

Les hommes sauvages

Alexandre Lazaridès

Number 80, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26897ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1996). Les hommes sauvages. *Jeu*, (80), 185–190.

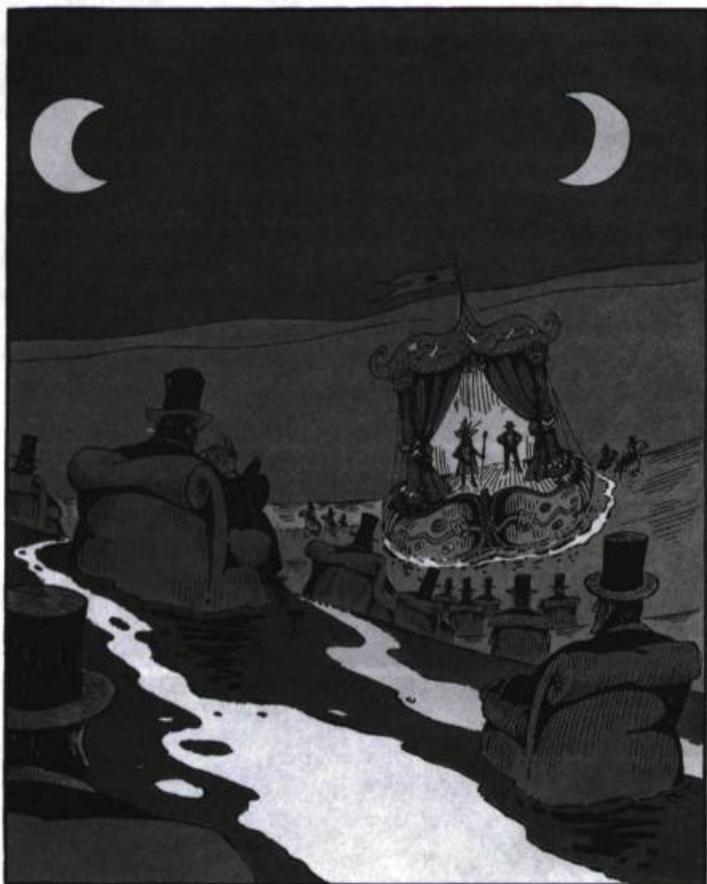
Les hommes sauvages

Miroir, miroir...

Les « criticaquatiques ».
FRED, *Philémon*.
Le Voyage de l'incrédule,
Paris, ©Dargaud
Éditeur, 1974, p. 26.

C'est dans *le Glorieux* de Destouches qu'on trouve le dialogue suivant :

- Lisette – Mais on dit qu'aux auteurs le critique est utile...
Philinte – La critique est aisée, et l'art est difficile. (II, 5)



La constatation de Philinte établit une piquante antithèse devenue proverbiale ; il faut souligner de plus qu'elle est formulée de façon polie ; Diderot, quant à lui, n'hésitera pas, dans son *Discours sur la poésie dramatique*, à traiter les critiques « d'hommes sauvages qui soufflent au passant des aiguilles empoisonnées ». Considérée sous un certain angle, cette inimitié plutôt brutale de l'écrivain serait un hommage indirect rendu au pouvoir de la critique ; elle dénoterait aussi, peut-on croire, quelque dépit. Quel est donc ce supposé pouvoir et quel sens donner aux violentes réactions de cet amour-propre froissé ?

Il saute aux yeux que toute critique, dramatique ou autre, vient en second, puisqu'elle est une parole transitive (elle parle de quelque chose), alors que la parole créatrice est une parole absolue (elle parle, elle crée à partir de rien – ou semble créer à partir de rien) ; cette relation de dépendance de la critique a été tenue parfois pour un signe de servilité. On ignore alors – ou l'on feint d'ignorer – que l'art cherche en dernier ressort à susciter la parole humaine afin que l'humain en nous soit.

L'étymologie le dit à sa manière : la parole est parabole, sens caché qui doit se montrer pour être, et cette parole peut s'épancher tout autant dans l'émotion silencieuse et recueillie que dans une exclamation tout à la fois laconique et exhaustive. Comme la femme sans ombre de la légende, l'œuvre qui n'en a pas est stérile ; tant qu'elle n'a pas vu son propre reflet, elle n'est pas ; le critique est celui qui lui tend un miroir pour qu'elle s'y reconnaisse ; il la fait accéder au célèbre « stade du miroir » lacanien. En ce sens, la critique, dans la mesure où elle est une parole pesée, un reflet exhibé, est la raison d'être de l'art. C'est là son seul pouvoir. On comprend alors pourquoi, tel Diderot, l'auteur qui ne se reconnaît dans ce miroir est bien prêt de le briser.



« [...] l'artiste romantique est un Chatterton incompris et rejeté, obligé de vivre dans la solitude et la pauvreté avant d'être acculé au suicide. » *Le Pauvre Diable*, gravure de Leveau d'après Moreau le jeune.
Photo : Bibliothèque nationale de Paris.

La parole critique suscite par ailleurs de la méfiance à l'égard de ses origines. Être critique n'est pas une vocation, c'est un devenir ; aucun individu n'a jamais ouï des voix qui l'aient appelé à cette activité (même s'il faut bien que certaines dispositions individuelles soient présentes) ; aucun diplôme n'y est consacré, aucune expérience avérée n'y est nécessaire. On pourrait toujours arguer que culture et connaissances sont indispensables à l'exercice du critique, que ce n'est pas rien, mais ce sont des notions trop générales, trop imprécises dans leur définition. La plupart du temps, ce sont des circonstances qui vont amener tel journaliste, tel intellectuel ou tel professeur (tous vocables à féminiser le cas échéant) à s'adonner de façon plus ou moins suivie à l'activité connexe qu'est la critique sans qu'une sanction sociale leur ait donné l'autorisation de le faire ; ils vont évaluer et juger impunément.

Deux solitudes

Ce qui rend le critique dramatique plus vulnérable que ceux de ses confrères qui s'occupent d'autres domaines artistiques, c'est que la critique dramatique est toujours *locale* alors que la critique cinématographique, par exemple, s'est internationalisée. Si, de New York à Delhi, tous les grands écrans du monde se ressemblent, aucune représentation théâtrale ne peut ressembler à une autre ; chacune est le fait d'un moment irréversible dans un lieu unique, à l'image du fleuve héraclitéen dans lequel on ne peut jamais se baigner deux fois. Et ce fait dramaturgique, tous les intervenants, tant côté scène que côté salle, doivent le partager dans un esprit communautaire qui supporte mal, par nature, d'être remis en question. L'opinion du critique touche ici non seulement à des personnages comme on le ferait pour un roman, mais aussi à des personnes, comédiens ou metteurs en scène en premier lieu, qu'il côtoie souvent et qu'il connaît parfois ; c'est son propre tissu social que le critique dramatique risque à tout instant de froisser ou de déchirer.

C'est peut-être la raison qui retient les professionnels de la scène de passer à la critique parce que ce serait toujours faire la critique de leurs pairs. Si le fait d'être sur scène, à titre de comédien, de metteur en scène ou de technicien, oblige à une forme de critique, de travail réflexif continu, il n'en demeure pas moins que le but n'en est pas une évaluation, mais une production. La différence de but entraîne une modification importante du sens de l'activité elle-même. Le passage inverse, celui qui conduit de la critique à l'interprétation, est sans doute encore plus exceptionnel, tant les deux activités semblent différentes, pour ne pas dire antagoniques. Ces deux solitudes ont des visions bien différentes de l'état des lieux : le créateur perçoit la situation en termes d'intentions et de labeur, le critique de rendement et d'effets. Leur échange ne peut ressembler évidemment qu'à un dialogue de sourds, raison pour laquelle d'ailleurs il ne prendra jamais fin. L'aveuglement d'un Sainte-Beuve sur Baudelaire et l'incompréhension de Gide à l'égard de Proust sont des exemples courageusement utilisés pour illustrer les errements d'une critique à laquelle ne manquaient pourtant ni la culture ni le goût. Ces deux cas fournissent désormais une ombre consolatrice à beaucoup d'auteurs malmenés.

Dans le cas du théâtre, les enjeux économiques semblent grever de façon toute particulière les relations entre les professionnels et le critique. Comme ce dernier, de par sa position sociale, toute imprécise qu'elle soit, est en mesure d'influencer peu ou prou le succès d'une représentation, il demeure en garde à vue ; on lui demandera parfois des comptes et, le cas échéant, il y aura des sanctions... Dans la société médiatique, le critique prend le relais de la publicité malgré qu'il en ait. Ce qui fait la fragilité économique, mais aussi la force paradoxale du théâtre, c'est qu'il n'a pas pu être complètement digéré par l'hydre de l'industrie culturelle ; il continue de témoigner de l'humain dans un monde qui ne sait plus trop bien où le situer.

Des règles et du goût

Les multiples pressions de l'Histoire ont forgé ces relations. Aux époques de monarchie théocratique où des règles présidaient à la création artistique, en gros jusqu'au XVIII^e siècle, la critique au sens actuel du mot ne pouvait pas exister ; le critique était un législateur chargé de surveiller l'application de certaines règles qu'il connaissait parfois mieux que les créateurs. C'est en ce sens que La Bruyère écrivait que la critique « n'est pas une science ; c'est un métier, où il faut plus de santé que d'esprit, plus de travail que de capacité, plus d'habitude que de génie ».

Même s'il n'était réservé qu'à une élite, l'art conservait une fonction sociale essentielle parce qu'il faisait appel à un savoir commun (le « vraisemblable ») et à des valeurs communes (les « bienséances »). La part de l'imaginaire et de la subjectivité était considérée comme secondaire, quelle qu'en ait été l'importance reconnue. Les artistes ne pouvaient s'exprimer qu'au travers de la tradition ; les plus grands d'entre eux réussissaient la gageure de la respecter tout en la transcendant. En mettant fin à l'Ancien Régime, la Révolution allait faire disparaître cette tradition liée à la suprématie des règles et entérinait ainsi une situation de fait, l'affaiblissement des règles ayant commencé bien plus tôt et s'étant poursuivi tout au long du Siècle des lumières. Héritées de la *Poétique* d'Aristote, les règles qui régissaient la création dramatique sont pourtant

encore enseignées dans les écoles, comme celles d'un ancien jeu dont nous aurions conservé une nostalgie enfantine.

La critique moderne commence avec l'essor de la presse ; son destin est donc lié aux premiers balbutiements de l'industrie culturelle et aux communications de masse. De façon paradoxale, c'est à la même époque que l'art commence à rompre ses amarres sociales ; l'artiste romantique est un Chatterton incompris et rejeté, obligé de vivre dans la solitude et la pauvreté avant d'être acculé au suicide. Parallèlement, la conception de l'art s'est développée en Occident depuis le XIX^e siècle à partir du rejet de ses tenants et aboutissants économiques ; les artistes des siècles précédents n'avaient pas de ces faux scrupules. Il y avait dans l'attitude des écrivains romantiques tantôt de l'hostilité à l'égard de la société bourgeoise, aux valeurs dégradées et inhumaines, tantôt une sorte de bouderie dépitée. Un siècle plus tard, l'industrie culturelle ayant fait les ravages que l'on connaît, on serait presque porté à donner raison à ces boudeurs...

Pour s'ajuster à cette évolution de l'art, une nouvelle notion, celle de goût, prenait la succession des règles. Mais alors que les règles avaient le mérite d'être vérifiables, le goût est, pour la critique, ce que l'inspiration est pour la création, une notion vague et impondérable dont chacun peut sans crainte se réserver la définition et l'usage. Et, de la même manière que l'artiste romantique défendait ses choix par l'impératif de l'inspiration, de même le critique allait-il justifier ses verdicts par le goût, le « bon » goût, cela va sans dire, forgé par l'expérience des spectacles, mais qui reste tout de même inné, lié à la personne même du critique, lequel s'avérait par là irremplaçable. Certains critiques deviennent ainsi une institution pour le journal ou la revue qui les emploie, et la célébrité de certains d'entre eux dont le nom survit encore dans les manuels nous étonne aujourd'hui. Le bon critique était celui qui réussissait à s'identifier au créateur, à l'appréhender de l'intérieur, à devenir l'Autre. Notons en passant que la notion de goût apparaît en même temps que celle de « caractère » individuel en psychologie ; ce n'est pas là un hasard.

De l'émotion avant toute chose

Qui oserait de nos jours se réclamer du goût ? On pourrait reprocher à l'adage qui affirme que « des goûts et des couleurs on ne discute pas » de transformer l'art en divertissement ; en sous-entendant que chacun a droit à son plaisir, il rend finalement oiseuse toute discussion au sujet de l'art. La notion de goût avait amorcé l'entreprise d'annexion de l'art au « vécu », telle une propriété inaliénable. Comme le plaisir, l'art (ou plutôt les ersatz de l'industrie culturelle qui en tiennent lieu) allait devenir peu à peu le lieu privé de l'ineffable. Aussi, de quel droit le critique érigerait-il son plaisir ou son déplaisir en règle ? Sa culture ? Mais qu'est-ce que la culture ?

Durant l'entre-deux-guerres, à l'époque des avant-gardes, c'est plutôt la notion d'originalité qui devait obtenir les faveurs de la critique ; le surréalisme avait tiré l'œuvre d'art vers le rêve ou l'exotisme et d'autres écrivains même vers le retour à l'Antiquité, bref, vers tout cela qui ne saurait s'encombrer de réalisme, de goût ou de vraisemblance. C'est l'époque où Cocteau intimait à l'artiste : « Étonne-moi. » Peu importait comment ; cette indifférence aux moyens ne faisait que se mettre au diapason d'une



Honoré Daumier,
*l'Entracte (au Théâtre
Français)*, vers 1858.
Winterhour, Collection
Oskar Reinhart Am
Römerholz, tirée de
Daumier, Genève,
Éditions d'Art Albert
Skira, S.A., 1991, p. 79.

réalité dominée par la cupidité de la grande finance et les menaces militaristes. Mais, très vite, une autre guerre va prendre de court les imaginations surréalistes et les cauchemars les plus ubuesques. La fuite hors de ce monde par l'étonnement, cet opium de l'art, va devenir insoutenable pour les nouvelles générations d'artistes et d'intellectuels.

S'il fallait définir la nouvelle visée de la critique, celle qui a cours jusqu'à présent, c'est sans doute du côté de l'émotion qu'il faudrait la chercher. Non que l'émotion, en tant que barème esthétique, n'ait pas reçu l'attention qu'elle méritait, mais elle était antérieurement soumise tantôt à l'application stricte des règles, tantôt à la primauté du goût ou de l'originalité. « Fais-moi pleurer ou rire » pourrait être le mot d'ordre de la sensibilité esthétique contemporaine ; avouer s'être laissé intérieurement envahir en dépit de toutes les résistances mobilisées, quelle magnifique publicité ! L'émotion est un dénominateur commun qui semble être la chose du monde la mieux partagée, et bien plus que le bon sens cartésien ; la spontanéité tient lieu de vérité irréfutable alors

que les opinions et les réactions viscérales de tout un chacun fournissent aux médias leur pain quotidien, pain facilement gagné, certes, mais combien insipide. Le triomphe étonnant de la musique pourrait ainsi s'expliquer par le fait qu'elle ne dit rien d'autre que l'émotion pure.

Théâtre et nationalismes

Mais, dans une société de plus en plus hétérogène et tiraillée par les multiples « besoins » constamment renouvelés que lui impose l'industrie culturelle, l'émotion n'est pas en mesure de faire l'unanimité. De nature trop individuelle, elle ne peut que renvoyer l'œuvre au silence intérieur de chacun ; le critique qui doit expliquer la sienne est immédiatement limité par la relativité sociale de sa perception, il le sait fort bien. D'où ce ton détaché, souvent teinté d'humour sinon d'ironie, qui n'est qu'une forme de prudente lucidité.

Dans une telle conjoncture, on peut comprendre le triomphe des nationalismes à travers le monde. Espèce de sursaut devant le rouleau compresseur de l'industrie culturelle, le nationalisme est perçu comme la seule force actuelle en mesure de créer une sensibilité commune, de rallier, voire d'unifier les émotions ; il suscite un public là où il n'y avait que foule, et c'est un public que le sentiment d'appartenance réchauffe facilement. Étant donné que le théâtre n'existe que là où peut exister une communauté d'intérêts et de valeurs, à commencer par la langue, il faudrait croire à l'existence de certaines affinités de nature entre la fonction sociale du théâtre et le nationalisme.

Certes, tout grand artiste s'adresse aussi à la grande communauté humaine, sauf que, avant d'accéder à l'universalité, une œuvre doit naître quelque part et trouver sa voix devant un auditoire limité. Dans la conjoncture nationaliste, médias et critiques identifient plus facilement les intérêts et les valeurs de cet auditoire, tout comme les milieux artistiques, dont le succès, c'est-à-dire la survie, est étroitement associé aux médias par le biais de la publicité. Avec le corollaire suivant : critiquer une œuvre, c'est critiquer toute la nation à laquelle l'artiste s'est identifié, c'est être négatif, voire traître. Le droit à l'expression est soumis à des impératifs supérieurs et perd sa caractéristique durement gagnée de droit humain imprescriptible.

Certains critiques démissionnent, au sens propre ou figuré, d'autres sont remerciés. Plus banalement, c'est l'autocensure qui est le mécanisme d'adaptation à de tels contextes. La manifestation la plus courante est l'effet de sourdine rhétorique qui pâlit les traits jusqu'à la confusion et qui oblige à lire entre les lignes ; les « je pense que », « je crois que », « il me semble que » (pour ne rien dire du bizarre « pour moi ») font de la critique un lieu d'expression de l'incertitude et du relativisme ; ou bien encore, le blâme est aussitôt contrebalancé par une louange, puisque rien ne saurait être entièrement mauvais (mais pourrait être en revanche entièrement bon). Telles sont les « bienséances » dont doivent tenir compte les critiques dramatiques contemporains. Le Philinte du *Glorieux* pourrait-il encore dire que « la critique est aisée » ? À coup sûr, Diderot n'y reconnaîtrait plus ses « hommes sauvages ». Reste à savoir ce qu'il en aurait pensé. ♦