

Le spectateur fatigué

Pierre L'Hérault

Number 208, May–June 2006

Critique de la critique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17837ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2006). Le spectateur fatigué. *Spirale*, (208), 21–22.

LE SPECTATEUR FATIGUÉ

C'est de l'inutile dans l'inutile sur de l'inutile. Vous comprenez? Il y a quelqu'un [le critique], là, qui assiste à un spectacle, qui regarde quelque chose raconter quelque chose qui n'existe pas, et le témoignage public de cet individu sur cette affaire qui n'existe pas fait en sorte que tout cela prend un sens pour l'humanité. Pourtant ça n'existe pas! Il n'y a plus rien qui existe, ça n'existe plus : la pièce est finie. Et voici qu'un type, avec des mots, inscrit l'humanité d'un spectacle, ou son absence d'humanité, sur un papier, de façon rigoureuse et théorique. C'est une chose d'une très grande poésie!
— Wajdi Mouawad

QUAND je réfléchis à la critique, et surtout à ma pratique de la critique théâtrale, en presque totalité à l'intérieur de ce magazine, trois noms me reviennent, inévitables et liés : Brecht, Barthes et Ferron. Chacun à sa façon, ces trois écrivains ont balisé le « lieu d'où je parle » en mettant au premier plan le fait que la critique est toujours une signature, c'est-à-dire l'engagement d'un sujet, fût-elle proférée sur le ton le plus autoritaire et sous la forme du jugement le plus absolu. D'autant plus, devrais-je dire! Car, par cet absolutisme, le critique se sépare, s'isole de la tribu, du sens commun, indiquant qu'il assume une parole qui n'engage que lui. Telle est l'impression que j'éprouve, par exemple, en lisant les textes emportés de Robert Lévesque où il est totalement, mais uniquement — pas un autre — que lui-même. Résonne encore à mes oreilles, comme un écho de mon cours classique — oui, le critique porte une histoire et est portée par elle —, la phrase de Buffon : « *Le style est l'homme même.* » Si l'on peut en effet parler de « jugement critique », ce ne peut être que dans le sens d'une « opinion », d'une « façon de voir », de « dire », et non d'un « arrêt » de cour. Mieux, dans le sens d'un « sentiment », selon l'acception suivante que donne *Le petit Robert* : « *Jugement, opinion qui se fonde sur une appréciation subjective (et non sur un raisonnement logique).* » Je n'accepte que momentanément l'opposition « appréciation subjective/raisonnement logique » pour insister sur l'engagement « subjectif » du critique et non pour suggérer que le travail critique puisse se passer du « raisonnement ».

Des sentiments aux connaissances

Cela fait, je m'empresse de la refuser en me référant aux *Écrits sur le théâtre* de Brecht qui, lorsqu'il veut montrer « *en quoi la fonction du*

théâtre épique diffère de celle du théâtre dramatique », écrit que dans celle-ci « *[l]es sentiments sont conservés tels quels* » alors que dans la première ils « *sont poussés jusqu'à devenir des connaissances* ». Par cette mise en dialectique des « sentiments » et des « connaissances », Brecht quitte un régime d'opposition pour un régime de continuité, traçant un parcours des uns aux autres. Il précise du reste dans une note : « *Ce tableau ne souligne pas des oppositions absolues, mais simplement des déplacements d'accent. C'est ainsi qu'à l'intérieur d'une représentation destinée à informer le public, on peut faire appel soit à la suggestion affective, soit à la persuasion purement rationnelle.* » C'est cette idée de parcours, de passage, mais plus encore de déplacement, qui ménage les allers-retours, que je retiens ici. Certes la position de Brecht est celle du dramaturge, non du critique. Et pourtant ne peut-elle pas s'appliquer à celui-ci? Mon travail de critique ne consiste-t-il pas à justifier et à vérifier un « sentiment » suscité par une production théâtrale? En ce sens, je trouve chez Brecht la définition d'une position critique, ou plus précisément d'un espace critique, qui est en fait un mouvement : celui d'un sentiment se transformant en parole. Le travail de la critique ne consiste-t-il pas à élucider, c'est-à-dire à mettre en mots ce qui a été éprouvé, ressenti, lors de la rencontre d'une œuvre? Autrement dit, à donner langage au sentiment éprouvé? Pour soi d'abord. Pour les autres ensuite.

Une parole juste et responsable

La critique est d'abord une parole. Une parole responsable à laquelle, dans *Critique et vérité*, Barthes — grand lecteur et commentateur de Brecht — me ramène : « *En critique, la parole juste n'est possible que si la responsabilité de l'«interprète» envers l'œuvre s'identifie à la responsabilité du critique envers sa propre parole.* » Ce n'est pas pour en réduire l'exigence qu'il fonde la critique sur la recherche de la « justesse » (au sens musical du terme) de la parole sur l'œuvre plutôt que sur la recherche d'une illusoire « vérité » de l'œuvre. Au contraire. Après avoir dénoncé la double menace contre laquelle doit lutter le critique, « *verser dans une parole nulle, soit bavardage, soit silence, ou dans une parole réifiante qui immobilise sous une lettre ultime le signifié qu'elle croit avoir trouvé* », et protesté que le « *critique ne peut dire n'importe quoi* », il poursuit : « *Non, si le critique est tenu à dire quelque chose (et non n'importe quoi), c'est qu'il accorde à la parole (celle de l'a-*

teur et la sienne) une fonction signifiante. » D'où la haute responsabilité impartie au critique qui ne peut se replier sur un sens donné par l'œuvre, mais doit dégager, dévoiler (en s'appuyant évidemment sur les lois de la lecture) un sens qui fuit toujours. Que peut-il faire de plus que d'indiquer une direction? « *La sanction du critique, ce n'est pas le sens de l'œuvre, c'est le sens de ce qu'il en dit* », poursuit Barthes. Une « *subjectivité systématisée* » lui paraît préférable à une « *objectivité inculte, aveugle sur elle-même* », car « *le sujet n'est pas une plénitude individuelle qu'on a le droit ou non d'évacuer du langage* » mais « *un vide autour duquel l'écrivain tresse une parole infiniment transformée* », le critique « *ajoutant son langage à celui de l'auteur et ses symboles à ceux de l'œuvre* ». Le critique travaille donc dans l'éphémère, puisqu'« *il ne désigne pas une dernière vérité de l'image mais seulement une nouvelle image, elle-même suspendue* » d'une œuvre dont « *il ne peut prétendre retrouver le «fond»* ». Sa parole appelle le relais d'une autre parole. Elle est nécessairement dialogique. Au moins virtuellement, dans la pensée du critique qui ne sait pas toujours — rarement en fait — s'il est lu et par qui.

Un spectateur fatigué

Écrire dans l'éphémère d'un sens « suspendu » n'équivaut pas à ouvrir la porte au « n'importe quoi », mais exige que j'aie conscience de parler d'un lieu à la fois marqué et délimité que mon lecteur doit pouvoir reconnaître sans que j'aie besoin de faire de la critique une autobiographie déguisée. Ce qui n'a pas à être explicitement dit doit pourtant s'entendre : « *Je réagis de telle ou telle façon à cette pièce, j'y trouve tel sens..., parce que j'ai tel âge, telle formation, telle conception de la vie, parce que j'adhère à telles valeurs et aussi tout simplement... parce que ce soir-là j'avais mal à la tête... etc.* » Le lecteur a besoin d'entendre cela et le critique d'en être conscient pour que s'ajuste leur parole. Je suis, comme le spectateur dont parle Brecht, un homme « *distrain* » : « *Pour distraire son public distrait, le théâtre doit d'abord l'amener à se concentrer; pour le soumettre à son charme, il lui faut l'extraire d'un environnement bruyant. Le théâtre a affaire à un spectateur fatigué, qu'épuise son travail rationalisé et qu'énervent toutes sortes de frictions sociales. Échappé de son petit monde, c'est un fugitif qui vient s'asseoir dans nos salles.* » Je me retrouve dans ce « *spectateur fatigué* », dans ce « *fugitif* » qu'il faut distraire de sa distraction. Mon travail critique ne commence-t-il pas par la « fuite » dans l'espace du langage qui me permet de me ramasser, de

m'articuler? Et est-ce prétentieux de suggérer que, par cet « éloignement » — autre mot par lequel Brecht désigne le processus de « *distanctation* » —, j'entraîne le lecteur dans le libre espace de la pensée? Façon d'assumer la fonction « *didactique* » de la critique, le mot étant pris dans le sens qu'y met Brecht.

N'est-ce pas justement cette distance, ce recul qui manque terriblement dans notre monde de communication et d'information? Comme si hors de l'immédiateté il n'y avait pas de salut. Comme si tout retour sur l'actualité d'hier était un anachronisme. Y aurait-il prescription sur une actualité qui n'est pas tout à fait immédiate? Bien sûr, la distance n'est pas fonction d'un certain nombre d'heures, de jours, de mois écoulés; elle peut se prendre instantanément. Et j'ai la plus grande admiration pour mes collègues critiques de théâtre qui doivent faire une critique à chaud et qui réussissent à établir la distance qu'exigent non seulement une lecture claire de la pièce mais la capacité de la situer dans l'ensemble de la production théâtrale, aussi bien du point de vue de l'esthétique que de la thématique. Mais, dégagé de cette pression du lendemain, je considère avoir à *Spirale* une situation privilégiée. L'exigence n'est peut-être pas moindre, mais elle est ailleurs. Dans les choix à faire, par exemple. Dans un magazine culturel qui paraît tous les deux mois, qui ne peut donc couvrir qu'une petite partie de la production culturelle, un difficile — et risqué — devoir de discrimination s'impose au critique comme au comité de rédaction. Faisant notre deuil d'une impossible exhaustivité, nous n'avons d'autre choix que de chercher à saisir — je paraphrase à peine ici le libellé du mandat de *Spirale* — ce qui, dans les productions actuelles, est significatif et déterminant pour l'évolution de la culture, en termes de continuité, de rupture, de métissage. Quelles pièces, pour ne m'en tenir qu'au théâtre, apparaissent à cet égard porteuses?

La conscience de l'éphémère

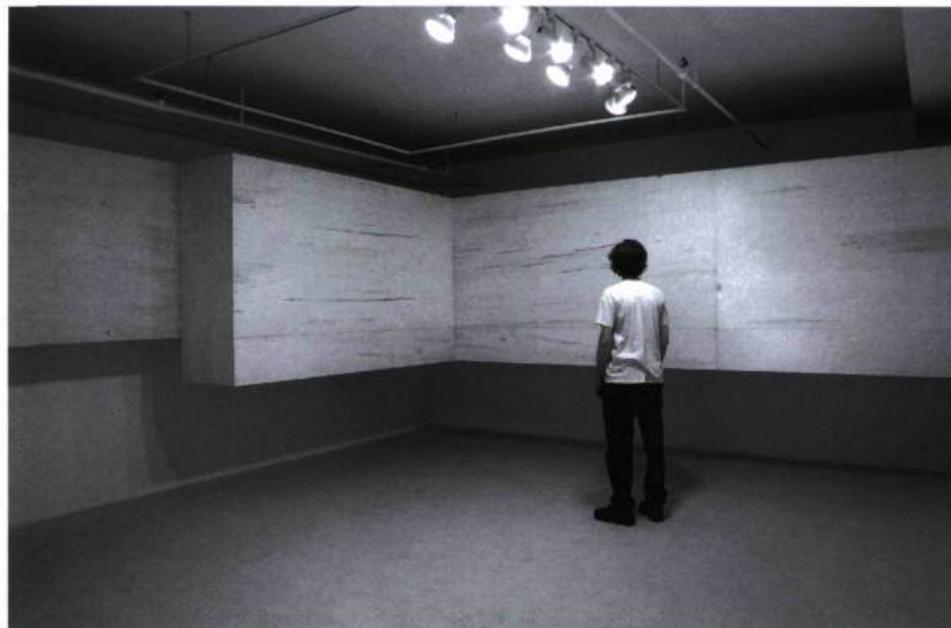
« *Distancier, [...] c'est "historiciser", écrit Brecht, c'est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dit éphémères.* » Brecht prend soin d'ajouter : « *On peut évidemment procéder de même avec des contemporains et montrer leurs attitudes comme liées à une époque, comme historiques, éphémères.* » En d'autres termes, historiciser, c'est dégager ce qu'une production révèle d'une situation sociale, d'un imaginaire, d'un mouvement de transformation, etc. On me permettra, à ce propos de citer longuement Ferron — dont *Les Grands soleils* témoignent de sa pratique de

Brecht — qui réussit si bien cette opération. Répondant, en 1961, à la question, « *Où est la vérité du théâtre?* » posée en des termes semblables à ceux de Barthes, dans *Critique et vérité* (1966), quelques années plus tard, il tire la signification suivante du célèbre et populaire mélodrame *Aurore l'enfant-martyre* : « *Les comédiens sont tous des cabotins et les acteurs ne valent pas mieux, en général plus prétentieux. La vérité du théâtre est dans la salle et non pas sur la scène [...] Aurore-l'enfant-martyre triomphe à une époque où la mortalité infantile était effroyable, où la Bolduc réchappait quatre enfants sur treize, et c'était une bonne mère. Il y avait en permanence, à la porte des théâtres, une foule de spectres muets, d'âmes inachevées qui n'avaient pu y trouver place et refluaient dans la rue. Les bonnes femmes des quartiers populaires devaient traverser cette foule hostile pour aller occuper leurs sièges. Elles n'étaient pas des marâtres. Pourtant, le rideau levé, dans l'ombre de la salle, c'étaient elles qui faisaient manger à la pauvre Aurore le pain de l'amertume, la beurrée*

de savon. Quelle est la signification de ce mélodrame? On préférerait qu'il n'en ait pas. Aurore l'enfant-martyre, quelle horreur, quelle insanité! Là-dessus nos beaux esprits furent toujours unanimes. Pourtant c'est une œuvre précieuse. Un aveu, bien sûr : la mission du théâtre en ce pays, à cause de la fausseté régnante, est de faire remonter au grand jour, par une sorte de psychanalyse, l'âme refoulée d'un peuple. Un aveu de culpabilité collective. » Pour arriver à cela, il faut à la fois être spectateur du théâtre et de soi-même. Dedans et dehors. Prendre les œuvres à la fois de près et de très loin pour les amener du passé au présent ou les laisser à leur passé mort. Nous touchons ici au rapport complexe du critique à la mémoire et au savoir culturel. Car s'il est du présent, sa conscience de l'éphémère en fait un être de transmission, de transformation.

Pierre L'Hérault

* Dans Jean-François CÔTÉ, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, « L'écritoire », Leméac, 2005, p. 125-126.



Alexandre David, *Deux vues d'ensemble* (2^e œuvre, vue partielle), 2004, bois-contreplaqué, 152 × 610 × 550 cm. Exposition à la galerie B-312 à Montréal en 2004.