

Le critique et les marges du théâtre

Michel Vaïs

Number 73, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28235ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)


1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1994). Le critique et les marges du théâtre. *Jeu*, (73), 113–118.

Le critique et les marges du théâtre*



[...] ce sont souvent les spectacles situés à la frontière entre deux « genres » ou « types » que l'on trouve les plus intéressants, car ils renouvellent le plus le théâtre.



De même que j'aime toujours retrouver des éléments familiers dans un spectacle étranger, à plus forte raison si je n'en comprends pas du tout la langue, j'apprécie toujours de retrouver des éléments du théâtre dans des expériences apparemment extra-théâtrales. Or, devant la multiplication des manifestations spectaculaires de type plus ou moins théâtral qui se sont popularisées au Québec depuis une dizaine d'années, je ne peux m'empêcher de me poser, en tant que critique, une série de questions.

Souvent, c'est à la faveur d'un festival que ces types de manifestations ont réussi à rejoindre le public. Qu'il suffise de mentionner à titre d'exemples le phénomène de la danse-théâtre (popularisé par le Festival international de nouvelle danse) ; les contes (et le Festival interculturel du conte de Montréal) ; le cirque sans animaux (du Cirque du Soleil, du Cirque du Tonnerre et d'autres groupes plus modestes) ; les performances de certaines artistes québécoises (il s'agit presque toujours de femmes), qu'elles viennent de la danse, de la chanson, des arts visuels ou d'ailleurs (citons notamment Nathalie Derome, Dulcinée Langfelder, Michel Lemieux) ; certains spectacles d'humour (venus avec le Festival Juste pour rire/Just for Laughs) ; les spectacles de sons et lumières avec participants (le plus connu étant *la Fabuleuse Histoire d'un royaume*, au Saguenay-Lac-Saint-Jean, mais on peut aussi nommer les spectacles de l'Écran Humain) ; les fêtes de rue (comme les Médiévales de Québec) ; le théâtre d'entreprise (qui s'est développé surtout par le Théâtre à la Carte), etc.

Certes, ce n'est pas d'hier que l'art du théâtre flirte avec ses voisins que sont la variété, la danse, le cirque, la littérature, le travail d'animation, ou encore avec les formes plus traditionnelles que sont l'opéra, les fêtes de rue, le conte populaire. Périodiquement, le théâtre emprunte quelque chose à ces formes d'art : thèmes, personnages ou techniques. Non avare de lui-même, il prête aussi de ses éléments, en une contamination réciproque

* Ce texte a été rédigé à partir d'un exposé présenté à Montevideo, en Uruguay, pendant le 13^e congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre. Cette communication s'inscrivait dans une section du colloque portant sur la « vision interdisciplinaire du critique ». Le voyage de Michel Vaïs en Uruguay a été défrayé par Affaires extérieures et Commerce extérieur Canada. N.d.l.r.

parfois stimulante, parfois, hélas !, décevante lorsqu'elle donne naissance à un spectacle hybride inconfortablement assis entre deux chaises.

Le retour en force de ces formes théâtrales pose au critique deux ordres de problèmes pratiques. D'une part, cela élargit considérablement son champ d'observation, ce qui, vu l'offre considérable en matière de théâtre « pur », l'obligerait à sacrifier certaines pièces pour loger dans son calendrier des spectacles « impurs » (pour parler comme Guy Scarpetta). D'autre part, le critique manque de références lui permettant d'exercer son jugement avec la même assurance (ou disons, les mêmes outils d'analyse) dans le théâtre et hors du théâtre. Rappelons tout de suite à cet égard que le critique est parfois aussi désarmé et démuné la première fois qu'il assiste à un spectacle de Bob Wilson, ou à une pièce destinée au jeune public. Et l'on pourrait multiplier les exemples de théâtre (d'été, d'amateurs, de marionnettes...) qui désarçonnent un peu le critique néophyte. Ces types de spectacles produisent parfois un certain malaise chez lui. Ils peuvent en outre aller jusqu'à paraître menaçants pour le théâtre conventionnel, avec lequel ils doivent partager un public qui n'est pas inépuisable. En tout cas, ce phénomène pose au critique chargé de légitimer ces formes de spectacle des problèmes d'ordre éthique et esthétique.

À bien y réfléchir, cependant, quelques constatations s'imposent, qui sont de nature à rassurer le critique et à l'encourager à s'intéresser à ces formes qui, du point de vue du théâtre, peuvent être considérées comme « marginales ». D'abord, il faut noter qu'il arrive à certains spectacles d'être identifiés ici à un genre, là à un autre. C'est le cas du *Dortoir* de Carbone 14. (Le théâtre d'images a l'avantage de voyager beaucoup.) Cette pièce, jugée théâtrale au Festival de théâtre des Amériques, a pourtant été invitée à des festivals de danse en Europe. Cet exemple n'est pas un cas d'espèce. Le Festival Juste pour rire n'a-t-il pas, depuis quelques années, offert à son public de « vraies » pièces de théâtre parmi ses multiples shows de variétés ?

Ensuite, ce sont souvent les spectacles situés à la frontière entre deux « genres » ou « types » que l'on trouve les plus intéressants, car ils renouvellent le plus le théâtre. Cela est vrai même si, *a priori*, on les considère comme non théâtraux. Comme aimait le dire Bernard Dort, le non-théâtre est l'horizon, jamais atteint, de la représentation. La représentation tendrait vers la négation d'elle-même, et elle serait d'autant plus convaincante qu'elle s'approcherait dangereusement de

Le cirque théâtral :
la Nouvelle Expérience
(Cirque du Soleil, 1990).
Sur la photo : Dabid
Shiner. Photo :
Jean-François Leblanc.



L'art de l'installation convoqué dans *Rivage à l'abandon*, spectacle de Carbone 14, présenté au Musée d'art contemporain en 1990.
Photo : Yves Dubé.



cet idéal. Si le théâtre comporte un risque, c'est peut-être là qu'il se cache.

Enfin, si les critiques de théâtre ne traitent pas de ces spectacles dans leurs articles, ce sont d'autres qui le feront en exclusivité : des critiques de musique pour l'opéra, de divertissement pour la variété, des critiques d'art pour la performance, etc. Chaque fois, cependant, le point de vue théâtral risque d'être escamoté. Le théâtre a-t-il quelque chose à gagner à ce que les critiques de musique écrivent seuls sur le théâtre, en « fermant les yeux » sur tout ce qui n'est pas sonore ?

Le point de vue théâtral

Mon expérience personnelle de critique de théâtre m'amène à croire que notre point de vue est généralement recherché et apprécié par les artistes d'autres disciplines. Peut-être, en toute humilité, est-ce parce qu'un artiste aime toujours connaître le point de vue d'un critique qu'il connaît moins ! Ce point de vue, quel est-il ? À mon sens, le critique de théâtre doit dans un premier temps rendre compte de la représentation en donnant une description clinique de ce à quoi il a assisté, ce qui inclut, bien sûr, la réception, c'est-à-dire la réaction — ou l'absence de réaction — du public.

Puis, il doit proposer une analyse de la pièce, mettant le spectacle en perspective avec d'autres de la compagnie, ou de compagnies différentes. Enfin, le critique doit porter un jugement personnel sur la pièce. Tout cela, qui semble une vérité de La Palisse, est sans doute aussi vrai des autres arts de la représentation vivante. Ce qui paraît spécifique au théâtre, cependant, et qui commande une approche particulière, c'est le *jeu* et le *texte*. Jeu, naturellement, au sens le plus large possible, qu'il s'agisse de celui des acteurs ou du jeu scénique (c'est-à-dire, celui produit par les mouvements d'éléments scénographiques) ;


[Le théâtre est]
le plus impérialiste
de tous les arts
du spectacle,
puisque les autres
se définissent
un peu en fonction
de lui.



que le mot jeu soit pris comme synonyme de plaisir ludique ou d'écart, de fossé ; qu'il concerne la langue, la profération ou l'expression du corps ; bref, qu'il soit la traduction de ce qu'on nomme en anglais *game, play, act* ou *gap*.

Mais voilà que les danseurs se sont mis à parler au Festival de nouvelle danse, que les acrobates sont dirigés par un metteur en scène au Cirque du Soleil. Voilà que danseurs et acrobates sont en train de devenir de vrais personnages. On s'intéresse à eux, ils nous intriguent, nous émeuvent ou nous font rire ; bref, ils jouent.

Et comme parallèlement, au théâtre, le public a depuis longtemps renoncé à suivre une intrigue ou une action linéaire ; comme il accepte des personnages morcelés, éclatés ou multiples, on voit à quel point les frontières entre les arts du spectacle peuvent se trouver brouillées. Face à cela, le critique doit pouvoir prendre du recul, afin d'embrasser d'un même regard tout ce que les anglophones appellent *performing arts*. Georges Banu, au colloque de Montevideo, a parlé à cet égard des arts de la présence, parmi lesquels il place le théâtre, la danse et l'opéra¹ ; je préfère les nommer les arts du spectacle vivant.


Les arts du spectacle vivant

Une définition opérationnelle de cette expression, que j'ai élaborée en 1980, avec Lucie Robert et Gilbert David, dans un mémoire remis par la Société d'histoire du théâtre du Québec au ministère des Affaires culturelles en vue de la création d'un musée du spectacle, est la suivante : « Les arts du spectacle vivant sont ceux où une relation immédiate s'établit, en un temps et un lieu donnés, entre des êtres humains dont au moins une partie est en représentation. » Cela, on le voit, inclut les variétés, les fêtes de rue, la performance, et même les spectacles de sons et lumières dans la mesure où ils comptent des participants humains. Mais cette définition exclut les arts « médiatisés » par un support technologique tels que le cinéma, la vidéo, la télévision, de même que d'éventuels spectacles « interprétés » (ou exécutés) entièrement par des robots, voire, et j'ai pu assister à un tel spectacle au parc d'attraction Sea World en Floride, par des animaux ! J'ai en effet vu là une « pièce de théâtre » avec intrigue, suspense, décors et voix *off*, sur une vraie scène, jouée du début à la fin par des phoques, des dauphins et une loutre. Cas limite s'il en est.


À la lumière de la définition qui précède, on voit que, si les autres arts s'en approchent, le théâtre est peut-être l'art du spectacle vivant le plus complet, car il donne prépondérance à l'être humain et à ses moyens d'expression propres. Il est aussi le plus impérialiste de tous les arts du spectacle, puisque les autres se définissent un peu en fonction de lui. C'est sans doute pourquoi, à travers le monde, la danse, la musique et la variété sont logées dans des musées dits du théâtre. De même, la *World Encyclopaedia of Contemporary Theatre* ainsi que les organisations internationales de critiques, de théoriciens et de chercheurs en théâtre regroupent aussi la danse, l'opéra, etc.

Chose certaine, cette définition nous renvoie toujours à l'essentiel. D'abord, à la double

1. Nous avons publié, dans le dernier numéro, le texte de cette communication de Georges Banu : « Du théâtre réconcilié avec lui-même à la minorité disséminée », *Jeu* 72, 1994.3, p. 94-101.



[...] il y aura
toujours,
heureusement,
dans le théâtre,
hors du théâtre,
autour du théâtre,
des frontières
à transgresser.



présence humaine sans laquelle il n'y a pas de théâtre ; double présence avec la décharge d'énergie, d'émotion, d'expression, de communication que cela suppose. Ensuite, cette définition nous renvoie à la représentation perçue comme un fait global, complet, ayant lieu intégralement et uniquement en un temps et un lieu circonscrits. Enfin, cette définition nous rappelle que nous devons toujours tenir compte du public, c'est-à-dire *des* publics particuliers de chaque type de spectacle vivant. Elle nous permet de relativiser notre vision du théâtre, de nous « recharger l'œil », pour reprendre la magnifique expression déjà proposée par le performeur Michel Lemieux dans *l'Œil rechargeable*.

En fait, il y aura toujours, heureusement, dans le théâtre, hors du théâtre, autour du théâtre, des frontières à transgresser. L'histoire de cet art est remplie de ces « révolutions » nées de l'impression ressentie par le public que les bornes ont été franchies : la bataille d'*Hernani* en 1830, les quartiers de bœuf saignants qu'Antoine a installés sur la scène du Théâtre Libre en 1888, le retentissant « merdre » du père Ubu en 1896, le dialogue délirant de *la Cantatrice chauve* en 1950, la désespérante attente de Godot en 1953, en sont les exemples les plus marquants du dernier siècle et demi. Dans l'histoire récente du théâtre québécois, deux œuvres représentent des cas limites : *Les objets parlent*, où l'acteur vivant était carrément bouté hors du théâtre et *la Tour*, pièce pour spectateur unique. Ces deux spectacles — fort réussis — du Nouveau Théâtre Expérimental posaient des questions fascinantes du genre : et si l'acteur vivant n'était pas (plus ?) essentiel ? et si le spectateur pouvait désormais apprécier l'œuvre théâtrale en solitaire ? On voit tout ce que cela peut nous suggérer au sujet de notre époque.

« [...] et si l'acteur vivant n'était pas (plus ?) essentiel ? » Un cas limite : *Les objets parlent* (Nouveau Théâtre Expérimental, 1986). Photo : Yves Dubé.

La question du théâtre des marges s'est posée, par exemple, aux remises des prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre. À plusieurs reprises, les critiques se sont



demandé s'ils devaient considérer tel ou tel spectacle, qu'il s'agisse d'opéra, de danse ou de performance. Ce qui n'a pas empêché un jour la chorégraphie de danse *Mamamme* d'être nommée meilleur spectacle de théâtre étranger. Le vrai problème, qui reflète les questions se posant quotidiennement aux critiques, c'est : quelle place accorder concrètement à ce théâtre dans les médias, c'est-à-dire dans l'emploi personnel de chaque critique de théâtre ? Car il est vrai que toute ouverture aux marges ne peut se faire qu'au détriment du « centre ».

Pourtant, le critique doit demeurer ouvert aux marges du théâtre, curieux, généreux. Il ne doit pas craindre de se trouver provoqué, remis en question, car sans ces expériences marginales, le théâtre est condamné à se pétrifier. ◆