

On ne peut pas fausser son écriture

Entretien avec Jacques De Decker

Marie Laberge

Number 40, 1986

La critique théâtrale dans tous ses états

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28728ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

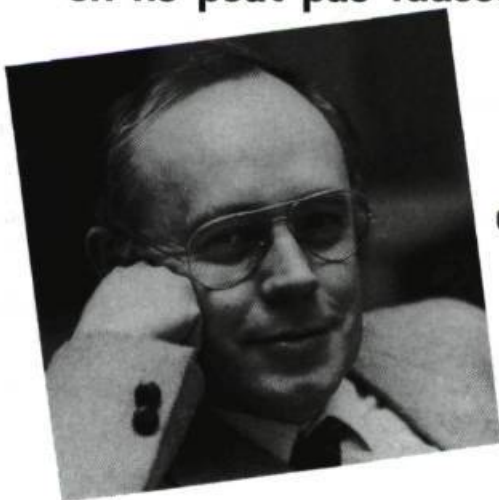
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laberge, M. (1986). On ne peut pas fausser son écriture : entretien avec Jacques De Decker. *Jeu*, (40), 211–218.

on ne peut pas fausser son écriture



entretien avec jacques de decker*

Jacques De Decker:
«Être le plus à la pointe de soi
lorsqu'on écrit.» Photo:
R. Jacques, Grasset.

Commençons d'abord par situer le Soir. Quel type de journal est-ce? Quelle est son importance?

Jacques De Decker — *Le Soir* est le premier journal francophone de Belgique, avec un tirage de 190 000 exemplaires. Il a été très longtemps le premier journal du pays, jusqu'au moment de la prise de conscience flamande: il y a maintenant trois journaux flamands qui ont un tirage supérieur au nôtre. Mais nous avons la plus forte pénétration sociologique de la presse francophone puisqu'un Belge francophone sur cinq lit *le Soir*, ce qui est énorme.

Qui lit le Soir?

J.D.D. — Alors là, c'est très amusant. Lorsqu'on fait une étude sur le profil du francophone belge et une étude sur le profil du lecteur du *Soir*, on a l'impression que ça colle tout à fait.

* Né à Bruxelles, Jacques De Decker a acquis à l'Université Libre de Bruxelles une formation de linguiste et de philologue. Maîtrisant le néerlandais, l'anglais et l'allemand, il a traduit et adapté une trentaine d'oeuvres du répertoire international (Shakespeare, Stendhal, Marlowe, Stoppard, Nichols, Frayn, Botho Strauss...). Auteur d'un essai sur Hugo Claus (en néerlandais, non traduit), il a également signé trois pièces de théâtre: *Petit Matin* (1976), *Jeu d'intérieur* (1978) et *Épiphanie* (1980). Son premier roman, *la Grande Roue*, est paru chez Grasset en 1985. Professeur, il a également fait des mises en scène. Il a fondé le Théâtre de l'Esprit Frappeur à Bruxelles (dont on a vu *Caméléon* au Café de la Place, en janvier 1984), en compagnie d'Albert-André Lheureux. Entré comme critique pigiste au *Soir* en 1971, il est engagé à plein temps comme rédacteur en 1979. Il a animé plusieurs émissions de télévision et de radio portant sur le théâtre. Il est maintenant chef des informations culturelles au *Soir*. N.d.l.r.

C'est le Belge francophone type. C'est un public totalement mélangé dont on ne peut pas dire qu'il y a dominante de ceci ou de cela.

Est-ce que ce sont des gens de la droite, de la gauche ?

J.D.D. — *Le Soir* n'est pas engagé politiquement... C'est un journal qui a eu, souvent, la réputation d'être gouvernemental, dans le sens où il prenait la couleur du gouvernement en place, mais ce n'est plus tout à fait le cas. C'est devenu un journal de centre-gauche, principalement pour se démarquer de son principal concurrent (*la Libre Belgique*), qui est de centre-droite. Mais *le Soir* n'est pas très politique. C'est un journal d'information qui essaie de développer l'investigation, l'initiative journalistique mais qui, en principe, n'est inféodé à rien. La définition qu'on en donne habituellement : un journal populaire, qui l'a toujours été mais qui, en même temps, est exigeant, ne fait pas de démagogie et essaie de faire sérieusement le boulot.

Vous êtes huit rédacteurs au service culturel; quel théâtre couvrez-vous ? Qu'est-ce que le Soir privilégie ? Choisissez-vous ? Et qui choisit ?

J.D.D. — Nous essayons de tout couvrir. Bon, il y a quelque chose comme 120 à 130 productions par an. Si on les répartit sur les dix mois de la saison, ça en fait douze ou treize par mois, en moyenne. Il y a des périodes plus chaudes que d'autres, mais enfin... nous arrivons encore à suivre. Il nous arrive très rarement d'éliminer. Évidemment, nous ne parlons pas du théâtre amateur et moi, ce que j'ai réduit peu à peu jusqu'à ce que ça disparaisse complètement, ce sont les comptes rendus des grandes tournées françaises, des boulevards parisiens qui font le tour de la francophonie européenne. Ce dont nous parlons maintenant, ce sont des tournées qui peuvent avoir un effet sur notre propre pratique théâtrale. Si, brusquement, il y a un spectacle de Chéreau qui vient, alors là, évidemment, nous allons en parler. Ce sont des événements et il faut en informer les gens dans la mesure même où, souvent, ils n'iront pas y assister. C'est une manière de mettre en lumière, de leur montrer ce qui se passe à l'extérieur. Pour le reste, ce que nous essayons de couvrir exhaustivement, c'est tout le théâtre professionnel qui se joue à Bruxelles et hors de Bruxelles.

Vous êtes un journal francophone, mais dans une ville où il y a des Flamands. Si, par exemple, il y a une bonne pièce flamande qui se joue en flamand... est-ce que vous la couvrez, est-ce que vous en faites la critique ?

J.D.D. — Là, tu tournes le couteau dans la plaie, parce que c'est une chose que nous n'arrivons plus à faire. Pour moi, c'est vraiment un crève-cœur, car je trouve cette activité très importante, et j'essaie — enfin, j'essayais — de la suivre. Il faut dire aussi que, chez nous, la division culturelle est beaucoup plus nette que chez vous; le bilinguisme n'est pas aussi porté ici qu'il l'est au Canada.

Malgré cela, dans les journaux francophones de Montréal, il est assez rare qu'on fasse la critique d'une pièce en anglais.

J.D.D. — Mais nous, nous ne le faisons plus du tout, alors que certains journaux flamands rendent compte d'un certain nombre de spectacles francophones.

Et l'activité théâtrale parisienne ?

J.D.D. — Ça, nous essayons de le faire, mais c'est parce que nos lecteurs suivent assez bien l'actualité française. Ils sont acheteurs de *l'Express*, du *Nouvel Observateur*, parfois de quotidiens. Il y a environ 15 000 personnes à Bruxelles qui lisent *le Monde* tous les jours. Ça signifie qu'il faut tenir cette clientèle-là au courant de ce qui se passe à Paris, mais seulement pour les plus grands événements.

Au Soir, vous couvrez donc tout ce qui se fait en français à Bruxelles et dans les autres villes belges, et ensuite vous couvrez, non pas le théâtre flamand de Belgique, mais le théâtre francophone des autres pays ?

J.D.D. — C'est paradoxal, mais c'est comme ça et en même temps, c'est révélateur d'une chose que je déplore et qui existe : une façon de tricher quant au clivage culturel qu'il y a dans mon pays. On peut le formuler comme on veut, on peut considérer que nous sommes colonisés par la France, le fait est que nous vivons dans un bain culturel dont les producteurs sont essentiellement parisiens. Il n'y a pratiquement pas de cinéma chez nous, on y tourne dix films par an. Les films français viennent donc ici, et les librairies sont pleines de livres français ; nos propres éditeurs ont beaucoup de mal à s'impliquer là-dedans. Nous devons fatalement en traiter puisque nous devons quand même refléter la réalité. Nous ne sommes pas des Jeanne d'Arc pour brandir des étendards sans arrêt pour une question d'autonomie ; il faut rendre service aux gens dans l'immédiat et dire : « Tel film vaut la peine d'être vu, tel livre, d'être lu, etc. » Mais en même temps, il faut demeurer vigilant, ne pas perdre de vue que si nous n'attachons pas plus d'importance à ce qui se fait chez nous qu'à ce qui vient d'ailleurs, nous risquons de rendre la situation de nos propres créateurs encore plus précaire.

Mais avez-vous aussi l'obligation d'attirer le plus de lecteurs possible par des articles attrayants sur des artistes connus, de Paris ou d'ailleurs ? Êtes-vous tenus d'augmenter le public du journal ?

J.D.D. — Nous bénéficions d'une chose, je ne sais pas si c'est comme ça ailleurs, mais les gens qui sont responsables du journal considèrent que les pages culturelles ne sont pas des incitants à la vente très importants. Pour eux, le véritable enjeu de leur journal ne se trouve pas sur ce terrain-là. On peut le regretter : nous sommes considérés comme des sous-fifres. Mais en même temps, c'est une chance ; ça signifie justement que les responsables n'attendent pas de nous que nous fassions ce genre de retape commerciale.

Et quel est l'impact du Soir sur le public des théâtres ? Est-ce que vous avez du pouvoir sur la fréquentation des spectacles ?

J.D.D. — Chez nous, les grands théâtres fonctionnent par abonnements. De 25 à 50% de la fréquentation des salles sont basés sur les abonnements. Sur cette part-là, nous n'avons pas beaucoup d'influence. Nous jouons sur la marge et là, notre influence peut être considérable. Il y a aussi tous les autres théâtres où il n'y a pas d'abonnés, et où tout dépend de nous. Et c'est vrai que nous sommes le canard qui a la plus forte influence. Nous pouvons remplir ou vider...

Vous le savez, mais avez-vous conscience du pouvoir réel que ça vous donne ?

J.D.D. — Je trouve qu'il est important d'avoir une conscience de ses responsabilités, c'est certain. Il n'est pas admissible de démolir pour le plaisir de le faire. Je crois qu'on ne peut

«L'article mi-figue, mi-raisin, poli mais pas chaud n'a très souvent aucun effet.»

s'attaquer de front qu'à ce que j'appellerais l'imposture, c'est-à-dire quelque chose qui se donne pour ce que ça n'est pas. Mais pour le reste, il faut reconnaître l'entreprise, même quand elle n'est pas heureuse mais qu'elle est construite sur des bases intéressantes et que, pour une raison ou pour une autre, elle n'est pas arrivée à réaliser ce qu'elle promettait. Là, je crois qu'il faut tenir un discours qui soit, au moins, respectueux de ce qui a été fait. Le lecteur n'est jamais dupe; d'ailleurs, il me semble qu'il ne fonctionne qu'à l'enthousiasme. L'article mi-figue, mi-raisin, poli mais pas chaud n'a très souvent aucun effet. Le seul avantage qu'il a sur l'éreintement, c'est de ne pas être cruel pour les gens qui ont fait le spectacle, mais la conséquence est un peu la même. Cela pose un autre problème, celui de la valeur intrinsèque de l'article. Est-ce qu'un article critique n'a aucune valeur autonome? Je crois qu'il en a une. Si nous devons n'être lus que par les gens qui décident d'aller ou non voir un spectacle, ça donnerait une frange très petite de lecteurs. Quand tu parles d'un spectacle qui se joue trente fois dans un petit théâtre de soixante places, ça fait un potentiel de 1 800 spectateurs. Si nous n'étions lus que par 1 800 personnes, nous pourrions fermer boutique. Nous sommes lus, je crois, essentiellement par des gens qui s'intéressent à la vie théâtrale sans en consommer autant que nous le faisons. La question est de savoir si, pour ces gens-là, pour leur plaisir, pour leur intérêt à eux, nous ne devrions pas passer outre à ce scrupule dont je viens de parler et leur fournir au contraire des articles très musclés... C'est vraiment une question que je me pose très souvent.

Mais l'éreintement peut être tellement gratuit, presque un plaisir que la critique se fait...

J.D.D. — Je pense que quand tu parles comme ça, tu le fais du point de vue de ceux qui font le spectacle. Ce sont eux qui disent : un éreintement gratuit ou cruel, c'est la pire chose qui puisse nous arriver. Si tu te places du point de vue du lecteur — et là, je me fais l'avocat du diable —, de celui qui ne s'intéresse qu'à une chose, à ce que la lecture de son journal soit passionnante, intéressante, plaisante, savoureuse et tout, alors il y aurait plus d'intérêt à faire de la critique virulente et polémique.

Je conçois très bien que ce soit plus intéressant à lire, parce que même moi, quand je lis un éreintement musclé, je dois dire que ça me provoque. Ce n'est pas ça. Je pense que ce qui me choque le plus, c'est quand la critique est à côté de la production, à côté de ce qui se passe sur scène.

J.D.D. — Quel que soit le résultat, on ne peut pas admettre que la critique ne soit pas compétente.

C'est quoi, un critique compétent?

J.D.D. — C'est quelqu'un qui a de la culture, de la mémoire, de l'appétit, une passion pour ce dont il parle. Curieusement, ce ne sont pas des choses aussi répandues qu'on le pense.

Beaucoup de gens qui viennent à la critique théâtrale ou, plutôt, à la critique de spectacles (théâtre, cinéma, ballet), le font presque par hasard. Des gens entrent dans des journaux comme stagiaires et disent : «Tiens, j'ai reçu une invitation pour aller voir telle chose, est-ce que je peux en parler?» Ça se passe tout le temps, dans tous les journaux du monde, sauf dans ceux où il y a vraiment une ligne de pensée, une doctrine, une déontologie, par exemple au *New York Times*. C'est une aberration ! Quelqu'un qui parle d'un spectacle de théâtre et qui a vu dix pièces dans sa vie ne peut rien dire. Quelqu'un qui voit un spectacle et qui en a peut-être vu cent dans sa vie, mais en badaud, n'est pas plus autorisé à en parler. Je crois que la formation d'un critique de théâtre ou de cinéma, ça devrait quand même être plus sérieux et plus exigeant que ça ne l'est souvent. Enfin, un critique qui a la culture, la mémoire, la possibilité de comparaison et, en plus, un esprit naturellement bien disposé au théâtre, parce que c'est une chose qu'il aime et qui le passionne, ce critique a le droit de dire : «Là, je suis profondément déçu ou même indigné, révolté et je veux vous préserver de cela.»

Tu es auteur, tu es joué dans les théâtres où, ensuite, tu iras faire des critiques. Tu as donc un rapport particulier avec le milieu théâtral. Comment fais-tu pour garder tes distances «critiques» ?

J.D.D. — J'ai été joué, et j'ai collaboré d'une façon ou d'une autre avec, pour ainsi dire, tous les théâtres dont je suis amené à parler. Le fait que j'aie des relations comparables avec tous me préserve du favoritisme... Mais je crois que c'est presque une plaisanterie de dire cela, car on a l'esprit critique ou on ne l'a pas. Et avoir l'esprit critique, c'est n'être pas capable, physiquement, intellectuellement, psychiquement, de fausser sa démarche critique. Je dis parfois que je suis trop paresseux pour tricher dans mes critiques. Ce n'est pas exactement ça. C'est que je ne peux dire que ce que je pense. C'est ça surtout qui est important. Que ce soit pour écrire une critique, une pièce de théâtre ou un chapitre de bouquin, c'est exacte-



Dolorès Oscar et Jacqueline Bir dans *Petit Matin*, de Jacques De Decker.

«Avoir l'esprit critique, c'est n'être pas capable, physiquement, intellectuellement, psychiquement, de fausser sa démarche critique.»

ment la même chose. Si on a une relation réelle, profonde, sincère à son écriture, on ne peut pas la fausser, pas plus dans une lettre que dans un livre. Parce que c'est quand même à soi qu'on porte atteinte, à son principal langage.

Alors, l'intégrité du critique est la même que celle de l'auteur?

J.D.D. — Je peux difficilement imaginer le contraire. Il est vrai que ça peut se produire, mais l'écriture de mauvaise foi de la part de l'homme qui écrit m'apparaît vraiment comme la plus redoutable, la plus périlleuse trahison à l'égard de soi-même. C'est ma seule morale. Je parle vraiment pour moi. On ne me fera pas écrire, pour une raison ou pour une autre, autre chose que, simplement, ce que je peux écrire. Je crois que c'est naïveté de penser qu'on écrit ce qu'on veut. On n'écrit pas ce qu'on veut. On a une idée vague, un idéal qu'on voudrait atteindre, mais on écrit ce qu'on peut, selon son humeur, sa disposition d'esprit, ses capacités, son être même. Mais en même temps, on essaie toujours d'être le plus à la pointe de soi lorsqu'on écrit. J'écris mes critiques dans des conditions physiques presque particulières, presque toujours dans les mêmes conditions. Je n'écris jamais après le spectacle. Je vais dormir, je me lève relativement tôt, je me jette sur ma machine à écrire et j'écris le plus vite possible. Un article qui ne se fait pas d'un jet après une nuit de sommeil où, quand même, tout un ordonnancement s'est fait, sera toujours un mauvais article. Ça, je l'ai constaté. Finalement, je fais une critique où le jeu de l'inconscient intervient, où la mémoire involontaire intervient. C'est un réflexe, un choc en retour. Je pense que la plupart des critiques travaillent comme ça; enfin, ceux qui parlent de leur travail le disent. Et que ce soit l'écriture juste au réveil ou l'écriture juste après le spectacle, c'est assez comparable: il y a cette espèce d'urgence, de couteau sur la gorge qui fait qu'on n'a pas le temps de faire de la haute stratégie. Les gens se font vraiment une idée du critique comme s'il était une espèce de conspirateur qui a des tactiques, des calculs.

Est-ce que le pouvoir du critique reconnu, «pesant», ça t'intéresse?

J.D.D. — Non, je n'ambitionne rien de cet ordre. En plus, je crois qu'il serait très dangereux que les critiques commencent à y être sensibles. Cela se passe quand même fatalement un jour ou l'autre avec un critique, au bout d'un certain nombre d'années d'obstination, de présence au poste, etc. Il y a un moment où il est repéré. Mais s'il se met à en tenir compte, à investir là-dessus, à s'en glorifier, alors il est perdu. J'en suis certain. À ce moment-là, il commence à se poser des questions d'ordre personnel, du genre: «Oui, mais je ne peux pas aimer ça, moi», ce «moi» qui s'est enflé à cause du *feedback* que les gens lui ont donné. Je pense qu'il faut du sang-froid dans ce métier, et de la sérénité, et il faut se sentir assez bien dans sa peau. Il ne faut pas le faire pour se prouver quelque chose. L'artiste travaille pour se prouver quelque chose, mais si le critique adopte cette optique-là, il le fera au détriment des

«Il y a des métiers qui s'accompagnent fatalement du pouvoir. On ne les exerce bien que si l'on est relativement indifférent au pouvoir.»

autres, au détriment de ceux dont il parle et de ceux à qui il parle. Si le critique n'a pas cette sagesse, il y a un moment où l'hypertrophie de son moi va finir par faire écran. Il ne sera plus disponible, il n'aura plus sa capacité d'accueil. Il y a des métiers qui s'accompagnent fatalement du pouvoir. On ne les exerce bien, je crois, que si l'on est relativement indifférent au pouvoir.

Je voudrais parler un peu de la création d'une oeuvre. Est-ce qu'un critique doit avoir le même regard sur elle que sur une pièce de répertoire ?

J.D.D. — Non. Une pièce nouvelle d'un auteur du pays est un événement plus important dans l'absolu que la mise en scène, fût-elle brillante, d'une importation qui a déjà connu son baptême du feu ailleurs. Les choses les plus importantes dans une saison théâtrale, ce sont les grandes créations d'oeuvres nouvelles. Il faut que les critiques sachent qu'ils sont alors les premiers chroniqueurs d'une histoire théâtrale en marche. Lorsqu'on crée une pièce de Jean Louvet, je vais la voir dans l'idée que j'ai l'insigne honneur d'être le premier à en rendre compte, à faire trace d'un nouveau Jean Louvet. Ça s'est passé avec les pièces de René Kalisky. Je me préparais à chacune d'entre elles, je faisais un effort supplémentaire; je n'étais pas là seulement pour conseiller le spectateur de la semaine suivante, mais j'étais beaucoup plus... Nous nous adressons à tous les gens qui n'iront pas voir le spectacle et il est donc important qu'ils sachent que leur répertoire, leur patrimoine s'est enrichi. Il faut tenir le discours adéquat à un tel événement. Je crois même que là, la critique... devient une autre forme de critique, devient autre chose, parce qu'il lui faut savoir séparer l'essentiel de l'accessoire.

Comment se construit une critique ?

J.D.D. — Il y a toujours une façon de prendre le lecteur. Si on a vraiment envie qu'il soit touché, il y a des formes de critique pour ça, il faut savoir les utiliser. Il faut l'accrocher le plus possible. Il ne faut pas prendre son temps. Si l'on a vraiment envie que les gens bougent, il faut y mettre du sien. Ça ne sert à rien de dire: «J'ai écrit que ce spectacle était très, très bon, mais il n'y a pas un chat dans la salle.» C'est qu'on l'avait mal dit. Il y a une façon de vendre la marchandise. D'abord, il y a l'enthousiasme. Puis il y a l'effet de reconnaissance: montrer au lecteur que ça le concerne, que ça parle d'une chose qui le préoccupe lui aussi, à laquelle il a été confronté à un moment ou à un autre. Enfin, il faut montrer que ça tombe bien, que c'est maintenant que ça devait se passer. Alors, il y a la façon de parler de l'intrigue, de l'interprétation. Je trouve très difficile de parler de l'interprétation en tant que telle, parce qu'il ne faut pas se dissimuler que la relation du spectateur avec l'acteur est totalement affective. Elle n'est absolument pas analytique. C'est la présence, le charme, le côté proche ou distant, fascinant ou rassurant, séduisant ou, au contraire,

«Même si le critique est en contact permanent avec la profession, les avis qu'elle émet sur son travail ne le concernent pas une seconde, parce que ce n'est pas pour elle qu'il fait son métier mais pour le lecteur.»

refroidissant... On peut dire cela au lecteur, le lui faire sentir.

Il t'est déjà arrivé de faire une critique négative des amis? Est-ce faisable, difficile? Tu connais beaucoup de gens dans ce milieu...

J.D.D. — C'est vrai qu'on connaît tout le monde, que c'est un monde assez fermé, et que le critique fait autant partie de la communauté théâtrale que de la communauté journalistique. Il est à cheval sur les deux. Mais vis-à-vis des amis, des vrais amis, et j'en ai quelques-uns, metteurs en scène, comédiens et tout, je crois que ce serait presque leur faire insulte que de les ménager quand ils ont fait une connerie. Curieusement, moi, quand je démolis, je peux me défaire du plan personnel. Mais c'est quand même ça qui cimenter la relation qu'on a avec quelqu'un. Non, ce n'est pas simple, c'est extrêmement compliqué parce qu'il y a tellement de choses qui interviennent en même temps. Finalement, même si le critique est en contact permanent avec la profession, les avis qu'elle émet sur son travail ne le concernent pas une seconde, parce que ce n'est pas pour elle qu'il fait son métier mais pour le lecteur. Il faut saisir toutes les occasions de surprendre, d'éveiller l'auditoire. Je crois qu'exister comme critique, ça ne passe pas par des éreintements spectaculaires. Par contre, on doit être étonnant quand l'occasion s'en présente, quand un acteur qu'on a toujours trouvé médiocre explose brusquement; il faut y mettre toute la gomme.

Au risque de passer pour quelqu'un qui se contredit?

J.D.D. — Ce sont les professionnels qui sont le plus capables de dire: «Là, tu t'es contredit.» Parce que ces gens-là non seulement lisent les critiques, mais ils les retiennent. Ils sont tout le temps dans une espèce de comptabilité: «Il a dit cinq fois du bien d'un tel et trois fois d'un autre...» Si l'on tient compte de ça, on est foutu. Mais le vrai public, lui, le lecteur, ne retient pas ça, il ne perçoit même pas la contradiction. On peut se la permettre très hardiment. Je crois que la profession respecte un critique pour une raison: c'est quand elle a repéré chez lui une égale dose de folie du théâtre... Je crois profondément à cela. Les praticiens passent beaucoup de choses à un critique dont ils savent au moins qu'il est profondément solidaire du théâtre et que, quoi qu'il fasse, il le fera toujours pour le bien du théâtre.

propos recueillis par **marie laberge**, en mars 1986

mise en forme: **marie laberge**, avec l'assistance du comité de lecture