



Le théâtre et la critique

COMMUNICATION DE GEORGES SION
A LA SEANCE MENSUELLE DU 10 JANVIER 1987

Permettez-moi de commencer par un souvenir. Il y a quelques années, et pendant quelques années, j'ai fait un cours à l'Institut pour Journalistes, d'abord à la Maison de la Presse, petite rue au Beurre, puis à l'I.P.C. où l'Institut pour journalistes s'est installé après la vente du cher vieil immeuble du centre.

Il faut préciser tout de suite que ces cours — les miens et ceux de mes confrères — ne constituaient en rien une sorte de faculté universitaire parallèle aux instituts qui se sont créés dans nos universités mêmes. Il s'agissait de cours du soir, faits pour des jeunes, hommes et femmes, destinés à la profession, souvent déjà un peu engagés dans celle-ci, et qui, si l'on peut dire, étudiaient « sur le tas ». Certains venaient de province : c'était la fin — mais nous ne le mesurons pas encore vraiment — d'une presse diversifiée, que les concentrations économiques et la crise allaient bientôt étouffer. J'ai envie d'ajouter : hélas, car l'individualisme des journalistes et la respiration multiple des idées y ont assurément perdu.

La modestie du programme apparaîtra sans peine si je vous dis que je devais donner, en première année, l'histoire du théâtre en huit leçons d'une heure et en deuxième année, quatre ou cinq leçons sur la critique théâtrale. Comme j'ai toujours aimé des cours qui soient un peu, en partie au moins, des conversations, et comme je demandais aux étudiants de voir un spectacle et d'en faire une critique que nous discussions ensemble, vous mesurez que mon temps d'enseignement doctrinal était compté.

Cependant, je tenais beaucoup à tenter de leur communiquer une sorte de code de la critique théâtrale. Une déontologie qui leur soit aussi un mode d'emploi. D'abord, des principes de base : s'informer, voir, juger, s'expliquer. Je

leur disais qu'ils devaient se donner peu à peu une culture théâtrale, celle-ci étant à la fois une information sans cesse élargie et une soif d'en savoir plus sur ce qu'ils commenteraient.

Je leur parlais, cela va de soi, de l'objectivité, mais en évitant de faire de celle-ci une sorte d'impassibilité glacée. L'objectivité abstraite n'existe pas. Nous ne pouvons demander à un homme ou à une femme qui observe et juge le théâtre de ressembler à un ordinateur. Pas plus, d'ailleurs à celui ou celle qui juge le roman, la musique ou les arts plastiques. Le critique a un âge, un sexe, une formation, un cadre de vie, un état de santé. Il a des goûts personnels, des passions, une certaine idée, fugitive ou profonde, de la condition humaine. Et naturellement aussi une sensibilité qui le rend plus perméable à telle forme d'art ou à telle autre.

Si l'objectivité est une utopie, l'effort d'objectivité est un devoir. Pour cet effort parlons plutôt d'honnêteté. Accueillir un spectacle d'abord pour ce qu'il est. Il va de soi qu'on ne peut pas reprocher à Shakespeare de ne pas être classique, à Claudel de ne pas être boulevardier, ou à Sacha Guitry de ne pas être brechtien. Accueillir d'abord, c'est recevoir une oeuvre ou une représentation pour ce qu'elle est.

La liberté du critique n'en est pas menacée, car après cet accueil honnête vient le moment de l'appréciation. Il est même possible que ce soit aussi, le plus souvent, le moment où l'on commence un article : l'honnêteté première, le critique n'a évidemment aucune raison de l'écrire et de la rappeler chaque fois qu'il prend la plume. Il vaut beaucoup mieux qu'elle aille de soi et qu'elle soit toujours perceptible...

Je reviens, un instant encore, à ces cours que je faisais naguère. La critique est donc une affaire de probité dans l'accueil. Elle l'est aussi dans ce qui permet le jugement. Il est honnête de se donner une information toujours plus large ; honnête de se refuser le brillant exercice de l'éreintement, qui est une tentation de facilité ; honnête de ne pas se croire plus important que ce qu'on analyse, de se défendre contre le caprice, l'humeur et la vanité. Il est honnête enfin de motiver encore plus un avis négatif qu'un emballement.

Est-il besoin de rappeler aussi que le vrai critique refuse toute forme de servilité ! Face au pouvoir, mais aussi face aux puissances qui ne sont pas ce que nous appelons généralement le pouvoir : les propagandes, les détours publicitaires,

le terrorisme culturel, le poids des grands médias. Nous y reviendrons, car les choses ont beaucoup changé en dix ans.

Enfin, je crois — et je le disais aux candidats journalistes — que l'expérience ne consiste pas à rappeler qu'on a vu certaines œuvres cinquante fois, dont deux ou trois dans des conditions inoubliables. Citer sans cesse Madeleine Renaud dans Marivaux ou Gérard Philipe dans *Le Cid* pour écraser les artistes de la veille au soir, c'est dédaigner l'aventure de la veille au soir et ne pas aimer le théâtre. J'ai admiré encore un peu plus Cocteau quand j'ai lu ceci de lui : « J'aime aimer, l'enthousiasme est ma nourriture. » D'ailleurs, le critique qui n'aimerait pas le théâtre ou qui s'y rendrait quatre soirs par semaine pour le trouver moins bon qu'autrefois, ce critique serait un homme à plaindre. J'hésite à décider s'il serait plutôt sadique ou plutôt masochiste. Sadomaso peut-être, comme on dit aujourd'hui.

*

Mais les bons principes que je tâchais de transmettre, que deviennent-ils face au théâtre des quinze dernières années, face aux divers mécanismes qui l'animent et qui l'établissent, qui le diffusent et le transforment en une sorte d'évangile chaotique et souvent délirant ?

Dans une bonne part du théâtre contemporain, des mots hier évidents — le mot *pièce*, par exemple — perdent beaucoup de leur sens. Voici un spectacle plutôt qu'une pièce, ou un spectacle à partir d'une pièce, ou un spectacle qui se passe de pièce. Voire de texte. Quelqu'un a écrit un jour, je le jure : « L'auteur, s'il veut s'expliquer, il use des mots et ça bloque l'imaginaire des interprètes. » Autre mot souvent disparu : le *théâtre* lui-même comme lieu de représentation. Voici l'entrepôt, la caserne vide, le magasin décrépit, l'arsenal désaffecté. Il arrive donc que le critique, comme le spectateur, soit amené à voir une sorte de pièce sans pièce, dans un théâtre qui n'est pas un théâtre, et parfois assis sur des sièges qui ne sont pas des sièges — mais où les courants d'air sont de vrais courants d'air...

Je me hâte d'ajouter que le luxe ou le confort ne sont pas les critères du talent créateur. Je n'ai jamais oublié cette soirée à Érétrie, dans l'île d'Eubée, où j'ai vu une pièce d'Aristophane en m'accoudant comme je pouvais aux gradins d'herbe.

Mais il est temps de dire que le refus du théâtre au théâtre n'est tout de même pas la clé des choses. Il a permis des réussites impressionnantes et pas mal de fumisteries. Il provoque aussi, très souvent, beaucoup plus de littérature que de vraie critique, et même souvent plus de pâmoisons que de littérature, et ceci va nous ramener aux rapports entre le théâtre et la critique.

Avant cela, un exemple encore de la littérature ou de l'idéologie qui intoxiquent parfois un théâtre qui se porte mieux sans elles. Il y a quelques années, un spectacle a fait son tour d'Europe : *Hamlet*, mis en scène par Benno Besson. Ce dernier est assurément un grand metteur en scène, qui tenait alors une véritable auréole mystique d'avoir été le disciple et le bras droit de Brecht. La représentation était remarquablement au point. On y voyait le fruit d'un travail rigoureux et cohérent. Mais elle appliquait des techniques de dérision aux scènes chargées de gravité. Le spectre du père était un vieil imbécile engoncé, pour son apparition dans la chambre de la reine, dans une chemise de nuit ridicule. On pouvait s'en étonner. Heureusement Benno Besson s'expliquait dans le programme, disant qu'il fallait régler leur compte à « ces fantômes virils et paternalistes qui favorisent la prise du pouvoir par une équipe de foudres de guerre bornés, eux-mêmes sous la coupe de grands propriétaires sans scrupules ». On croit rêver, mais les critiques comme les spectateurs acceptaient presque partout ces calembredaines. Benno Besson était tabou, même si Shakespeare ne l'était pas.

Observons que le cas que je viens de citer relève d'une vague qui a presque tout emporté, sauf le boulevard, depuis vingt ans et qui a fait un théâtre où l'on se sert du texte au lieu de le servir. Le roi de ce théâtre n'est pas l'auteur, c'est le metteur en scène. On a justement parlé du metteur en scène cannibale, qui se nourrit de l'auteur comme le lion dévore la gazelle pour se tenir en forme. Peut-être est-il quelque fois un auteur rentré, ou frustré. Au temps où Roger Planchon, encore à ses débuts, nous montrait sa version des *Trois Mousquetaires*, où l'on voyait Richelieu, un essuie-mains sur le ventre, se fristouiller une omelette, un autre animateur de sa génération, Hubert Gignoux, m'avait dit : « La vérité, c'est que Planchon voudrait être un auteur. Il n'ose pas encore et il se fait la main sur les autres. » Plus tard, il a sauté le pas. Il faut avouer que ses pièces n'ont pas été des événements comme l'étaient ses mises en scène...

Et le critique, dans tout cela ? L'événement, justement, est si bien préparé, si évident pour la plupart, que le critique a tout juste le droit d'enregistrer les choses. Depuis que les critiques d'art ont raté les Impressionnistes, il faut du courage pour ne pas tout accepter. Ajoutons qu'en outre, le metteur en scène cannibale explique le plus souvent dans le programme pourquoi ceci ou cela *devait* être fait. Mieux : il explique ce qu'il faut penser de ce qu'il fait. Il a fait une relecture et si le critique a lu vingt fois une œuvre, il est évident que ses vingt lectures ne valent jamais une relecture.

Il y a mieux encore. Régulièrement, aujourd'hui, lorsque le metteur en scène ne pratique pas lui-même cette littérature impérative, il a un *dramaturge* qui le fait pour lui et qui est presque toujours à la fois plus péremptoire et plus confus. Je parle naturellement du dramaturge qui n'est pas l'auteur, de ce maître à penser venu de la tradition allemande, où il est une sorte de conseiller attaché à un théâtre, et passé un peu partout dans nos milieux éclairés. Ce dramaturge-au-sens-contemporain-du-terme, comme disait l'un d'eux, est chez nous si complet, si sûr de lui, que le critique n'a plus qu'à se taire ou, s'il veut quand même servir à quelque chose, à *répercuter*, comme on dit aimablement aujourd'hui.

Il devient parfois difficile d'être critique devant des représentations qui se considèrent comme des évidences, qui se donnent toutes les libertés en interdisant pratiquement celle de les refuser. Comment avoir encore le courage d'écrire quelque chose devant une œuvre — nous avons vu cela à Bruxelles il y a trois ou quatre ans — qui occupait vingt pages dans une publication où la dramaturgie à son sujet en occupait soixante ? Le tout constituait un numéro d'une publication très subventionnée où seuls parlent des critiques-au-sens-contemporain-du-terme. De ceux-là qui parlaient récemment devant moi d'un spectacle sur le ton de mages d'une secte et disaient : « Non, ce n'est pas abouti. Ça manque de dramaturgie et la scénographie ne correspond pas tout à fait au schéma du spectacle... »

J'avoue modestement qu'en tout ceci, le critique neutralisé se sent très solidaire de l'auteur escamoté. Ils sont l'un et l'autre parqués parmi les gens de la race *littéraire*, dont les augures exceptent parfois, sans les ménager pour autant, Shakespeare et Molière parce qu'ils étaient comédiens. Va pour « littéraires ». Des auteurs de cette sorte s'appellent Marivaux, Beaumarchais, Musset, Tchekhov,

Giraudoux, Arthur Miller, Tennessee Williams, Samuel Beckett ou Tom Stoppard — et je ne cite pas ceux qui sont autour de cette table...

Je ne mets à parler de l'auteur aucune exclusive, aucune mythification. La dramatisation de textes non théâtraux est parfois trompeuse, mais elle connaît aussi de grands bonheurs. Nous avons pu voir et revoir à Bruxelles la théâtralisation du monologue de Molly dans *l'Ulysse* de Joyce par Monique Dorset et Jacques De Decker : c'était fascinant et bouleversant. Comme, plus récemment, *l'Apologie de Socrate*, admirablement dite par Frédéric Latin au Théâtre de Poche. Je n'ai pas oublié non plus la soirée du Théâtre de la Taganka, à Moscou, qui théâtralisait des textes d'Evtouchenko sur l'Amérique, la mise en scène étant réalisée par Youri Lioubinov, qui avait déjà son très grand talent et pas encore les ennuis que ce talent lui vaudrait. Ou, à Moscou encore, quelques années plus tôt, au théâtre Vakhtangov, un comédien nommé Youri Iakovlev incarnant Tchekhov dans un spectacle intitulé *Mon bonheur ironique*, où Léonide Maliouguine avait retenu six personnages — sans quête d'auteur — qui, dans un espace abstrait, échangeaient comme des aveux des textes de leurs lettres : Tchekhov, son frère, sa soeur, Lika, Olga et Gorki. Un seul bonheur devait égaler cela voici peu : le dialogue de *Tchékhov-Tchékhova* où Jules-Henri Marchant et Anne Chappuis nous prenaient à l'âme.

Cessons de parler des œuvres, qu'elles soient des pièces ou non. Revenons au critique. Il affronte déjà le metteur en scène qui se prend pour l'auteur et le dramaturge qui se prend pour la vérité. Ce n'était pas suffisant. Dans notre société médiatique, d'autres rouages sont venus rendre la communication plus subtile ou plus encombrée.

La publicité ? Non : elle a sa légitimité. Si je la cite, c'est parce que le théâtre, comme toute activité qui s'adresse au public, a besoin d'atteindre ce public, de faire connaître son travail et, pourquoi pas ?, de le vanter. Il est normal qu'un théâtre annonce son spectacle en cours ou son prochain spectacle comme une soirée plaisante ou un événement. (Les refus amers de certains novateurs ne vont pas encore, que je sache, jusqu'à annoncer trois heures d'ennui ou le plus grand four de la saison.) Le critique ne se sent pas lié par tout cela, même si des coïncidences amusent parfois le lecteur d'un journal quand un article tiède sous un

titre réticent voisine, dans une même page, avec un placard promettant, pour le même spectacle, les extases de l'enchantement.

Encore peut-on observer que certains placards publicitaires, qui paraissent réunir divers extraits de presse, sont parfois de subtiles astuces où les coupures de phrases, les épithètes gommées et les points de suspension touchent au grand art. Tout cela, néanmoins, reste assez bénin. D'ailleurs, les gens sont tellement assaillis aujourd'hui par la publicité qu'il leur arrive de s'insurger. Il y a trois semaines, dans une émission de la télévision française consacrée aux rues portant des noms illustres, une dame interrogée sur Mirabeau réagit aussitôt : « Ah ! non, monsieur. Mir fait déjà assez de publicité à la télévision pour ne pas nous traquer en plus dans la rue !... »

La multiplication des rouages de la communication a trouvé mieux : le ou la spécialiste en relations publiques. Loin de moi l'idée de me moquer d'eux. J'en connais de remarquables. Mais dans le théâtre ne travaillent ni les plus discrets ni les plus expérimentés. Leur action devient parfois un danger imprévu. Pas partout et pas toujours, car en général les théâtres installés n'en ont pas et se contentent d'un attaché de presse : ils respectent encore une discrétion, une déontologie qui fait sourire certains autres aujourd'hui. Les théâtres plus jeunes sont souvent moins réservés. Ils veulent des conseillers en relations publiques. Un ou une, parfois deux. Ceux-ci ont tant à dire, à faire dire et, si possible, à faire publier avant même que l'événement ait lieu. Les avant-premières qu'ils envoient — ou qu'ils apportent — aux journaux ne sont plus des communiqués : ce sont des articles, évidemment prometteurs, ou des interviews. Tous ressemblent à des critiques, car ils en ont le format, le titrage, l'enthousiasme et même l'illustration. On pense alors au malheureux critique qui aurait des raisons de ne pas aimer le spectacle et qui devrait tâcher de le dire à la même place deux ou trois jours plus tard... À moins qu'il préfère se taire ou, comme diraient certains, ne pas trop se distancer de ce qui prend des airs de vérité.

L'exercice de la liberté critique devient ainsi plus périlleux ou plus solitaire. Le critique d'aujourd'hui n'a sans doute jamais été aussi exposé aux manipulations. Tous ceux que cela ne gêne pas, voire tous ceux qui auraient envie de s'y adapter seraient bientôt prêts à lui dire qu'il s'agit d'un fait de société, ce qui est un argument-massue.

Je voudrais ajouter une réflexion que j'appellerais conjoncturelle. Le « terrorisme » théâtral de ce quart de siècle n'a pas sévi partout avec la même puissance. Il a eu toute sa virulence en France, avec ses projections en Belgique, mais il était beaucoup moins présent en Grande-Bretagne où on n'a pas le sens des groupes et des étiquettes. Ceci explique, au moins en partie, une différence frappante entre le théâtre britannique et le théâtre français. Je ne suis pas seul à penser ainsi. Ma première conversation avec M. Yves Martial, le nouveau conseiller culturel de l'ambassade de France à Bruxelles, nous avait amenés à évoquer ses postes précédents. Parmi eux, il citait Londres et me parlait aussitôt du théâtre. Il citait les auteurs, ajoutant qu'il serait sans doute en peine d'en citer autant à Paris. En effet, depuis Beckett et Ionesco, le théâtre qui fait parler de lui à Paris s'appelle Planchon, Vitez, Mesguich ou Lavelli. Des personnalités très fortes qui s'intéressent surtout aux auteurs d'hier, qu'ils peuvent traiter comme ils ne traiteraient pas les vivants. À Londres, où le « terrorisme » doctrinaire ne s'installe jamais, le dernier quart de siècle a été prodigieusement fécond. Ses noms sont des noms d'auteurs : Harold Pinter, James Saunders, Arnold Wesker, Tom Stoppard, Christopher Hampton, dix autres encore.

Heureusement, les modes changent à Paris et changeront un peu plus tard à Bruxelles. Le metteur en scène cannibale paraît y avoir aujourd'hui moins d'appétit, ou le public avoir moins envie de regarder le repas des fauves. Des auteurs vont sans doute retrouver quelques raisons d'exister. La critique du moins celle qui n'a pas une vocation d'écho docile va sans doute retrouver en même temps quelques raisons d'être heureuse. Si ce ne sont pas les lendemains qui chantent, ce sont en tout cas des lendemains qui laissent vivre.

Copyright © 1987 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Georges Sion, *Le théâtre et la critique* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1987. Disponible sur : < www.arlfb.be >