

Sous le regard de la critique

Marie-Andrée Brault

Number 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23533ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brault, M.-A. (2008). Sous le regard de la critique. *Jeu*, (129), 128–133.

Sous le regard de la critique

Quiconque lit des critiques de théâtre constate que la plus grande part du texte est généralement dévolue au résumé de la pièce, aux rebondissements, à la présentation des protagonistes. Il y a bien sûr, derrière cet état des choses, une volonté de situer adéquatement le lecteur. Il y a aussi que, de façon générale, le propos d'une œuvre (cinématographique, littéraire, théâtrale) semble intéresser davantage que son esthétique.

Mais, au-delà de ces constats liminaires, il faut aussi reconnaître que, pour qui écrit sur une œuvre de fiction, raconter l'histoire constitue habituellement la partie facile. Le résumé et la fable sont du côté des idées et des mots, du concret, presque de l'objectif. Arriver à dire le jeu de l'acteur, à le décrire, est plus délicat. Il ne se laisse pas aisément circonscrire par les mots, faisant appel à des impressions que le langage n'arrive pas toujours à rendre. Voilà pourquoi l'apparente clarté de certains commentaires, lapidaires ou aimables, devrait d'emblée paraître suspecte. Dans une critique consacrée à *la Métamorphose* de Kafka, adaptée et mise en scène par Oleg Kisseliov en 2007, on a pu lire, par exemple, pour toute remarque sur le jeu : « Les comédiens sont tous bons. » Mais qu'est-ce qu'être bon ? en regard de quoi ? de quelles exigences de qualité ? Et par opposition, qu'est-ce qu'être mauvais ? Où est la faille ? par rapport à quel idéal ? Qu'est-ce qui fait dire à un autre critique, parlant de Wajdi Mouawad dans *Seuls*, qu'il « n'est pas un grand acteur » ?

À la décharge des journalistes à qui l'on doit ces commentaires laconiques, nous pourrions souligner le nombre de lignes restreint dont ils disposaient. L'extrême concision et les formules chocs qu'elle engendre sont les ennemies de la nuance. Mais là ne réside pas le seul problème puisque dans les pages même de *Jeu*, par exemple, où les articles sont nettement plus longs, on remarque que la place consacrée à la description ou à la qualification du jeu des acteurs est souvent bien succincte.

Les mots pour le dire

Devant cette difficulté à parler du jeu de l'acteur, un petit tour d'horizon lexical s'imposait. Je me suis donc livrée à un relevé des termes privilégiés dans un échantillonnage de critiques parues la saison dernière¹. L'expression « dans la peau du personnage » et le verbe « incarner » resurgissent, on s'en doute, assez fréquemment. Bien qu'elles soient si courantes qu'on n'en juge plus la portée métaphorique, ces

1. Les articles utilisés pour ce relevé, qui n'est pas exhaustif, proviennent des quotidiens *Le Devoir*, *Le Droit*, *La Presse* et *Le Soleil*, de l'hebdomadaire *Voir*, ainsi que des Cahiers de théâtre *Jeu*. Ils portaient sur des spectacles présentés lors de la saison 2007-2008 par diverses compagnies (la Bordée, l'Espace GO, les Gens d'en bas, Jean-Duceppe, la Manufacture, le Quat'Sous, le Rideau Vert, le Théâtre d'Aujourd'hui, le Théâtre Complice, Sibyllines, UBU, la Veillée).



Wajdi Mouawad dans sa pièce solo, *Seuls* (Théâtre d'Aujourd'hui, 2008).
Photo : Thibaut Baron.

expressions renvoient à une certaine acception du jeu de l'acteur, lequel doit se fondre dans un personnage qui lui préexiste, se faire oublier en entrant « dans sa chair » littéralement, ou alors lui permettre de vivre en lui prêtant son propre corps. Les notions d'écart, d'étrangeté ou de singularité de l'interprétation sont évacuées au profit d'une recherche d'adéquation parfaite entre le personnage et l'acteur. Des variantes sont observées : « dans les habits de... » ou « dans le rôle de... », qui ne révèlent toutefois pas avec autant de force ce présupposé symbiotique où le corps est le lieu d'un mystérieux transfert.

Le verbe « camper », si l'on se réfère à son origine, évoque aussi un aspect physique ; le comédien « installe » le personnage sur scène, en quelque sorte. Il sous-entend une certaine efficacité, une certaine conviction ou vigueur, tandis que le verbe « interpréter » désigne plutôt une appropriation personnelle du rôle et du personnage. Dans la plupart des cas, toutefois, ces termes semblent être utilisés de façon neutre, simplement pour indiquer qui joue quoi, et non pour qualifier le jeu. On aura plutôt recours, pour ce faire, à des mots comme « crédible », « convaincant » et « juste ». Les deux premiers renvoient clairement à une notion de vraisemblance, alors que le troisième, de la même eau, peut également faire référence au portrait d'ensemble que constitue le spectacle, c'est-à-dire que l'interprétation peut être juste par rapport à tous les autres éléments de la représentation, « dans le ton ». Dans tous les cas, il est question de l'adhésion du spectateur à ce qui est proposé. Cela présuppose essentiellement qu'une pièce doit former un tout homogène, conforme à une certaine réalité reconnaissable, ou alors une entité cohérente en soi, sans disparités, décalages ou effets détonnants. Le mot « efficace », presque utilitaire, va un peu dans le même sens. En termes familiers, nous pourrions traduire par « le jeu fait le travail », le tout étant de croire à ce qui se trouve sous nos yeux.



Toutes ces expressions semblent nous orienter vers une conception du théâtre qui est reproduction du réel ou création d'un univers rappelant le réel, et dont le jeu de l'acteur constituerait un maillon essentiel, voire le sceau ultime. Si l'on ne croit pas l'acteur, si son jeu paraît invraisemblable, la relation théâtrale s'écroule.

Plusieurs qualificatifs définissent enfin l'ardeur de l'acteur ou l'énergie qu'il déploie. Le jeu est très souvent « intense » et « puissant », ou, à de plus rares occasions, « sobre » et « subtil ». Est-ce à dire que les acteurs québécois sont particulièrement intenses ? Qu'ils font montre, de façon générale, d'une vivacité hors du commun ? Cela reste à démontrer. Nous pourrions aussi avancer que cette caractéristique est souvent soulignée parce que particulièrement valorisée par la critique.

Le cas de *Seuls*

Cette hypothèse se vérifie à tout le moins partiellement avec *Seuls*, présenté récemment au Théâtre d'Aujourd'hui. Si j'ai choisi de m'intéresser aux textes critiques parus sur ce spectacle, c'est que je présumais que, Wajdi Mouawad ayant très peu joué récemment, les observateurs se montreraient particulièrement attentifs à son retour sur scène, à ses qualités d'interprète, d'autant plus qu'il s'agit d'une œuvre solo. Aussi, le revirement qui s'opère au sein même de la pièce et qui provoque un changement dans le jeu, un contraste dans l'interprétation, me semblait appeler les commentaires.

En effet, dans la première partie du spectacle, Harwan, doctorant dont la thèse porte sur l'identité dans l'œuvre de Robert Lepage, vit son quotidien avec ses contrariétés, ses douleurs et ses angoisses : un petit appartement déprimant dans lequel il vient

Jean-François Casabonne (Gregor Samsa) dans *la Métamorphose* de Kafka, mise en scène par Oleg Kisseliov (Groupe de la Veillée, 2007). Photo : Carmen Jolin.

d'emménager, une rupture amoureuse, une relation difficile avec son père, une thèse qu'il n'arrive pas à finir. Mais la représentation bascule. Le corps d'Harwan flanche. Alors qu'il croyait poursuivre sa vie normale, il réalise avec effroi qu'il la rêve, en somme, puisqu'il est plongé dans le coma. Le spectateur, dupé depuis un certain temps, le découvre au même moment que lui. Commence alors une longue scène dénuée de paroles où l'acteur se livre à une performance physique plutôt violente, se tordant au sol, simulant l'action de se crever les yeux et de se transpercer le sexe, couvrant son corps de couleurs, en aspergeant les murs. Sorte d'exorcisme, cette scène annonce, si ce n'est une rédemption, une réconciliation du personnage avec son histoire et avec lui-même, une renaissance.

Le jeu adopté en première partie est commenté dans deux textes parus dans *La Presse*. Le premier a été publié au moment de la présentation de la pièce à Avignon. Josianne Desloges écrit : « Ce n'est plus Wajdi Mouawad, l'homme de théâtre bien connu, mais Harwan [...] », et poursuit avec : « [...] le jeu a juste ce qu'il faut de naturel². » Très clairement, il est question d'une disparition de l'acteur derrière son personnage dans la poursuite d'une illusion réaliste. Sylvie St-Jacques, toujours dans *La Presse*, va dans le même sens en décrivant ainsi le jeu de l'acteur lors de la reprise à Montréal : « Wajdi, dans la peau d'un Québécois [...]³. » Mais, comme tous les autres critiques d'ailleurs, elle s'intéresse surtout au jeu de l'acteur dans la deuxième partie du spectacle : « Comme acteur, Wajdi est étonnamment meilleur lorsque le jeu devient physique, viscéral. » Marie Labrecque use des mêmes mots : « Disons que le poète disert [...] laisse alors toute la place à un acteur d'une intense présence physique, et les mots s'effacent devant une forme d'expression plus viscérale⁴. » Elle ajoute que cette scène est « d'une puissance saisissante ». De façon générale, donc, il semble que la deuxième partie suscite davantage l'intérêt, du point de vue du jeu, que la première.

Notons que Christian Saint-Pierre, dans son texte paru dans *Voir*, se penche également assez longuement sur ce passage en utilisant un vocabulaire quasi identique (« fortes, primitives, viscérales, animales⁵ »), mais en parlant des images créées, et non précisément du jeu de l'acteur. Cette façon de procéder laisse l'impression que son commentaire est plus objectif qu'appréciatif. La description du jeu de l'acteur – fait d'indicible et d'impalpable parce que lié au vivant, à l'humain – peut en effet sembler davantage subjective que celle d'une image vue de tous.

L'exemple de la Métamorphose

Il demeure que les critiques publiées dans les journaux cherchent, entre autres, à évaluer l'intérêt que représente l'œuvre, à juger de ses mérites. C'est ce que Joseph Jurt⁶

2. Josianne Desloges, « *Seuls*. Clin d'œil à Lepage », *La Presse*, 23 juillet 2008, cahier Arts et spectacles, p. 55.

3. Sylvie St-Jacques, « *Seuls*. Une implosion de sang », *La Presse*, 13 septembre 2008, cahier Arts et spectacles, p. 13.

4. Marie Labrecque, « La face cachée de l'auteur », *Le Devoir*, 16 septembre 2008, p. B10.

5. Christian Saint-Pierre, « *Seuls*. Voyage intérieur », *Voir*, 18 septembre 2008, p. 34.

6. La pensée de Joseph Jurt s'inscrit dans la lignée de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss. Elle se trouve développée notamment dans *la Réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos (1926-1936)*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

nomme la critique judiciaire, qu'il distingue de la critique compréhensive, laquelle vise à décrire l'œuvre en suspendant le jugement (esthétique, moral, etc.) pour mieux en comprendre le fonctionnement. L'adaptation de *la Métamorphose* de Kafka, dont il a été question plus tôt, permet de juger de la plus grande difficulté à parler d'un jeu atypique dans la critique judiciaire et de poser la question de l'horizon d'attente.

Contrairement à l'exemple extrême cité en début de texte, la très vaste majorité des critiques s'est attardée à décrire le jeu de l'acteur dans cette production de la Veillée. La proposition de Kisseliov et l'interprétation de Jean-François Casabonne étaient en effet attendues avec curiosité puisque, concrètement, le défi représenté par la transformation, sur scène, de Gregor Samsa en cancrelat était de taille.

Les mots « engagement », « abandon », « jeu très, très physique » ont été choisis par Sylvie St-Jacques pour décrire le travail des acteurs⁷. « Caroline Binet [est] admirable de vivacité », « [elle] s'investit à fond dans une interprétation sans reproche », tandis que « Casabonne, dans une performance qui relève de l'exploit, est appelé à exécuter des acrobaties vertigineuses ». L'aspect impressionnant, puissant, de la prestation est mis à l'avant-plan par la critique de *La Presse*. Et, comme dans les articles précédemment recensés, ce qui est valorisé ici, c'est la ferveur de l'acteur, son intensité, son don de soi. Se dégage, ultimement, une vision presque lyrique du bon acteur : il est ardent, passionné, enflammé. Peu de place est accordée à la description de ce qui fait la singularité de la direction d'acteurs, l'originalité du jeu. En fait, les mêmes termes pourraient être utilisés pour parler d'une production bien rythmée de *Cyrano de Bergerac*, par exemple, montée dans un grand théâtre. Seule l'énergie retient l'attention.

Hervé Guay souligne aussi ces caractéristiques de la représentation, mais s'avère moins enthousiaste : « [...] on aurait pu y parvenir avec moins de fracas et sans obliger les acteurs à soutenir un niveau d'activité aussi intense. Remarquez, ils n'ont pas l'air de se plaindre de la partition compliquée dont ils héritent et s'en acquittent avec conviction⁸. » Comme Sylvie St-Jacques, il mentionne le travail physique des comédiens, aspect qui occupera une grande partie de la réflexion livrée par Philip Wickham dans *Jeu*⁹.

Cette dernière, clairement du côté de la critique compréhensive, décrit longuement le travail corporel des acteurs. Si une impression très positive se dégage de cette critique, elle ne repose pas sur l'abondance de termes laudatifs, mais émane plutôt d'une description minutieuse de la mise en scène, de ce qu'elle exige des interprètes, et d'un portrait attentif du jeu physique. Wickham se livre à un compte rendu, presque un inventaire, des mouvements et des gestes de l'acteur principal, ce qui donne davantage à voir et à imaginer au lecteur.

Il rappelle également dans son texte, comme Guay dans le sien, des productions antérieures de Oleg Kisseliov. Les réalisations du metteur en scène portent une signature

7. Sylvie St-Jacques, « La musique kafkaïenne », *La Presse*, 19 novembre 2007, cahier Arts et spectacles, p. 6.

8. Hervé Guay, « L'homme, cet animal », *Le Devoir*, 17 novembre 2007, p. E3.

9. Philip Wickham, « Bourreau de lui-même », *Jeu* 127, 2008.2, p. 39-41.

distinctive notamment en ce qui a trait au jeu de l'acteur, et la connaissance de celles-ci contribue à l'horizon d'attente du critique, ce que n'hésitent pas à souligner les textes de *Jeu* et de *Devoir*. Les spectacles de la Veillée, en général, par leurs filiations, leurs référents, poursuivent une recherche esthétique qui ne trouve pas d'équivalent sur les autres scènes québécoises, et s'écartent du coup d'une certaine norme. Bien entendu, il serait impossible, dans les limites d'un article comme celui-ci, d'arriver à recenser les caractéristiques concrètes de cette norme de l'interprétation dans le théâtre québécois actuel. Si tant est qu'une telle chose existe, plusieurs facteurs demanderaient à être soupesés pour la définir avec nuance et précision : la formation des acteurs et des metteurs en scène, les dramaturgies privilégiées qui appellent un certain type de jeu, la mouvance des courants et des esthétiques, etc.

Je me permets toutefois une hypothèse au regard de cette notion et des observations précédemment faites, hypothèse qu'une étude moins parcellaire pourrait confirmer. Le critique s'adresse à un lectorat qui ne fréquente pas forcément les théâtres avec assiduité et dont les référents, quant au jeu de l'acteur, sont avant tout télévisuels ou cinématographiques. Plus encore, l'omniprésence de ces deux médias est telle que l'on pourrait supposer que leurs règles écrites ou non écrites forment une sorte d'étalon pour l'appréciation ou l'appréhension de toute œuvre jouée par des comédiens. La norme deviendrait un certain jeu dérivé du réalisme, dont les conventions sont associées au naturel et à la vérité. Le vocabulaire utilisé dans les divers textes recensés paraît d'ailleurs en porter les traces. Le critique de théâtre s'attarderait enfin, dans bien des cas, à décrire l'adéquation ou l'écart du jeu avec cette norme. L'intensité ou l'ardeur de même que le jeu physique, plus frappants au théâtre qu'à l'écran compte tenu de la proximité des corps, pourraient constituer, dans le discours critique, les éléments distinguant le théâtre et faisant sa valeur. ■