

La critique de théâtre Quel engagement pour quel milieu? Table ronde

Alexandre Cadieux

Numéro 137 (4), 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63216ac>

[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

Cadieux, A. (2010). La critique de théâtre : quel engagement pour quel milieu? Table ronde. *Jeu*, (137), 32–39.

ALEXANDRE CADIEUX LA CRITIQUE DE THÉÂTRE : QUEL ENGAGEMENT POUR QUEL MILIEU ? Table ronde

Comment définir l'engagement du critique de théâtre aujourd'hui ? À qui s'adresse le critique ? Doit-il tenir compte du milieu socio-géographique dans lequel il exerce ? Peut-il y avoir dialogue entre l'artiste et le critique ?

Le 11 février 2010, Sylvain Schryburt a convié au studio Léonard-Beaulne du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa artistes, critiques, étudiants et amateurs de théâtre afin d'échanger sur ces épineuses questions. Le chercheur et professeur, secondé dans son organisation par Guy Warin du Théâtre français du Centre national des Arts, a su réunir autour de la table quelques figures d'exception reconnues pour leur franc-parler, ce qui laissait présager des échanges riches et piquants.

Du côté de la critique, deux monstres sacrés québécois : Robert Lévesque et Jean St-Hilaire. Le premier fit la pluie et le beau temps dans les pages du *Devoir* de 1981 à 1996¹ avant de collaborer au défunt hebdomadaire montréalais *Ici*, aux revues *Le Libraire* et *24 images* ainsi qu'à la radio et à la télévision de

Radio-Canada en plus de signer quelques ouvrages et recueils de textes. Le second, jeune retraité, a tenu la chronique théâtrale au quotidien *Le Soleil* de Québec durant 25 ans. Reconnu pour son accompagnement à la fois méticuleux, érudit et enthousiaste du milieu théâtral de la Vieille Capitale, St-Hilaire confie souvent être arrivé au théâtre en imposteur, lui qui fut d'abord journaliste sportif : « J'ai réalisé qu'on pouvait établir des rapports fort intéressants entre le jeu et la condition humaine, c'est ce qui m'a vraiment intéressé au théâtre. »

Deux créateurs ayant notamment fait leur marque dans le milieu théâtral franco-ontarien complétaient la liste des participants. Joël Beddows est à la fois metteur en scène et professeur-chercheur à l'Université d'Ottawa ; il est reconnu pour la rigueur de ses créations d'œuvres signées Normand Chaurette, Michel Ouellette, Jean Marc Dalpé, Joan MacLeod ou Marius van Mayenburg, au sein du Théâtre la Catapulte, dont il fut le directeur artistique de 1998 à 2010, ou ailleurs. Rappelons que Brigitte Haentjens, pour sa part, a collaboré avec le Théâtre de la Vieille 17 et le Théâtre de la Corvée avant d'assurer la direction artistique du Théâtre du Nouvel-Ontario de 1982 à 1990. Ce passage de près de quinze ans en Ontario francophone a précédé son installation à Montréal où, après quelques saisons à la barre de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, elle a fondé sa

1. Voir *le Dernier Mot* (Productions Orbi-XXI, 2008), documentaire sur Lévesque dans lequel le réalisateur et metteur en scène Antoine Laprise donne la parole à différents intervenants du milieu théâtral afin de cerner le « phénomène Lévesque ».



compagnie Sibyllines en 1997. On la connaît entre autres pour son travail sur des auteurs exigeants tels Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Marguerite Duras, Sylvia Plath et Georg Büchner².

Engagement et longévité

Invité par Sylvain Schryburt à définir ce que l'on pourrait appeler l'engagement d'un critique, Robert Lévesque avance que c'est d'abord et avant tout envers lui-même que le critique s'engage : « Il faut tenter de se consacrer pleinement à ce métier, d'y engager toute son honnêteté. Pour quiconque désirerait le pratiquer sur une longue période, comme Jean St-Hilaire et moi l'avons fait, il m'apparaît impératif de s'y investir pleinement et avec sérieux. » Pour Lévesque, la relation qui s'établit entre le critique et son lecteur découle de cette implication totale. « Chez les artistes existent également différents niveaux d'engagement que le critique doit tenter de mesurer », poursuit-il.



EN HAUT : Robert Lévesque dans le film que lui a consacré Antoine Laprise, *le Dernier Mot* (2008). © Productions Orbi-XXI.

EN BAS : Jean St-Hilaire. © Nicole Beaulieu.

2. Mentionnons au passage que la table ronde avait lieu en même temps qu'une des séances du laboratoire « Je critique, donc je suis » organisé par le Théâtre français du CNA et animé par Robert Lévesque. Ce segment de la série de trois fins de semaine réparties dans le cours de la saison était consacré au *Woyzeck* de Büchner monté par Haentjens ; plusieurs jeunes critiques et participants du laboratoire étaient donc présents dans la salle pour assister à cette discussion.



Au moment où se tenait cette table ronde, en février 2010, Robert Lévesque offrait au CNA un laboratoire à de jeunes critiques autour du *Woyzeck* de Büchner revisité par Brigitte Haentjens (Sibyllines, 2009). © Lydia Pawelak.

Brigitte Haentjens abonde en ce sens et, paraphrasant Truffaut, rappelle qu'aucun mouvement artistique ne peut exister sans être accompagné d'une critique apte à le lire et à le nommer. « Pour moi, l'engagement du critique doit en ce sens être équivalent à celui de l'artiste. Je le perçois comme la nécessité de se mouiller le cul, de s'investir. Ça ne peut pas se faire sur du court terme, et c'est ce qui est très difficile en ce moment dans la presse montréalaise : il n'y a plus de mémoire, tout est traité de la même façon. » Dénonçant à sa façon la précarité du travail à la pige, la metteuse en scène cite le poète Patrice Desbiens : « Je viens d'un pays où "engagé" veut dire que tu t'es trouvé une job ! »

Joël Beddows confie pour sa part qu'au moment où il croyait avoir établi un certain dialogue avec la journaliste du *Droit* couvrant le théâtre, celle-ci fut mutée malgré elle aux affaires communautaires, et tout fut à recommencer. « Il y a un apprentissage qui se fait chez les critiques au fil des ans, ils doivent pouvoir nous suivre pour établir des liens entre nos œuvres et avec celles des autres ; ça peut devenir alors très riche pour nous, praticiens. » Beddows reconnaît par contre que ce dialogue peut avoir lieu uniquement lorsque l'artiste laisse tomber sa résistance devant la critique, souvent accueillie



Joël Beddows. © Marc LeMyre.

avec haine et perçue comme étant dangereuse : « Si on espère établir un dialogue fécond à long terme avec la critique, surtout dans un milieu petit comme Ottawa où ce genre de réactions épidermiques est fréquent, on ne peut pas tolérer cette attitude de rejet et de fermeture. Un mauvais papier peut tuer un spectacle, mais dialoguer avec un critique, c'est échanger sur l'art et non pas sur la mise en marché ou les conséquences sur la billetterie. C'est parler d'un cheminement artistique, d'une recherche esthétique. »

À propos de l'engagement du critique, Jean St-Hilaire dit souscrire pour sa part au même esprit de sérieux dont parlait Lévesque : « Lorsqu'on s'investit dans ce que j'appelle l'entremise entre les artistes et leur société, il faut faire ses lectures, il faut faire et refaire ses apprentissages et être d'une curiosité qui dépasse le simple intérêt de théâtres. Il faut posséder son propre schéma du monde pour exercer la critique. »

Liberté contre milieu sociogéographique

St-Hilaire ajoute qu'il ne faut pas être dupe : il existe un paysage de la critique, et on ne peut exercer ce métier de la même façon à Québec ou à Ottawa qu'à Montréal : « Il y a un certain *a priori* à savoir que ce qui est produit à Montréal constitue la quintessence de ce qui se fait au Québec. Si, de Québec ou d'Ottawa, on n'a pas l'occasion de se frotter ponctuellement à la production montréalaise, on ne revient pas dans nos terres avec ce bagage. En travaillant dans un milieu disons moins "ambitieux", il faut envisager le métier comme si on faisait de l'entremise sociale et culturelle. »

Dans ce type de dynamique, Sylvain Schryburt s'interroge sur la marge de liberté accordée à la critique. « On a la liberté qu'on se donne », juge Beddows. Le metteur en scène estime que souvent, dans un petit milieu, une insidieuse autocensure se met en place, un ménagement qui épargne peut-être les ego



Brigitte Haentjens. © Angelo Barsetti.

mais qui ne vient pas nourrir la recherche. « Ici, on le sent par moments quand on lit les critiques que le journaliste avait autre chose à dire et qu'il s'est retenu, il s'est censuré. Ce n'est pas de nous aider que d'accepter, nous créateurs, cet état de fait. »

Robert Lévesque abonde dans le même sens ; tout en reconnaissant n'avoir jamais exercé la critique dans un milieu plus petit que Montréal, il affirme avoir « de la difficulté à concevoir qu'on puisse élaborer une pensée critique si, parce qu'on évolue dans une société, une ville ou une région plus petite, on est obligé de s'autocensurer. Je ne suis pas capable de ne pas dire ce que je pense ; je considère que ce serait une forme de mépris à la fois pour les artistes et pour les lecteurs que de mettre la barre moins haut. »

Dialoguer... avec qui ?

À qui le critique s'adresse-t-il ? La position de Lévesque sur ce sujet a le mérite d'être claire et nette : « Depuis le début, j'ai toujours cru et su que je faisais une critique qui s'adressait d'abord et avant tout au lecteur, intelligent de surcroît, et qu'il fallait que je travaille fort pour lui. Je ne m'adresse pas aux créateurs : ils peuvent me lire, mais je n'ai jamais cherché à établir un dialogue avec eux. »

Jean St-Hilaire tient pour sa part à préciser sa position sur ce qu'il considère essentiellement comme un travail de médiation culturelle entre les œuvres, les artistes et le public-lectorat. « À Québec, Ibsen ou Beckett sont des auteurs redoutables, ou plutôt redoutés ; il faut que le critique fasse un effort pédagogique pour inviter le lectorat et le spectateur à mieux comprendre ces auteurs-là et à mieux faire sentir ce qu'on rate en les ignorant. » Il confie également que lors de son passage des pages sportives à la chronique théâtrale, la définition que donnait Bernard Dort du théâtre en tant qu'acte sociologique l'a fortement aidé à forger son propre regard sur l'exercice critique. « Depuis mes débuts, j'ai maintenu avec entêtement la même position idéologique : mon opinion personnelle sur un spectacle est d'une importance tout à fait relative, sinon négligeable. Je dois très bien décrire ce qui se passe sur scène afin de saisir la nature de la rencontre artistique qui nous est proposée. Ce que j'ai toujours recherché dans une œuvre artistique, c'est une cohérence du discours, et ce, peu importe si les choix effectués correspondent à mes goûts ou non. S'il y a une cohérence, on la salue ; si elle n'est pas là, on peut émettre certaines réserves. »

Haentjens intervient pour dire qu'avec le temps, on finissait par toujours décoder, sous le ton bienveillant de Jean St-Hilaire, son appréciation personnelle. Autre preuve, selon Lévesque, qu'il peut s'établir un dialogue entre le critique et son lecteur qui apprend à percevoir les non-dits. « À ce propos, dit la metteuse en scène à l'ancien du *Devoir*, j'ai toujours senti que mon travail ne vous intéressait pas personnellement mais que vous étiez

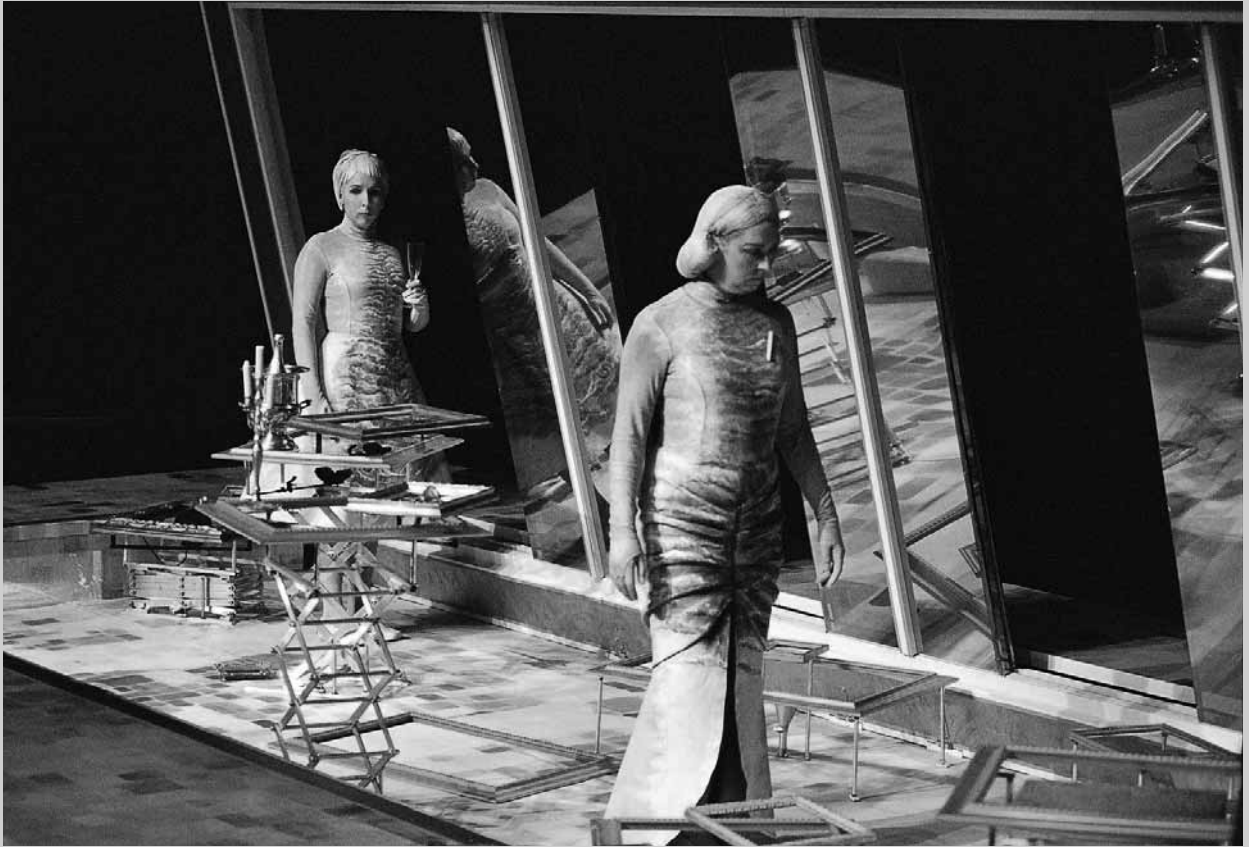
capable d'en parler au spectateur d'une façon très éloquente. » Ce qui n'est pas loin de la réalité, avoue Lévesque, en précisant qu'un travail rigoureux mérite attention, peu importe s'il enthousiasme ou non le critique : « Ça exige de la délicatesse de savoir reconnaître les lectures, on n'a pas à imposer les nôtres, à moins que le travail ne soit mal fait, alors là on démolit ! »

Joël Beddows cite le cas d'Alvina Ruprecht qui, sur les ondes de la CBC comme sur le site Internet de cette dernière, fait très souvent la critique de spectacles en français. Lors de la création de *la Société de Métis* de Normand Charette, que Beddows a mise en scène en 2005, Ruprecht aurait mis le doigt sur un élément fondamental qu'aucun membre de l'équipe de création n'avait identifié mais qui a grandement orienté le travail du metteur en scène lors de la reprise du spectacle. Évidemment, cette possibilité d'échange exige une ouverture de l'artiste face à un critique qu'il reconnaîtrait comme compétent. Il enchaîne : « Je pense qu'une partie du succès de Jean St-Hilaire vient de ce contact qui se créait entre les artistes et lui alors qu'il réalisait les prépapers. Il avait alors des clés pour comprendre les orientations du projet et devenait plus apte à juger des articulations et du succès de l'entreprise. »

Critique et prépapier

Tout en reconnaissant avoir d'abord voulu éviter cette voie, Sylvain Schryburt, suivant le fil de la conversation, se considère contraint de demander à ses invités si la critique a encore un rôle à jouer et si elle le joue. Sur la question, Haentjens se montre catégorique : « Je pense que depuis que Robert a quitté *Le Devoir*, à Montréal, c'est catastrophique. Il y avait bien Hervé Guay, qui n'écrit plus lui non plus ; il n'y a plus personne actuellement. » Ce à quoi Sylvain Schryburt rétorque que quelques jeunes voix, moins fortes évidemment que celles de leurs illustres prédécesseurs, commencent tout de même à se faire entendre. Robert Lévesque mentionne que le laboratoire sur la critique qu'il anime réunit notamment un certain nombre de jeunes journalistes intéressés par la question³. Il tient à souligner pour sa part que pour qu'une relève se forme, il faut lui laisser du temps et de l'espace : « On doit donner aux jeunes critiques la possibilité d'exercer leur métier comme ils l'entendent, il faut que les textes cessent de rétrécir de semaine en semaine et ne soient plus constamment retardés de publication. » Il se dit navré de constater que la taille des prépapers (entrevue avec l'artiste publié quelques jours avant la première d'un spectacle) augmente sans cesse, alors que l'espace réservé à la critique diminue.

3. Sur la quinzaine de participants dont je faisais partie figuraient également Philippe Couture (*Voir Montréal*), Maud Cucchi (*Le Droit*), Josianne Desloges (*Le Soleil*), Nathalie De Han (Radio Centre-Ville), Aurélie Olivier (*Voir Montréal* et *monthéâtre.qc.ca*) et Mélissa Proulx (*Voir Outaouais*) ; certains d'entre eux collaborent occasionnellement à *Jeu*.



La Société de Métis de Normand Chaurette, mise en scène par Joël Beddows
(Théâtre la Catapulte/ Théâtre Blanc/Théâtre Français de Toronto/CNA, 2005). Sur la photo : Lina Blais et Érika Gagnon.
© Alexandre Mattar.

« Le prépapier, estime Brigitte Haentjens, c'est aussi une tentative pour ligoter la parole critique, preuve supplémentaire qu'aujourd'hui, la communication remplace la pensée. » Selon elle, c'est le marketing seul qui remplit désormais les salles, ce qu'illustre Robert Lévesque en donnant l'exemple récent du spectacle *Paradis perdu* : « Tous les billets étaient vendus depuis longtemps, le public voyant les noms de Dominic Champagne et de Daniel Bélanger associés au projet. La majorité des critiques ont beau dire qu'il n'y a rien là sauf une technique évidemment à point mais un propos complètement débilisant, les gens ont payé depuis trois mois. » Les compagnies n'ont-elles pas elles aussi un rôle à jouer dans cette dynamique du prépapier ? Selon Brigitte Haentjens, la situation est épineuse : « On est dans un système où si tu n'as pas ton entrevue, tu es un *loser*. Ça devient une course absolument débridée : tout le monde se précipite, les attachés de presse se battent entre eux pour avoir la première page du cahier culturel de *La Presse* en fin de semaine. Le TNM l'obtient à chacun de ses spectacles, est-ce normal ? » Si elle se montre dure à l'égard de l'actuel état de la critique, la metteuse en scène précise qu'elle reste convaincue de l'extrême nécessité d'une critique forte et engagée : « C'est très important, on a besoin de ça, surtout dans un pays où on n'a la mémoire de rien, où tout s'efface au fur et à mesure. L'écrit reste quelque chose de fondamental. En France, n'importe quel jeune homme de 22 ans commet un pet, et il y a dix articles universitaires qui s'écrivent sur le sujet. »

Jean St-Hilaire ajoute son grain de sel sur les conditions dans lesquelles s'exerce aujourd'hui la critique. L'avalanche de prépapiers crée selon lui un effet de saturation qui dilue la portée des voix plus signifiantes. « On discute de tout, des papiers sont pondus sur la moindre manifestation utilisant ou escroquant le mot "art". Au *Soleil*, on ne me trouvait pas très jojo lorsque je parlais de Beckett, partant de cette idée que ça n'intéressait pas les gens de Québec. On me demandait par contre de couvrir le théâtre d'été mur à mur. Il y a des aspects de la condition humaine qui sont plus difficiles, plus ténébreux ; lorsqu'un artiste s'attaque à ces questions, il faut dire aux gens que ça mérite attention. »

La critique, comme le théâtre, sombre trop souvent dans le piège de la consommation rapide, analyse Joël Beddows : « Parfois je lis des critiques et je me demande si les journalistes ont vu la production. Je sais bien qu'ils étaient là, mais ils ne disent tellement rien dans leur texte. Pourtant, j'ai parfois l'impression que la personne aurait des commentaires intelligents à faire mais qu'elle n'a pas eu le temps pour cerner le projet, pour digérer, réfléchir, comprendre l'œuvre dans ses défauts et ses qualités. » Il souligne également que, si certains journalistes semblent appuyer leur jugement sur une grille, celle-ci est irrémédiablement sociale. Celui qui œuvre depuis des années dans le théâtre pour adolescents affirme que la lecture qui est faite de ce type de productions se rapporte toujours au

vécu, à l'expérience, au réalisme du portrait, laissant souvent en plan les qualités poétiques, voire tragiques, du propos.

« Je connais l'exemple d'un critique actuel du *Devoir*, raconte Brigitte Haentjens, qui a dû écrire sa critique avant de voir le spectacle en ne laissant que quelques blancs à remplir afin de pouvoir la donner rapidement parce que son patron voulait absolument qu'il la rende le soir même. » Selon Sylvain Schryburt, la contrainte du temps pousse à croire que la critique sert le marché en s'astreignant à la logique marchande et n'est alors plus une critique « mémoire » mais plutôt une critique « d'intervention directe ».

En étant ainsi trop collée sur l'objet, la critique en vient également à oublier ce que la majorité des intervenants de la table ronde considèrent comme l'une de ses fonctions premières : le questionnement des institutions. Haentjens l'explique en ces mots : « Dans les endroits où c'est toujours les mêmes trois pièces qui sont montées tous les cinq ans... je ne veux pas les citer mais... (« On les connaît tous ! » pouffe Lévesque), il y a parfois une paresse qui s'installe, et c'est aussi au critique de jouer un rôle d'éveil qui peut rejaillir sur tout le milieu. »

Schryburt souligne que la vision critique peut s'enrichir en adoptant cet autre type de focalisation et porter alors sur un système, sur un milieu. « Il nous faudrait une distinction privé/public, avance Lévesque, comme en France où, dans le privé, vous faites ce que vous voulez, alors que dans le public, vous êtes soutenus ; les écritures marginales, celle d'un Novarina par exemple, peuvent alors se faire entendre. »

Questions du public

Dans la salle, Louise Naubert⁴ s'interroge sur la fonction d'éducation qui peut revenir au critique, en fournissant notamment au lecteur des pistes « d'évaluation » (même si elle avoue détester ce mot) et d'appréciation des œuvres. L'intervention donne lieu à un échange des plus intéressants entre Robert Lévesque et Jean St-Hilaire, divisés sur la question de la fonction pédagogique de la critique. Lévesque déclare qu'il ne commencera pas à donner à son lecteur « des cours de quoi que ce soit pour l'aider à comprendre une pièce ». Il estime par contre qu'en tentant de saisir et de transmettre l'émotion qu'a suscitée en lui un spectacle, il fait œuvre de communication et de sensibilisation. « Pour ma part, répond l'ancien critique du *Soleil*, je n'ai pas peur de la dimension pédagogique parce que je crois que, dans les sociétés libres, on consent à la pédagogie, au partage d'informations et de paroles de la part de gens qui sont payés pour être un peu plus éclairés que la moyenne. » St-Hilaire reconnaît qu'on peut, à l'instar d'Oscar Wilde qui défendait cette posture, faire de ses impressions

4. Comédienne, metteuse en scène et directrice artistique de la compagnie franco-torontoise la Tangente, Louise Naubert participait au laboratoire « Je critique, donc je suis ».

une œuvre d'art : il cite notamment les « pages telluriques » qu'a pondues Lévesque sur *le Soulier de satin* monté par Antoine Vitez au Festival d'Avignon. « Je suis d'une école plus réservée, poursuit-il, je me sens davantage un devoir d'analyste et de descripteur. »

« Contrairement à Jean, enchaîne Lévesque, je suis de ceux qui aiment bien que les critiques s'investissent et prennent position. Pour prendre un exemple récent, parlons d'*Un Tramway nommé Désir* monté par Krzysztof Warlikowski à Paris. Dans *Le Nouvel Observateur*, Odile Quirot parle d'un échec magistral, alors que, dans *Libération*, René Solis le décrit comme un spectacle extraordinaire. Tous les deux développent d'excellents arguments, les deux papiers se lisent, et il ne me reste plus qu'à aller voir le *Tramway* de Warlikowski et de décider si c'est bon ou pas. Toujours est-il que j'ai lu deux personnes intelligentes et sensibles qui ont défendu leur point. »

Présente dans la salle, Dominique Lafon, professeure à l'Université d'Ottawa, ne cache pas sa curiosité face au laboratoire par lequel Robert Lévesque se propose de former de jeunes critiques. Elle énumère ce qu'elle considère comme les trois grandes qualités d'un critique qui se respecte : la culture, la curiosité et le style. Si on peut selon elle pousser les jeunes à développer les deux premières – ce qui représente déjà toute une commande à l'ère de la consommation immédiate d'informations –, le style s'enseigne sans doute plus difficilement. Comment dès lors peut-on convaincre de jeunes critiques qu'on sera percutant dans la mesure où on écrit bien ?

« Jusqu'à maintenant⁵, répond le principal intéressé, j'ai surtout tenté de faire en sorte qu'on puisse apprendre à se connaître et échanger. Cette fois-ci, je vais les inviter à lire ce que j'appelle des « maîtres anciens » comme Jacques Lemarchand ou encore Jules Lemaitre, de grandes plumes qu'on lit encore, des critiques de théâtre pertinents et sensibles qui maniaient la langue avec virtuosité. »

Le critique avoue par contre qu'il en est à ses premières armes en tant que pédagogue, lui qui ne s'était jamais senti très « pouce vert » auparavant. Cette expérience le convainc par ailleurs à rejeter l'idée avancée plus tôt par Brigitte Haentjens concernant l'absence de relève critique au Québec : « Laisse-t-on la chance aux jeunes critiques de se développer ? Valorise-t-on leurs efforts ? N'y en a-t-il pas un certain nombre qui ont pu se mettre à faire autre chose après avoir constaté que le système de la presse écrite ou électronique est constamment envahi par le marketing ? » Haentjens, bonne joueuse, reconnaît la légitimité de ces questions.

5. Cette discussion a eu lieu juste avant que le second segment (12 au 14 février 2010) du laboratoire du Théâtre français du CNA ne débute. Le premier, en novembre 2009, portait sur *Hedda Gabler* monté par Thomas Ostermeier (voir mon article « La diablesse, c'est l'ennui », *Jeu* 135, p. 38-41) et le troisième, en mai 2010, s'articulait autour de la présentation de *Ciels* de Wajdi Mouawad.

« Pour les entreprises de presse, enchaîne Jean St-Hilaire, c'est évident que la couverture du théâtre, qui n'est pas un secteur riche qui va attirer beaucoup de publicité, doit se faire au moindre coût. On en reste à quelques paragraphes écrits dans le journal, ce qui ne donne pas de grandes ailes au projet artistique, pas plus qu'au projet critique d'ailleurs. » Dominique Lafon souligne que certains auteurs intéressants utilisent le blogue, se soustrayant ainsi à la contrainte de l'espace. L'avenir de la critique réside peut-être dans cette formule ? Sylvain Schryburt rappelle que, s'il se développe des plumes dignes d'intérêt dans la blogosphère, on n'échappe pas aux conditions de précarité (aucun revenu ou presque) et d'engagement de soi (animation constante) : « Pour faire une marque à long terme, ça prend un dévouement considérable. On peut parler d'une, deux ou même trois années de travail intense avant d'être entendu. »

À la suite de la discussion sur la responsabilité des compagnies dans l'établissement d'un dialogue critiques-créateurs, un étudiant du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa demande ce que les jeunes artistes comme lui peuvent faire pour exploiter cette potentielle richesse. « Réagir davantage, pense Joël Beddows. Sur le site Internet de *Voir* Outaouais, Mélissa Proulx fait un travail honnête en proposant des commentaires critiques sur les spectacles et en invitant les lecteurs à réagir, mais les réponses s'avèrent trop rares. » Il invite donc les plus jeunes, artistes comme critiques, à multiplier les occasions de débat tout en ayant le courage de dialoguer avec les personnes qui réagissent et en n'ayant pas peur de tenir son bout, tout en étant prêt à recevoir le point de vue de l'autre et à reconnaître qu'on s'est trompé, le cas échéant.

Devant cette invitation à mener de sains débats sur la place publique, Philippe Couture, journaliste et blogueur à *Voir* Montréal, intervient : « Plusieurs d'entre nous, jeunes critiques qui avons envie de nous engager même si ça ne paraît peut-être pas dans l'espace public en ce moment, souhaitons trouver des moyens de contrer les phénomènes comme le raccourcissement de l'espace réservé à l'exercice critique dans les médias. » Il croit également que la voie à prendre pour un jeune critique qui veut s'engager passe peut-être par une modification des structures classiques afin de développer quelque chose de nouveau, plus en phase avec la réalité d'aujourd'hui, comme les blogues par exemple. De là peut-être naîtront de nouvelles zones d'échange entre artistes et critiques.

Disparition de la pensée, soumission aux lois du marché, difficulté de faire entendre sa voix et de gagner décemment sa vie... Les conditions d'exercice de la critique ne ressemblent-elles pas étrangement à celles de l'art dans notre société moderne ? Voilà les ennemis contre qui créateurs et critiques peuvent et doivent faire front commun, tout en restant conscients de la place respective qu'ils occupent dans la dynamique qui s'installe entre eux et qui peut s'avérer féconde. ■