

Le théâtre : jeu des sens Entretien avec Bernard Dort

Josette Féral and Lorraine Camerlain

Number 40, 1986

La critique théâtrale dans tous ses états

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28729ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

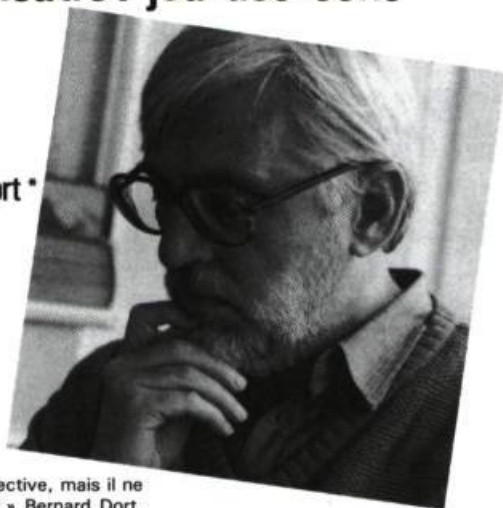
[Explore this journal](#)

Cite this article

Féral, J. & Camerlain, L. (1986). Le théâtre : jeu des sens : entretien avec Bernard Dort. *Jeu*, (40), 219–227.

le théâtre : jeu des sens

entretien avec bernard dort *



«Ma critique est délibérément subjective, mais il ne s'agit pas d'un jugement subjectif.» Bernard Dort.
Photo: Denis Berthier.

Bernard Dort, vous menez une carrière diversifiée. Vous êtes professeur à l'Institut d'études théâtrales de Paris III et auteur de nombreux articles sur le théâtre dans des revues spécialisées : Travail théâtral, Théâtre/Public, Alternatives théâtrales, Théâtre en Europe... Vous avez de plus écrit des livres et fait de la critique dans certains journaux, notamment dans le Monde. Les différentes facettes de votre métier semblent témoigner des multiples formes de critique : critique universitaire, critique journalistique, essai, pour n'en nommer que quelques-unes. Y a-t-il contradiction ou complémentarité entre ces diverses formes de critique, ne sont-elles que des voies différentes pour atteindre un objectif commun : mieux comprendre et mieux faire comprendre le théâtre, ou s'agit-il de démarches particulières visant chaque fois des buts et des publics différents ?

Bernard Dort — J'éprouve toujours un peu de difficulté à me définir comme critique de théâtre. Si on tient à ce que j'accrole une particule à mon nom, je choisirais, plutôt que critique, essayiste. Même s'il paraît prétentieux, j'aime beaucoup le mot. J'ai d'ailleurs sous-titré mes recueils d'articles : essais de critique et, en un sens, cela correspond bien à ce que j'ai toujours tenté de faire. Vous soulignez, et cela est vrai, que je suis intervenu de

* Bernard Dort est né en 1929. Par sa participation à la revue *Théâtre populaire* dans les années cinquante et la publication de son essai *Lecture de Brecht* (1960), il devient l'un des principaux propagateurs français de la pensée brechtienne. Grâce à ses recueils d'essais, *Théâtre public* (1967), *Théâtre réel* (1971) et *Théâtre en jeu* (1979), il s'affirme comme l'un des observateurs les plus sagaces de la scène française. Après avoir été professeur à l'Institut d'études théâtrales (Université de Paris VIII), il enseigne en ce moment au Conservatoire d'art dramatique de Paris et à l'École du Théâtre National de Strasbourg. N.d.l.r.

différentes manières dans la critique et dans la vie théâtrales. Cependant, cela tient davantage aux circonstances qu'à un plan d'ensemble, et mon évolution est en rapport avec celle du théâtre.

Je n'ai jamais été — ou très rarement — critique professionnel à proprement parler, sauf de 1953 à 1955, au moment où j'ai assuré la critique dans un hebdomadaire, *l'Express*, qui venait d'être fondé. C'est la seule fois où j'ai signé une rubrique de critique régulière et de type classique, où il m'a fallu, donc, rendre compte de la production théâtrale. Je l'ai d'ailleurs fait avec une collègue : Renée Saurel. Ce travail m'a beaucoup intéressé mais j'ai décidé de ne pas le poursuivre ; pas seulement à cause de *l'Express* ni à cause du métier de critique, mais parce que j'exerçais aussi une autre profession et que j'ai dû choisir. Puisque je ne suis pas critique professionnel, je préfère donc qualifier mes articles d'essais.

Mon activité d'essayiste couvre plus de trente ans, puisque j'ai publié mon premier article en mars ou en avril 1950, dans *les Temps modernes*, sur *le Tartuffe*, monté et interprété par Louis Jouvet. Je n'étais pas du tout décidé alors à écrire spécialement sur le théâtre. J'ai publié dans la même revue et à la même époque des articles sur le cinéma, la littérature, et j'ai tenu, peu de temps après, la rubrique de critique romanesque dans *les Cahiers du Sud*. Ma spécialisation en théâtre a donc été progressive. Mes grandes aventures de critique théâtrale ont eu lieu dans des revues, deux essentiellement : *Théâtre populaire*, de 1953 à 1964, si je ne me trompe, et *Travail théâtral*, de 1970 à 1979 ou 1980. Actuellement, je suis membre du comité de direction de *Théâtre en Europe* que dirige, entre autres, Giorgio Strehler, à Paris. Disons donc que mes articles ont été ma contribution à une entreprise plus large, à un discours collectif sur le théâtre, pris en charge par ces revues, les deux premières plus particulièrement. Quant à ma collaboration au journal *le Monde* que vous avez soulignée, elle a été très intéressante, quoique relativement irrégulière, de ma propre volonté. J'écrivais, une fois par mois environ, le samedi, dans le supplément du *Monde*, un article marginal par rapport à la critique théâtrale du quotidien avec laquelle je n'avais pas ou peu de contact. Mes articles, qui ne prétendaient pas rendre compte des spectacles, étaient des réflexions à partir de spectacles — ou de livres d'ailleurs —, des réflexions autour du théâtre.

En tenant compte de la totalité de mon parcours, je dirais que la différence entre mes divers articles, suivant le lieu de leur publication, n'est pas extraordinairement sensible. Bien sûr la longueur des articles varie, et on peut noter une certaine différence quant au choix du thème traité, mais j'essaie, ici et là, de faire entendre et de me faire découvrir à moi-même ce que je pense du théâtre. Ma « critique » — et peut-être plus dans *le Monde* qu'ailleurs — est délibérément subjective, mais il ne s'agit pas d'un jugement subjectif. Ça ne m'intéresse pas de dire, après trente ans surtout, que j'aime ou que je n'aime pas un spectacle. D'une part, les critères et les valeurs sont extrêmement flous aujourd'hui, d'autre part, si j'ai été un critique militant, à l'époque de *Théâtre populaire* particulièrement, cette action militante est problématique actuellement. Il ne s'agit donc pas pour moi de « juger » le théâtre mais plutôt d'élucider mon rapport avec le théâtre tel qu'il se fait, car je crois que cela peut servir à d'autres. En ce sens, naturellement, j'écris différemment dans un quotidien, où il faut dire des choses relativement simples, et dans une revue nettement spécialisée. La différence plus grande encore, je crois, est quand j'écris dans *Théâtre en Europe*, qui est une revue à large diffusion, et dans *Théâtre/Public*, la revue spécialisée du Théâtre de Gennevilliers. Je n'écris donc pas de la même manière mais, à moins que je ne me trompe, je ne crois pas que j'y écrive des choses différentes.

«Je m'intéresse à la sémiologie théâtrale, mais je ne crois pas à une critique sémiologique.»

«Il y a une parole du jugement, une du savoir et une autre du plaisir ou de la jouissance.»

Pourquoi êtes-vous passé de la critique universitaire à la critique journalistique ?

B.D. — J'ai plutôt fait le passage inverse: j'ai d'abord été journaliste, très brièvement. Avant d'entrer à l'université, en 1963, j'avais déjà beaucoup écrit sur le théâtre; j'avais publié deux livres, un petit ouvrage sur Corneille et mon essai sur Brecht, sans compter ma collaboration à *Théâtre populaire*. J'espérais d'ailleurs écrire davantage sur le théâtre et je ne suis pas sûr d'avoir tout à fait réussi dans ce domaine. L'enseignement du théâtre a peut-être bloqué mon écriture sur le théâtre... Mais c'est très personnel; ce que je dis, j'ai toujours beaucoup de mal ensuite à l'écrire, ça ne me semble plus utile de l'écrire.

Je crois qu'un certain type de rapport au théâtre — qui est fondamental pour moi — se perd un peu à travers le savoir universitaire. Je m'intéresse à la sémiologie théâtrale, par exemple, mais je ne crois pas à une critique sémiologique. La sémiologie théâtrale est une branche du savoir sur le théâtre, pas la seule, mais la critique, comme toute écriture, ne se réduit pas à la transmission d'un savoir. En ce sens-là, une critique purement sémiologique, même extrêmement intéressante, ne saurait répondre à ce qu'est la critique à mes yeux.

Comment définiriez-vous l'activité critique ?

B.D. — J'ai déjà écrit, dans un article du *Monde*, qu'il existe «trois paroles sur le théâtre». La première est celle d'un consommateur juge, privilégié; la seconde, à laquelle j'ai participé aussi, un discours «scientifique», plus ou moins universitaire, sur le théâtre, et la troisième, celle qui m'intéresse davantage, la parole d'un spectateur immergé dans le théâtre. Cette troisième parole, que je revendique, n'est pas indépendante des deux autres, en particulier de la seconde, celle du savoir sur le théâtre. Il y a donc une parole du jugement, une du savoir et une autre du plaisir ou de la jouissance. Cette parole du plaisir explique peut-être ma dernière évolution puisque j'ai été amené à me rapprocher de la pratique théâtrale sans entrer dans cette pratique non plus.

Vous êtes professeur au Conservatoire et conseiller littéraire à l'École du Théâtre National de Strasbourg. Vous êtes donc passé de l'univers de la critique à une collaboration étroite avec des metteurs en scène et des acteurs.

B.D. — Je ne suis pas *dramaturg*, je ne collabore pas au spectacle à proprement parler. Ma participation vise davantage la politique du théâtre dans l'institution, l'établissement du



répertoire et la formation des comédiens. En ce sens-là, je suis évidemment plus proche de la pratique que je ne l'étais il y a dix ans, mais je reste tout de même extérieur au théâtre puisque mon travail n'aboutit jamais à un spectacle. Quand j'ai traduit *Woyzeck* de Büchner et *Emilia Galotti* de Lessing pour le Théâtre National de Strasbourg, c'était la même chose. Ma collaboration s'est terminée un petit peu avant le spectacle...

Dans votre expérience actuelle, la pratique est-elle une mise à l'épreuve de la théorie, voire de la critique ?

B. D. — Dans mon travail au Conservatoire, j'essaie de combiner la pratique et la réflexion théorique au sens très large du terme. Je ne donne pas des cours d'histoire du théâtre mais de théorie dramaturgique, où j'aborde des questions générales : qu'est-ce qu'une pièce ? qu'est-ce qu'un texte ? quelles en sont les structures ? qu'est-ce qu'un personnage ?... Pour faire réfléchir les élèves sur ce qu'est le personnage, il faut des exemples précis, car la réflexion conceptuelle très large serait totalement inadaptée au milieu des jeunes comédiens qui ont souvent une culture générale très faible. J'essaie de travailler avec eux sur la polysémie d'un texte — terme que je n'emploie d'ailleurs pas avec eux —, c'est-à-dire de prendre une scène et de la jouer de manières différentes, consciemment différentes, d'en donner deux, trois ou cinq versions, et de faire en sorte que la fable de chaque version (je suis quand même un vieux brechtien !) soit cohérente. Ce type de travail sur le texte permet aux comédiens de mesurer combien certaines théories théâtrales sont justifiées ou combien, parfois, leur application est problématique. Il évite par ailleurs les méandres de

longs raisonnements : le jeune comédien, quand il travaille concrètement, réalise ces parcours avec une rapidité stupéfiante.

Ce qui peut intéresser les jeunes comédiens, c'est l'intersection entre la théorie et la pratique, c'est de voir comment leur activité peut vérifier ou infirmer certaines données théoriques. À Strasbourg, par exemple, j'ai réalisé un atelier sur les traductions de Shakespeare avec un groupe d'élèves. Nous avons choisi, dans plusieurs traductions et adaptations françaises de Shakespeare très différentes, du XVIII^e siècle à nos jours, les mêmes scènes — ou des scènes équivalentes dans le cas des adaptations. Nous aurions pu dès lors, par une étude des textes, mesurer leur fidélité plus ou moins grande aux textes anglais de Shakespeare, mais ce n'est pas du tout ce que nous avons fait. Les élèves ont joué ces textes comme ils les entendaient, et c'est dans ce travail pratique de mise en jeu — précédé de très peu de commentaires historiques ou littéraires — qu'ils ont été sensibles à certaines différences profondes de ces textes. Évidemment, c'est l'oeuf de Colomb, mais ce travail leur a permis de constater que chaque texte, en fin de compte, projette une certaine image du théâtre, liée à l'époque où il a été écrit, et qu'on retrouve cette image du théâtre même si on le joue avec des moyens tout à fait modernes.

C'est une façon de faire dériver la critique de la pratique ?

B. D. — Oui, mais je ne dirais pas dériver...

Où de générer la critique à partir de la pratique. Est-ce que c'est la forme de critique que vous préconisez ?

B. D. — Non, je ne préconise rien. C'est ce qui m'intéresse davantage pour l'instant : être à la fois en dehors et en dedans. Dans la pratique, de pouvoir prendre tout de même un certain recul par rapport à elle et d'y retrouver certains éléments de réflexion théorique ; dans la réflexion théorique, de bien savoir que cette réflexion est, en dernière analyse, soumise au verdict de l'*activité*. Au fond, de faire jouer l'une par rapport à l'autre.

On a dit — car, je crois, on ne le dit plus beaucoup — : mettre en scène, c'est mettre en signe. En travaillant avec des comédiens, on se rend compte que c'est tout autre chose, car si vous précisez d'emblée le sens de tout, si vous prédéterminez le sens du rouge ou de tel objet, vous bloquez toute possibilité de jeu. Ce qui m'intéresse peut-être plus aujourd'hui qu'hier, même si j'ai toujours été intéressé par le comédien, c'est le jeu, au sens large, le jeu des sens au théâtre. Le théâtre est un jeu où les sens s'échangent, s'interpénètrent, et l'échange de ces sens, non leur fixation, en tant que tels, en fait l'intérêt.

*«On a eu tendance à fabriquer le spectacle
comme texte pour le ramener, d'une certaine
manière, à une généralité universitaire.»*

La fixation ne survient qu'a posteriori; c'est le regard du critique analyste qui opère la transformation du ludique en signe en prenant le spectacle comme objet d'analyse.

B.D. — Je dois dire à ce sujet que certaines notions théoriques comme celle du texte spectaculaire me paraissent sujettes à caution. Une représentation n'est pas un texte, surtout pas un texte. Souvent d'ailleurs mise en question d'un texte, elle ne produit pas un texte et n'est pas reproductible à l'infini.

À l'université, on a réalisé une chose nécessaire et importante en prenant en considération le spectacle, la spécificité du spectacle, ce qui n'était pas le cas avant les années soixante. Mais on a eu tendance, parallèlement, à fabriquer le spectacle comme texte pour le ramener, d'une certaine manière, à une généralité universitaire.

Faites-vous une différence entre théorie du théâtre et critique? Il existe en Amérique du Nord un clivage très net entre théorie et pratique, qui n'est que le reflet d'un clivage plus sérieux entre théoriciens et praticiens. On considère «théorique» tout ce qui ne relève pas de la pratique. La théorie est donc tout ce que la pratique se refuse à être, un manque à être, un moins. Ce clivage fait que relèvent de la théorie: l'histoire du théâtre, l'esthétique, l'analyse critique, la sémiologie, la sociologie, la psychanalyse et la critique, bien entendu.

B.D. — Vous donnez une grande extension au mot théorie de même qu'une acception négative à laquelle je ne souscris pas. J'ai toujours cru que l'on pouvait parler du théâtre, réfléchir sur le théâtre et écrire sur le théâtre, tout en reconnaissant que c'est difficile parce que le théâtre est une activité artistique de l'instant. Lorsque j'ai commencé à écrire, dans les années cinquante, on m'a beaucoup accusé de terrorisme théorique. Dès qu'on essayait de penser un peu sur le théâtre, on était tenu pour un terroriste. Prévalait alors une mythologie du théâtre comme artisanat ou comme passion, qui excluait toute prise de recul, toute réflexion. Dans les années soixante-dix, on a vu apparaître l'inverse: un théâtre conceptuel, qui se voulait entièrement théorique. L'une et l'autre des positions me paraissent extrêmement fausses. Ce qui m'intéresse, c'est que la théorie et le texte sont mis à l'épreuve du théâtre. Le théâtre est une mise à l'épreuve concrète et perpétuelle de l'histoire, de la pensée, du texte, etc.

La théorie m'épouvante un peu, mais je crois tout à fait au savoir. Je crois d'ailleurs avoir collaboré à la constitution d'un nouveau savoir sur le théâtre, mais je ne l'ai pas assumé par la voie de manuels ou d'histoires du théâtre, ce que j'aurais pu faire.

Le mot «théorie» est très trompeur. Tantôt, par exemple, on parle de la théorie théâtrale de Brecht, tantôt on veut désigner, par le même mot, un type de réflexion théorique sur le théâtre, en dehors du théâtre. Je reste fidèle à la théorie de Brecht, mais est-ce une théorie? Il me semble justement que Brecht a réalisé ce va-et-vient entre théorie et pratique, essentiel pour moi.

«La théorie m'épouvante un peu, mais je crois tout à fait au savoir.»

Nous avons dérivé progressivement de la critique à la théorie, et il semble que les deux termes soient impropres...

B.D. — Il faudrait réserver le terme de critique à l'exercice de la fonction du critique.

Distinguer, donc, l'analyse critique de la critique journalistique... Cette critique journalistique pose un certain nombre de problèmes au Canada — en France aussi, je le suppose —, parce que les artistes trouvent les critiques (les individus comme leurs produits!) inutiles et les critiques (négatives) qui leur sont adressées, souvent injustifiées. Le critique ne suit pas (ou peu) la démarche d'une compagnie ou l'élaboration d'un spectacle, comme le préconisait Peter Brook dans l'Espace vide. Il fait souvent de la critique d'humeur ou d'opinion, adoptant un regard extérieur au spectacle, se mettant à la place du spectateur, évitant toute empathie avec l'artiste. De plus, le critique bénéficie d'un pouvoir disproportionné par rapport à celui de l'artiste, puisque son opinion est diffusée à des milliers d'exemplaires là où l'artiste touche un public plus modeste en nombre et plus difficilement accessible. Que pensez-vous du pouvoir du critique? Le fort tirage d'un journal ne donne-t-il pas une importance indue au jugement d'une seule personne?

B.D. — Nous ne sommes plus autrefois et, de ce fait, le pouvoir du critique s'est amoindri. Il y a un siècle dominait le théâtre bourgeois. Bien sûr, ce type de théâtre regroupait des catégories différentes mais, en gros, il y avait une certaine manière de faire du théâtre, et ce théâtre s'adressait à une catégorie sociale plus ou moins homogène. À cette époque, le critique était une espèce de régulateur des échanges entre ce théâtre et cette catégorie, le consommateur type de ce théâtre. Il faisait entendre la voix de ce public et choisissait pour ce dernier les produits théâtraux les plus aptes à le contenter. Avec l'apparition, à la fin du XIX^e siècle, de petits théâtres remettant en cause l'homogénéité de la production théâtrale, la critique même radicalement et la tournant en dérision — que l'on songe à la création d'*Ubu-Roi* —, la fonction du critique a également été mise en question. Le critique a été obligé, soit de se choisir lui-même, contre le théâtre, soit de choisir un certain type de théâtre contre d'autres formes théâtrales. Et l'hétérogénéité du théâtre a prodigieusement augmenté, si bien qu'aujourd'hui il est très difficile d'avoir une parole, la même parole, pour rendre compte d'un spectacle de Patrice Chéreau, produit par une institution financière fortement dotée — je pourrais davantage en ce sens parler de la Comédie-Française —, et pour parler d'un tout petit spectacle d'une compagnie expérimentale. La différence sera plus grande encore entre une comédie musicale de type américain et un spectacle de Kantor, quoique les spectacles de Kantor sont devenus des produits internationaux, à grande diffusion... La critique est d'autant plus problématique qu'il est devenu matériellement impossible au critique de tout voir.

La situation de la critique en France est pire que celle qui prévaut dans d'autres pays. La place réservée, dans les journaux, à la critique théâtrale, est bien moindre en France qu'en Allemagne, par exemple, où l'ampleur de la critique tient à une certaine homogénéité du théâtre, fortement doté de grosses institutions à ambition culturelle.

*Il y a pourtant en France un phénomène assez particulier: un critique s'identifie à son journal, dans la mesure où ce journal est lui-même orienté vers un certain public. La critique dans le *Nouvel Observateur* diffère de celle de *Libération*... Le *Monde* est peut-être, lui, un cas un peu à part.*

B.D. — Actuellement, dans le *Monde*, trois personnes tout à fait différentes s'occupent de

critique théâtrale : Michel Cournot, Colette Godard et Olivier Schmidt. Il n'y a donc plus là de cohérence critique. C'est peut-être mieux d'ailleurs, et peut-être appelé par l'hétérogénéité croissante du théâtre dont nous parlions. La mort de Jean-Jacques Gautier a vraiment mis fin à l'identification du critique à son journal. Il a été le dernier de ce type de critique, représentant le spectateur moyen du *Figaro*. Ce n'est pas le cas à *Libération* où Jean-Pierre Thibaudat prend un plaisir personnel à écrire sur le théâtre et tente de faire partager ce plaisir. Il invite les lecteurs à aller voir les spectacles, il n'en juge pas.

Certains pensent que le critique doit porter un jugement sur l'oeuvre théâtrale de façon à dire au public s'il a aimé ou non le spectacle, et que le public désire connaître ce jugement. D'autres croient, au contraire, que ce n'est pas là son rôle, que le critique doit inciter le public à aller au théâtre, en dehors de l'intérêt que peut présenter un spectacle donné. Où vous situez-vous ?

B. D. — Entre les deux ! Si on est critique professionnel, on ne peut pas échapper au jugement à formuler. On est contraint de mettre en perspective les spectacles, de donner au public plus envie d'aller voir tel spectacle que tel autre. Mais je crois que l'activité critique ne se réduit pas au jugement, qu'il ne s'agit pas de dire, comme le font certains, courez-y ou abstenez-vous. Il faut donner au public des éléments qui lui permettront d'en juger. Le critique doit être porteur d'un certain savoir théâtral et le communiquer. D'autant plus que le théâtre aujourd'hui s'est beaucoup «culturalisé». C'est peut-être bien, peut-être mal, je ne veux porter aucun jugement sur ce phénomène, mais il est certain qu'on ne peut pas faire comme si personne avant lui n'avait monté *l'Avare* quand Planchon le met en scène. Pas plus qu'on peut ignorer qu'il a monté d'autres Molière... Les connaissances du critique interviennent forcément dans la rédaction de ses articles.

Il faut souligner que l'importance de la critique écrite est relative. La critique télévisée a beaucoup plus d'impact sur la fréquentation des spectacles. Mais cela reste bien loin de l'influence de la critique sur les productions de Broadway où, semble-t-il, on fait cesser les représentations si la critique a été mauvaise dans *The New York Times*. En France, au XIX^e siècle, certains critiques ont fait de petits ravages, comme Francisque Sarcey, mais on n'arrêtait pas le spectacle pour autant.

N'entre-t-il pas en jeu aussi des interférences économiques dans l'exercice de la critique ?

B. D. — Oui, la critique joue un certain rôle dans la consécration des gens de théâtre et peut-être même dans les rapports que le théâtre entretient avec l'État. Les dossiers de presse pèsent — même si c'est peu — dans l'attribution des subventions, dans la notoriété de l'homme de théâtre et de l'entreprise théâtrale. D'ailleurs, certains critiques sont membres de commissions d'attribution de subventions. À partir de là, le rôle de la critique se trouve bien sûr déplacé. Le malaise fondamental qui semble exister depuis toujours entre le théâtre et la critique est cependant d'un autre ordre à mon avis. Il tient du malaise qui a toujours existé entre le théâtre et le texte, entre l'activité théâtrale et l'écriture. Le théâtre, fasciné par le texte, se dérobe toujours au texte ; il en a peur. Et le texte veut fixer le théâtre, rêve de le faire et ne le peut pas. L'état de malaise est consubstantiel au rapport, pas seulement marchand ou fonctionnel mais ontologique, du théâtre et de la critique.

C'est l'opposition entre la pérennité de l'écriture et l'évanescence de l'oeuvre théâtrale.

B. D. — C'est ce qui expliquerait la mauvaise humeur des gens de théâtre, dont Peter Brook

*«L'aventure critique consiste à tenter
de transposer dans le domaine de l'écriture
le plaisir immédiat que donne un spectacle,
donc, en même temps,
de le trahir inévitablement.»*

que vous citiez, qui reprochent au critique de ne juger que le spectacle. S'il est intéressant de suivre les répétitions et le travail des artistes, c'est le rôle d'analystes du spectacle, pas celui des critiques. Tout ce qui se fait sous l'égide du Centre national de la recherche scientifique, le travail de Denis Bablet, les volumes des «Voies de la création théâtrale» sont extrêmement précieux et nécessaires mais il s'agit d'analyses, non de critiques. Décrire la genèse d'un spectacle, voire un spectacle, n'est pas chose facile non plus, et sans doute les metteurs en scène reprocheront-ils à l'analyste de ne pas suivre d'assez près leur travail...

Ce genre de travail sur le théâtre constitue une mémoire qui peut servir praticiens et analystes, mais il omet une chose essentielle: l'immédiateté de la perception du théâtre. Lorsque je vois un spectacle pour la première fois, je l'aime ou je ne l'aime pas, j'en jouis ou je n'en jouis pas. Il me donne du plaisir ou il m'ennuie. En le revoyant, je vois mieux certaines choses, je les comprends mieux, mais mon plaisir ou mon irritation disparaissent. Je ne les retrouve que bien après, si je le revois beaucoup plus. Je crois en fait que l'aventure critique, du moins celle d'un essayiste, celle que je mène, moi, consiste à tenter de transposer dans le domaine de l'écriture ce plaisir immédiat, donc, en même temps, de le trahir inévitablement.

Si les gens de théâtre accordent une si grande importance à la critique, et au-delà de son importance publicitaire ou institutionnelle, c'est qu'ils ont l'impression que ce qui va rester d'eux les trahit. Et c'est vrai. Par ailleurs, ils font du théâtre parce qu'ils aiment l'immédiateté et donc, aussi, la disparition.

propos recueillis par **Josette Féral***

à Paris, en juin 1986

mise en forme de l'entretien: **Lorraine Camerlain**

Josette Féral.



* Née en 1949, Josette Féral a obtenu une licence en lettres de la Sorbonne, une maîtrise de l'Université d'Ottawa et, en 1978, un doctorat en sémiologie de la représentation à l'Université de Paris VII, sous la direction de Julia Kristeva (*la Problématique du sujet dans le théâtre d'avant-garde*). Après avoir enseigné dans diverses universités (Ottawa, Carleton, Toronto, etc.), elle est, depuis 1982, professeur au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié, chez Hurtubise HMH, avec J.L. Savona et E.A. Walker, les actes du colloque *Théâtralité, écriture et mise en scène* (1985). Ses recherches actuelles portent sur le Théâtre et l'État et sur les théories du jeu de l'acteur. Elle a été chroniqueuse de théâtre à l'émission télévisée «le Trèfle à quatre feuilles» (Radio-Canada) et a travaillé à la création d'Entrée Libre-Théâtre qu'elle a coanimée pendant un an. N.d.l.r.