en passant par Lawrence Mason, Nathan Cohen et Herbert Whittaker, on veut développer un sentiment d'appartenance à une communauté pour contrer l'invasion culturelle américaine. Aussi tard qu'en 1948, un critique se désole de ce que, sur 300 pièces qu'il a vues depuis deux ans et demi, seulement quatre étaient d'un auteur canadien.

La réaction s'organise de différentes façons. Ainsi, Mason devient un des fondateurs du Dominion Drama Festival (1932), qui apparaît comme la première « forme de théâtre national » du Canada. Whittaker (qui y siégera plus tard), de son côté, rêve d'un grand théâtre canadien, résultant de « la grandeur combinée des anglophones et des francophones ». Il s'agit dans son esprit de réunir l'héritage des plus grands acteurs des traditions anglaise et française : Irving et Sarah Bernhardt. Cette idée d'un théâtre uni et unifiant, il la poursuit notamment par un soutien à l'entreprise bilingue de l'École nationale de théâtre du Canada et par l'invitation faite, en 1956,

à plusieurs comédiens québécois à venir au Festival de Stratford pour y jouer les rois de France dans les pièces de Shakespeare. À cet égard, l'influence de Whittaker, que l'on décrit à la fois comme un nationaliste fervent, un pionnier, un missionnaire et un croisé, fut considérable. On explique parfois son action par un côté « correspondant de guerre ». Car il trouvait inspiration et enthousiasme dans les victoires des *boys* au front, qui fortifiaient son nationalisme. Sandwell avant Whittaker, Marianne Ackerman après lui, plaident aussi pour un rapprochement entre francophones et anglophones du Canada pour « jeter des ponts entre les deux solitudes ».



Nathan Cohen, s'il ne le traversa pas à cheval, parcourut cependant tout le Canada pour le *Toronto Star*, ayant réussi à convaincre la direction de lui confier un budget de voyage adéquat (« *a handsome travel budget* », selon ses mots). Ses nombreuses visites dans toutes les grandes villes canadiennes firent de lui le premier critique de théâtre national de notre histoire.

D'autres, comme Don Rubin ou Ray Conlogue, se rangent aussi du côté des nationalistes. Et c'est le Festival de Stratford qui servira de révélateur. Rubin, au *Toronto Star* puis à la *Canadian Theatre Review*, est choqué de constater que Stratford a toujours été dirigé, depuis sa fondation en

1953, par des artistes d'origine britannique<sup>5</sup>. Il s'oppose donc à la nomination de Robin Phillips et, après un temps d'hésitation quant à ses responsabilités comme critique, il réclame la démission de Phillips dans le tout premier numéro de *CTR*. Selon ses mots, il se décrit alors comme un critique « activiste » et suggère que Stratford soit désormais subventionné par le ministère du Tourisme.

Il rejoint en cela Ray Conlogue pour qui Stratford, royaume du divertissement, n'est qu'un théâtre d'été grassement subventionné. Farouche défenseur d'un système public de subventions autorisant le « risque artistique », ce socialiste avoué, conscient de sa responsabilité sociale, se met plus d'une fois à dos tout le monde des affaires – pour qui le *Globe and Mail* est le journal de référence pancanadien. Par exemple, il démolit l'entreprise lucrative du *Phantom of the Opera* et il fustige le conseil d'administration de la Canadian Stage Company qui congédie son directeur artistique Guy Sprung. Mais il stigmatise aussi un Canada anglais culturellement colonisé, ouvert seulement sur les États-Unis, incapable d'imaginer le monde d'une manière originale et de « nommer » le pays comme le font les artistes du Québec.

Dans l'autre camp, la figure emblématique antinationaliste est Gina Mallet, qui écrivit dans le *Toronto Star* de 1976 à 1984. Celle que Alan Filewood présente

5. En fait, jusqu'à aujourd'hui, les deux seules personnes ayant dirigé Stratford sans avoir un passeport anglais sont d'origine québécoise francophone. Il s'agit de Jean Gascon et de Richard Monette, qui en est l'actuel directeur artistique.



comme une « iconoclaste autoproclamée », elle-même anglaise de naissance mais passée par New York (elle travailla un temps au *Time*), Mallet s'oppose féroce-ment au nationalisme culturel qu'elle juge xénophobe. Selon elle, c'est simplement l'expression d'une « insécurité provinciale ». Il faut dire que New York constitue à ses yeux « l'épicentre de la culture cosmopolite et Broadway, son expression la plus importante ». Son diagnostic sur le théâtre canadien, c'est qu'il est « handicapé par les subventions ». Aussi, à propos de Stratford, ne sera-t-on pas surpris de la voir défendre le Britannique John Dexter, un candidat à la direction artistique nommé par le Festival, mais à qui le gouvernement canadien refuse un permis de travail. Elle estime alors avec lui que « tout théâtre est international ».

L'action de ces critiques « intervenants », qui élargissent le champ d'exercice de la profession, me rappelle plusieurs discussions organisées depuis dix ans par l'Association internationale des critiques de théâtre, en particulier celles du colloque sur les relations entre « critiques et décideurs culturels », qui a eu lieu à Taormina (Italie) en avril 1998 et qui a mis en présence de nombreux journalistes d'Europe et d'Amérique, ainsi que des directeurs de festivals et des responsables gouvernementaux<sup>6</sup>. C'est donc une préoccupation qui ne connaît pas de frontières nationales.

### Le métier

Au-delà, ou en deçà, du rôle social et politique du *criticus canadiensis*, l'ouvrage dirigé par Anton Wagner décrit l'exercice de son métier. À cet égard, la distance que le critique entretient avec les artistes varie beaucoup. Par simple solidarité culturelle, certains étaient d'avis, à l'époque de la « mentalité de garnison », que la critique pure et dure était acceptable si elle était le fait de l'adjudicateur<sup>7</sup> d'un festival mais que, dans les journaux, il fallait avant tout encourager les productions locales, malgré leur amateurisme, plutôt que les spectacles étrangers professionnels. Beaucoup plus tard, Herbert Whittaker disait toujours préférer encourager les artistes méritoires plutôt que de fouetter les autres. Il recourait d'ailleurs à une écriture « codée », assuré que ses lecteurs fidèles sauraient le lire entre les lignes. Praticien du théâtre actif en même temps que critique, aussi bien à Montréal qu'à Toronto, Whittaker est resté « plus proche de la scène que de la salle ». Il lui est même arrivé de publier des critiques sur des pièces dont il avait signé les décors ou la mise en scène, en s'abstenant pudiquement de qualifier son propre travail, mais sans se gêner pour estimer que le spectacle était fort réussi et que même l'adjudicateur l'avait souligné !

À l'autre extrême, on trouve Nathan Cohen, l'homme du recul par excellence, exigeant, provocant, engagé, posant les questions qu'il estimait fondamentales sans se préoccuper des conséquences, condamnant sans appel tout ce qu'il estimait frivole ou faux, mais multipliant les recommandations aux compagnies et interrogeant dans la foulée leurs politiques théâtrales. Selon Don Rubin – citant la distinction

6. Je cite plusieurs autres exemples d'interventions de critiques dans différents pays dans l'article « Séoul où S ? C'est où l'horizon critique s'élargit », *Jeu* 85, 1997.4, p. 149-157.

7. Il s'agit de la personne, praticien chevronné ou critique, appelée à évaluer à haute voix devant le public chaque spectacle, lors d'un festival compétitif.

faite par le critique anglais Kenneth Tynan entre un bon critique et un grand critique –, Cohen s'intéressait autant à ce qui se passait dans le théâtre de son temps qu'à ce qui ne s'y passait pas. Constamment honnête et curieux (on note qu'en 1960 il est allé voir quatre représentations d'une compagnie chinoise de passage à Toronto, y consacrant trois critiques), Cohen fut considéré par plusieurs comme un des meilleurs critiques au monde et, en tout cas, comme le premier vrai critique canadien. Ses articles arrivaient toujours comme « une tonne de briques ». Impressionnés par celui qui donna son nom au Nathan Cohen Award décerné par l'Association canadienne des critiques de théâtre, des confrères comme Jamie Portman et Brian Brennan ont été longtemps réticents à endosser le titre de critiques, préférant celui de journalistes...

Mais Cohen ne fut pas le seul ni le premier de son genre. B. K. Sandwell, le plus influent avant lui – en 1910, il comptait 100 000 lecteurs, de Brockville à Québec –, affirmait déjà ne pas vouloir mesurer un succès à la réponse du public. Ennemi déclaré de la censure, ouvertement subjectif mais s'appuyant sur une esthétique claire et une grande érudition, il estimait plus utile de précéder que de suivre le goût du public, notant par exemple qu'un spectacle était mauvais, mais que huit spectateurs avaient applaudi.

Même si Ray Conlogue a, comme Whittaker, connu une certaine pratique du théâtre alors même qu'il était critique – il ne se considère ni à l'intérieur ni à l'extérieur du milieu théâtral mais tout près de celui-ci : *alongside* –, il est réputé pour la sévérité de ses papiers. En 1990, avec son confrère Robert Crew du *Toronto Star*, il a été épinglé comme une des deux *weird sisters* de la critique torontoise. Le directeur artistique du Festival de Stratford, David William, a même qualifié de pathologique le cas de Conlogue, recommandant à ce dernier d'aller chercher de l'aide (psychologique, s'entend).

Enfin, le livre dirigé par Anton Wagner explore d'autres aspects du travail du critique qui mériteraient plus qu'une simple mention : les positions des uns et des autres à l'égard des courants marginaux (féminisme, théâtre gai et lesbien, rituel ou postmoderne), le rapport avec la réflexion théorique et l'enseignement. Notons à cet égard que Don Rubin fut un des rares critiques actifs à enseigner cet art, et que Wagner et trois autres collaborateurs de l'ouvrage ont été ses élèves.

C'est donc sur toute une tradition riche et méconnue que l'ouvrage dirigé par Anton Wagner lève le voile. À travers elle, on comprend mieux les enjeux fondamentaux, non seulement du théâtre canadien-anglais, mais aussi de toute une culture qui nous est proche. Soutenu par une recherche titanesque sur un corpus éparpillé dans des milliers et des milliers d'articles, *Establishing Our Boundaries* est propre à donner une crédibilité à un métier périodiquement bien malmené. En terminant la lecture de cet ouvrage stimulant, je ne puis que souhaiter pour le Québec une étude semblable : qu'une cohorte de chercheurs dans un de nos départements d'études théâtrales ou de littérature se penche sur le corpus de la critique théâtrale québécoise et qu'en attendant l'ouvrage dirigé par Anton Wagner fasse l'objet d'une traduction française. ■