Document generated on 04/28/2024 8:07 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Trois questions pour la critique
Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre à Helsinki

Solange Lévesque

Number 83 (2), 1997

URI: https://id.erudit.org/iderudit/25439ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lévesque, S. (1997). Trois questions pour la critique : congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre à Helsinki. *Jeu*, (83), 146–149.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

SOLANGE LÉVESQUE

Trois questions pour la critique

Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre à Helsinki

Au début du mois d'octobre 1996 avait lieu à Helsinki le 14e Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre. Saturée d'air maritime, la capitale de la Finlande est située sur une presqu'île qui s'avance dans le golfe de Finlande. Les côtes du pays s'effilochent en un archipel de toutes petites îles, tout comme les rives de la ville elle-même qui donnent place à sept ports. Un pays vraiment dépaysant (la langue n'a rien, mais alors rien de commun avec le français, l'italien, l'espagnol et l'anglais, qui nous sont plus familiers) et une belle mise en scène pour un congrès de passionnés de théâtre. Un congrès, d'ailleurs, fort bien organisé. Notre assemblée réunissait plus d'une cinquantaine de participants venus d'une trentaine de pays différents.

Douces Déceptions, de Jouko Turkka, présenté à Helsinki pendant le Congrès de l'AICT.

Trois thèmes en forme de questions étaient proposés aux participants pour examen et discussion :
1. Stratégies de survie ?
2. Nouvelles formes, vieux langage ?
3. Précarité ou permanence ?

À la simple lecture des propositions que l'organisation du congrès avait fait suivre de points d'interrogation dans les documents, on devine un peu la nature des problèmes qui préoccupent les critiques de théâtre à travers le monde en ces années où la culture est peut-être en train de changer de définition, en tout cas, de cadre et de bases. Il y a crise du côté de la critique ou, plus précisément, du côté de la place accordée à la critique ; et cette crise fait écran à une autre plus grave encore, qui est celle de la presse, écrite et électronique, qui ne cesse de perdre en qualité pour adopter les caractéristiques du *show* qui, comme on le sait trop bien, *must go on*.

Là-dessus, tous ceux qui ont présenté une communication portant sur le statut de la critique étaient d'accord. Parmi eux, il y avait, entre autres, Margareta Sörenson de la Suède, Yun-Cheol Kim de la Corée du Sud et, de la France, Irène Sadowska-Guillon et Georges Banu. Selon l'avis de tous, la critique perd de son prestige. D'une part, la place réservée à la critique dans les journaux, en particulier, rétrécit comme une peau de cha-

FADREN
August Strindberg

Fadren (*le Père*) de Strindberg, présenté à Helsinki lors du Congrès de l'AICT. Sur les photos : Marika Westerling (Bertha) et Mats Långbacka (Ryttmästarn). Photos : Stefan Bremer.

grin ; d'autre part, les médias électroniques, plus encore que les médias écrits, se laissent de plus en plus envahir par les « chroniques culturelles », de courts textes informatifs constitués le plus souvent d'une publicité à peine voilée, et qui sont parfois assortis d'une opinion basée sur les textes fournis dans les dossiers de presse. À force de fréquence et d'omniprésence, ce type d'écrit pseudo-critique finit par être assimilé, puis confondu au discours critique, au détriment de la critique elle-même.

À la radio et à la télévision, les critiques sont de plus en plus souvent remplacés par des commentateurs ou chroniqueurs, qui sont invités beaucoup plus pour la composante spectaculaire de leur performance que pour leur compétence et la qualité de leurs connaissances. Le studio, comme le fait pertinemment remarquer Banu, devient une scène où ils sont, en fait, de véritables personnages vedettes qui donnent un spectacle. Le critique, à côté, est vu comme un sombre individu qui peut nuire à la location des places, et on ne voit plus pourquoi on l'inviterait quand la pression est si forte du côté de l'État pour que les théâtres puissent prouver qu'ils se remplissent et pour qu'ils trouvent des fonds dans le secteur privé. (Ce secteur privé, comme on sait, veut bien jouer les mécènes, mais conditionnellement. L'art pour l'art n'est pas, et de loin, sa devise. Pour le séduire, les théâtres doivent montrer patte blanche, c'est-à-dire ne pas trop risquer, être populaires à tout prix, et décrocher des critiques favorables.)

Du côté des journaux et de leurs critiques, la pression exercée sur eux par les théâtres est aussi très importante ; on fait bien comprendre à ces derniers qu'il ne faudrait pas qu'une éventuelle critique défavorable vienne vider leurs salles ou en faire diminuer l'affluence. (Cela est, semble-t-il, particulièrement le cas à Séoul, en Corée, où des journaux parrainent certaines productions théâtrales et reçoivent même un certain pourcentage des recettes !) Par contre, les théâtres comptent beaucoup sur les critiques, favorables de préférence, pour s'inscrire dans le volume grandissant de spectacles proposés au public et compétitionner avec le battage publicitaire organisé autour des nombreux événements et festivals à caractère plus ou moins culturel qui ne cessent de se multiplier.

En comparant critique orale et critique écrite, Georges Banu, en particulier, apportait des propositions et des remarques encourageantes pour tous ceux qui œuvrent dans le domaine de la critique écrite[1]. Cette dernière, affirmait-il, se présente comme une forme de résistance : « D'une certaine manière, écrit-il, la problématique de l'oral et de l'écrit pose la question du choix, pour la critique aussi, entre le comportement d'insertion dans la modernité et celui de résistance au nom d'une confiance toujours faite au théâtre en tant qu'art de l'écrit aussi. » Selon Banu, la critique orale constitue donc, plus que sa collègue, une forme d'adaptation. Il venait ainsi nous rappeler, paraphrasant Antonin Artaud, que le théâtre est « double » : oral et écrit. Et que la critique écrite dévoile beaucoup plus les prises de position de l'auteur que la critique orale. Élaboré dans la solitude, l'écrit laisse plus percevoir l'être et l'identité de l'auteur que le commentaire parlé ; il a « moins d'impact médiatique » mais « installe plus l'échange d'idées parmi les gens de théâtre ». « La critique orale, poursuivait Banu, participe à l'entretien d'un climat ; elle reste toujours plus proche du journalisme, tandis que la critique écrite, bien entendu lorsqu'elle bénéficie d'un support respecté et d'une signature autorisée, a plus de valeur de référence pour le milieu professionnel [...] [Elle] est privilégiée comme repère pour les instances du pouvoir qui prennent les décisions concernant l'aide à la création, les subventions de l'État. Ce n'est pas peu. »

Pirkko Saision, auteure de *Veera, Verotska !*, présenté à Helsinki à l'automne 1996.

À côté de rencontres, de conférences et de discussions stimulantes qui ont offert aux critiques présents un recul salutaire par rapport à leur travail et les ont encouragés à le poursuivre en dépit des frustrations et des embûches, ce congrès offrait à ses participants l'occasion d'assister à plusieurs spectacles, en particulier des pièces de théâtre. Je n'oublierai pas un *Cyrano de Bergerac* traduit en finnois, vu à travers une approche expérimentale et donné dans une toute petite salle d'essai du Suomen Kansallisteatteri d'Helsinki. Vêtus de costumes conçus avec humour, un peu dans l'esprit de ceux du *Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, les acteurs arrivaient à condenser la fougue de la pièce dans ce théâtre de poche. Une mise en scène très imaginative utilisait au maximum toutes les dimensions et les niveaux possibles de l'espace. Dans le rôle principal, Esko Salminen, un acteur finlandais très célèbre de la trempe des Guy Nadon, incarnait un Cyrano énergique, plus roué et vengeur que souffrant. Parmi la dizaine de spectacles proposés aux congressistes, j'ai assisté également à *Fadren* (*le Père*), de Strindberg (pièce suédoise jouée en finnois, donc), donné par une jeune troupe au théâtre *Viirus*, une ancienne usine située sur l'une des nombreuses petites îles aux abords du centre-ville d'Helsinki. Cette troupe est formée de comédiennes et de comédiens plutôt jeunes (la vingtaine

1. Nous avons publié dans *Jeu* 82 (p. 139-151) un essai de Georges Banu sur « L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre », dans lequel il reprend cette réflexion sur la critique. NDLR.

et la trentaine), qui ne craignent pas de s'attaquer aux classiques et de programmer des œuvres ne correspondant pas nécessairement au goût du jour, et qui proposent aux spectateurs de les rencontrer pour discuter avec eux en fin de soirée. C'est d'ailleurs avec beaucoup de fraîcheur qu'ils jouaient l'œuvre assez sombre du dramaturge suédois. Au Helsingin Kaupunginteatteri, j'ai vu aussi *Veera, Verotska !*, une comédie musicale de Pirkko Saision, actrice, écrivaine et dramaturge finlandaise en voie de s'imposer. Son œuvre met en scène une douzaine de personnages et raconte comment la mafia russe s'est implantée à Kallio, un quartier ouvrier de la capitale finlandaise. L'histoire et les personnages étaient traités de manière plutôt mélodramatique, ce qui affaiblissait l'impact de la pièce. Enfin, au théâtre Työväen de Tempere, une ville située à environ deux cents kilomètres au nord de la capitale, les organisateurs du congrès nous ont emmenés voir *Douces Déceptions dans l'amour*, une « performance » conçue et mise en scène par le très controversé Jouko Turkka ; sa « performance » (il tient mordicus à cette appellation, mais il s'agit selon moi d'une pièce de théâtre) oppose deux personnages : une dame d'âge mûr qui s'éprend d'un très jeune docteur en philosophie. Madame (c'est le nom du personnage) se débat avec ses démons, ses angoisses, son imaginaire et son jeune amant qui représente peut-être le jeu et le théâtre eux-mêmes.

Dans les quelques spectacles que j'ai eu l'occasion de voir, il m'a semblé reconnaître des points communs entre le théâtre finlandais et le nôtre. La manière de jouer des acteurs ressemblait plus à la manière québécoise qu'à la manière française ou allemande, par exemple. Autre point : à ce que signifie « Speak White ! » au Québec pourrait correspondre « Speak Swedish ! » en Finlande, car le pays a été tour à tour sous domination suédoise, puis russe jusqu'en 1920, et la Suède a laissé une empreinte[2] très forte sur la culture du pays. Le théâtre finlandais est donc encore en train de se tailler une place, effectuant le lent cheminement que constitue l'établissement d'une culture : la culture finlandaise au sein d'une communauté plus large, l'ensemble des pays scandinaves, et plus large encore : le monde. Le développement d'une dramaturgie en langue finnoise constitue un instrument par excellence dans la consolidation de cette culture. **j**

2. Un impérialisme, pourrait-on dire, même, puisque, encore aujourd'hui, cela « fait bien » de parler suédois dans certains grands magasins ou restaurants d'Helsinki. À ce courant s'oppose évidemment un fort courant de résistance nationale, affaibli par l'attrait qu'exercent sur les jeunes les séductions qui proviennent des États-Unis sous les mêmes formes qu'elles déferlent au Québec : la musique en premier lieu, le cinéma, etc.