

## Aspérités (1-26 : la critique au quotidien)

Paul Lefebvre

---

Number 40, 1986

La critique théâtrale dans tous ses états

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28726ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Lefebvre, P. (1986). Aspérités (1-26 : la critique au quotidien). *Jeu*, (40), 182–193.

# aspérités

## (1-26: la critique au quotidien)

### 1. liminaire (autobiographie critique)

J'aime aller au théâtre. Cela me vient de ma mère. Quand on aime quelque chose, on aime en parler.

Bien sûr que j'en ai fait, adolescent, au collège. Mais ce sont des spectacles que j'ai *vus* qui ont été les plus importants, des spectacles que j'ai vus entre l'âge de douze et seize ans, qui m'ont révélé que le théâtre transmettait des émotions et des significations bien distinctes de celles que procuraient la lecture, la musique ou le cinéma. Je les veux nommer: *l'Opéra de quat'sous*, monté à l'Assomption par Jean-Marie Surprenant et l'abbé Coulombe, *Des souris et des hommes*, par Georges Groulx, *En attendant Godot*, par André Brassard et *Auguste Auguste, auguste*, par Roland Laroche — ces trois derniers spectacles à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, au Gesù.

J'ai fait des études de lettres à l'université après avoir suivi une formation orientée vers les sciences (fasciné par la beauté toute aristotélicienne des insectes, je voulais devenir entomologiste). J'ai suivi le plus de cours possible en théâtre (dois-je préciser que j'y allais beaucoup?) et c'est à ce moment qu'on m'a approché pour écrire dans *Jeu*. Après avoir répondu à une petite annonce, je me suis retrouvé responsable de la section théâtre à feu *Virus Montréal*. C'était vers le début de 1981, au moment même où l'on m'a demandé de faire partie de la rédaction de *Jeu*. C'est aussi cette année-là que j'ai commencé à donner la charge de cours en théâtre québécois à l'Université de Montréal; cela allait durer trois ans. Après, le réalisateur d'*À votre service*, à la radio AM de Radio-Canada, a pris contact avec moi pour que je diffuse une chronique culturelle. J'ai accepté aussi de tenir une chronique de théâtre à Radio Centre-ville. Puis c'est *le Devoir* qui m'a demandé d'assister Robert Lévesque pour la couverture de l'activité théâtrale. En 1984, l'Option-théâtre du cégep Lionel-Groulx m'engageait pour enseigner la dramaturgie à ses finissants. Tout ceci pour dire que si d'autres ont souvent choisi à ma place la forme de mon activité critique, c'est volontairement que je me suis dirigé dans un champ de travail où je pouvais exercer une fonction critique vis-à-vis des diverses composantes de l'art théâtral.

Je dois beaucoup à deux critiques. D'abord à Patrick Straram: la lecture de ses textes sur le cinéma et sur le jazz m'a montré combien on pouvait être habité par un art et comment on pouvait habiter des oeuvres. Et à Gilbert David, qui a su m'encourager et dont la démarche critique m'est exemplaire. Il a dégagé, ici, un nouvel espace pour la critique théâtrale, espace dont je ne cesse de profiter.



«Quand on aime quelque chose, on aime en parler.»  
Paul Lefebvre. Photo: Olivier Asselin.

## 2. mon collègue et patron

Par rapport à mon travail, la question que les gens de théâtre me posent le plus souvent ne me concerne pas. On me demande ce que je pense du travail de mon collègue et patron Robert Lévesque. La question naît parfois de préoccupations quant à la critique comme lieu de débat d'idées. Mais plus souvent qu'autrement, j'ai l'impression de me faire demander en douce une caisse de munitions. J'ai fini par mettre au point une réponse standard. Je dis d'abord que son combat contre la médiocrité au théâtre est admirable. J'ajoute ensuite qu'il voit le théâtre et les artistes comme Clémenceau voyait la guerre et les militaires, considérant que Lévesque pourrait fort bien dire, paraphrasant le Tigre: «Le théâtre! C'est une chose trop grave pour la confier aux artistes.»

## 3. éloge du terme

Je connais très bien la formule pour transformer une machine à écrire en hache. Et je sais comment utiliser ladite hache. C'est un art de savoir et d'analyse, pas une question de force. Pas besoin de taper à tour de bras; il suffit de localiser la faille avec précision. Alors, un petit coup suffit.

Quand on m'a appelé pour écrire dans *le Devoir*, j'ai pris la résolution de ne pas faire de rhétorique sur le dos des spectacles. Quitte à ce que mon écriture soit terne. Si je suis incapable de concilier la brillance et la justesse, je sacrifie la brillance. Il est bien plus facile de réussir son article que d'écrire une critique qui soit à l'écoute de son objet.

Je ne souhaite pas reproduire, par analogie, le champ sémantique et émotif de l'oeuvre dont je parle. Je n'essaie pas de faire de mes critiques journalistiques des oeuvres d'art, ni d'emprunter à l'art son fonctionnement. J'essaie de démonter les oeuvres de la façon la moins réductrice possible.

#### 4. faire taire le critique

Chez moi, le spectateur, quand il est au théâtre, n'aime pas le critique. Par contre, le critique aime le spectateur d'un amour niais, mais il a la déplorable habitude de le déranger pendant qu'il assiste à la pièce, question de savoir tout de suite ce qu'il ressent pour pouvoir trouver la piste de départ de son papier. Le spectateur le renvoie fermement, le plus vite possible.

Mais si j'y pense bien, le critique vient déranger le spectateur quand ce dernier s'ennuie. À ce moment-là, il m'arrive de laisser le critique regarder la pièce quelques instants, voire quelques minutes, quand le spectateur est non seulement ennuyé mais épouvanté. Quand le critique se pointe pendant le spectacle, je lui donne parfois la permission de noter une phrase sur un coin de programme. Après, poc! une petite taloche sur la tête pour qu'il se retire. Le spectateur devrait être au critique ce que l'explorateur est au géographe.

#### 5. dons mutuels

Il est une chose précieuse dans mon travail: les entretiens pour les articles du samedi. Ils sont précieux pour moi avant d'être utiles à mon travail critique. Avec les artistes dont l'oeuvre me touche, ces rencontres sont des moments privilégiés. Le lieu où l'artiste crée, je l'imagine comme un lieu découvert, où l'artiste est très vulnérable. Si je veux parler d'art avec lui (ce n'est pas nécessaire, vous savez, pour un article de journal...), je dois, moi aussi, aller dans la même zone, me mettre à découvert. Je ne le fais pas toujours. Cela tient à des questions d'ordre strictement personnel (quel paradoxe que le métier de critique: tenir un discours public à partir de cet événement très privé qu'est la réception d'une oeuvre d'art), et c'est souvent épuisant. Je me considère privilégié de faire un travail qui me permette ces moments d'échange.

#### 6. ex cathedra

On me reproche quelquefois, comme à tous les critiques avares de leur «je», de parler ex cathedra. Comme s'il n'y avait aucune marge entre la fragilité avouée d'une parole individuelle incertaine et l'autorité de l'institution. À cela, je réponds qu'il y a mon nom au bas de l'article et je fais remarquer que, dans la vie, on recourt à «je pense que» ou «je crois que» dans des circonstances particulières. Je réponds cela parce que je n'ai jamais utilisé (ni songé à le faire) la puissance de l'institution qui m'accueille (Radio-Canada, *Le Devoir*, *Jeu*) pour ne serait-ce que cautionner ce que je considère pertinent dans mon discours.

Mais mon attitude est naïve. Nous vivons dans une société où la presse tient à se donner comme lieu de discours objectif plutôt que comme lieu d'opinion. De plus, nous procédons encore d'une pensée catholique fondée sur l'interprétation autorisée par l'institution, et qui privilégie l'adhésion plutôt que la discussion. Ce qui encadre mon discours, que je le veuille ou non, le pose comme ex cathedra, à moins que je ne fasse un effort particulier pour ébranler ce cadre. Or, j'ai choisi de faire le contraire. À court terme, il est certain que le lieu — mon individualité — d'où j'é mets mon discours serait mieux identifié si je surchargeais mes articles des marques de la subjectivité. Mais ce serait en même temps travailler au maintien du statu quo; or, je veux que les lecteurs cessent de croire. C'est compliqué parce que l'institution, elle, tient à sa crédibilité et à son autorité. Pour bien des réalisateurs à Radio-Canada (pas le mien, quelle chance), la phrase «je ne sais pas» est anathème sur les ondes. Et il est arrivé, au *Devoir*, que Robert Lévesque supprime le pronom «je» de mon écriture. Une fois, il l'a même remplacé par le nom du journal. Je ne tiens pas au pouvoir; ceux qui m'engagent, oui.

## 7. voir ma mort

Nous mourons tous, mais sans savoir de quoi. Je dis quelquefois que je vis dans un pays que la mort a déserté: les fléaux humains, comme ceux de la nature, ne nous importunent guère. Ainsi, je ne crois pas vraiment savoir le sens du mot «nécessaire».

Je crois que le théâtre ne meurt pas, parce qu'il a signé un pacte avec le tragique; j'attends le jour où je verrai les acteurs faire les gestes et dire les paroles de mon inéluctable. L'inéluctable de mon ici et maintenant. Je crois que le théâtre est le lieu d'où je pourrai voir le plus clairement pourquoi et comment je vais mourir. Et quand je dis moi, je pense à nous. J'oublie trop souvent cela, c'est une pensée que je chasse; voilà pourquoi mon travail critique manque souvent d'authentique pertinence.

## 8. la légende de clive barnes

À chaque conférence de presse, Jean Duceppe souligne le grand succès d'une de ses productions «malgré les mauvaises critiques». Il y a toujours quelqu'un qui entonne alors le couplet connu sur les critiques new-yorkais (Clive Barnes en tête) qui peuvent causer l'arrêt d'un spectacle. Les artistes parlent d'ailleurs de ces critiques avec l'admiration craintive que les Cananéens devaient avoir pour le Moloch. Ces critiques de légende (dont on ne voudrait guère) sont ainsi évoqués pour mieux mépriser les critiques d'ici, dont l'impuissance serait un signe d'incompétence ou, tout au moins, d'impertinence.

Je répondrais à cela: à critique fort, théâtre faible. J'aurais tendance à rapprocher le théâtre américain d'aujourd'hui (l'*alternative theatre* excepté, bien sûr) du théâtre français du tournant du siècle (celui contre lequel Copeau a lancé son appel) ou, toujours en France, du théâtre de boulevard de l'après-guerre: un théâtre dont les langages se sont figés et qui est fondé sur la virtuosité et l'efficacité avec lesquelles on emploie des codes définis. Cela crée une situation particulière: les artistes, la critique et le public ont tous les trois la même conception de ce qu'est «une bonne pièce». Pas étonnant, dans un tel système, que la critique soit puissante.

## 9. mes deux lecteurs

Arriver à la critique journalistique en provenance de la critique spécialisée, c'est un peu comme si on demandait à un fabricant de microscopes de quitter son atelier pour aller construire des télescopes au milieu d'un centre commercial: cela demeure l'application d'un savoir relatif aux tubes et aux lentilles; pour le reste...

Une des choses, dans ce passage, qui m'a donné le plus de fil à retordre, a été la question relative au changement de public lecteur. Dans une revue spécialisée, il s'agit beaucoup, lorsqu'on critique un spectacle, de donner une réponse publique à l'acte fait par les créateurs de l'oeuvre. Plus que tout autre, l'artisan du spectacle est le destinataire privilégié de ma critique. Dans un journal, pas besoin d'insister sur le fait que c'est totalement différent. Le lecteur veut être informé sur le spectacle et, s'il est un spectateur potentiel, savoir s'il devrait ou non acheter un billet. Comme on ne dispose que de deux feuillets et demi, pas question d'y aller dans le détail avec une argumentation bien étayée.

Le problème, c'est que je suis incapable d'oublier mon premier interlocuteur, l'équipe du spectacle. Je me trouve ainsi pris à tenir compte, dans mes articles, de deux destinataires aux interrogations dissemblables. Dans mes premières critiques journalistiques, j'étais tout à fait obnubilé par mon lecteur-praticien: je passais même sous silence des points négatifs si je jugeais n'avoir pas assez d'espace pour expliquer les raisons de mes jugements. Et



semblable aux courtisans de la reine Victoria qui se devaient de porter deux paires de bas blancs superposés, je mettais, pour écrire mes critiques, deux, plutôt qu'une, épaisses paires de gants blancs.

Bien sûr, il y avait chez moi une très forte préoccupation : montrer aux gens de théâtre ma bonne foi, mon type de sensibilité et mon degré de compétence. Pour arriver à transmettre des opinions brutes, il me semblait d'abord nécessaire de prouver aux gens que je pouvais soutenir ces opinions par des arguments solides. Je ne sais pas si cette période d'introduction aurait duré longtemps mais un soir, Lorraine Pintal m'a dit : « Tu devrais arrêter de prendre toutes ces précautions quand tu fais tes critiques. Les gens [de théâtre] ont confiance en toi. » Je l'ai crue.

N'empêche que ceux qui parlent et ceux qui écoutent n'ont pas les mêmes attentes. S'adresser à ces deux interlocuteurs n'est pas une question d'équilibre. J'écris pour mes lecteurs « laïcs », mais le cœur de l'article est ce qui devrait être au centre des préoccupations des deux parties : la pertinence du discours et la pertinence des moyens employés pour l'exprimer. Tenter aussi de cerner cette part d'indicible transcendance qui fait que les œuvres d'art bouleversent le sens du monde.

#### **10. cette série ininterrompue de contrats en blanc**

La pratique journalistique fait fi du désir critique. C'est ce qui est le plus dur pour quelqu'un comme moi dont l'acte critique avait toujours été déclenché par un désir d'écrire sur tel ou tel spectacle et non par une quelconque obligation préalable. Un désir né tout simplement du fait qu'un spectacle m'interpellait avec force, que ce soit par ses affinités avec mes préoccupations ou, au contraire, parce qu'il allait à l'encontre de mes convictions. Un désir critique né, somme toute, d'une insatisfaction : celle de ne pas entendre, dans le concert des discours entourant une production ou l'ensemble de l'activité théâtrale, quelque chose qu'on a la présomption de croire intéressant et qu'on a envie de dire.

Dans un journal, c'est l'actualité théâtrale qui donne naissance à la critique. Je vais voir des spectacles sur lesquels je dois écrire, quelle que soit l'impression qu'ils m'aient faite. C'est assez éprouvant, cette série ininterrompue de contrats en blanc.

#### **11. comprenez-moi, mais ne me croyez pas**

Je ne suis pas un spectateur moyen. Et je n'ai pas à l'être. J'ai à être compris de mes lecteurs et de mes auditeurs. Il ne faut pas qu'ils me croient. Il faut qu'ils situent leurs préoccupations et leurs goûts par rapport aux miens.

#### **12. «quelque chose de positif»**

Il y a des gens de théâtre qui disent aimer mon travail critique parce que, si mauvais le spectacle soit-il, je trouverais toujours « quelque chose de positif ». C'est un commentaire qui me surprend chaque fois. Parce que je ne pense jamais, en écrivant une critique, à un quelconque équilibre des bons points et des mauvais points. Et encore moins à donner, pour adoucir l'expression de mes déceptions, un prix de consolation.

Un spectacle parle, parle mal ou, mais c'est très rare, ne parle pas. Ce que j'essaie d'écrire, c'est le sens et l'utilisation des divers langages scéniques qu'on emploie pour le produire.

Hélène Mercier interprétant le rôle d'Isadora Duncan dans la horde de *Vie et mort du Roi Boiteux* : ce corps d'artiste qu'on n'ose évoquer.

### 13. mais où sont les rêves d'antan?

Les utopies sont mortes, ma mère, mes camarades. «For the first time in modern history, we do not have an alternative ideology; this is at the core of the problem of being a theatre critic in the eighties», disait l'an dernier Erica Munk, au Colloque international sur la critique théâtrale. J'ai commencé à écrire *dans* ce vacuum, sans encore pouvoir écrire *avec* ce vide, cette absence. Ce vide me pèse. J'ai hérité de quelques débris d'une morale collective, fragments épars de l'utopie socialiste — sans parler du nationalisme québécois — qui, au mieux, me peuvent servir de garde-fous.

L'histoire (ou plutôt le regard d'un grand artiste — Syberberg — sur l'histoire) m'a enseigné que la sincérité et la bonne foi ne peuvent pas, mais alors vraiment pas, tenir lieu de morale. Ce n'est pas que je souscris au sentiment de Pascal qui voudrait que le moi soit haïssable, mais ce moi, je ne crois pas qu'il soit éthiquement insoupçonnable. Me voilà renvoyé au problème de départ: comment, aujourd'hui, articuler une éthique? Ne serait-ce qu'au strict point de vue de mon travail critique, la question m'importe: car je crois qu'il n'y a pas d'esthétique sans éthique.

Et il y a mon moi, ma pierre de touche, ce lieu où je sens l'art m'atteindre, me troubler, me bouleverser. Je crois que l'art s'adresse à nous à travers les émotions; je ne soupçonne pas l'émotion, mais je soupçonne ce qu'on en fait. Ce moi auquel j'accorde à la fois une infinie confiance et une cordiale défiance est pour moi le lieu où se décide, tout à fait irrationnellement, s'il y a art ou pas. Je ne peux pas dire à quoi je reconnais l'art sinon que j'ai l'impression de le reconnaître selon le mécanisme analogue qui nous fait reconnaître un visage connu et aimé au milieu d'une foule.

Mais d'où questionner? Comment ruminer l'art pour mieux être conscient de soi et du monde? J'ai le cul entre deux chaises fragiles: un moi que je connais mal (qui m'a appris que *gnóthi seauton* se traduisait par: va au théâtre?) et une morale en morceaux. Cet entre-deux, je n'ai pas encore trouvé le moyen de le rendre fécond. Je ne suis pas un génie et, en plus, la philosophie est ma tache aveugle: je me sortirai de cette situation quand les autres s'en sortiront. Cela ne devrait pas être une excuse à ma paresse intellectuelle; je crains que ce le soit un peu.

### 14. la peur d'être sourd

Je ne crois pas aux nouveaux thèmes. (Les attachés de presse qui m'entendent faire oui-oui en écoutant leurs sollicitations téléphoniques connaissent mieux que tous les autres le sens de cette phrase.) Je crois à de nouveaux sujets qui se peuvent manifester si les créateurs repensent les langages du théâtre. Si l'histoire de l'art nous apprend quelque chose, c'est que ce sont les changements de langage qui apportent cet art nouveau capable de parler des mouvances du réel et, aussi, que c'est cet art-là qui est rejeté. Or, j'ai peur de devenir sourd, de n'entendre que cacophonie lorsqu'un nouveau langage se manifeste et de qualifier le tout de mal fait et de désagréable. J'ai peur de ne pas savoir entendre ce qu'on pourrait me dire d'essentiel.

### 15. je n'arrive pas à m'y faire

On naît journaliste ou on ne s'y fait jamais. Venu de la critique spécialisée, ayant même un peu tâté de la critique universitaire, je n'arrive pas à me sentir tout à fait à l'aise dans l'écriture journalistique. Je n'aime guère son côté tapageur et sa propension à tout aborder sous l'angle de la nouvelle. Convaincu que le clair est l'opposé du vrai, je me sens peu chez moi dans ce milieu qui préfère l'exacerbé au nuancé. (Mon Dieu, qu'est-ce que ce serait si je



travaillais ailleurs qu'au *Devoir*?) Cela, sans parler des contraintes de temps et d'espace, ainsi que de l'obligation de rendre compte d'une manière globale, souvent au détriment de l'approfondissement, de ce qui fait la richesse d'un spectacle.

En fait, je chéris mon inadéquation au travail journalistique. Parce que c'est ce qui me permet d'avoir un regard décalé sur mon travail au *Devoir*. N'être que journaliste (comme n'être que professeur), je me sentirais vite asséché. Je fais du journalisme mais. Je ne suis pas journaliste.

## 16. deux clichés

Deux lieux communs entendus trop fréquemment sur la critique, non seulement dans des conversations privées, mais aussi lors de débats publics. Un : «La critique est inutile; je suis assez conscient pour savoir si je suis bon ou pas sur scène.» Deux : «Les critiques sont des artistes frustrés.» Ce qui m'attriste dans ces phrases, ce n'est pas ce qu'elles disent sur la critique. Ce sont des flèches qui passent à côté du cœur de la question critique, et s'il est des critiques que ces phrases touchent, ils ne méritent pas mieux. Non, ce qui m'inquiète dans ces phrases, c'est qu'elles m'apparaissent comme deux signes d'un mépris que des artistes de théâtre ont pour leur propre travail. Mépris caché, pas vraiment conscient, bien sûr, mais néanmoins présent. Car ces deux phrases n'ont du sens que si le théâtre ne dit rien.

Tous ceux qui, pour des recherches historiques, sont allés interroger de vieux artisans de théâtre — en particulier des comédiens —, disent s'être d'abord heurtés à l'étonnement de ceux qu'ils allaient interviewer; ces artistes ne comprenaient guère qu'on attache de l'importance à ce qu'ils avaient fait. Ce n'est que tout récent que *Jeu* ne provoque plus d'incompréhension chez une bonne partie du milieu théâtral qui ne voyait guère pourquoi des gens mettaient tant d'efforts et sollicitaient tant de savoir pour tenir un discours sur les spectacles de théâtre et, qui plus est, pour l'inscrire dans un format massif voué à la permanence. Tout cela comme si l'immédiateté de la représentation avalait tout et qu'il n'y avait rien d'autre à dire, une fois le rideau tombé, que: j'ai ri ou j'ai été ému. Mais que la représentation ait du sens et que ce sens puisse être approfondi, discuté, non pas.

En effet, pour le praticien de théâtre qui réduit son art à un exercice de l'efficacité, la critique est inutile. Pour qui le théâtre est l'art de provoquer une émotion *on cue* ou d'obtenir «un rire aux 17 secondes ou 400 rires par spectacle»<sup>1</sup>, la critique est, en effet, sans utilité et, pour le lecteur, la critique devient un rapporteur qui n'a rien d'important à dire, sinon qu'on a plus ou moins bien réussi à le faire rire ou pleurer.

Je décèle ce même mépris de leur art chez ceux qui voient dans les critiques des artistes frustrés. Comme s'il n'y avait de plaisir théâtral que dans la pratique de cet art et que ceux qui aiment aller au théâtre n'étaient que des crétins (je rencontre régulièrement des gens du métier qui dissimulent mal leur étonnement de ce que j'aime tant aller au théâtre) ou des frustrés. Qu'une réponse publique un tant soit peu émotive faite à ce geste public qu'est une production théâtrale soit vue comme un signe de frustration me laisse plutôt perplexe. Je pourrais aussi dire que c'est faire du psychologisme niais pour discréditer a priori un discours: un éventuel critique serait-il un artiste frustré qu'il n'écrirait pas nécessairement

1. Comme le dit Georges Carrère, rapporté par un Raymond Bernatchez admiratif dans «Georges Carrère: vingt ans de théâtre d'été», *la Presse*, 5 juillet 1986, p. E-4.

des imbécillités... C'est une attitude liée à un autre art: celui de nier les débats en les transformant en chicanes.

### 17. frustrations

Il y a ces merveilleuses frustrations qui, dans un journal, viennent des titres et des coupures. Un exemple et vous comprendrez tout. Une des critiques qui m'a demandé le plus de travail et de réflexion parmi celles que j'ai rédigées pour *le Devoir* a été la critique de la pièce d'Alice Ronfard: *Les paradis n'existent plus... Jeanne d'Arc*. J'étais assez satisfait du résultat parce que j'avais réussi à suivre avec précision ma pensée, en essayant de départager ce qui m'avait ennuyé et ce qui m'avait bouleversé dans ce spectacle. Je n'ai plus mémoire du titre — aussi nuancé que l'article, ça je m'en souviens — que j'avais proposé, mais on a, au journal, coiffé mon papier d'un tonitruant: «UN SPECTACLE RATÉ.»

La coupure est un autre genre de torture: quand c'est Robert Lévesque qui s'en occupe, ce n'est pas si mal: quelques nuances, çà et là, prennent le bord. Ma réaction habituelle: un genre de petit rôle de rage alors que je lance par terre le journal. Mais si Lévesque n'est pas là et qu'on manque d'espace pour les horaires des cinémas, c'est simple, on coupe à partir de la fin, comme si tout article avait la facture d'une dépêche de la Presse canadienne, où l'information est découpée en petits morceaux dont l'importance diminue à mesure que l'article avance. Une fois, on a coupé ainsi près de la moitié de mon article, mettant un point là où il y avait un point-virgule. Dans de pareils cas, s'ajoutent au petit rôle et au lancer du journal des marmonnements incohérents et assassins.

### 18. un acte dialogique

Non seulement j'aime le théâtre, mais j'aime aussi les gens qui le font. Je les fréquente; j'ai plaisir et enrichissement à parler avec eux. J'ai cru au début que mon poste de critique au *Devoir* teinterait ces rapports. Cela ne s'est pas produit pour la peine, peut-être bien parce que ma fonction n'a pas trop déteint sur moi, que je ne me suis pas laissé avaler par elle. Et puis, ceux qui viennent me faire leur petit numéro de *p.r.* sont aisés à repérer (et si je ne repérais que les maladroits?). Il y a des jours où j'en suis très malheureux, des jours où je me dis que la misanthropie est une qualité, nécessaire à qui veut faire de la critique; c'est très dur, humainement parlant, que d'avoir à dire publiquement du mal du travail de gens que vous aimez. Mais c'est un bon exercice de maturité émotive.

Je considère la critique comme un acte dialogique, qui se peut poursuivre — c'est souhaitable — hors de la place publique. L'injure ou le mépris ferme ce dialogue. (L'emploi de l'invective, en polémique, c'est une autre histoire.) Il est des critiques de Robert Lévesque que les praticiens pourraient relire avec intérêt, car elles comportent souvent des observations sagaces sur leur travail. Je les comprends de ne les pas relire: un jet d'acide au visage, une fois, cela suffit.

C'est vrai que je suis d'un idéalisme un peu naïf dans mon désir de situer l'acte critique dans le champ du rationnel et de l'en dépouiller le plus possible de ce qui peut en provoquer une lecture émotive. La preuve: je rêve du soir où, après une première à la Licorne, je prendrai une table au fond, où j'y rédigerai mon papier et où je le ferai contresigner par l'équipe du spectacle. Et où tout cela se passera avec calme et sérénité.

### 19. écart

Il y a un hiatus que je n'ai pas comblé: celui entre mon amour du théâtre et la place qu'occupe le théâtre dans ma société. C'est une question assez gênante. Je n'ai aucune difficulté



Souvenir d'une merveilleuse frustration venant d'un titre tonitruant. *Les paradis n'existent plus...* Jeanne d'Arc. Photo: Christian Girard.

à légitimer mon travail vis-à-vis du théâtre. C'est vis-à-vis de la collectivité que cela se corse: parce que ma place est liée à celle qu'occupe le théâtre. J'ai atteint l'âge d'aimer le théâtre dans cet intervalle entre le catholicisme d'antan et le néo-puritanisme d'aujourd'hui. Cet intervalle avait quelque chose d'intéressant parce qu'il y avait cet accord entre la salle et la scène autour du pronom «nous». Ce nous, ai-je besoin de le préciser, était national. Aujourd'hui, ce nous est fragmenté et je n'arrive pas toujours à me situer dans ces divers ensembles (l'Amérique, mon sexe, l'Occident, ma génération...) où je peux aussi dire: nous. Je ne sais pas qui forme ce nous à qui le théâtre est nécessaire, quelle est la géographie de cette collectivité. Dans cette perspective, mon travail est lié de très près à la création théâtrale: sorte de passerelle (est-ce que ça existe des passerelles déformantes?) à deux voies entre le théâtre et la société.

Chose certaine, je ne me reconnais guère dans le néo-puritanisme d'aujourd'hui qui, à la différence de l'ancien, a très bien intégré le loisir comme composante de sa machine de production. Étant de ceux pour qui le théâtre est à la fois nécessaire et inutile, je refuse de croire au théâtre à cause du bien-fondé de ses retombées économiques, comme je mépriserais un chrétien dont la foi se fonderait sur les guérisons miraculeuses. Chose certaine, le théâtre-business est de plus en plus présent dans le paysage. Le respect de la (très judéo-chrétienne) valeur d'échange, ça c'est une éthique. Qui mène à une esthétique: celle de

l'efficacité. Le chimiste Lavoisier a dit: rien ne se perd, rien ne se crée. C'est bien parfait pour la matière. Pour le théâtre, je dirais: quand rien ne se perd, rien ne se crée.

## 20. c'est faux

On dit les critiques comme on dit les artistes. C'est faux. Il y a une communauté des artistes. Il n'y a pas de communauté des critiques.

## 21. enfant, je démontais les réveils

Devant un spectacle, la question: «C'est bon ou pas?» s'efface, pour moi, au profit de: «C'est quoi, et comment ça fonctionne?» Je considère qu'il est très important de *décrire* le spectacle. Car la critique n'est pas que jugement, elle est aussi information. Le critique est un spectateur délégué qui émet des petits signes des productions théâtrales, des petits signes économiques, portatifs et assimilables en très peu de temps. C'est d'ailleurs là que réside pour moi la satisfaction intellectuelle du travail critique: saisir le fonctionnement de la représentation. Le sentiment de réussite que j'ai ressenti devant certains de mes textes tient à l'impression que j'ai eue d'y saisir avec acuité le sens et le fonctionnement de leur objet. C'est ennuyeux de dire qu'un spectacle est mauvais, que les acteurs sont mauvais, que la mise en scène est mauvaise; c'est très intéressant d'essayer de découvrir les endroits où le sens s'aplatit. Le lecteur intéressé au théâtre ne peut pas tout voir, il faut lui dire ce qui se passe et ce qui se pense. D'abord et avant tout.

## 22. être complice?

Suis-je complice du praticien? Le critique, comme complice, c'est quelque chose qui revient toujours dans les discussions. Et c'est une question qui m'interpelle. Il y a au moins un secteur où il se doit de l'être (en tout cas, dans notre système où information, entretiens et critiques sont faits par une même personne), c'est celui de l'information, non seulement factuelle mais, surtout, en ce qui concerne la transmission des idées et des démarches créatrices. Je me conçois comme l'avocat des artistes auprès de mon média et non l'avocat de mon média face aux artistes. Je suis là pour essayer d'avoir de l'espace pour eux et non pour le distribuer chichement.

La complicité dans la critique journalistique, c'est autre chose. Disons qu'elle est subordonnée à l'exercice critique. Pour simplifier, je dirais que, dans la critique d'un spectacle, entre à la fois la critique du projet et la critique de sa réalisation. Je n'ai guère de propension à être complice d'un projet théâtral qui porte, sur la vie des hommes, un témoignage à courte vue ou faussé par les illusions qu'entretient le discours dominant. Il est par contre des cas où un projet théâtral qui me touche est, pour diverses raisons, mal réussi. À ce moment-là, on peut dire que je suis complice: j'insisterai sur l'intérêt de l'oeuvre plutôt que sur ses défauts, essayant de déceler ce qui s'articule mal dans les divers langages de la représentation mis en jeu.

D'une façon ou d'une autre, un projet artistique fort impose non seulement ses propres codes, il fixe aussi ses critères de qualité. J'essaie toujours de juger l'oeuvre en fonction de son propre projet. Quand les préoccupations d'un créateur rejoignent les miennes, ma critique, alors oui, mais seulement là, est un acte de complicité.

## 23. attitude

«Il ne faut jamais surestimer les connaissances de ses lecteurs et ne jamais sous-estimer leur intelligence.» C'est Robert Lévesque qui m'a dit ça, peu de temps après mes débuts au *Devoir*.

#### **24. incapable d'écrire que je la trouve belle**

L'artiste n'est pas une bête de zoo et, dans mes entrevues, j'essaie de faire verbaliser par un artiste ce qui fait la spécificité (et la richesse) de son travail. J'ai horreur des articles qui passent des lignes et des lignes à décrire le salon de l'artiste, la coiffure de l'artiste, le visage de l'artiste. Un peu trop de réticence, d'ailleurs. Je devrais peut-être laisser davantage place à ces choses, à ne serait-ce que ce corps d'artiste qui module ces paroles que j'essaie de transcrire. Quand j'avais fait un entretien avec Hélène Mercier, je me souviens avoir très très longtemps hésité pour, finalement, ne pas décrire sa beauté.

#### **25. le danger croît avec l'usage**

Ne serait-ce que par mon trajet personnel, je puis m'expliquer comment on devient critique. Mais je ne suis pas encore parvenu à m'expliquer pourquoi on le demeure. Sinon par amour du pouvoir. Car j'ai connu moi aussi cette tentation de me faire policier du théâtre. J'y ai même cédé deux fois : juste assez pour savoir ce que cela signifie et m'en inquiéter.

Si les problèmes financiers du *Devoir* ne m'avaient pas mis en congé forcé de critique depuis février, j'aurais peut-être de moi-même pris ce congé. L'acte critique ne doit pas avoir comme objectif de changer le théâtre, de tenter de promouvoir certaines pratiques ou d'en interrompre d'autres. J'écris «pratiques», mais c'est aux praticiens que je pense. Parce que la tentation est toujours grande d'intervenir sur l'artiste et non sur ses oeuvres. Et d'annexer au champ critique le rapport qu'un homme ou une femme entretient avec un art : le critique n'a pas à s'impatienter que quelqu'un veuille continuer à jouer, à écrire, à mettre en scène. La mince frontière entre un artiste et son oeuvre, c'est là que je veux arrêter mon travail.

Par son existence même, chaque acte critique est un changement dans le monde. Il ne doit pas avoir d'autres ambitions.

#### **26. regarder le spot qui s'éteint**

Souvent, au lieu de regarder le noir dissoudre les corps des acteurs, je regarde le spot qui s'éteint. Cela m'émeut. Davantage que vous ne le pensez.

**paul lefevre\***

\* Né à Montréal en 1956, Paul Lefebvre a étudié au Collège de l'Assomption, puis à l'Université de Montréal où il a obtenu un baccalauréat spécialisé en études françaises. Chroniqueur culturel à l'émission « À votre service », sur les ondes de Radio-Canada AM, et collaborateur au journal *le Devoir*, il enseigne également la dramaturgie à l'Option-théâtre du Collège Lionel-Groulx. Il écrit dans *Jeu* depuis le numéro 7 et fait partie de la rédaction depuis 1981. N.d.l.r.