

Prendre la mesure du changement au théâtre 20^e et 21^e Congrès de l'AICT

Charles-Étienne Tremblay

Number 125 (4), 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2098ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay, C.-É. (2007). Prendre la mesure du changement au théâtre : 20^e et 21^e Congrès de l'AICT. *Jeu*, (125), 146–149.

Prendre la mesure du changement au théâtre

20^e et 21^e Congrès de l'AICT

Les actes des 20^e et 21^e Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre (AICT) ont tous deux été publiés en 2005. Le premier des deux congrès, qui s'est déroulé à Montréal du 29 mai au 3 juin 2001 et dont les communications ont été réunies sous les titres *Franchir le mur des langues* et *Breaking the Language Barrier*, s'intéresse à la façon dont le théâtre peut faire travailler les langues et les cultures¹; le second, qui s'est tenu à Bucarest du 1^{er} au 6 novembre 2003, se concentre quant à lui sur *le Théâtre comme force de changement*.

Un effort de définition du rôle du critique de théâtre anime les deux congrès. La préface de *Franchir le mur des langues*, écrite par Georges Banu, professeur à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle en études théâtrales et président de l'AICT de 1994 à 2001, est éloquente: « Il n'y a pas de critique porteuse d'avenir sans combat et polémique. De nos affrontements se dégagera peut-être l'image contrastée du théâtre d'aujourd'hui dont nous ne sommes pas les témoins indifférents². » Dans le recueil des actes du 21^e Congrès de l'AICT, il est aussi question de débattre, entre critiques de théâtre, un thème, *Le théâtre comme force de changement*, sous les angles social, politique, personnel, esthétique.

La figure du critique de théâtre qui apparaît à la fin du Congrès de 2003 est celle d'un sujet historique doté d'un « attribut de base » que Dan Vasiliu appelle *l'esprit objectif*. Cet esprit, libéré de la « cellule doctrinaire », permet au critique de théâtre de « devenir consubstantiel à la création théâtrale même »; le critique n'est désormais plus un « arbitre de la scène », mais un « observateur olympique » animé d'« intentions novatrices », olympisme voulant dire « style, élégance, connaissance et vertu morale³ ».

Issus d'une structure (l'AICT) jouant le rôle de « cadre cohérent et organisé » de l'activité critique, une activité qui se déroule « à l'intérieur du phénomène théâtral⁴ », les

Franchir le mur des langues,

DE GEORGES BANU ET AL., MONTRÉAL, ÉDITIONS DU CANAL, 2005, 298 P.

Le 21^e Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre – AICT. Bucarest/1-6 novembre 2003,

DE IAN HERBERT ET AL., BUCAREST, MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES CULTES, UNITER, UNIVERSITÉ NATIONALE D'ART THÉÂTRAL ET CINÉMATOGRAPHIQUE « I. L. CARGIALE », SECTION THÉÂTROLOGIE, 2005, 178 P.

1. Voir le compte rendu de Sophie Pouliot, dans *Jeu* 102, 2002.1, p. 153-156. NDLR.

2. Georges Banu et al., *Franchir le mur des langues*, Montréal, Éditions du Canal, 2005, p. ix.

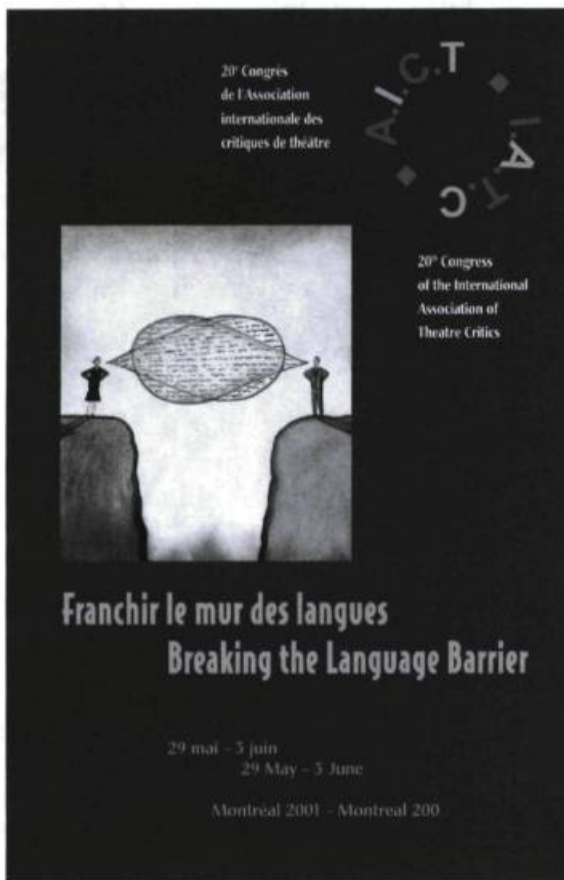
3. *Ibid.*, p. 88-89.

4. *Ibid.*, p. 89.

20^e et 21^e Congrès de l'AICT donnent l'occasion de réfléchir également à la figure du spectateur. Lors du 20^e Congrès, les spectateurs sont vus comme « les véritables “interprètes” du spectacle et prennent une part active dans le processus créatif en remplissant le fossé creusé par les écarts linguistiques et culturels⁵. » Au 21^e Congrès, on parlera même d'un spectateur qui a « un tantinet de talent », un « spectateur doué⁶ ». Ressentant le besoin d'aller au théâtre, ce spectateur est surtout celui qui, « en réinventant le monde avec le sentiment extatique de *se trouver* parmi les choses et les faits », réussit à « surpasser les mythes de la théâtralité, c'est-à-dire les stéréotypes qui nous rendent solidaires⁷ ». Or, ces interprètes, pour être doués, doivent être élevés : le spectacle doit les obliger à « redevenir des êtres réflexifs », autrement dit, à « devenir, à travers l'interprétation, coauteur[s] de [leur] propre image reflétée », à sortir de la maîtrise fantasmagique qui « assure une victoire garantie d'avance », celle de l'adepte de jeux vidéo qui succombe au « *one man show* absolu à un spectateur : le joueur lui-même⁸ ».

Pour élever le spectateur, le critique doit connaître son rôle quant à l'art qu'il juge : sachant que l'« [u]ne des intentions fondamentales d'un vrai critique est de formuler une attitude envers la vie » et que la vie, contrairement aux jeux vidéo, n'est pas programmée, le critique de théâtre « ne peut jamais être entièrement objectif », car il « doit respecter la *matière première*, le talent non encore travaillé, d'un jeune artiste » afin de définir « la structure et la composition d'un acteur⁹ ».

Le critique peut aussi être sujet de l'action, tant sur la scène du théâtre que sur « la scène de la société¹⁰ » ; il peut participer au changement social, tel que l'entendent les participants du 21^e Congrès de l'AICT ; le théâtre n'apparaît plus, souligne Michel Vaïs, comme « le lieu où s'opèrent généralement les changements sans conséquence, du moins, sur la société¹¹ ». La thèse de ce congrès peut être résumée par ces quelques phrases de Claudia W. Harris, qui a participé également au 20^e Congrès : « Le théâtre est un processus dynamique qui nous permet de vivre notre propre expérience et celle des autres ; c'est ce qui nous aide à révéler notre moi profond qui, autrement,



5. Bang-Ock Kim, « Les langues au théâtre », *Franchir le mur des langues*, *op.cit.*, p. 23.

6. Sebastian Vlad Popa, « Des choses qu'on adopte : constats généraux sur le théâtre de Purcarete et de Zholdak », *le 21^e Congrès...*, p. 81.

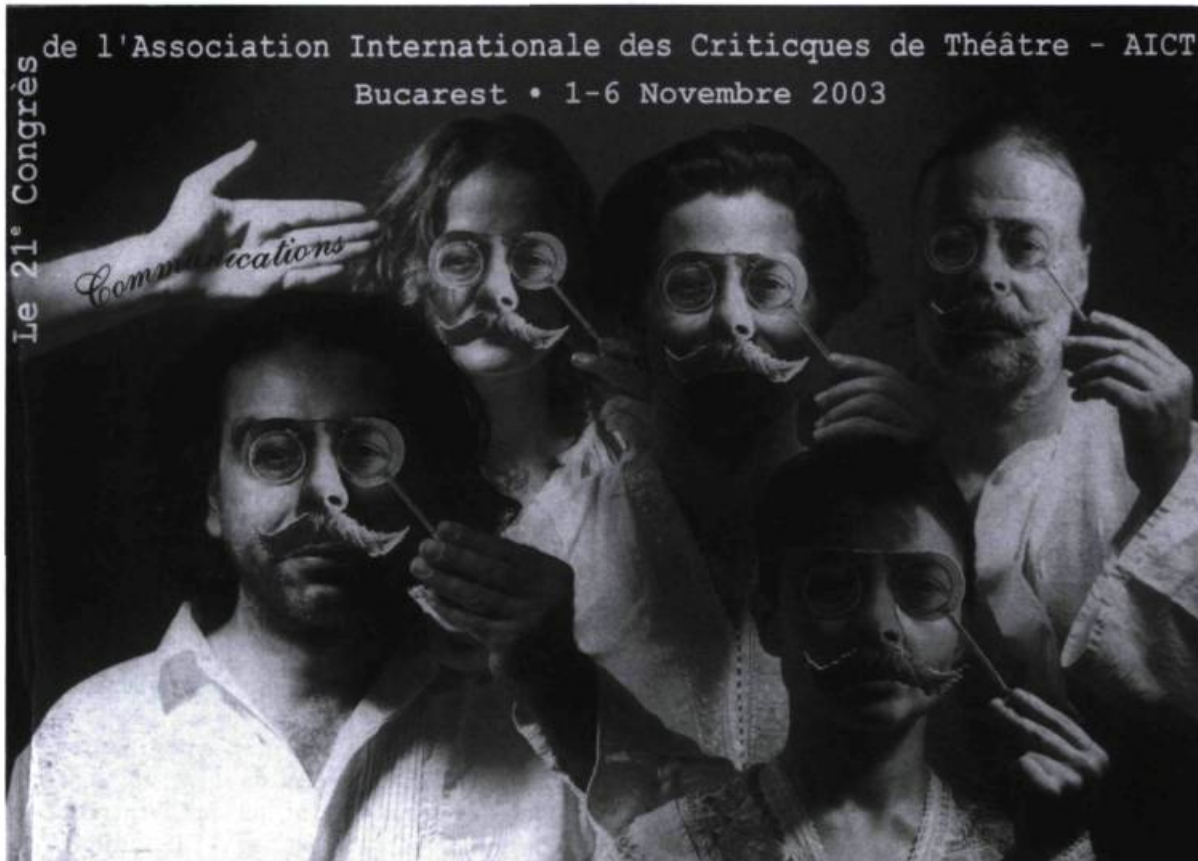
7. *Ibid.*

8. Voir Ioana Prodan (« La dramatique – variante média de la catharsis », *ibid.*, p. 72) et Miruna Runcan (« Le spectateur coauteur et les limites de la réinterprétation », *ibid.*, p. 76-75).

9. Lorena Messer, « Quel est le rôle du critique de théâtre ? », *ibid.*, p. 85.

10. *Ibid.*, p. 89.

11. « Ce théâtre qui nous change », *ibid.*, p. 10.



resterait caché, parfois incompris pour nous-mêmes ; c'est le centre, la matrice [...] à l'intérieur de laquelle prend naissance le changement. Le théâtre rend possible la critique de toutes les structures sociales¹². »

Le spectacle ou la vie comme spectacle, le spectateur, l'acteur, le comédien ou l'artiste, le metteur en scène et le critique forment ainsi un « système dynamique » qui s'inscrit dans le « champ de l'existence théâtrale »¹³ ; vie et art (ou culture) coexistent, et le changement social devient possible, malgré la situation de paria du critique de théâtre dont était bien conscient le président du 20^e Congrès de l'AICT, Georges Banu, et que confirmait Kalina Stefanova en affirmant la séparation entre le théâtre bulgare et les « politiciens vedettes [pour qui] la culture n'est pas une des priorités politiques¹⁴ ». Or, pour que prenne naissance un quelconque changement à partir du théâtre, il faut se donner des instruments pour mesurer ce changement, des critères pour juger des œuvres et des quelques chefs-d'œuvre à venir.

12. « Le théâtre comme politique et la politique comme théâtre : le cercle infini », *ibid.*, p. 22.

13. *Ibid.*, p. 89.

14. *Ibid.*, p. 25. C'est elle qui souligne.

Tenant pour acquis que « la culture qui soutient la représentation » n'est pas nécessairement aussi accessible que « la langue de la pièce » et qu'« une pièce, aussi représentative soit-elle, ne pourra jamais refléter la totalité d'une histoire culturelle¹⁵ », le 20^e Congrès de l'AICT adopte la thèse selon laquelle il faut « intégrer » le « mur des langues », car le théâtre « aura à jamais besoin des mots et, forcément, de la langue¹⁶ ».

Autrement dit, le metteur en scène et le comédien ne peuvent que « transcender une barrière théâtrale fondamentale : le langage compris en tant que texte dramatique¹⁷ ». Car, si la pantomime, si le théâtre non verbal peut aider, en Amérique et en Europe, à franchir la frontière linguistique, seul le texte est capable d'« assure[r] la préservation et l'évolution de la langue d'une nation et, ultimement, de sa culture¹⁸ ». Le critique, ce « spectateur doué » (Popa), doit garder à l'esprit ceci : si le théâtre « peut être un art interdisciplinaire qui repose sur plusieurs formes de création afin de venir à bout de la barrière linguistique, [...] nous ne devons jamais perdre de vue ce fondement du théâtre qu'est le texte écrit. Sinon, comment pourrions-nous le distinguer de la pantomime, et comment chacune de ces disciplines artistiques pourra-t-elle conserver ses caractéristiques distinctes ? [...] Certes, nous devons trouver de nouvelles façons de franchir le mur linguistique, mais, en même temps, nous devons nous fixer des critères de qualité élevés au moment de juger des pièces écrites¹⁹. »

Les thèmes des 20^e et 21^e Congrès de l'AICT sont somme toute complémentaires : la réflexion du 20^e Congrès, qui portait sur la façon dont la langue comme mur, ou barrière, ou frontière linguistique peut contribuer à enrichir le jeu du comédien sur la scène (tant locale que nationale ou internationale), amènera la critique à prendre conscience, lors du 21^e Congrès, du potentiel de changement social que porte en lui-même le théâtre, où qu'il se fasse. ■

15. Claudia W. Harris, « Traverser les frontières », *Franchir le mur des langues*, op. cit., p. 7.

16. Georges Banu, « Le mur lézardé des langues », *ibid.*, p. 60.

17. Carola Oyarzún, « Quelques stratégies du théâtre chilien pour passer les frontières », *ibid.*, p. 93.

18. Liu Minghou, « Le langage corporel et ses traits distinctifs nationaux », *ibid.*, p. 33.

19. *Ibid.*, p. 34.