Document généré le 28 avr. 2024 04:07

Jeu
Revue de théâtre

En pratique : de la création à la critique
Table ronde avec des praticiens critiques

Claude Poissant

Numéro 40, 1986

La critique théâtrale dans tous ses états

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28727ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Poissant, C. (1986). En pratique : de la création à la critique : table ronde avec des praticiens critiques. *Jeu*, (40), 195–210.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

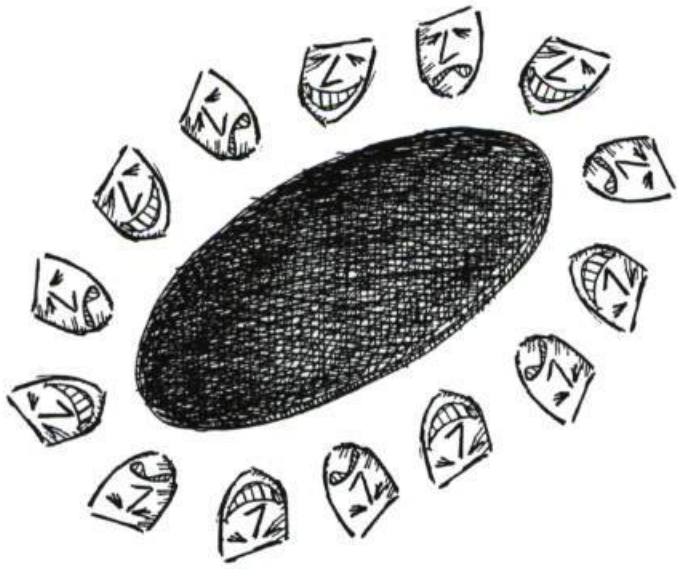
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

en pratique : de la création à la critique



Dessin : Éric Godin.

table ronde avec des praticiens critiques

Les six participants à cette table ronde sont des praticiens (auteurs, metteurs en scène, comédiens) qui ont tous, à un moment ou l'autre de leur carrière, vécu l'expérience de rédiger une ou plusieurs critiques. Jean-Luc Denis et Daniel Roussel ont écrit dans *Jeu*. Le premier a fait partie de la rédaction en 1985. Le second en est membre depuis l'automne dernier. Jacinthe Potvin, Normand Canac-Marquis et René Richard Cyr ont écrit dans *les Maldisances*, le journal interne du Festival international de théâtre jeunes publics du Québec. Suzanne Aubry a été critique au journal *le Devoir* durant un été.

La table ronde a été animée par Claude Poissant qui a, lui aussi, travaillé aux *Maldisances* et qui est à *Jeu* depuis l'automne 1985. Il est à noter que, lors de la table ronde, Jean-Luc Denis, qui a laissé le théâtre pour d'autres occupations depuis décembre dernier, a plus écouté que parlé. Son silence ayant été très éloquent, la dernière question lui a été posée directement.

«La création, au contraire de la critique, est un acte dangereux.»

Avez-vous eu des échos de vos écrits critiques? Est-ce que votre perception de la critique a changé depuis que vous en avez fait?

Suzanne Aubry[1] — Mes critiques ont eu des effets, je ne dirais pas dévastateurs, mais elles ont suscité beaucoup de réactions. Il y avait les pour et les contre. Comme j'avais un faible pour le théâtre de création et que j'étais très sévère, à l'époque, pour le théâtre d'été, ça a créé certaines polémiques. *Le Devoir* a reçu plusieurs lettres... Mais je le faisais avec un drôle de sentiment d'impunité. J'avais une espèce de *thrill* quand on me disait qu'il y avait des protestations. Mon coeur battait un peu plus fort, mais je n'avais pas l'impression d'être en danger. La création, au contraire, est un acte dangereux. On se sent beaucoup plus vulnérable quand on crée que lorsqu'on donne son jugement sur une création. Parce que les actes créateurs, même les plus anodins, même les plus médiocres, impliquent un risque pour ceux et celles qui les font, alors que, comme critique, on a toujours la caution du journal, et le dernier mot. L'imprimé reste. Ma perception du théâtre est donc différente. Je n'ai plus vingt-cinq ans et je n'accepterais plus jamais de faire de la critique.

Jacinthe Potvin[2] — Aux *Maldisances*, j'ai eu l'occasion de faire une ou deux critiques qui ont eu des effets «rebondissants». Je me suis posé beaucoup de questions sur cette responsabilité et sur les différentes façons de prendre la parole devant un produit culturel. Il y a les quotidiens, il y a les revues, les revues spécialisées et il y a un journal comme *les Maldisances* où nous sommes en famille, et dans lequel j'avais l'impression de pouvoir me permettre de susciter des polémiques. Je me suis rendu compte que tout écrit est bien plus fragile que ce qui est dit autour d'une table, même si ce sont les mêmes commentaires ou les mêmes jugements dans les deux cas. Contrairement à mes attentes, une critique, même dans un journal dit «interne», clôt le débat plutôt que de provoquer la discussion, entraîne des levées de boucliers tellement violentes que l'échange n'est plus possible. J'avoue aussi avoir été piégée par le style, par le ton. Il ne s'agit pas de sacrifier l'honnêteté de sa pensée, mais parfois on la gonfle inutilement pour un bon mot qu'on a envie de lancer et qui, on le prévoit, rebondira sur le lecteur. Le rôle de critique est donc quelque chose de fragile parce que, en tant que créatrice, j'ai soif de critique.

1. Auteure et scénariste, Suzanne Aubry a étudié l'histoire avant d'obtenir, en 1979, son diplôme en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre. Critique au *Devoir* en 1980, rédactrice pour *Pays théâtral* (du Théâtre d'Aujourd'hui), collaboratrice au bulletin du Centre d'essai des auteurs dramatiques, elle a animé divers ateliers d'écriture et signait en 1983 *le Théâtre au Québec: l'émergence d'une dramaturgie nationale*, brochure du Centre québécois de l'Institut international du théâtre. Citons, parmi ses textes dramatiques: *J'te parle mieux quand j'te l'écris, Ombrelle, tu dors, la Nuit des p'tits couteaux* et *Un vrai roman-fleuve*. N.d.l.r.

2. Jacinthe Potvin est membre de Théâtre de Carton depuis 1975; elle en coordonne la direction artistique depuis 1984. Comédienne (au théâtre d'abord, et, un peu, au cinéma), animatrice, à la télévision, d'émissions destinées aux adolescents, elle a participé au processus de création de plusieurs spectacles du Carton, et a cosigné un texte avec Christian Girard, *Coeur flyé à tour de contrôle* (mis en scène par Normand Canac-Marquis). Elle siège au Conseil d'administration de la Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse depuis mars 1984. N.d.l.r.

«Comme je n'aimais pas les spectacles, j'étais foncièrement content de pouvoir le dire»: René Richard Cyr.

«Le rôle de critique est quelque chose de fragile»: Jacinthe Potvin. Photo: François Lepailleur.

«On ne peut pas être à la fois critique et créateur»: Suzanne Aubry.

René Richard Cyr[3] — Je ne suis pas sûr que ce soit véritablement un piège parce que souvent, au fond, ce que je reproche à la critique, c'est ce qui me plaît en elle: le débat. Dépasser sa propre pensée de façon à engendrer une véritable polémique. Au Québec, je trouve que, très souvent, les critiques sont coincés entre l'obligation d'informer et le désir d'être des interlocuteurs valables pour le milieu. Souvent, les qualificatifs qu'ils emploient sont énormes, blessants. Et pourtant, moi aussi je suis tombé dans le piège. Par contre, les réactions violentes à mes critiques n'ont pas clos le débat, bien au contraire. Je reproche parfois aux critiques d'aller trop loin, de dire des choses abominables. Ça n'a tout à coup pas de bon sens et pourtant, après avoir fermé le journal, je questionne les propos ou les injures du critique pour en faire, au bout du compte, mon propre jugement.

S.A. — Je crois sincèrement que rédiger une critique n'est pas un acte créateur; c'est un métier, exercé avec plus ou moins de compétence. On parle plus précisément, alors, d'éthique professionnelle. C'est du bon journalisme ou non, c'est tout!

Daniel Roussel — Quand on fait référence à des catastrophes, on dit qu'on ne voit pas la pointe de l'iceberg. J'ai souvent l'impression que la critique, c'est comme l'iceberg: la grande partie qu'on ne voit pas, c'est l'incompétence, et la pointe de l'iceberg, c'est la méchanceté. Alors la pointe, forcément, est extrêmement visible; elle repose souvent sur une grande base d'incompétence, c'est-à-dire sur des gens qui ont acquis le poste de critique par progression syndicale, par courant d'air. Ce sera, au mieux, quelqu'un qui a une bonne tête, qui informe bien, qui prend bien le pouls du public, qui représente la majorité. À partir du moment où l'on caresse la majorité, il est évident qu'on remplit la base de la pyramide. On a affaire à des informateurs de plus ou moins bon calibre, donc à des gens qui sont des plaques réfléchissantes de ce qu'ils voient, ce qui est la chose la plus facile. Mais les problèmes commencent au moment où ces informateurs s'élèvent vers une abstraction ou une interprétation de ce qu'ils voient. Il y a également ceux qui manquent de références culturelles ou, en plus petit nombre, ceux qui les traînent comme un apanage et ceux qui ont

3. Comédien issu de l'École nationale de théâtre en 1980, René Richard Cyr a joué au théâtre aussi bien qu'au cinéma et à la télévision, signant en outre plusieurs mises en scène et assumant la direction dramatique de deux performances de Michel Lemieux, *l'Oeil rechargeable* et *Solide Salad*. Il est l'auteur de *Dépêche-toé j'ai envie* (1981) et de *Girafes* (1983), en plus d'avoir écrit des textes en collaboration (*Camille C.*, avec Jocelyne Beaulieu, d'après *Une femme* d'Anne Delbée, *Sortie de secours*, avec plusieurs autres) et d'avoir remanié des oeuvres du «répertoire» (*Aurore l'enfant martyre*, qu'il a également mise en scène). René Richard Cyr est l'un des membres du Théâtre Petit à Petit. N.d.l.r.

«J'ai beaucoup de mal à remettre entre les mains d'une seule personne le rôle et l'autorisation de juger de mon droit de faire mon métier.»

«La majeure partie des critiques confond «je n'aime pas» et «ce n'est pas bon».»

les dents très acérées, jusqu'à régler leurs comptes. Quand on assassine une personne en disant qu'elle doit quitter la scène, il est évident que c'est très brutal, que ça fait très mal. On n'a pas le droit de dire de telles choses. Mais c'est le reflet excessif d'un questionnement qu'on se pose sur elle et qu'elle aussi devrait se poser.

J.P. — J'ai beaucoup de difficulté avec ce questionnement parce que je ne sais pas si j'ai envie de m'interroger quand on me dit: «Sors de scène.»

D.R. — Quand quelqu'un se fait dire: «Sors de scène», je crois que souvent, cette intimation fait allusion à une crise de vie plutôt qu'à une crise de carrière, crise de vie qui finit par devenir une crise de carrière. Comment dire? Des gens qui ne sont pas à la bonne place parce qu'ils ont vraiment voulu continuer à y être.

J.P. — J'ai aussi beaucoup de mal à remettre entre les mains d'une seule personne, qui prétend être le porte-parole du public, le rôle et l'autorisation de juger de mon droit de faire mon métier, alors que très souvent, elle écrit le contraire de ce que moi, j'ai reçu du public.

D.R. — C'est un problème d'éthique, justement. Montesquieu disait: «La difficulté est d'apprécier.» Je crois que la majeure partie des critiques confond «je n'aime pas» et «ce n'est pas bon». Et ça, c'est vraiment une maladie qui s'attrape.

Normand Canac-Marquis[4] — Il ne faut pas oublier le contexte culturel. Le critique du *Devoir* ou de *la Presse*, par exemple, fait partie d'une réalité culturelle. Nous ne sommes pas trente-cinq millions d'habitants dont la majorité va au théâtre. Bien au contraire, les gens commencent à peine à y aller. Les critiques réagissent trop souvent sans tenir compte de cette réalité et du pouvoir énorme qu'ils ont; en 1980, ils permettaient de remplir 42% des sièges.

4. Diplômé du Conservatoire d'art dramatique de Montréal au début des années soixante-dix, Normand Canac-Marquis, après quelques stages à l'étranger, a été membre pendant sept ans du Théâtre Parminou. Depuis son départ en 1980, il exerce ses fonctions d'auteur, de comédien et de metteur en scène comme pigiste, avec diverses troupes (dont, notamment, le Théâtre de Carton). Il fait partie, depuis un an, du collectif Charli Charli Charlie, groupe de recherche sur le travail de l'acteur qui prépare un spectacle axé sur le théâtre gestuel. N.d.l.r.

D.R. — Faut-il que les critiques soient le reflet exact des lecteurs?

N.C.-M. — Non. Mais il leur faut tenir compte de la réalité. Certaines choses peuvent se dire dans un endroit mais pas dans un autre.

J.P. — Je suis parfaitement d'accord pour dire que le métier de critique n'est pas créateur, même si plusieurs critiques se prennent pour des auteurs.

D.R. — Très peu. Il y en a peut-être un qui sait bien écrire...

J.P. — Et d'autres qui s'exercent; c'est minable.

S.A. — Il y a une chose qui me frappe. Au XIXe siècle, la critique se vivait carrément dans les salles. À la première d'*Hernani*, par exemple, les gens se battaient; certains aimaient le spectacle, d'autres le haïssaient. On s'injuriait, mais ça vivait dans la salle... Avec le développement des médias, l'augmentation considérable des tirages et, par conséquent, l'augmentation considérable du pouvoir d'un seul papier, l'opinion d'un seul individu devient alors un verdict ex cathedra. Le fait que les communications se soient énormément développées crée une sorte de passage du sujet à l'objet. Auparavant, il y avait un contact humain, il y avait une possibilité de contact. Maintenant, comme la diffusion d'une seule

© Dessin: Marie-Josée Lafortune. Scénario: Raymond Pollender.

critique est très grande, la critique en question prend une importance qu'elle n'a peut-être pas en elle-même.

N.C.-M. — Et comme le théâtre coûte cher et que nous avons de moins en moins de temps pour y aller, il faut faire un choix. Le critique le fait souvent pour nous.

J.P. — Au Québec, les médias font peu appel à mon sens critique en tant que personne du public. On n'éveille ni n'attise ma curiosité. On me dit: «N'allez pas là, c'est pourri.»

D.R. — Il y a des critiques qui rendent compte de leurs goûts et qui, à côté de cela, disent: «Le public a beaucoup aimé, applaudi, beaucoup apprécié; moi, moins.» En général, ce sont davantage des courriéristes que des critiques. Il y a là une naïveté, une candeur bien sympathiques.

J.P. — Mais cette candeur n'est pas nécessairement nourrissante. Moi, j'ai besoin de critiques. Quand ça fait deux mois que je suis en répétitions, j'achète le journal et j'ai hâte de le lire. Mais quand je ne lis qu'un compte rendu plus ou moins insipide de mes entrées et sorties, je trouve ça plate. Ou quand je reçois un «char de marde» de quelqu'un qui n'a rien compris parce que, de toute façon, il ne veut rien savoir de mes options et de mon style — alors que dans la salle les gens les appréciaient — , je suis profondément déçue. Et je n'ai rien appris, strictement rien qui me permette d'avancer dans mon métier. La revue spécialisée peut être beaucoup plus intéressante et permettre un tel recul, mais malheureusement, à sa sortie, il en a coulé de l'eau sous les ponts.

D.R. — Il faudrait que les gens qui écrivent dans les quotidiens aient la qualité de ceux qui écrivent dans les revues spécialisées.

J.P. — Jacques Larue-Langlois[5] définissait son rôle comme un lien entre la création et le public. Il se voyait comme le dernier maillon de la chaîne de création. Je trouvais cela fort intéressant. Il n'était pas qu'à mon service, mais aussi au service du produit théâtral.

N.C.-M. — Le critique devrait devenir un interlocuteur valable.

R.R.C. — Je pense que le critique peut m'aider dans mon métier et moi, l'aider dans le sien.

D.R. — Nous pouvons communiquer.

R.R.C. — C'est possible, c'est même souhaitable.

J.P. — Comme un comédien et un auteur, par exemple.

R.R.C. — Le critique compétent doit prendre une part du risque créateur. Il va voir un spectacle. La salle se lève et crie bravo! Et lui, il pense que les créateurs sont passés à côté du principal. Il doit communiquer cela au public. N'y a-t-il pas là un risque?

J.P. — Quel risque? Celui d'avoir toujours le dernier mot? Si tu réponds, tu as toujours l'air de te justifier.

5. Jacques Larue-Langlois a été critique de théâtre au *Devoir* de 1978 à 1982.

«Les critiques sont tellement loin de la réalité, de ce que nous avons pu faire ou exprimer en tant qu'artistes. Il n'y a pas de dialogue possible, cela part de trop loin.»

D.R. — Je suis contre la réponse aux critiques. Absolument contre. Comme nous avons hérité de tout ce qui est judéo-chrétien, c'est-à-dire que nous sommes nés avec la notion de culpabilité, nous avons besoin de censeurs, de juges. De la façon dont la société est organisée, nous serions très ennuyés de ne pas avoir de critiques. Nous ne devons pas répondre. Nous nous exposons en tant qu'artistes. Nous présentons un produit au public. C'est le public qui répond.

Vous avez fait de la critique. Vous avez un sens critique par rapport à votre travail. Vous êtes capables de critiquer la critique. Alors pourquoi n'êtes-vous pas portés à répondre aux critiques? Avez-vous peur de ne pas trouver les mots exacts pour analyser et pour défendre votre produit?

R.R.C. — Non. Ma parole est mon produit. Je n'ai pas à me rejustifier si elle a été perçue différemment.

Mais n'avez-vous pas l'impression de clore immédiatement un dialogue ou un débat possible avec la critique et le public?

N.C.-M. — Les critiques sont tellement loin de la réalité, de ce que nous avons pu faire ou exprimer en tant qu'artistes. Nous ne sommes quand même pas là pour former le critique. Il n'y a pas de dialogue possible, cela part de trop loin.

S'il y avait un critique compétent, respectueux et respecté, et que vous n'étiez pas d'accord avec sa critique ou sa perception, répondriez-vous?

N.C.-M. — Donnez-moi son numéro de téléphone!

S.A. — Je ne répondrais pas davantage.

D.R. — Je ne répondrais pas. Éventuellement, si les circonstances me permettaient de rencontrer cette personne sur un terrain d'entente, je pourrais entreprendre une discussion. Mais par le biais d'une lettre ouverte, à moins que ça ne soit une rectification pour mensonge, non!

J.P. — Que d'énergie perdue, que de battements de coeur, que d'émotions au moment d'écrire la lettre. Et la lettre ne passe jamais. À quoi ça sert?

R.R.C. — Je peux bien écrire: «Monsieur, vous vous êtes trompé parce que ce n'est pas ça

«Évoluer, c'est notre réponse, et elle est plus forte qu'eux.»

que j'ai voulu faire.» Il n'a qu'à répondre: «Vous voyez bien, c'est un émotif.» Il a le dernier mot. Je n'ai pas à me servir des mêmes outils. Est-ce que je lui demande de faire un spectacle pour m'expliquer sa critique? Je n'ai pas à répondre à une critique par une critique.

J.P. — De plus, comme le disait Normand, nous avons deux journaux, nous n'en avons pas douze, et nous avons *le Journal de Montréal*... Alors, que faisons-nous? Nous tentons une petite levée de boucliers, nous nous faisons traiter de tous les noms parce que nous avons osé ouvrir la bouche contre la critique. Puis nous rentrons rapidement dans le rang et les incompétents continuent de parler haut, et je continue d'essayer de faire mon métier.

D.R. — C'est ça, notre force! Évoluer, c'est notre réponse, et elle est plus forte qu'eux.

© Dessin: Marie-Josée Lafortune. Scénario: Raymond Pollender.

N.C.-M. — Parfois, l'effet d'une critique est plus cru : la salle se vide. Un jour, nous ne pourrons plus faire notre métier parce que le public n'y sera pas.

Est-ce que la critique a une influence directe sur le marketing ?

D.R. — Le marketing de qui ? Le marketing pensé par qui ? Pensé par les gens qui font le métier, par les producteurs, les agents de presse ? C'est très différent. Certains producteurs se fichent des mauvaises critiques; ils vont même braver leurs auteurs en réengageant les mêmes personnes. D'autres, au contraire, disent : «Non, pas lui, pas elle, ils ne sont pas aimés.»

S.A. — Il faut faire la différence entre la critique écrite et la critique parlée. Les critiques écrites dans les quotidiens, en général, n'ont pas une si grande influence sur l'assistance, mais elles peuvent créer un succès de presse. C'est bon pour les demandes de bourses, entre autres. La critique parlée, elle, est un diffuseur beaucoup plus important quant au succès en salle.

J.P. — N'y a-t-il pas un effet d'entraînement, par contre ? Si, par exemple, dans les journaux, on émet de très mauvaises critiques, cela ne fera-t-il pas pencher la balance, même si la presse parlée a aimé le spectacle ?

S.A. — Un spectacle peut avoir une très mauvaise critique dans *le Devoir* sans que cela ait une incidence sur le nombre de spectateurs. La Compagnie Jean-Duceppe en est un exemple.

D.R. — C'est l'exemple par excellence parce que, bon an mal an, ses salles sont remplies par les abonnés.

S.A. — Le seul spectacle qu'une critique peut vraiment tuer dans l'oeuf, c'est celui d'un petit théâtre ou d'une salle qui n'a pas d'abonnés.

R.R.C. — Il y a là des créateurs importants. La critique met donc justement des bâtons dans les roues au renouveau théâtral.

J.P. — Et ces créateurs n'auront plus la possibilité de se renouveler parce qu'il n'y aura plus personne pour voir leurs spectacles.

Quel rôle joue la revue spécialisée ?

D.R. — Un rôle d'archives.

«Autant la critique immédiate d'un spectacle est trop à chaud, autant la revue spécialisée a quelque chose de refroidi.»

S.A. — En effet.

J.P. — *Autant la critique immédiate d'un spectacle est trop à chaud, autant la revue* spécialisée a quelque chose de refroidi. Il m'est arrivé de lire des critiques, entre autres sur les spectacles du Théâtre de Carton, où je sentais qu'il n'y avait plus rien du lien créé par le spectacle entre le critique et moi. Il avait pris le temps de réfléchir et sa passion s'était refroidie considérablement. Cette distorsion est à interroger.

S.A. — C'est comme en amour. Un détachement s'opère à un moment donné et on voit les choses d'une façon différente. On est toujours un peu plus critique alors.

J.P. — J'avais l'impression que tout à coup, le côté vivant d'un spectacle de théâtre était gommé, exclu complètement.

N.C.-M. — Ça, c'est notre culture. Quand on se dégage de l'émotion, on devient intelligent, on comprend.

S.A. — On ne bénéficie plus à ce moment-là de l'effet de foule qui est très important au théâtre.

N.C.-M. — Pour en revenir aux revues spécialisées, il faut d'abord les comprendre. Déjà, je trouve qu'elles se sont tellement améliorées... Il y a eu une époque où, en lisant les articles spécialisés, nous nous disions : «Je n'ai jamais pensé à ça en créant ce spectacle.» Depuis, il y a eu une amélioration à *Jeu*, entre autres. On comprend.

Est-ce Jeu *qui s'est amélioré ou notre niveau de compréhension ?*

N.C.-M. — Les deux.

S.A. — J'aime bien qu'on voie toutes sortes de choses à partir de ce que j'ai fait.

D.R. — C'est bien la preuve que les gens voient ce qu'on leur présente et font travailler leur imagination.

Quelle formation devrait avoir un critique ?

D.R. — Si l'on demandait aux critiques, un par un, quelle est leur formation, il y aurait des joues qui rougiraient. Leur formation est extrêmement limitée. Pour commencer, il y en a qui ne savent ni écrire, ni dire les choses. «Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement», disait Boileau. C'est toujours valable. Il y a des articles extrêmement mal écrits; on les sent démarrer puis, d'un seul coup, cela devient abracadabrant. Sans parler des articles coupés.

S.A. — Il y a des techniques journalistiques particulières aussi, les journalistes devant être lus : l'amorce, par exemple, ce premier paragraphe qui doit être écrit de telle façon que les gens continuent à lire l'article.

Y a-t-il au Québec des critiques qui connaissent l'art théâtral ?

N.C.-M. — Oui, mais ils ne travaillent pas nécessairement !

D.R. — Ils existent, bien sûr. Je crois que les plus compétents n'ont pas de tribune.

S.A. — Ils n'ont pas la tribune qu'ils devraient avoir.

On a d'ailleurs tendance, ici, à se servir d'une figure publique pour intéresser les gens au théâtre. Je pense à Daniel Guérard, ou même à Pierre Bourgault, à Georges-Hébert Germain et à Michel Girouard, tous des gens qui ont une façon bien à eux de séduire le public. Pourquoi fait-on cela au Québec?

D.R. — Pour le marketing.

S.A. — Et aussi parce que ces figures publiques ont une certaine compétence dans les médias.

D.R. — Un média engage une personne qui, croit-il, le représentera ou s'identifiera très bien à l'image qu'il veut projeter. Le fait que Télé-Métropole ait cru un moment que Michel Girouard pouvait émettre une opinion valable représente une étape de l'évolution de cette station.

J.P. — La décision d'employer une telle personne et d'aller chercher une image publique n'ayant rien à voir avec le théâtre, ou si peu, signifie clairement qu'au Québec, on ne prend pas la culture au sérieux.

D.R. — C'est très clair. Même dans le cas des ministères. C'est pour ça que je reviens à ce que j'ai dit tout à l'heure: les seules forces vives, c'est nous.

R.R.C. — Et notre création.

S.A. — C'est la seule réponse possible à la critique.

J.P. — Ça fait beaucoup de métiers à assumer, en fin de compte.

D.R. — Je crois qu'il n'y a rien d'autre à faire que de continuer à créer.

Si, du jour au lendemain, le gouvernement imposait une loi pour abolir la critique, de façon à ce qu'il n'y ait plus que de l'information, qu'est-ce que ça changerait?

D.R. — Peut-être que le public viendrait se rendre compte par lui-même ou, alors, il y aurait une désaffection complète.

S.A. — Le changement serait plus grand si, du jour au lendemain, il n'y avait plus de théâtre, plus de musique, plus de danse, plus d'art du tout, que s'il n'y avait plus de critique. La création va continuer, avec ou sans critique. Je crois cependant qu'il est préférable qu'elle ait lieu avec les critiques, en collaboration avec eux, afin d'avoir des interlocuteurs valables, s'il en est. Nombreux sont les grands auteurs qui ont été trucidés par la critique: Virginia Woolf, Henry James, Anton Tchekhov, Michel Garneau, Jovette Marchessault, Boris Vian. Mais les oeuvres demeurent. On ne peut pas empêcher quelqu'un d'écrire quand il en éprouve la nécessité.

N.C.-M. — Ce n'est pas la même chose du tout pour l'acteur ou le metteur en scène.

L'auteur peut toujours écrire chez lui, même s'il a une mauvaise critique. Mais l'acteur qui joue dans sa cave se diffuse plutôt mal.

On dit souvent que les artistes d'ici, que ce soit le comédien, la comédienne ou quelqu'un d'autre — je vous exclus — , ne sont pas toujours très critiques envers leur produit. Est-ce une affirmation complètement fausse ou est-ce que ces artistes n'ont pas tout simplement besoin d'être formés?

D.R. — Je crois qu'ils ont besoin d'être formés. À la sortie d'un travail, si les gens ne se posent pas de questions, aux innocents les mains pleines. Qu'ils continuent et alors, ou le miracle aura lieu, ou ce sera la poutre qui va leur tomber sur le nez. Ce sera plus brutal.

J.P. — On a toujours avantage à en connaître le plus possible sur le métier qu'on pratique. Quand on a des références, des points de comparaison pour analyser son propre travail, c'est plus enrichissant. Si l'intuition joue pour une grande part dans le métier, il y a aussi le métier qu'on apprend et qu'on fait avancer.

S.A. — La génération spontanée, c'est un leurre, ça n'a jamais existé. Si on répète les mêmes choses, on les répète avec notre petite musique, en essayant de créer notre petite musique. Mais pour la créer, il faut en avoir entendu d'autres.

D.R. — Il y a tout l'inconscient de la culture qu'on ne peut nier. Si on le nie, on se retrouve tout nu. Ça ne veut pas dire qu'on n'invente pas son propre costume. Par contre, il y a des gens qui sont complètement obstrués par un trop-plein de connaissances, qui n'arrivent plus à voir clair, qui n'arrivent plus à laisser venir le jaillissement créateur qui leur est propre.

S.A. — C'est un mouvement d'aller-retour. Je crois qu'on est toujours plus favorisé sur le plan de la création quand on voit plus de spectacles que lorsqu'on en voit moins.

J.P. — Ça dépend des périodes de sa vie.

S.A. — En effet. Je n'irai pas voir des spectacles pendant que j'écris. Mais lire un livre ne rendra jamais les gens moins créateurs.

C'est une question de curiosité, mais cette curiosité peut être aidée. Dans les écoles de théâtre, les gens y sont peu encouragés.

R.R.C. — Au Québec, après trente représentations d'un spectacle, c'est terminé; nous sommes condamnés à l'action rapidement, au renouvellement constant. Aussi, notre manque d'esprit critique n'est-il plus une question de paresse ou de curiosité. Nous n'avons plus le temps d'avoir une démarche réflexive. Donc, nous avons peut-être encore plus besoin de la critique, qui pourrait nous permettre... un chemin parallèle, parfois même nous servir de guide.

J.P. — C'est ce que je disais tantôt quand tu parlais d'interlocuteur valable. Très juste. Car moins nous avons d'interlocuteurs valables, moins nous nous questionnons parce qu'on ne nous renvoie jamais quoi que ce soit pour mordre dedans.

S.A. — C'est tout le problème des traces qui sont laissées. Nous avons l'impression de toujours recommencer au même point alors que, d'une pièce à l'autre, il y a une évolution, une

«Je ne crois pas que le théâtre soit d'abord un instrument d'analyse.» Daniel Roussel.

«Ce que j'écrivais représentait bien ce que je pensais, mais ça ne me ressemblait pas». Normand Canac-Marquis.

«J'étais bien messianique quand je suis entré en critique...» Jean-Luc Denis. Photo: André Le Coz.

progression. Les critiques ne semblent pas conscients de cette progression. Ils semblent toujours prendre la pièce ponctuellement dans le temps, comme un cercle, comme un objet qui existe même en dehors de son auteur, alors que d'autres actes créateurs l'ont précédée, et en sont tributaires.

D.R. — Ils ne nous rendent pas la tâche facile. Mais... il faut arriver à jouer l'accord tacite avec l'autre camp. C'est nous qui y gagnons, car c'est nous qui continuons à créer.

J.P. — Oui, mais c'est épuisant à la longue d'avoir, à la fois, à éduquer les critiques, à éduquer le gouvernement, à éduquer les écoles. Nous éduquons beaucoup. Nous sommes toujours sur le qui-vive.

S.A. — Il y a aussi une responsabilité par rapport au discours à tenir. C'est à nous de rendre compte du souffle de la multiplicité, par les entrevues, entre autres. Nous ne sommes pas les seuls à exister; il y en a d'autres qui créent. Il y a des mouvements qui nous entraînent. Il y a beaucoup d'imagination, de potentiel et de pouvoir créateur.

J.P. — Sauf que, très souvent, dans les entrevues, ce qui est valorisé, c'est le vedettariat.

D.R. — C'est une tactique. Il faut être plus fort que les journalistes. Il faut accepter l'invitation et la retourner à son avantage.

Quand vous avez fait de la critique, avez-vous eu l'impression d'avoir apporté et retenu quelque chose?

«Celui qui est le plus loin de ce qu'il écrit, c'est le critique.»

S.A. — Je n'ai éduqué personne. J'avais une âme de missionnaire, je voulais changer le théâtre. Je veux encore le changer, mais pour d'autres raisons. Je ne le referais pas; on ne peut pas être à la fois critique et créateur. Émotivement, je n'aurais pas tenu le coup. Je préfère avoir mal en créant que souffrir en commentant.

Jean-Luc Denis[6] — Moi aussi, j'étais bien messianique quand je suis entré en critique...Mais finalement, je n'ai pas pu ouvrir beaucoup de portes, à cause de ma subjectivité. Tel était mon objectif : me spécialiser comme critique et ouvrir des horizons. Je constaterai peut-être, en voyant d'autres spectacles des gens que j'ai critiqués, que mon travail a donné des résultats. Mais pourquoi ne pas plutôt leur poser la question ?

J.P. — Je souhaitais que ça apporte quelque chose quand j'ai accepté de le faire et j'ai été déçue, et de mon attitude, et de la réaction que j'ai provoquée, compte tenu du contexte dans lequel j'ai fait de la critique. En même temps, je pense que ça finit toujours par apporter quelque chose. Ça brasse quelque part.

N.C.-M. — Dans la mesure où la diffusion de ce que j'ai pu écrire était extrêmement réduite, je ne pense pas, honnêtement, que cela ait apporté beaucoup. Les critiques très positives ont pu encourager certaines personnes. Mais à moi, cela a apporté beaucoup. Ça m'a permis de comprendre la distance qu'il y avait entre l'écriture et la personne. Celui qui est le plus loin de ce qu'il écrit, c'est le critique. Ce que j'écrivais représentait bien ce que je pensais, mais ça ne me ressemblait pas. Cela disait ce qu'intellectuellement je pensais, ce que raisonnablement je pensais, mais, en même temps, il me manquait peut-être justement cette fonction que j'ai comme acteur, cette vie qui interprète l'écrit. Et l'écrit n'étant pas interprété mais seulement lu, je me suis rendu compte que tout cela était très loin de moi. J'en referais, mais jamais pour une diffusion plus grande, et je ne serai jamais capable de faire en sorte que mon écrit soit complet en soi. J'ai absolument besoin que cet écrit soit interprété.

R.R.C. — Pour moi, le contexte était particulier. J'étais en révolte contre le réflexe colonisé des créateurs d'ici et on m'avait proposé de critiquer trois spectacles étrangers. Comme je n'aimais pas les spectacles, j'étais foncièrement content de pouvoir le dire. Je le referais de

---

«Si je refais de la critique, je n'oublierai jamais que je suis un praticien et non pas un théoricien. Je suis là pour rendre compte d'une émotion, d'une sensation, d'un émerveillement.»

---

6. Formé au Conservatoire d'art dramatique de Montréal (1976-1979), cofondateur des Productions Germaine Larose (1979-1985), Jean-Luc Denis a surtout travaillé comme metteur en scène de théâtre étranger contemporain (citons notamment *Bent*, de Martin Sherman, *l'Instruction*, de Peter Weiss, *le Président*, de Thomas Bernhard). Il a fait partie de la rédaction de *Jeu* en 1984-1985. Depuis 1985, il a interrompu toutes ses activités théâtrales pour une période indéterminée, se consacrant entre autres à la traduction, pour laquelle il a obtenu son baccalauréat de l'Université de Montréal. N.d.l.r.

la même façon mais pas pour une tribune plus large, car je vivrais la même contradiction, étant moi-même un créateur. Je le referais... en autant que j'aie quelque chose à dire et, pour moi, avoir quelque chose à dire, c'est pouvoir brasser quelque chose. J'aime mieux une critique qui me secoue qu'une critique qui ne me confirme ni ne m'infirme rien de ce que j'ai fait, qui dit simplement: «Ça a été fait.» Je l'ai fait, je le sais, pas besoin de me le répéter.

D.R. — J'ai écrit une seule fois et j'ai eu un commentaire de quelqu'un de la production qui m'a dit que j'avais lu émotivement ce que le spectacle voulait faire passer. J'essaie d'écrire l'émotion ressentie. Donc, je reçois plus de choses sur le plan de la sensation que sur celui de l'analyse. Je suis peut-être capable d'analyser après coup, mais je ne crois pas que le théâtre soit d'abord un instrument d'analyse. Je ne crois pas non plus que le public analyse vraiment ce qu'il reçoit. Et s'il ne fait qu'analyser, il se coupe d'une grande partie de ce pourquoi le théâtre est fait. Alors, si je refais de la critique, je n'oublierai jamais que je suis un praticien et non pas un théoricien. Je suis là pour rendre compte d'une émotion, d'une sensation, d'un émerveillement.

Jean-Luc, est-ce que la critique peut avoir eu une petite influence sur le fait que tu aies changé d'orientation?

J.-L.D. — Pas juste une petite: ce fut un facteur important. Ce n'est pas uniquement le

© Dessin: Marie-Josée Lafortune. Scénario: Raymond Pollender.

Comme bambins en garderie...

Treize tableaux, spectacle de recherche du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, avec: Michèle Allen, Robert Claing, Yves Desgagnés, Robert Gravel, Jacques L'Heureux, Anne-Marie Provencher, Alice Ronfard, Jean-Pierre Ronfard et Béatrix Vantil; à l'affiche de l'Atelier Continu, 1220 est, rue Laurier, les mardis, mercredis, jeudis et samedis, à 21 heures, jusqu'au 20 décembre.

Voici, rapporte le communiqué annonçant les représentations de *Treize tableaux* par le Nouveau Théâtre expérimental de Montréal à l'Atelier Continu, une production qui « étudie les rapports entre l'acte théâtral, la matière colorée et la composition plastique ».

Et on se barbouille et on se peinturlure à qui mieux mieux, comme bambins en garderie à qui le marchand de peinture du coin aurait soldé ses restes en tons de l'an dernier.

N'ai jamais... ou presque... ou enfin si peu utilisé le « je ». Je crains un peu quand même. Mais ici, *je* vous dis que quand *je* vais au théâtre, *je* m'attends à un minimum de communication. Elle n'y était pas et, depuis la scène, on faisait bien peu d'efforts pour l'instaurer.

À la maison, rentré avant la fin de cet ennui mortel, télé: *Moi j'pense,* de Ron Tunis: ils avaient onze ans et moins... et ils communiquaient, eux. Bravo!

J.I.-I.

Critique de *Treize tableaux*, signée le 6 décembre 1979, au *Devoir*, par Jacques Larue-Langlois, «le dernier maillon de la chaîne de création», «un lien entre la création et le public»...

«Il ne s'agit pas pour moi de deux clans mais d'un seul, avec des fonctions différentes.»

poids de la critique, ou de critiques négatives, qui peut enlever le goût de ruer dans les brancards, sauf que la critique a quand même un certain poids auprès du public et auprès des subventionneurs. Le cul-de-sac et l'usure peuvent suivre assez rapidement.

S.A. — Il existera toujours une distance fondamentale entre le critique et le créateur, et il faut qu'elle demeure. Ça fait partie du jeu.

R.R.C. — Mais la critique ne nous est pas totalement étrangère.

S.A. — Non, pas du tout. Elle n'est pas un corps étranger. On ne peut pas vivre en séparation de toute façon.

R.R.C. — C'est ce que j'exprimais en parlant de risque. C'était pour préciser qu'il ne s'agit pas pour moi de deux clans mais d'un seul, avec des fonctions différentes.

J.-L.D. — Avant tout, je pense qu'il est fondamental que le critique soit bien disposé envers le créateur et qu'il pratique son métier avec amour.

propos recueillis par **claude poissant**
mise en forme de l'entretien: **claude poissant**, avec l'assistance du comité de lecture