

La critique théâtrale en Grande-Bretagne Ni les États-Unis ni l'Europe

Kalina Stefanova

Number 101 (4), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26318ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stefanova, K. (2001). La critique théâtrale en Grande-Bretagne : ni les États-Unis ni l'Europe. *Jeu*, (101), 165–175.

La critique théâtrale en Grande-Bretagne : ni les États-Unis ni l'Europe

À suivre pendant plusieurs mois la critique dramatique dans la presse quotidienne et hebdomadaire de Grande-Bretagne et des États-Unis, on arrive à les distinguer immanquablement. Non pas que les deux modèles soient si différents l'un de l'autre. Dans les deux cas, il s'agit d'une analyse émotive du théâtre, visant surtout à faire connaître cet art aux lecteurs. L'évaluation des pièces y joue un rôle secondaire, car la critique est considérée comme un art plutôt que comme une science. Enfin, dans les deux cas, un des principaux critères de professionnalisme consiste pour le critique à suivre les tendances politiques et sociales de son temps pour pouvoir inscrire son objet d'observation dans le monde. Mais ce qui distingue entre elles ces deux critiques réside dans les nuances au sein de ces ressemblances. Des nuances qui découlent directement des différences entre le théâtre américain et le britannique, historiquement et aujourd'hui, autant qu'entre ces deux cultures.

D'abord, décrire

« Mieux nous l'exerçons [notre profession], plus nous avons de chances de transformer un plaisir éphémère en possession permanente », déclare Irving Wardle, un des doyens de la critique britannique, anciennement au *Times* de Londres et à l'*Independent on Sunday*¹. Lorsqu'ils tentent d'expliquer le secret de ce processus « métaphysique » propre à la critique dramatique britannique, les praticiens de cet art recourent volontiers aux mots « description » et « décrire ». Ainsi, Jane Edwards, critique et directrice de *Time Out*, explique : « Il faut donner une description et la saveur de ce que l'on a vu, mettre cela en contexte d'une façon ou d'une autre et livrer son opinion². » Paul Allen, critique radiophonique et ex-animateur matinal de *Kaleidoscope* à la BBC, précise : « Le théâtre est une chose immédiate, et le sentiment que l'on éprouve quand on en sort est le plus authentique que l'on puisse avoir. Exprimer et décrire ce sentiment est une des tâches du critique [...] Nous sommes à notre meilleur quand nous décrivons ce que nous avons vu et éprouvé *hic et nunc*. » John Gross, du *Sunday Telegraph* : « Un des talents du critique est de pouvoir évoquer une représentation, la décrire [...] Tynan était [...] quelqu'un qui pouvait avant

1. Irving Wardle, *Theatre Criticism*, Routledge, 1992.

2. À moins d'avis contraire, les citations proviennent d'entrevues personnelles avec les intéressés ; la plupart sont incluses dans mon livre *Who Keeps the Score on the London Stages ?*, Harwood Academic Publishers, 1999.

tout décrire une représentation, la véritable sensation physique. » Et Kate Bassett, du *Daily Telegraph* : « Les critiques décrivent un événement éphémère pour la postérité. »

Si on leur demande de parler de leurs attentes vis-à-vis de la critique, les artistes (auteurs, metteurs en scène, comédiens, producteurs) utilisent le même vocabulaire. Ainsi, l'auteur David Edgar : « De manière générale, ils [les critiques] représentent le public parfait [...] Ils sont là pour décrire un événement. [...] Les critiques peuvent observer et décrire à partir d'une connaissance particulière la relation qui existe entre une réalité mouvante et la tradition, voire les attentes nourries par cette tradition. » Toutes ces variations sur le mot « décrire » ne sont pas dues au hasard. Dans la critique britannique, la description occupe une place centrale, car elle constitue le moyen principal de recreation d'un spectacle, autrement dit d'interprétation de l'art théâtral, ce qui constitue l'essentiel de cette école de critique.

Aux États-Unis, par contraste, à la fois les critiques et les artistes ont tendance à définir l'action de la critique en utilisant l'expression « saisir l'instant ». Cela non plus n'est pas un hasard. L'habileté à décrire le mystère du théâtre est sans doute un des talents les plus impressionnants des critiques britanniques, tandis que la facilité à « attraper le moment » et à le recréer dans sa fraîcheur authentique appartient indubitablement à leurs collègues américains. En réalité, les Américains interprètent eux aussi l'art théâtral par la description et les Britanniques tentent, en décrivant un spectacle, d'en « saisir l'instant ». S'agit-il alors de deux clichés servant à définir le même processus ? Pas vraiment. « Saisir l'instant » fait référence à un reportage, tandis que décrire ajoute au reportage l'idée de profondeur. Dans les deux pays, la critique est de nature impressionniste ; il s'agit de geler la réalité tridimensionnelle d'un spectacle théâtral sur une feuille de papier blanc à deux dimensions et de traduire aux lecteurs l'excitation de l'expérience théâtrale. Mais la critique américaine est impressionniste à la manière d'un tableau de Claude Monet : éphémère comme un mirage, insouciant, soulagée du « poids » des couleurs saturées. Alors que la critique britannique serait plus proche d'une œuvre d'Édouard Manet : une combinaison de réalisme et d'impressionnisme, plus terre à terre, remplie de la chair palpable et de la profondeur des drames humains sur lesquels elle se penche. Paul Allen : « À son meilleur, la critique anglaise ressemble aux acteurs anglais ; elle exprime la vérité psychologique de l'instant. » Affirmation qui, à mon sens, donne la meilleure définition d'un impressionnisme équivalant à celui de la critique britannique : tridimensionnelle en ce qui a trait à la saisie non seulement de l'espace théâtral, mais aussi de la profondeur psychologique du drame. Donc, sincère à l'instant visuel autant que psychologique.

Le pragmatisme des émotions

Une autre caractéristique originale distingue totalement la description britannique de l'américaine : elle est chargée d'une énergie particulière que j'appellerais « l'énergie de l'émotion transformée » et qui a à voir



avec le pragmatisme britannique. En tant que nation ayant mis sur un piédestal non des personnalités, mais le *common sense*, les Britanniques sont des gens terre à terre qui ne croient qu'à ce qu'ils voient de leurs yeux. Un lectorat ainsi prédisposé n'est ni « facile » ni crédule, et la presse anglaise doit leur servir une prose suffisamment persuasive. Les critiques britanniques, qui en ce sens ne diffèrent guère de leurs lecteurs, ont maîtrisé une approche particulière à l'égard de l'irrationalité de la magie théâtrale. En décrivant leur expérience de la représentation, ils transforment les émotions subjectives de leur perception personnelle en une succession de faits incontestables. À cet égard, leur écriture typiquement narrative leur est fort utile : chacune de leurs critiques paraît être un témoignage et tout ce qu'ils décrivent dans ces « histoires vraies » semble si plausible que le lecteur en oublie facilement qu'il ne s'agit que de la description de l'expérience d'une seule personne.

Twelfth Night (The Twelfth Night Company). Photo : Laurence Burns/Performing Arts Department, The British Council, Londres.



Le talent de faire croire au pragmatisme des émotions – soit de les transformer en un reportage apparemment objectif – est un trait caractéristique de la critique britannique. Un talent extraordinaire transforme chaque papier en plaidoirie d'un brillant avocat qui se fierait aux faits plutôt qu'aux sentiments. À cette différence près que, si les avocats transforment les faits en émotions poignantes, les critiques font l'inverse.

L'approche est différente, mais le résultat est le même : il s'agit toujours d'une interprétation de la réalité chargée-d'émotion-mais-très-pragmatique-en-surface, destinée à émouvoir et persuader un juge (ou un lecteur). Voilà pourquoi, même si à première vue la critique britannique semble moins émotive que l'américaine, elle est en définitive plus persuasive parce que son impact vient à la fois de l'émotion directe et de « l'énergie transformée en émotion » dont elle est chargée.

En Grande-Bretagne autant qu'aux États-Unis, c'est à l'intention du grand public lecteur (et spectateur potentiel) que l'on publie des critiques dramatiques dans la presse quotidienne et hebdomadaire, plutôt que pour les artistes et les spécialistes du théâtre. Personne ne conteste cette priorité. Comme le dit Nicolas Kent, metteur en scène et directeur du Tricycle Theater de Londres : « Un bon critique devrait communiquer l'enthousiasme de l'événement de telle manière que quiconque n'aurait aucune chance d'assister au spectacle pourrait tout de même avoir

l'impression d'y avoir été. » Pour y parvenir, le critique britannique, comme son collègue des États-Unis, doit travailler à faire croire qu'il est engagé dans un dialogue invisible avec des milliers de lecteurs. Bref, il doit avoir un talent de communicateur.

Communiquer avec des amis

La communication diffère aux États-Unis, où le lectorat n'est pas pareil. En Angleterre, le public de théâtre est fait de connaisseurs, tout comme les lecteurs des journaux. Qu'un Britannique fasse ou non partie des « amateurs de théâtre », il s'intéresse à la vie théâtrale et lit les critiques. Car, dans ce pays, le théâtre est un passe-temps national. On ne trouve guère de Britannique qui n'ait jamais fait de théâtre amateur au moins une fois dans sa vie (que ce soit comme acteur, metteur en scène, éclairagiste ou autre) et, donc, qui n'éprouve pas un attachement sentimental au théâtre. Cela crée un environnement très favorable à une communication soutenue entre critiques et lecteurs, bâtie sur l'amitié ou sur l'échange entre pairs.

Première conséquence évidente : les critiques britanniques n'ont pas besoin de se battre pour attirer l'attention de leurs lecteurs. Elle leur est acquise *a priori*. Ils n'ont donc pas à faire preuve d'agressivité pour s'imposer, comme le font leurs collègues américains. Nul besoin non plus de faire de leur critique un spectacle, comme aux États-Unis, où chaque papier est un combat pour attirer l'attention du lecteur. Là-bas, la critique dramatique comporte un maquillage plus lourd, elle fait des gestes amples, ses mimiques sont plus expressives. La principale raison en est que les critiques eux-mêmes doivent lutter pour se faire remarquer. En Grande-Bretagne, au contraire, l'exercice est plus détendu, modéré. Il jouit d'une plus forte demande et ne gagne rien à attirer l'attention du lecteur par des effets extérieurs. Cela donne aux critiques britanniques l'occasion de se révéler à la fois de brillants stylistes et de véritables penseurs. La communication qu'ils entretiennent avec leurs lecteurs se situe à la fois sur le plan du reportage d'information et sur un plan plus approfondi, où la réflexion s'enrichit de considérations fondamentales sur le théâtre et sur la réalité.

La deuxième conséquence de la culture théâtrale plus riche du lectorat britannique est que le critique peut se permettre le luxe d'omettre les explications ennuyeuses et les références à l'histoire du théâtre, chose que les Américains ne peuvent pas éviter. Foulant sans scrupule des domaines inconnus pour les lecteurs américains, les critiques britanniques font toujours de nombreuses comparaisons et des références aux biographies des artistes. Le style très accessible de leur écriture les distingue cependant de leurs collègues d'Europe continentale, où abondent la terminologie spécialisée et la théorie abstraite, deux barrières reconnues à la communication dans les médias de masse. Il en résulte une critique moins pédagogique qu'aux États-Unis et, disons, moins soutenue que celle du reste de l'Europe, mais pas moins éducative.

Divertir

Tout cela ne signifie pas que la critique britannique soit déplaisante à lire. « Divertir » est un des dix commandements des critiques de ce pays, et ce mot d'ordre est considéré comme une condition *sine qua non* de communication intégrale avec les lecteurs. Voici comment ils en parlent :

Chez les Britanniques, l'esprit fait partie de la communication entre le critique et ses lecteurs autant que dans la vie de tous les jours. C'est un esprit de provocation, qui s'attend à une réponse spirituelle du même calibre.

Jack Tinker, ex-critique au *Daily Mail* : « Un critique ne peut commettre qu'un seul crime : ennuyer. »

Irving Wardle : « [...] un chroniqueur qui ne sait pas faire de blagues est comme un dessinateur qui ne saurait pas faire des mains et des pieds. »

Nick Curtis, du *Evening Standard* : « Beaucoup de gens n'apprécient pas que, pour accomplir son travail de journaliste [et de critique], il faut divertir. Je crois fermement que mon premier devoir est de le faire. En deuxième lieu et parallèlement, je dois dire précisément à mes lecteurs ce que je pense d'une manière aussi simple que possible. Troisièmement, je dois être honnête, juste et précis vis-à-vis du monde du théâtre, à l'égard de la pièce dont je rends compte, de l'auteur et du metteur en scène. Et tout ce temps-là, il y a un devoir d'exigence. »

Charles Spencer, critique au *Daily Telegraph* : « La principale fonction de la critique est d'être la plus amusante possible pour le lecteur. Les meilleures critiques doivent pouvoir être considérées comme des œuvres de divertissement en soi, sans nécessairement que l'on ait vu le spectacle en question. Quand j'étais étudiant, mon père me parlait toujours de théâtre, affirmant que telle pièce était bonne et telle autre non. Un jour, je lui ai fait remarquer qu'il n'allait jamais au théâtre. Alors il m'a répondu : Non, mais je lis ce qu'écrit Billington là-dessus. »

John Peter, du *Sunday Times* : « À l'encontre de plusieurs critiques du continent européen, nous sommes très conscients des besoins du lecteur. Nous avons tendance à éviter les termes techniques élaborés, les explications et la théorie. Les lecteurs britanniques n'aiment pas beaucoup que l'on parle avec sérieux de quelque chose qui leur donne du plaisir. »

Cependant, l'intention divertissante chez les critiques britanniques est bien différente de celle de leurs confrères américains. Leur humour, par exemple, est moins destructeur. Il se nourrit de paradoxes et de jeux de mots. Il ressemble au style de sourire que suscite Buster Keaton. Chez les Britanniques, l'esprit fait partie de la communication entre le critique et ses lecteurs autant que dans la vie de tous les jours. C'est un esprit de provocation, qui s'attend à une réponse spirituelle du même calibre. Ce qui explique que la critique britannique soit remplie d'aphorismes cités par cœur, non seulement par les critiques, mais aussi par les artistes et les amateurs de théâtre. Bref, pour ce qui est de la nature de la communication avec le lectorat – comme dans d'autres domaines, d'ailleurs –, la critique britannique se situe dans le « juste milieu » entre l'américaine et celle du reste de l'Europe. Si, aux États-Unis, les critiques sont pour ainsi dire sur la scène, en représentation, pour attirer et retenir l'attention du public, tandis qu'en Europe ils sont des professeurs donnant du haut de leur chaire des conférences pleines de théories et de termes spécialisés, la critique britannique ressemble plutôt à une conversation entre amis.

C'est peut-être pourquoi le style que cette critique adopte pour « parler » aux lecteurs est si terre à terre et sensuel : il est fait de la même chair et du même sang que la langue que nous parlons entre nous dans la vie, sans toutefois verser dans le *slang*. Car si la langue de la critique britannique est celle de la conversation, elle n'a rien à voir avec le jargon. En fait, elle évite autant la langue de la rue que celle des spécialistes, ce qui la rend éminemment lisible. « C'est un des points forts de la critique britannique, dit Kate Bassett. La critique continentale est souvent lourde de jargon universitaire. J'aime le style parlé de la critique britannique, lié à une intelligence pénétrante. » Même opinion de la part de Michael Billington du *Guardian* : « [...] ce

qui fait notre force, c'est que nous sommes tous des journalistes plutôt que des universitaires. Je ne tiens pas à être impoli envers les universitaires, mais nous, nous savons mieux comment nous adresser au lecteur sans nous laisser alourdir par la théorie. En France ou en Allemagne, les critiques sont plus portés que nous sur la théorie. Nous sommes plus pragmatiques. »

Informers sans didactisme

Cela ne veut pas dire que les critiques britanniques ne sont pas bien informés. Ils tirent surtout leurs connaissances, pragmatiques, de l'excellent théâtre qu'ils voient, ce qui leur donne une culture théâtrale riche et authentique. Comme ils ne voient pas le théâtre vivant à travers le prisme de la théorie abstraite, ils peuvent communiquer leur expérience théâtrale avec fraîcheur. Comme le note le célèbre producteur Sir Cameron Mackintosh, « ceux qui sont restés bons après des années sont les critiques qui aiment encore le théâtre et qui le considèrent toujours avec un regard enfantin ».

Peut-être est-ce là l'explication de l'impressionnant laisser-aller de la critique britannique. Il existe chez elle une espèce de sagesse innée, qui ne vient pas de la seule lecture des livres, mais que l'on porte en soi et que l'on développe avec l'expérience de la vie. La même sagesse que John Dryden, le « père » de la critique britannique, avait détectée chez Shakespeare : « [...] il [Shakespeare] était naturellement instruit, écrivit-il ; il n'avait pas besoin du spectacle des livres pour lire la nature ; il regardait à l'intérieur pour la trouver là³. » Dans la critique britannique, ce genre d'intelligence et de sagesse se combine à la langue de la conversation. On trouve beaucoup de comparaisons entre ce qui arrive sur scène et la vraie vie. C'est ainsi que le langage théâtral est « traduit » dans la langue de tous les jours. « La critique doit être exactement comme le théâtre : quelque chose d'intéressant, qu'on trouve excitant », selon les mots de Lynn Gardner du *Guardian*. C'est, je crois, la meilleure définition du principe directeur qui guide les critiques britanniques dans la communication avec leurs lecteurs. Car, pour l'essentiel, cette critique est une « réplique » passionnante adressée aux « partenaires » – les lecteurs – dans une conversation ou une discussion sur le théâtre. Comme le dit Tom Morris, ex-critique maintenant à la tête du Battersea Arts Centre : « [En Grande-Bretagne, il y a] une relation véritable [entre critiques et lecteurs], et je la respecte. Il y a beaucoup de gens qui achètent le *Guardian* pour lire Michael Billington. » Il en est ainsi parce que « la critique, à un niveau plus profond, est une transaction très directe entre des êtres humains : vous dites quelque chose sur ce qui tient le plus à cœur à l'autre personne. » (John Gross)

Par ailleurs, comme c'est le cas dans une conversation entre amis, une histoire racontée de façon intéressante et enthousiaste n'a pas besoin d'un sommaire didactique ni d'une conclusion analytique, car la morale et l'avis du conteur sont encodés dans l'histoire elle-même. En outre, il n'y a guère d'analyse plus convaincante de « la vie de l'esprit humain » (pour reprendre l'expression connue de Stanislavski) qu'une histoire bien racontée. De même, dans la critique britannique, le jugement n'arrive pas comme une chose séparée, mais est plutôt intégré dans la description. Voici ce qu'en pensent deux critiques :

3. Michael Billington, *One Night Stands*, Heinemann, 1993.

Ian Shuttleworth, du *Financial Times* : « Un critique est quelqu'un qui a une opinion et qui devrait pouvoir l'exprimer avec force, d'une manière amusante et fondée sur une argumentation raisonnable et soutenue par l'expérience. La critique est aussi une description de ce qui se passe sur la scène. Et c'est de cette description que l'opinion sur la pièce devrait émerger naturellement. » Kate Bassett : « Idéalement, [la critique] est une description et un jugement entremêlés. »

Lady Orey (The Clod Ensemble, 1999). Photo : Richard Nicholson/Performing Arts Department, The British Council, Londres.

Au jugement, cependant, on a attribué une fois pour toutes un rôle secondaire. Plus un critique s'est acquitté de sa responsabilité première – la description de la pièce –, moins il aura besoin de porter, séparément, un jugement concret. Car la conversation entre les

critiques britanniques et leurs lecteurs est de nature totalement démocratique. Le but du critique n'est pas d'imposer son opinion. La priorité qu'il donne à la description sur le jugement est d'ailleurs une indication de sa tolérance. Les lecteurs ont toute la liberté de se faire une opinion sur la pièce en question. Comme le dit le critique pigiste James Christopher : « Ce qui est important dans la critique, c'est que votre opinion est secondaire par rapport au fait de traiter de théâtre dans le journal. Les lecteurs devraient sentir ce qui s'est passé au théâtre, en éprouver la saveur. Si vous faites ce travail, alors ils pourront lire entre les lignes et se faire leur propre opinion. »

À cet égard, je citerai un des nombreux et brillants aphorismes de Kenneth Tynan, selon qui un bon critique est celui qui peut dire à ses lecteurs ce qui se passe sur la scène, mais seul un très grand critique peut aussi leur dire ce qui ne se passe pas. Car c'est alors seulement que les lecteurs auront une image complète du spectacle, pour tirer leurs conclusions et se faire une idée. Quand la critique atteint un tel niveau, elle est en mesure d'éclairer vraiment le théâtre pour les lecteurs, mais aussi pour les artistes. Comme le dit le producteur Peter Wilkins : « J'ai vu des pièces que je croyais ne pas pouvoir comprendre. Puis, j'ai lu Michael Billington ou Irving Wardle le lendemain, et ils m'ont expliqué. C'est cela que la bonne critique devrait être. Elle devrait éclairer ce que le public a vu, et cela devrait être communiqué au lecteur pour qu'il se dise qu'il doit absolument voir cette pièce ou, au contraire, qu'il n'a pas besoin d'y aller. »

Selon Mat Wolf, un Américain qui travaille depuis plus d'une décennie à Londres comme critique, ce qu'il y a de bien chez les meilleurs critiques des États-Unis, c'est qu'il est aussi intéressant de les lire après le spectacle qu'avant : « Un critique devrait



faire réfléchir le lecteur à l'imprévu, ou souligner quelque chose d'étonnant, ou encore lui donner un nouveau point de vue sur ce qu'il croyait comprendre ou connaître. » Cela est vrai des meilleurs critiques britanniques, mais aussi de tous les critiques des grands journaux de ce pays. C'est également l'argument des amateurs de théâtre américains lorsqu'ils affirment que Londres représente l'idéal d'une critique branchée sur la réalité.

Le médecin de famille

Mais l'habileté des Britanniques à recréer la réalité théâtrale repose sur autre chose que du talent pour l'écriture et la communication. Car il faut aussi compter avec une attitude envers le théâtre conçu comme un processus sans fin. Pour eux, chaque partie de la représentation doit être traitée en rapport avec sa place dans l'ensemble, et en relation avec ce qui précède et ce qui suit. Il en résulte que ces critiques mettent en perspective le texte, le jeu, la mise en scène, etc., dans l'œuvre entier de chaque artiste. À cet égard, la différence est énorme avec les critiques américains, qui ont tendance à traiter chaque pièce comme une entité indépendante. Cela découle d'une vision diamétralement opposée du succès. Aux États-Unis, le succès est l'objectif premier de la vie, et il se conjugue au présent : un artiste est toujours aussi bon que sa dernière réalisation. Impossible de se reposer sur ses lauriers, car ceux-ci ne rapportent pas de dividendes aux nouveaux travaux. En Grande-Bretagne, au contraire, d'abord il ne suffit pas d'avoir du succès ; ensuite, l'art, comme la vie même, y est perçu comme un processus évolutif. L'échec fait partie du développement ; il peut même constituer une étape vers le succès, car tout dérive de tout et tout se tient.

Voilà pourquoi les critiques britanniques sont les médecins de famille de leur théâtre. Ils le connaissent bien depuis longtemps et en tiennent compte quand ils portent un diagnostic. Leurs confrères américains ressemblent plus à des médecins consultants invités, dont le diagnostic est exclusif et dont la responsabilité se limite à émettre une opinion.

Des gens de théâtre britanniques exposent ainsi leur position privilégiée à cet égard. Selon Katie Mitchell, metteuse en scène : « Les meilleurs critiques sont ceux qui se souviennent de vos trois dernières productions et qui comprennent que celle qu'ils voient n'est qu'un maillon dans une séquence de travail [...] La critique de théâtre britannique a une compréhension phénoménale du contexte historique de l'avènement de ce théâtre. C'est merveilleux. Il y a aussi chez eux une volonté générale d'essayer de comprendre comment le théâtre se fabrique. Nous avons un tas de critiques très sensibles qui vous accordent le droit à l'échec ou à faire un pas de côté sans toujours arriver au bout. » Pour le metteur en scène Trevor Nunn, « un des points forts [des critiques britanniques] est que plusieurs d'entre eux ont été témoins de quelques générations de travail théâtral. Comme ils écrivent depuis vingt ou trente ans, ils ont





King Lear (Northern
Broadsides, 1999). Sur la
photo : Barrie Rutter et
Rachel Jane Allen. Photo :
Nobby Clark/Performing
Arts Department, The British
Council, Londres.

conscience de s'inscrire dans un contexte et une tradition. Il leur suffit de faire appel à leurs souvenirs. »

Les artistes américains estiment d'ailleurs la critique britannique comme un rêve réalisé, une approche idéale des artistes et de leur œuvre. À cet égard, cette critique se distingue aussi de celle de l'Europe continentale, qui va à l'autre extrême. Si les Américains ont tendance à « oublier » l'artiste dont la dernière œuvre n'est pas à la hauteur de celle qui l'a rendu célèbre, les critiques du reste de l'Europe « se ferment les yeux » sur les erreurs présentes d'un artiste à qui ils ont déjà accordé leur faveur. Les Britanniques se situent donc exactement entre les deux stéréotypes : ils respectent beaucoup leurs artistes pour leur passé, sans les aduler comme on le fait ailleurs en Europe. Il en résulte que, pour eux, personne n'est intouchable ; ils n'aiment pas le culte de la personnalité autour des gens de théâtre. Selon John Peter : « La grande force de la critique britannique, c'est son point de vue pratique sur le théâtre qui se fait. Nous essayons de ne pas être trop révérencieux comme ailleurs en Europe, où faire de la critique revient à vénérer des héros. On voit là-bas des acteurs et des metteurs en scène qui font à peine l'objet de critiques, si ce n'est de façon très détournée. Au Royaume-Uni, les critiques sont plus détendus, moins inhibés, ils ont moins de préjugés. On peut dire : "Voilà une

excellente pièce, mais le dernier monologue devrait être coupé de moitié." Les critiques britanniques n'aiment pas obéir à des concepts. Ils sont plus ouverts, francs, terre à terre. »

Plaider pour un idéal

Bref, les Britanniques sont des enthousiastes du théâtre en soi, et non d'événements théâtraux ou de personnalités. Leur pensée théâtrale est le point de départ de leur travail critique ; c'est dans leur théâtre idéal qu'ils puisent leur énergie. Michael Billington précise : « Nous devrions tous avoir l'idéal platonique d'un théâtre parfait pour lequel nous sommes prêts à nous battre avec passion⁴. » Ce credo, sans doute partagé par la plupart des grands critiques britanniques, on pourrait le lire entre les lignes de leurs papiers. Dans la plupart de ceux-ci, surtout dans les journaux du dimanche, les critiques prennent en effet de l'espace pour traiter de questions générales sur le théâtre contemporain en Grande-Bretagne. Parfois, le spectacle qu'ils couvrent leur sert de tremplin à toute une plaidoirie. Ainsi, la mise en scène d'un classique peut être le point de départ à une mise à jour du traitement des classiques aujourd'hui. Ce qui ne veut pas dire que, ce faisant, ils se contentent d'une analyse sèche. Car, même lorsqu'ils tirent des conclusions sur l'état du théâtre, ces critiques le font dans une prose vivante et remplie de références sur les détails ordinaires de la vie quotidienne.

4. *Op. cit.*

L'intérêt des critiques pour le théâtre – chose que les artistes américains rêvent de voir arriver chez eux – fait partie du code génétique de la critique britannique. *Essay of Dramatic Poesie* de John Dryden, qui marque la naissance de la critique dramatique britannique au XVII^e siècle, n'est rien d'autre que la brillante plaidoirie d'un avocat à la défense du drame et du théâtre britanniques, contre les prosélytes et les règles du néoclassicisme. Cet intérêt des critiques n'est cependant pas inconditionnel, ni intéressé. Par leur double rôle de professionnels ayant à cœur l'avenir du théâtre et, en même temps, leur indépendance du milieu des artistes, ils ont le privilège d'exercer une certaine objectivité de principe vis-à-vis du théâtre. À mes yeux, cela signifie une prise de conscience – un code moral – selon lequel la critique peut garantir un meilleur avenir au théâtre dans la mesure où elle applique des critères élevés, sans compromis.

Autre différence importante entre Britanniques et Américains dans la pratique : les premiers sont moins impressionnés que les seconds par l'aspect visuel d'une production (décors, éclairages...). Déjà, en 1962, Kenneth Tynan prévenait des dangers sournois du rôle croissant des décors. En 1995, dans son bilan de la saison, Michael Billington écrivait : « [...] de nombreuses mises en scène de classiques avaient plus à voir avec la scénographie et les concepts qu'avec l'approfondissement du sens⁵. » Dans ce pays, le poids textuel d'une production est plus important aux yeux des critiques, dont les articles sont plus fouillés, plus analytiques qu'aux États-Unis. Ce qui compte pour eux, c'est le texte et le jeu, soit la vie sur la scène et ce qu'elle raconte aux spectateurs sur eux-mêmes et sur leur temps.

La critique britannique, comme l'américaine, place toujours le théâtre dans le contexte de la vie contemporaine. Comme le dit Robert Gore-Langton : « La critique doit intégrer le fait qu'il y a bien des choses qui se passent dans le monde. Le théâtre m'intéresse du point de vue de ses liens avec la vie quotidienne parce qu'il se nourrit du monde et qu'il y ajoute sa couleur. » Michael Billington renchérit : « Le plaisir de la critique ne consiste pas seulement à parler des pièces, mais de la culture en général ; à dire en quoi elle va bien ou mal. Car la critique est aussi un commentaire social. »

Situer le théâtre dans la vie

Plusieurs Américains tentent également d'élargir la fonction de la critique de théâtre à la culture et à la société dans son ensemble. Ainsi en est-il de Alisa Solomon : « La plus grande, la plus hyperbolique des revendications est que la critique devrait rendre le monde meilleur. Or, elle le fait non pas nécessairement en améliorant le théâtre, mais par sa contribution au discours critique. C'est une idée brechtienne : si on s'exerce à la pensée critique quand on va au théâtre, que l'on parle de théâtre et pense au théâtre, on en arrive à avoir une pensée critique sur le monde. [La critique] est un élément de cette conversation animée de l'émotion et de l'intellect qui a lieu en public⁶. » Cependant, si l'influence de la critique américaine sur la culture et le monde contemporain est limitée, à cause du rôle mineur du théâtre aux États-Unis, ce n'est

5. Michael Billington, *The Guardian*, décembre 1995.

6. Kalina Stefanova, *Who Calls the Shots on the New York Stages ?*, Harwood Academic Publishers, 1994.

pas le cas en Grande-Bretagne, où la place centrale du théâtre confère aux critiques une influence considérable sur leur société. En témoigne l'opinion de Ian Herbert, directeur du *Theatre Record* de Londres : « Je crois fermement au pouvoir du théâtre, comme une arme éducative, sociale ou politique. On peut en faire les choses les plus étonnantes. Et en tant que critique, on se trouve à la pointe de ce moyen extrêmement précieux d'amélioration de la qualité de la vie. »

Mais l'obligation de situer le théâtre dans la vie contemporaine a des implications différentes dans les deux pays. Les Américains sont moins prompts à accepter et à aimer la réalité sans condition. Comme ils considèrent le succès comme le principal but de la vie, le prestige qui l'accompagne fait partie de la réalité comme ils la voient : plus lustrée et bien emballée. Dépourvue de ces attributs, la réalité est l'image de l'échec. La dépendance américaine au succès explique cette volonté d'embellir la réalité, de tenter de toujours se présenter dans une forme parfaite (la règle, aux États-Unis, n'est-elle pas de ne jamais se plaindre de sa santé ou de ses problèmes ?). Le pragmatisme britannique, au contraire, pousse à voir la réalité comme elle est : avec ses beautés et ses laideurs. La sève de la vie réside, selon eux, dans l'inégalité. Le succès éphémère ne contient pas assez de vraie chair pour passionner les Britanniques.

Ces attitudes différentes à l'égard de la réalité se retrouvent dans la pratique critique. Les Américains ont tendance à « monter » les décibels, dans la louange comme dans la condamnation. Ils en mettent plus que l'objet critiqué ne le « mérite ». Ce n'est pas par hasard qu'on nomme cette approche *make-or-break criticism*⁷. Ces décibels et cette gesticulation contribuent à l'image d'une critique plutôt spectaculaire et émotive. À l'opposé, les Britanniques se tiennent loin des extrêmes, écrivant des papiers plus remplis de chair, comme la vie même. Si la critique américaine fait penser à un plantureux film en couleur sur écran géant, la britannique serait un film néoréaliste italien reflétant le théâtre et la vie comme ils sont.

Traduit de l'anglais par Michel Vaïs

Cet article est l'adaptation d'un chapitre du livre *British Theater Criticism : Model and Characteristics*, St. Kliment Ochridski University Press, 1999, pour lequel l'auteur, Kalina Stefanova, a reçu en 1999 le prix de la critique théâtrale de l'Union des artistes bulgares. **J**

7. Expression faisant référence à un conjoncteur-disjoncteur électrique, et que l'on pourrait traduire par « le tout ou rien » ou « le tube ou le four ». NDT.