

Variations du discours critique

Diane Godin

Numéro 100 (3), 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26236ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, D. (2001). Variations du discours critique. *Jeu*, (100), 68–74.

Variations du discours critique

La critique... S'il est un sujet qui a soulevé les passions, des levées de boucliers, provoqué des ires à n'en plus finir, hausses de tons et écarts de langage, c'est bien celui-là. D'un côté de l'arène, les praticiens du théâtre, qui s'évertuent à la honnir ou à ne lui accorder aucune fonction utilitaire ; de l'autre, ces commentateurs à la plume tantôt amicale, tantôt acérée, critiques de théâtre issus de divers horizons, œuvrant dans diverses conditions, et qui ne forment pas vraiment, quoi qu'on en pense, un groupe homogène et parfaitement solidaire. J'en veux pour preuve ma propre personne, et quelques autres de ma connaissance, pour qui l'exercice répond à une exigence éthique ferme et n'a de valeur que par le témoignage qu'il représente, l'éclairage qu'il peut apporter et la stimulation réciproque qu'il peut permettre, même si ce trafic d'influence reste le plus souvent invérifiable, faute de dialogues. C'est là une façon, parmi d'autres, de faire, de voir, de penser. Je mets ainsi d'emblée les choses au clair en débutant cet article par un « moi » bien senti qui a pour seul objectif d'informer le lecteur sur la position de celle qui écrit, et qui s'est donné pour mission d'examiner

l'évolution du discours critique à *Jeu*. J'ai un point de vue sur cette pratique, en effet, et j'avoue tiquer bien souvent à la lecture de certains papiers d'humeur ou frôlant le mépris qui, à mon sens, rendent la pratique critique inadéquate, voire inutile ; dans la mesure où elles n'apportent rien aux lecteurs ni aux praticiens concernés, de telles propensions au dévouement ou à la condescendance sont ni plus ni moins, à mes yeux, synonymes d'incompétence (serait-elle momentanée), et ce peu importe la répu-



tation, les connaissances ou l'expérience du signataire¹. C'est pourquoi je me suis interrogée sur l'éthique qui devrait prévaloir en la matière et me suis demandée si le discours critique – le ton, la manière, l'attitude face à l'objet théâtral, etc. – avait connu certaines variations selon les époques, dans la revue même où j'évolue depuis bientôt sept ans.

Si les dossiers exhaustifs et les articles de fond sont au cœur des préoccupations de *Jeu*, la revue a toujours eu le souci de publier un certain nombre de critiques, histoire de décrire, d'informer, de laisser une trace. La manière de rendre compte d'un spectacle varie d'un signataire à l'autre, bien sûr, mais le temps dont chacun dispose constitue un sérieux atout, une distance bénéfique lui permettant de réfléchir, de peser ses mots et ses arguments. Il ne s'agit donc pas d'une critique à chaud ou ancrée dans l'actualité, comme c'est le cas ailleurs. Cette situation particulière nous a donné l'occasion d'établir des exigences quant à la qualité des textes publiés : les discours à l'emporte-pièce, les jugements lapidaires, les insultes ou le mépris n'y ont pas leur place. Et pourtant... Un bref retour en arrière nous permet de constater que, dans les toutes premières années d'existence de *Jeu*, soit à la fin des années 70, les critiques qui y sévissaient, du moins quelques-uns, ne se gênaient pas pour donner allègrement dans l'irrévérence (dans certains cas, le mot s'avère même plutôt faible). Il importe toutefois de replacer les choses dans leur contexte : dans la foulée des années 60, la société entière, du moins sa jeunesse, patauge encore sans scrupules ni complexes dans la contestation, la dénonciation, les velléités révolutionnaires. Il n'est donc pas étonnant de voir se refléter cette liberté de ton et ce goût de la polémique chez certains critiques de théâtre œuvrant à cette époque. Voici quelques exemples puisés dans la revue, entre 1976 et 1978 :

Un show d'une heure qui tourne en rond, c'est long. Tant d'énergie basculée dans le vide-à-message. Shit. (*Jeu* 3, été-automne 1976, p. 86.)

Cé-t-y assez *cute*. Le rêve poético-sentimentalo-nono. (*Jeu* 7, hiver 1978, p. 112.)

Jean-Paul Daoust

Certains comédiens (nes) ont beaucoup de présence, tout cela est travaillé, placé, très bien placé sous le signe de la pacotille et du réchauffé : les paillettes de Muriel Millard écharognées. Car cela s'étale dans des costumes tout simplement affreux (au fait, qui a dit que tous les comédiens doivent toujours avoir le même maudit « suit » sur le dos, comme à l'armée ?). (*Jeu* 6, été-automne 1977, p. 99.)

Francine Noël

Quant à la confrontation tant attendue avec l'inconscient et l'imaginaire, elle se trouve uniquement représentée dans la rencontre avec deux bebites en collants et à pattes multiples qui couraillent le couple d'enfants apeurés et tremblotants. (*Jeu* 8, printemps 1978, p. 146.)

Pierre MacDuff

Illustration d'Éric Godin pour la couverture de *Jeu* 40, « La critique théâtrale dans tous ses états ».

1. À l'inverse, un trop-plein de délicatesse peut aussi constituer un piège...

Dès ses débuts, *Jeu* affiche ses couleurs : les fondateurs entendent faire contrepoids au « babil complaisant des potineurs culturels », soutenir « les producteurs en lutte », donner une place prépondérante aux jeunes troupes, aux créations collectives – nombreuses à l'époque –, et au théâtre expérimental de tout acabit. On imagine aisément, dès lors, qu'une telle position ait pu comporter son lot de rencontres inusitées avec un certain nombre de « bebites » théâtrales, qu'elles portent collants ou non (il s'agissait d'un spectacle de mime). Forte de sa complicité avec l'AQJT (Association québécoise du jeune théâtre), la revue privilégie le questionnement d'ordre sociopolitique et les tendances théâtrales émergentes, mais ne semble pas avoir d'exigences précises en matière de critique, ce qui donne parfois lieu à des articles teintés, disons, de spontanéité, même si la plupart des auteurs, au demeurant, tiennent un discours nettement plus réfléchi et constructif.

Après quelques années de publication, une double réalité s'impose à l'équipe de rédaction, qui sent le besoin de se repositionner et de préciser son approche : une large part des productions présentées par ledit jeune théâtre s'avèrent en effet tout aussi décevantes que certaines critiques publiées dans la revue. À partir de 1978, la rédaction estime donc que le temps est venu de s'atteler à une pratique critique à la fois plus exhaustive et exigeante. C'est le début des dossiers consacrés à des spectacles choisis en fonction, si je puis dire, de leur teneur signifiante. Gilbert David, alors secrétaire de rédaction, définit l'orientation de *Jeu* en ces termes :

[...] nous n'avons pas toujours échappé à la critique impressionniste et aux discours, si l'on peut dire, à l'emporte-pièce. Cette période nous semble révolue. [...] il nous faut reconnaître que la production théâtrale actuelle du Québec appelle maintenant un discours critique plus exigeant et plus complexe ; il nous apparaît aujourd'hui obligatoire d'interroger prioritairement la *matérialité scénique* de manière à y déceler, à même le tissu signifiant, le travail idéologique. [...] Il nous semble, dans cette mesure, important d'actualiser et de passer au crible les signifiants scéniques : la voix, le corps de l'acteur/personnage, les objets, l'espace, le son/audition, le gestus, le rythme, etc. [...]²

Si la revue cherche à approfondir sa pratique critique par l'élaboration de dossiers dont l'ambition est de scruter et de questionner les productions jugées incontournables sur le plan formel, culturel ou sociopolitique, les brefs comptes rendus de spectacles n'en sont pas exclus pour autant. Dès la fin de 1979, ils seront toutefois repoussés, regroupés dans le dernier numéro de l'année, qui se veut une sorte de bilan-survol de la saison théâtrale qui s'achève. Mais cette formule généreuse l'était également de par le format qu'elle impliquait. L'entreprise n'a donc pu se répéter et les rubriques habituelles, aussi limitatives soient-elles, ont repris la place qu'elles occupaient. Par ailleurs, la rédaction entend se montrer plus sélective quant aux productions dont elle choisit de parler. Le foisonnement de l'activité théâtrale n'est pas sans comporter un certain nombre de spectacles de peu d'envergure, souvent des formes creuses, des productions rivalisant de banalité ou empreintes d'intentions par trop racoleuses. Ce processus de réorientation et de réaménagement du contenu

2. « Passage », *Jeu* 9, p. 3-4.



AN OLD MACARONI CRITIC at a NEW PLAY.

Caricature du critique
Benjamin Bombast, 1772.
Victoria and Albert
Museum, Londres. Tirée de
l'ouvrage de Daniel Couty et
Alain Rey, *le Théâtre*, Paris,
Bordas, 1995, p. 177.

réductionnel aura donc été fort salutaire puisqu'il allait permettre, du même souffle, un questionnement de plus en plus poussé sur la fonction même de la critique au sein du milieu théâtral (pratique indissociable, voire complice) et sur le rôle de ce dernier dans la réflexion critique :

Ce qui s'écrit dans *Jeu* voudrait répondre à cet obscur désir, depuis la salle, de libérer une parole, puis une *écriture* qui soit une manifestation terriblement amicale et exigeante de la présence des publics. D'où la multiplication souhaitable des points de vue, des avancées sans lesquelles tout le monde se retrouve perdant. [...] la critique devrait changer. Ses interventions doivent ménager une place à l'opposition, à la contradiction, au décentrement. Pour cela, elle a besoin de la complicité et des interpellations des praticiens eux-mêmes. [...] Je ne saurais trop insister sur l'importance pour l'équipe de *Jeu* de laisser respirer ses critiques dans celles des gens qui font le théâtre.³

Cette complicité des praticiens dans les pages de *Jeu* n'est pas chose nouvelle : quelques-uns d'entre eux, dont Claude Poissant, Lorraine Pintal, Pierre Rousseau et Louis-Dominique Lavigne, signaient déjà, à l'occasion, des critiques de spectacles ; quant à la rubrique Scènes, elle constituait pour les gens de théâtre un espace rédactionnel accueillant une parole volontiers polémique, revendicatrice ou dénonciatrice, selon les préoccupations de chacun et les enjeux qui touchaient directement le milieu. L'invitation de Gilbert David a toutefois cette particularité, ici, de leur ouvrir encore davantage les portes de la revue ; c'est en quelque sorte une volonté de consolider un

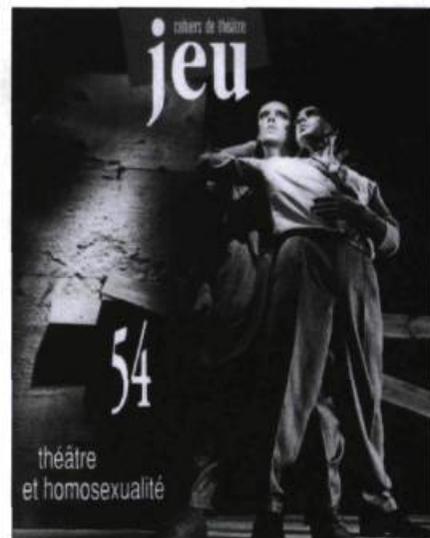
3. Gilbert David, *Jeu* 12, p. 8-9.

pont déjà existant, une invitation de plus en plus affirmée au dialogue. *Jeu* se veut plus que jamais un lieu de parole nécessaire pour les créateurs comme pour les spectateurs attentifs et exigeants que sont les critiques ; un espace de dialogue, de stimulation réciproque et de communes luttes. Au fil des années, d'autres praticiens se joindront aux nombreux collaborateurs de la revue, certains allant même jusqu'à effectuer un bref séjour au sein de l'équipe de rédaction (Jean-Luc Denis, Daniel Roussel, Carole Fréchette, Claude Poissant...). Le rêve ? La noce ? Pas tout à fait. Entre critiques et créateurs, l'harmonie et la compréhension mutuelle prennent assise sur un socle d'emblée fragilisé par des attentes tout aussi divergentes que contradictoires, et la fréquentation n'est pas sans provoquer, parfois, quelque inconfort de part et d'autre⁴.

Bon an, mal an, *Jeu* poursuit une réflexion sur les divers aspects de la pratique théâtrale et sur les enjeux qui la traversent ou l'interpellent. Toujours soucieuse de rendre compte des productions qui s'avèrent « capables de secouer et de faire réfléchir, de stimuler et d'ouvrir à la compréhension du monde », la revue se tourne de plus en plus vers des dossiers et des articles de fond consacrés à certaines représentations. Soucieuse, elle l'est aussi de la qualité et de la mutabilité de sa pratique critique. Les « Traces » de spectacles se font ainsi moins nombreuses (le nombre de ces

comptes rendus varie, en fait, selon les périodes) et cèdent leur place à des textes plus consistants sur le plan de l'analyse. En 1982, on crée la rubrique Fragments, où quelques productions sont abordées sous un angle spécifique et, comme son nom l'indique, le plus sommairement du monde. Si cette formule a l'avantage d'élargir la couverture des spectacles proposés en cours d'année, elle n'est toutefois pas exempte de rechutes lapidaires ou de superficialité en matière de discours critique (certains de ces fragments font un paragraphe...). La rubrique tiendra néanmoins la route, avec les réajustements qui s'imposent.

Lorsque Lorraine Camerlain prend les rênes de la revue, au milieu des années 80, elle poursuit un mode de fonctionnement – notamment les comités de lecture – visant à maintenir la qualité des textes. Grammaticienne avertie et rigoureuse, la nouvelle rédactrice en chef entend aussi rester fidèle à certains principes de base qui ont con-



4. On lira avec profit le numéro 40 de *Jeu*, consacré à la critique, notamment les propos recueillis par Claude Poissant lors d'une table ronde réunissant des praticiens qui ont aussi porté le chapeau de critiques.

tribué à la crédibilité de *Jeu* : oui à la critique qui fait sens, prolonge l'expérience théâtrale, témoigne, éclaire, questionne son objet à partir d'un point de vue qui, s'il est *un*, n'en demeure pas moins légitime ; non au mépris inutile, à l'invective spectaculaire, aux jugements dépourvus d'analyse. Les nombreux articles de fond, les dossiers thématiques ou consacrés à une démarche artistique particulière se sont donc succédé, faisant de la revue un lieu privilégié de réflexion, pour ceux qui y écrivent comme pour ceux qui la lisent. Des dossiers parfois controversés, certes (je pense notamment à « Théâtre et homosexualité », qui a suscité quelques réactions pour le moins étonnantes), mais, avant tout, des dossiers conçus dans la volonté toujours renouvelée de poser un regard attentif sur le théâtre, sur les formes, les préoccupations, les tendances, les discours, les influences qui le traversent : on peut nommer, entre autres, « La critique théâtrale dans tous ses états », « Allemagne », « La Trilogie des dragons », « Échos shakespeariens », « L'Orient occidental », « La mise en scène », « Relève, héritage et renouveau », sans compter les dossiers périodiques portant sur la dramaturgie. Ce ne sont là, en fait, que quelques exemples révélant le désir de questionnement qui anime les rédacteurs. Mais, à partir des années 80, une question se profile de plus en plus périodiquement, elle aussi : la difficile relation entre critiques et créateurs. Pierre Lavoie, alors directeur de la revue, en a maintes fois relaté les enjeux, déplorant tant l'absence de débats sur la place de la critique dans notre société que la méfiance, voire le rejet quasi systématique du milieu à l'égard de toute démarche réflexive et, partant, le fossé qu'il voyait se creuser de plus en plus entre ce que l'on pourrait appeler les deux solitudes⁵.

Le problème ne date donc pas d'hier. Les créateurs reprochent aux critiques tantôt leur incompetence, tantôt leur condescendance ou leur mauvaise foi, tantôt leur discours jugé par trop intellectuel, etc. Si *Jeu* n'entre pas dans la catégorie de la critique journalistique, la revue n'a cependant pas échappé à quelques reproches, le plus récurrent étant

sans aucun doute son approche intellectuelle, analytique. C'est là, pourtant, un aspect inhérent à la vocation de la revue, qui s'adresse tout aussi bien aux chercheurs, aux étudiants ou aux amateurs désireux d'accéder à un outil de réflexion sur le théâtre, qu'aux créateurs eux-mêmes. Le discours critique n'y est d'ailleurs pas uniforme : nous laissons aussi place à d'autres types de discours, d'autres tons, d'autres traitements, plus impressionnistes ou subjectifs, dans la mesure, évidemment, où ils apportent un regard éclairant et se font dans le respect du travail d'autrui. Après tout, la revue s'appelle *Jeu*, et le jeu peut jouer dans les deux sens ; en fait, je risque ici une hypothèse, là réside peut-être la racine d'un malentendu qui semble perdurer : une question de posture, d'attitude face à l'objet théâtral, certains créateurs considérant peut-être que, si le critique ne joue pas *avec* eux, il joue nécessairement *contre* eux, ou, à tout le moins, à mille lieues d'eux et d'un dialogue possible. Deux solitudes, deux langages et, en somme, un même amour du théâtre.

5. Instigateur du numéro consacré à la critique (1986), Pierre Lavoie a également signé plusieurs articles sur le sujet. On peut lire, notamment, « État critique » (*Jeu* 66, 1993.1, p. 124-129) et « De la rigueur et de la susceptibilité » (*Jeu* 67, 1993.2, p. 131-135).



Cet amour du théâtre et ce dialogue souhaité de part et d'autre, Louise Vigeant les réitère en 1999, lorsqu'elle succède à Lorraine Camerlain à la barre de la revue. La nouvelle rédactrice en chef entend bien poursuivre, alors, une réflexion entamée depuis plus de vingt ans dans nos cahiers. Poursuivre et renouveler, serait-il plus juste de dire, puisque le théâtre change autant que la collectivité dans laquelle il s'inscrit. Mais le désir, à *Jeu*, demeure toujours le même :

Nous aimons le théâtre parce qu'il s'agit d'un art vivant. Parce que le passé peut s'y conjuguer au présent. Parce que le monde dans lequel nous vivons y trouve un écho et surtout parce qu'il y est remis en question [...] Notre rôle est de dialoguer avec ce théâtre qui se fait et se remodèle sans cesse ; nous croyons qu'il a besoin, lui aussi, de trouver un écho et de se faire questionner. [...] *Jeu* tient un discours critique : ceux qui y écrivent réagissent – sur les plans émotif et intellectuel – aux propositions des artistes, analysent les effets des moyens déployés pour toucher le public, apprécient la portée des spectacles en cherchant à les mettre en perspective [...] Si *Jeu* peut être une mémoire du théâtre, cette mémoire s'avère forcément fragmentaire. La revue n'a pas le devoir de rendre compte de tout : elle effectue des choix. Et nous revendiquons le plaisir parmi les critères qui président à ces choix. Nous privilégions un théâtre qui témoigne d'une vision artistique engagée, socialement et esthétiquement, un théâtre qui renouvelle le discours et la forme, ou du moins qui cherche à le faire⁶.

Louise Vigeant précise plus loin que « 45 % des articles parus dans les dossiers des numéros 70 à 87 étaient des témoignages ou des entretiens avec des praticiens ». Peut-on dès lors conclure au dialogue ? Pas plus qu'à la noce de jadis, puisqu'il serait malaisé de confondre ici tribune et dialogue, la première étant chose coutumière à *Jeu*, le second s'offrant davantage comme exception, dans la mesure où il implique une volonté réciproque de s'ouvrir à la spécificité de l'autre et au rôle qu'il tient dans la cité. Quoi qu'il en soit, si l'exercice de la critique, à *Jeu*, se fonde sur l'amour du théâtre, les *publics* que nous sommes ne cherchent pas *mordicus* à être entendus par les artistes qu'ils interrogent. Les praticiens nous interpellent par leurs créations, nous ravissent, nous étonnent parfois ou nous déçoivent ; les réflexions, les analyses, les questionnements qui surgissent *a posteriori* s'adressent bien sûr aux femmes et aux hommes qui font ce théâtre, mais il n'en tient qu'à eux d'en tenir compte ou non, d'en évaluer la pertinence et les bénéfices. En tant que revue spécialisée, notre approche demeure, en somme, ce qu'elle a toujours été : elle se veut avant tout le fait d'un travail naturellement rigoureux, si je puis dire, et le fruit d'une école exigeante à laquelle nous tenterons encore et toujours de faire honneur. **J**

6. Éditorial, *Jeu* 90, 1999.1, p. 7-8.