

## Confessions d'un critique de théâtre

Robert Wallace

---

Number 40, 1986

La critique théâtrale dans tous ses états

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28725ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Wallace, R. (1986). Confessions d'un critique de théâtre. *Jeu*, (40), 174–181.

## confessions d'un critique de théâtre\*

Un festival d'art — aussi bien en danse ou en cinéma qu'en théâtre — pose un problème pour le critique, peu importe que celui-ci écrive dans un quotidien ou dans une revue universitaire. Lors d'un festival, un très grand nombre de spectacles sont présentés en très peu de temps : cela rend encore plus complexe la tâche de rédiger des textes critiques en respectant un délai imparti et un nombre de feuillets imposé — et cela rend encore plus aiguës les lacunes inhérentes au processus critique.

Tout comme la couverture de l'actualité, la critique artistique s'auto-perpétue. Une multiplicité d'événements rivalisent pour capter l'attention, mais on ne parle que de ceux qui sont considérés comme significatifs. Tout comme les reporters, les critiques se fient au bouche à oreille pour déterminer ce qui a de l'importance et ce qui n'en a pas. Puisqu'il leur est impossible de tout voir, ils se servent invariablement des articles de leurs collègues pour construire leurs propres conceptions et produire leurs papiers. Ce qui est neuf, ce qui est actuel, ce qui est pertinent ou ce qui « a du potentiel » — voilà les critères de la critique. Ces critères sont loin d'être arbitraires : ce sont ceux de gens qui se trouvent en situation de privilège social et de pouvoir.

Durant un festival d'art, la critique dépend plus que d'ordinaire de la publicité. Les communiqués, les photographies et les programmes émis par le service de presse gagnent en influence quand le temps est court et que les billets sont rares. Inévitablement, lors d'une manifestation de ce genre, le service de publicité façonne les réactions tout autant qu'il diffuse l'information. On dit au critique ce qu'il doit voir, et quand il doit le voir ; on lui dit *comment* aborder une production — ne serait-ce que parce que le dossier de presse contient généralement des critiques des collègues.

Tout cela m'est clairement apparu lorsque j'ai assisté au Festival de théâtre des Amériques, à Montréal, du 22 mai au 4 juin 1985. Et cela m'a amené à conclure que le rapport entre la production théâtrale et la critique de théâtre, que l'on qualifie habituellement d'antagoniste, est en réalité un rapport de collaboration. Ce festival m'a donné à voir un éventail fascinant du théâtre qui se fait aux quatre coins des Amériques. Mais surtout, il m'a forcé à réfléchir sur le rôle dont la critique est investie dans un festival, et à réévaluer des notions confortables que j'entretenais à mon endroit en ma qualité de critique.

La critique théâtrale est inextricablement liée au mécanisme du marché. Même si les critiques et les relationnistes de théâtre affectent généralement de se méfier les uns des autres, ils travaillent dans un esprit de collusion. Par leurs efforts, le *show business* et l'industrie de l'édition conservent leur emprise sur notre forme d'art la plus conservatrice. Façonnant indirectement l'opinion publique en fonction de leurs propres goûts, les relationnistes tout autant que les critiques (ou, plus précisément, les critiques des quotidiens) perpétuent les institutions du théâtre et de la presse. Sans se construire — ou sans se reconnaître — de cadre de référence critique dans lequel contextualiser leurs opinions, ils travaillent généralement dans un mépris total de leur influence sociale et politique.

\* Cet article a initialement été publié en anglais dans la revue *Fuse* (Toronto), en septembre 1985, sous le titre : «Confessions of a Theatre Critic». N.d.l.r.





Sur la route entre Toronto et Montréal — me préparant à couvrir le festival pour *Canadian Theatre Review*, dont je suis le rédacteur en chef, et pour *Fuse* —, je méditais sur ma situation. Faisant partie du même système économique et social que tous les autres critiques canadiens, je suis exposé aux mêmes influences qu'eux. Cependant, puisque je choisis de ne pas écrire pour les quotidiens ni les hebdomadaires, mon travail échappe à leur emprise institutionnelle. En ma qualité de rédacteur en chef de *C. T.R.*, je choisis mes propres sujets et j'écris mes articles comme je l'entends. À *Fuse*, je dois soumettre mes articles à un rédacteur en chef, mais le pire qui puisse se produire, c'est qu'ils soient refusés. Comme les deux revues ne paient que 100\$ l'article, je ne dépends pas d'elles pour gagner mon pain. Et même si les deux reçoivent des subventions gouvernementales, la politique d'autonomie des organismes subventionnaires leur assure une liberté rédactionnelle qui leur permet de tolérer la différence d'opinion critique — ou, du moins, c'était le cas jusqu'à présent...

Mais la principale différence entre ma situation et celle du critique de quotidien en est une de temps. J'ai davantage de temps pour écrire mes articles, aussi bien que pour méditer sur ma situation de critique. Cela m'a amené à interroger les influences qui façonnent mes critères critiques, et à examiner la critique à titre d'institution.

Dans mon approche actuelle de la critique, je m'intéresse tout autant aux modèles sociaux qui orientent et régissent le processus qu'aux questions esthétiques et aux problèmes d'évaluation. Les jugements de valeur ne sont pas le produit uniquement des goûts personnels, mais aussi des idéologies sociales. La critique, tout comme l'art qu'elle considère, est tributaire d'une époque et d'un lieu; sa pratique met en lumière les présupposés selon lesquels certains groupes sociaux exercent une emprise sur d'autres.

#### **l'autorité de la critique: une étude de cas**

Avant de me rendre à Montréal, j'avais déjà réfléchi à certaines de ces idées pour un article que je projetais d'écrire sur *Avoidance and Peculiar*, spectacle d'un groupe de performance new-yorkais appelé Time and Space Limited, présenté en mai au Theatre Centre de Toronto; ou, plus exactement, je projetais d'écrire un article sur la critique, en me servant d'*Avoidance and Peculiar* comme point de départ. Mes préoccupations à l'égard de l'état d'appauvrissement de la critique théâtrale au Canada s'étaient accrues à la lecture d'une critique de Ray Conlogue sur ce spectacle<sup>1</sup>. Révélant des prises de position, quant au théâtre et aux rapports sociaux, fort différentes des miennes, le texte de Conlogue m'a forcé à considérer le caractère arbitraire de toute critique. Comment pouvais-je aborder le problème autrement qu'en formulant un avis contraire? Cette question soulignait les failles mêmes de la critique que j'entendais interroger. À la base de ces failles se trouve la prémisse suivante: un spectacle qui ne répond pas aux critères (non divulgués) d'un critique est rasant — et un spectacle qui y répond, du reste, est brillant.

Pour la critique qui exige du théâtre qu'il suive des structures conventionnelles, une performance qui subvertit délibérément la séquence narrative et rompt l'enchaînement linguistique posera, de toute évidence, problème. Même si Conlogue reconnaît dans sa critique d'*Avoidance and Peculiar* qu'«un «elle» anonyme subit des transformations», il qualifie ces transformations d'«incroyablement vagues». «Il ne semble y avoir nulle part de moment ni d'enjeu spécifiques...», écrit-il, décrivant subséquemment l'impression de dislocation et de confusion que lui a faite la pièce. Enfin, il attribue ses propres sentiments au spectacle, con-

1. Voir, dans la rubrique «Les critiques en question», l'opinion de Ray Conlogue, critique de théâtre au quotidien *The Globe and Mail* de Toronto, sur l'exercice de la critique au Canada anglais. N.d.l.r.

cluant que celui-ci a «un caractère aliéné, sans joie».

La critique de Conlogue prête de la crédibilité à la notion voulant qu'une critique en révèle autant sur son auteur que sur son propos. Dans la dernière partie d'*Avoidance and Peculiar*, les transformations dont parle Conlogue sont proclamées avec exubérance par les «performeuses». À mon sens, la répétition des verbes actifs à ce moment du spectacle indique qu'«elle» a évolué d'une manière bien différente de ce que Conlogue qualifie de «dépressif». Ce que j'estime avoir été représenté est la marche d'une femme vers l'indépendance. L'évaluation que fait Conlogue de cette évolution, qu'il qualifie de «claustrophobe», m'en dit davantage sur son profil psychologique et politique que sur le spectacle même. Sa critique de la pièce constitue, en d'autres termes, une «lecture» qui lui est propre, comme la mienne me l'est. Ou, plus pertinemment, les deux visions sont en réalité des «lectures faussées».

L'idée que toute critique représente une lecture faussée d'un texte demeure relativement nouvelle. Lancée au cours des années soixante-dix par la critique littéraire américain Harold Bloom dans des ouvrages tels que *A Map of Misreading*<sup>2</sup>, elle est la pierre d'assise des écrits théoriques de Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Paul de Man et d'autres qui sont associés à la théorie critique appelée «déconstruction». Cette notion vient pertinemment remettre en question la prémisse selon laquelle un texte peut être interprété et critiqué correctement — prémisse implicite dans la plupart des critiques que nous lisons. Le pouvoir du critique de théâtre découle de cette prémisse; et il réside dans la présupposition que fait le public que le statut de spécialiste du critique lui permet de faire une lecture «correcte» d'une pièce. Pour démanteler le pouvoir du critique, nous devons tout d'abord nous attaquer à l'autorité de la critique qui se présente en termes absolutistes. Ce ne sont pas les idées de Ray Conlogue qui lui donnent du pouvoir; c'est l'institution de la critique qu'il représente avec ses lectures univoques.

Fait ironique, c'est souvent dans la légitimation, par les artistes eux-mêmes, de l'autorité de la critique que celle-ci a ses effets insidieux les plus manifestes. Si la critique de Conlogue avait été positive, par exemple, le groupe Time and Space l'aurait peut-être utilisée dans sa publicité. Un prospectus sur *Avoidance and Peculiar* contient des extraits flatteurs de critiques parues dans *The New York Times*, *Newsday* et *Art Forum*, dont l'un nous apprend que les pièces de Mussman «s'écartent de la forme narrative conventionnelle, et n'en sont pas moins riches en tension dramatique». Cette manière d'utiliser les commentaires des critiques est si courante en publicité théâtrale qu'une annonce ou une affiche où l'on ne trouve aucune citation du genre fait paraître le spectacle suspect. En plus d'attester de la perception, par le théâtre, du pouvoir du critique, cela montre que le théâtre coopte l'influence du critique; et cela met en lumière le processus par lequel le théâtre travaille activement à perpétuer l'institution de la critique. Mais, facteur plus important encore, cela illustre jusqu'à quel point les artistes et les critiques sont unis par un lien symbiotique dans l'appareil qu'a créé le capitalisme avancé pour diffuser la culture.

Bien sûr, ce lien n'est pas nouveau; les analyses de ses causes et de ses effets ne sont pas davantage nouvelles. Au début des années trente, l'auteur et théoricien allemand Bertolt Brecht affirmait:

2. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, 1975. Le terme *misreading* est intraduisible en français. *Misreading* n'a pas le sens d'une fausse lecture, ce qui donnerait à croire qu'il existe une lecture exacte. Au contraire, une «lecture faussée» n'est qu'une lecture parmi bien d'autres, toutes aussi discutables les unes que les autres.



Aujourd'hui, le rôle social de la critique bourgeoise est d'annoncer les divertissements. Les théâtres vendent des soirées de divertissement et les critiques font affluer le public vers les théâtres... Nous avons déjà indiqué *pourquoi* les critiques représentaient davantage les intérêts des théâtres que ceux du public. La réponse s'énonce brièvement : parce que les théâtres sont des entreprises économiques organisées et régulatrices qui peuvent, à ce titre, exercer de l'influence et offrir des privilèges sociaux.

Même s'il critiquait la façon dont la critique était pratiquée, Brecht n'en considérait pas moins qu'elle pouvait remplir une fonction utile. Autant il était favorable à la production théâtrale qui s'efforçait d'enseigner et de modifier l'opinion publique, autant il soutenait la critique théâtrale qui cherchait à aborder les problèmes esthétiques dans une perspective sociale. Il prônait une sociologie de la critique, affirmant que la critique a pour rôle de considérer la structure artistique sous l'angle de sa fonction sociale et politique. Le but de la critique, soutenait-il, consiste à indiquer au public où sont les propres intérêts du public.

### **le but (l'utilité) de la critique**

Si elle a maintenant modifié les attitudes envers la littérature et la théorie littéraire en Europe, la conception de la critique comme «critique d'une idéologie» est tout aussi nouvelle en Amérique du Nord que l'est la théorie de la déconstruction. Assurément, cette notion ne s'est pas encore propagée jusqu'à la presse quotidienne, où l'idée que la critique pourrait être autre chose qu'«objective» est traitée comme une menace radicale à la liberté individuelle. Ainsi, bien que le mythe de l'objectivité critique soit en butte à des contestations dans quelques cours universitaires de littérature, il continue d'être largement véhiculé par les théâtres aussi bien que par la presse dans les annonces et les critiques.

Alors que j'arrivais à Montréal et que je voyais les affiches du Festival parer les rues, je n'avais aucune raison de m'attendre que la situation, ici, soit différente. Déployée au-



La remise des mentions au Festival de théâtre des Amériques 1985 : «Nos prix». Photo : François Truchon.

dessus du tronçon le plus achalandé de la rue Saint-Denis, une bannière annonçant le Festival m'a rappelé que le battage publicitaire durait depuis des mois. Et avec vingt-cinq spectacles en trois langues, présentés par plus de 400 artistes du Mexique, de Cuba, du Venezuela, du Brésil, de l'Argentine, des États-Unis, du Québec et du Canada, les responsables avaient manifestement un produit viable à vendre. Entrant au service de presse, je me sentais réconforté par le fait que mon itinéraire serait tracé par les rédacteurs de *Jeu* (la revue de théâtre du Québec), qui avaient organisé une table ronde de critiques à laquelle je devais participer. Je n'aurais pas, du moins, à me fier au déballage de salade d'un publicitaire pour choisir mes spectacles.

En fin de compte, je n'ai eu à écouter les salades d'aucun publicitaire. Car au service de presse, j'ai rencontré Marie-Hélène Falcon, codirectrice du Festival avec Jacques Vézina, qui m'a invité à devenir l'un des sept membres du jury. Après m'être étonné de ce qu'il y ait un jury (c'était une décision de dernière heure qui n'avait pas encore été annoncée), j'ai accepté l'invitation de Marie-Hélène. J'étais flatté; elle était charmante. Elle m'a expliqué qu'afin de pouvoir décerner les prix de façon équitable, je devais, bien sûr, tout voir; je me suis dit que puisque j'entendais déjà assister à la plupart des spectacles, autant les voir tous. Je lui ai demandé qui faisait partie du jury; elle m'a expliqué qu'on y trouvait des praticiens de théâtre en plus des critiques. «Quels prix sommes-nous censés décerner?», lui ai-je demandé; «Cela dépend de vous», a-t-elle répondu en souriant. Nous aurions à discuter plus tard des possibilités, lorsque je rencontrerais les autres membres du jury. Mais, entre-temps, je devais déjà me rendre à un spectacle; et je devais assister à une autre pièce trois heures plus tard. Je devais me hâter.

Alors que je me précipitais à mon premier spectacle, je me suis détendu à la pensée que j'assisterais maintenant au Festival sans dépendre aucunement de l'influence des autres. À présent qu'il me fallait tout voir, ni les décisions du collectif de *Jeu* ni les opinions des amis, des collègues ou du service de presse ne viendraient déterminer mes choix. Puisque je recevrais des billets de faveur, me suis-je dit, les spectacles cesseraient d'être pour moi un bien de consommation; je n'aurais plus besoin de guides du consommateur.

Ce n'est que plus tard que j'ai compris ce que j'avais fait. J'avais joint les rangs de l'*establishment* critique — je siégerais à une tribune de juges qui évalueraient les productions et décerneraient des prix venant légitimer non seulement la notion de l'excellence, mais également celle de la concurrence. Mes critères critiques, de même que ceux de mes six collègues, se trouveraient élevés au-dessus de ceux de tous les autres pour arbitrer officiellement le bon goût au Festival. Mon statut social y gagnerait sans nul doute dans les sphères de la critique car, faisant ce geste, je confirmais le statut de la critique à titre d'activité de spécialiste. Le Festival faisait donc entièrement honneur à l'institution de la critique, en ai-je conclu; et j'en faisais partie, encore plus que si j'avais écrit pour un quotidien.

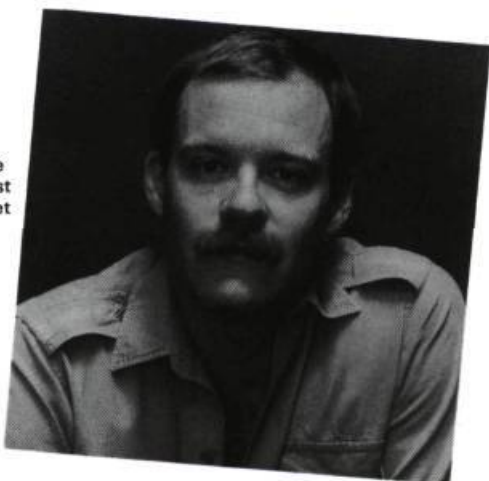
À partir de ce moment, j'ai été trop occupé pour m'apitoyer longuement sur mon sort. En plus de voir jusqu'à quatre spectacles par jour, de participer à deux conférences ainsi qu'à une table ronde de critiques, j'ai pris part à de nombreuses sessions de minuit avec mes collègues du jury, la dernière de ces sessions se terminant à six heures du matin le jour où nous avons décerné nos prix.

### **la récompense des prix**

*Nos prix.* Alors même que j'écris ces mots, ils continuent de m'apparaître étranges, tout aussi étranges que l'idée de me voir attribuer des mentions. Je me rends pourtant compte



«La critique, tout comme l'art qu'elle considère, est tributaire d'une époque et d'un lieu.» Robert Wallace. Photo: Frank Richards.



qu'en réalité, je décerne constamment des mentions — dans les notes que je donne à mes étudiants pour leurs travaux, dans les lettres de recommandation que j'adresse aux conseils des arts, dans mes décisions de parler d'un groupe tel que Time and Space Limited et non d'autres. Et je me rends compte que les prix que j'accorde, non seulement trahissent des présupposés idéologiques, mais favorisent, de plus, les récompenses économiques. Cela sape sérieusement la notion libérale voulant que le critique puisse fonctionner de façon indépendante alors qu'il est dans la sphère publique. La sphère publique n'est pas autonome; lorsque je consens à collaborer avec ses institutions, je renonce à mon emprise sur mon produit.

Même si les choix du jury n'entraînaient l'attribution d'aucun prix en espèces, nous avons récompensé le Festival en contribuant à son institutionnalisation. La façon dont nous avons usé de notre pouvoir envers tel ou tel spectacle m'apparaît moins importante que le fait que nous ayons accepté ce pouvoir lorsqu'il nous a été offert. Étant donné les attitudes conservatrices des responsables des subventions à la culture, il est compréhensible que les organisateurs du Festival aient choisi de marquer l'événement d'un sceau d'approbation critique qui les aiderait à obtenir un appui financier. La participation d'un jury international de critiques soutenant l'idéal de normes absolues protège l'investissement financier des commanditaires du Festival, qui doivent recevoir l'assurance que leur produit possède une qualité et un prestige reconnaissables. Et elle garantit au public que le Festival est une entreprise légitimement «artistique» qui mérite son appui. Si le jury a évité les édits catégoriques de succès et d'échec, il n'en a pas moins préservé la hiérarchie de bon goût nécessaire à la transformation du théâtre en bien de consommation. Plus simplement, nous avons fourni aux publicitaires une «bonne presse». Par nos efforts, le Festival, étant déjà un bien de consommation dans la presse quotidienne, est devenu un produit distinct, a été emballé dans une boîte «fermée», prête à être vendue et ouverte à une prochaine occasion.

Ce qui m'a étonné, c'est que j'aie déjà acquis un statut qui me permet d'être d'une quelconque utilité dans ce processus. Que ce travail m'ait été agréable me paraît moins étonnant, puisque j'ai éprouvé un vif plaisir à travailler avec mes collègues du jury — de même qu'avec tout le personnel du Festival —, qui sont parvenus à conserver leur enthousiasme et leur bonne volonté même alors que la fatigue s'installait. Chacun de nous avait à offrir sa propre lecture faussée, de sorte que nous avons eu du mal à atteindre un consensus sur cinq des sept prix que nous avons décernés. Mais tandis que nous discutons et que nous com-



parions nos réactions aux spectacles — ce qui n'était pas une mince tâche en trois langues différentes —, j'ai acquis du respect pour mes collègues, sinon pour le processus auquel nous participions.

J'ai profité de l'occasion de la table ronde, vers le milieu du Festival, pour tenter de définir ma propre approche de la critique théâtrale, et j'ai conservé mes notes pour m'en servir comme point de départ du présent article. J'ai considéré l'affirmation de Paul de Man selon laquelle toutes les lectures faussées ne sont pas également valides, et je me suis demandé si une «bonne» lecture faussée ne pourrait pas être, justement, ce que le jury tentait de formuler. «Par bonne lecture faussée, nous prévient de Man, j'entends un texte qui donne naissance à un autre texte qui constitue lui-même une lecture faussée intéressante.» Nos propres lectures faussées pouvaient-elles donner naissance à un article qui engendrerait lui-même de nouvelles lectures faussées utiles? Pouvais-je écrire un tel article pour *Fuse*?

**robert wallace\***

traduit par **jean-luc denis**

\* Professeur au Glendon College de l'Université York de Toronto, il y enseigne la dramaturgie contemporaine et le théâtre canadien. Il travaille aussi pour la radio et la télévision anglophones depuis 1965. Parmi les nombreuses productions à son crédit, huit documentaires sur les arts pour *Ideas* (CBC). Il est également l'auteur de plusieurs pièces de théâtre. *No Deposit No Return* fut jouée off off Broadway en 1976 et '67 a été publiée par le Playwright's Union Canada. Parallèlement à ces activités, il a collaboré à plusieurs revues de théâtre, dont *Modern Drama*, *Toronto Theatre Review*, *Canadian Drama/Art dramatique canadien*. Depuis 1982, il est rédacteur en chef de la revue *Canadian Theatre Review*. Il est responsable de l'édition de pièces de théâtre pour The Coach House Press. N.d.l.r.