

À quoi sert la critique?

Michel Vaïs

Number 90 (1), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16490ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1999). À quoi sert la critique? *Jeu*, (90), 18–34.

Les Entrées libres de *Jeu*

À quoi sert la critique ?

Pour la huitième « Entrée libre » de la présente série, j'ai décidé de donner la parole aux praticiens sur un sujet brûlant. C'est ainsi que le 23 novembre 1998, au Théâtre d'Aujourd'hui, j'ai posé la question apparemment candide de l'utilité de la critique à des artisans de divers horizons : Carole Fréchette, auteure dramatique et présidente du CEAD, Brigitte Haentjens, metteuse en scène et codirectrice artistique du Carrefour international de théâtre de Québec, Marco Micone, auteur dramatique et traducteur, Ginette Noiseux, scénographe et directrice générale et artistique de l'Espace GO, et Serge Turgeon, directeur général adjoint du Théâtre du Rideau Vert.

Si, à quelques reprises par le passé, on a déjà pu assister à des discussions entre des critiques et des artisans du théâtre, le résultat des débats, parfois vifs, n'a pas toujours été très éclairant¹. Cette fois, il me paraissait important de savoir, du point de vue des praticiens, quel rôle joue, a joué ou devrait jouer la critique dans l'activité théâtrale ; de savoir aussi ce qu'ils attendent de la critique, s'ils font une distinction entre la promotion, l'opinion, la chronique, le compte rendu, l'analyse et la critique proprement dite ; que devrait contenir une critique ? Y a-t-il trop, assez ou pas assez de critiques, et leur accorde-t-on suffisamment d'espace dans les médias ? La critique les influence-t-elle ? Quelles relations entretiennent-ils personnellement avec les critiques (distance, respect, tutoiement...) ? Le critique est-il avant tout un représentant du public, un interlocuteur du metteur en scène ou un journaliste venu faire un reportage ? Quelle devrait être la formation du critique ?

Place au doute

Marco Micone a enclenché la discussion. Pour ceux qui, comme lui, subissent de temps en temps les critiques, il tient d'abord à opiner que le premier devoir d'un critique est de situer une œuvre, de dire de quel genre elle relève, à quel courant elle appartient, de parler des influences de l'auteur, de son originalité s'il y en a une. Situer une pièce, c'est donner au spectateur des points de repère suffisants pour que celui-ci puisse en toute autonomie arriver à une évaluation, à un jugement. Mais c'est aussi et surtout essayer de saisir le projet de l'auteur, du metteur en scène et des concepteurs, et d'évaluer dans quelle mesure tous ces gens ont réussi le projet qu'ils avaient en tête. La critique d'un spectacle et d'un texte n'a aucune valeur si elle ne répond pas à ces exigences. Borgès a écrit que blâmer et faire l'éloge sont des opérations sentimentales qui n'ont rien à voir avec la critique.

1. Voir à ce sujet « Théâtre et médias », dans *Jeu* 84, 1997.3, p. 34-48.



Ginette Noiseux, Brigitte Haentjens, Michel Vais, Carole Fréchette, Serge Turgeon et Marco Micone à l'Entrée libre sur la critique qui s'est tenue au Théâtre d'Aujourd'hui le 23 novembre 1998.
Photo : Michèle Vincelette.

Les critiques qui s'érigent en juges, selon Micone, devraient se rappeler que des chefs-d'œuvre tels *En attendant Godot* ou *Six Personnages en quête d'auteur* ont été descendus lors de leur création. C'est verser dans le dogmatisme ou la mégalomanie pour un critique que d'écrire « ce n'est pas bon », « c'est raté », etc. Umberto Eco a écrit : « Aucun texte ou spectacle ne peut être interprété selon l'utopie d'un sens autorisé, défini, original et final, bien qu'il existe une signification de base du texte. » Tout acte d'interprétation doit demeurer ouvert et dialectique. Personne ne peut prétendre posséder la seule clé de compréhension et d'interprétation d'un spectacle. Toute interprétation n'en est qu'une parmi d'autres, car chaque individu, chaque spectateur – et cela inclut les critiques – arrive au théâtre avec sa connaissance préalable, ses préconceptions, son idéologie propre, qui forment la base de son horizon de compréhension.

Le critique qui ne doute pas, selon Micone, n'est pas un bon critique. Le critique de théâtre n'est pas non plus un simple spectateur. Si ce dernier peut se contenter de réagir à un spectacle, le critique, lui, doit le faire aussi de manière rationnelle. Il ou elle doit tenir compte de deux critères. D'abord, le principe de cohérence : il faut décrypter la logique qui sous-tend le discours du spectacle – cela s'applique à son cas, note-t-il, puisqu'il fait des traductions, mais aussi à n'importe quel spectacle ; ensuite, le principe de compréhension. Puisque le critique n'est pas un simple spectateur, il doit aussi pouvoir expliquer le spectacle et transmettre l'information. Si ces conditions sont remplies, la critique devient alors l'une des voies essentielles de la vie démocratique, et un interlocuteur indispensable des auteurs et de tous ceux qui participent à la conception d'un spectacle. Comme l'a écrit Solange Lévesque dans *Jeu 40*, la critique devrait être créatrice ; c'est donc seulement en se plaçant dans une perspective de création, c'est-à-dire en travaillant à partir des stimuli reçus au théâtre et ailleurs, à inventer de nouveaux réseaux de compréhension, en risquant de mettre en cause ce qui semble évident et en ne se présentant pas comme un détenteur de la vérité mais comme un chercheur parmi d'autres, donc, que la critique remplit son rôle adéquatement.

Micone poursuit en affirmant que le métier de critique devient de plus en plus difficile, car à la multiplicité des esthétiques s'ajoute celle des cultures.

Exigence et responsabilité

Carole Fréchette enchaîne par des réponses à quelques questions choisies. À son avis, la critique est un écho au travail des créateurs, elle doit rendre compte de ce qu'ils

font et en donner une appréciation. La critique est l'expression publique des réactions que provoque le travail des créateurs. Car ceux-ci ont besoin de réactions : ils en demandent constamment à leurs amis ou aux spectateurs dans la salle. À ce titre, la critique est donc l'expression d'un phénomène normal et nécessaire. Carole Fréchette ne peut pas imaginer que le travail des artistes reste sans aucun écho dans les médias : il manquerait un interlocuteur. Les créateurs sont curieux de connaître les réactions à ce qu'ils font. C'est donc le rôle de la critique que de donner une expression publique à cette réaction.

Le tout est de savoir comment la critique joue ce rôle. Qu'attend-elle de la critique ? Qu'elle soit évidemment intelligente, profonde et sensible, qualités que l'on attend aussi des créateurs, d'ailleurs. Pour reprendre les propos de Marco Micone, elle aimerait que la critique sache situer un spectacle dans la démarche des créateurs et dans l'ensemble du paysage théâtral ; qu'elle soit capable de décoder un spectacle, de faire par exemple la distinction entre le texte et la mise en scène. C'est un exercice extrêmement difficile, mais il faut être exigeant envers la critique ! Elle s'attend à ce que la critique évolue : on demande souvent aux créateurs de ne pas se répéter, d'être toujours en recherche, et il devrait en être de même pour la critique. Comme Marco Micone, elle s'attend à ce que la critique doute et qu'elle l'admette. Cela n'empêche pas que la critique puisse porter un jugement, mais elle doit le faire dans un état d'esprit qui laisse place au doute plutôt que de juger de façon absolue. La critique devrait aller au-delà de la simple réaction épidermique à un spectacle (de type : « c'est bon, j'ai passé une bonne soirée, ça m'a ennuyé... »), mais plutôt essayer de nommer ce qui fait que la vie passe ou pas dans un spectacle. Qu'elle ne se laisse pas emporter dans le plaisir de frapper, qui peut être quelquefois grisant, et qu'elle ne perde pas de vue son objectif. C'est une chose que d'avoir des reproches à faire et une autre que de perdre la mesure.

Y a-t-il trop, juste assez ou pas assez de critiques ? Carole Fréchette pense qu'on ne parlera jamais trop du travail des créateurs. On pourrait ironiquement trouver qu'il n'y a pas assez de *bons* critiques, mais il doit exister un rapport organique entre le nombre de productions et la vitalité d'une activité théâtrale d'une part, et le nombre de commentaires que cela suscite d'autre part.

La critique influence-t-elle les praticiens ? Elle affirme qu'elle les atteint, certainement ; elle les touche, les bouleverse quelquefois, elle les dynamise, les flatte, mais elle peut aussi les écraser ou les tuer. Mais si elle influence leur humeur, elle peut aussi influencer leur travail de création au sens large, comme n'importe quel commentaire émis sur leur œuvre. La critique leur permet de prendre la mesure de l'impact de leur





L'Auteur sifflé et l'Auteur applaudi, gravures anonymes, 1817 (Bibliothèque nationale, Paris), tirées de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 180.

Compétence

À son tour, Brigitte Haentjens livre quelques réflexions. Elle cite Büchner, pour qui il n'est pas très important qu'un spectacle de théâtre soit bon ou mauvais : ce qui compte, c'est qu'il soit vivant. Ensuite, elle rappelle un mot de Truffaut : aucun mouvement artistique ne s'est développé sans l'inclusion de la critique en son sein. Ce qu'elle attend de la critique, c'est essentiellement la compétence, la même que celle des artistes qui pratiquent ce métier. Pour un artiste, il est très important d'être accompagné dans sa démarche par une critique amoureuse, écrite par quelqu'un qui connaisse l'art théâtral, qui s'y intéresse, qui le comprenne et qui le nomme. Car au Québec en particulier, ce qui est difficile pour beaucoup d'artistes, dit-elle, c'est que leur travail est évalué mais pas *nommé*. Il est standardisé, dans le sens d'un manuel de consommation (on dit au public ce qu'il faut aller voir ou pas, si c'est bon ou non), mais on ne s'intéresse pas assez aux démarches des artistes, à la façon dont cette démarche se déploie dans le temps et dans l'espace, au langage personnel de chacun des artistes et à la façon dont il se manifeste. Cette littérature qui nomme, qui analyse, qui enrichit et qui dialogue avec l'artiste est essentielle, non pas pour lui dire ce qu'il a voulu faire – ça, il le sait –, mais pour enrichir sa réflexion.

Elle s'avoue toujours sidérée quand elle va en Europe, où n'importe quel geste artistique est commenté, publié, avec une littérature incroyablement amoureuse. Elle aimerait bien voir ici le travail des artistes reconnu à sa juste compétence, qu'il y ait

travail, ni plus ni moins que l'opinion d'autres personnes. Par ailleurs, les créateurs font une démarche qui vient de l'intérieur, et ils la poursuivent malgré les critiques, lesquelles peuvent être défavorables. Un créateur s'habitue à ce que son travail provoque différentes réactions, parfois opposées. Même si l'on voudrait plutôt de bonnes réactions, on finit par faire la part des choses. À force d'entendre des propos tellement différents sur ce qu'on fait, on finit par se dire qu'il faut suivre sa voie, un point c'est tout.

Carole Fréchette ajoute qu'il est rare qu'une critique soit assez approfondie pour apprendre quelque chose aux créateurs sur leur travail, mais cela peut arriver. Souvent, les critiques sont livrées à chaud, par des gens qui n'ont pas le temps d'approfondir.

Une question lui paraissait devoir être posée – si cette discussion ne concernait pas uniquement les praticiens – celle de l'influence de la critique sur le public. Sa réponse est oui : cette influence est énorme, elle peut faire la différence entre un spectacle qui marche bien et très bien, ou pas beaucoup et vraiment pas. Elle se demande souvent si les critiques prennent vraiment la mesure de cette responsabilité.

autant de gens qui s'intéressent à l'art plutôt que de simplement évaluer le bien-fondé de tel ou tel spectacle.

Faiblesse des moyens

Ginette Noiseux se déclare en position d'autocensure quant à la question de la critique, ce qu'elle trouve intellectuellement inacceptable. Tentant de réfléchir sur ce dilemme, elle estime que, si les questions qui lui sont posées sont intéressantes dans l'absolu, les réponses qui en découleront sur le plan de la réalité ne peuvent qu'être absurdes. Les artistes au Québec travaillent dans des conditions souvent difficiles, avec un rythme de production infernal. Pour pouvoir développer son propre vocabulaire – ce qui n'est que légitime –, un artiste doit pouvoir s'exprimer à travers plusieurs spectacles, plusieurs scènes ; généralement, il ne peut pas prendre deux ans pour créer un spectacle.

De la même façon, la critique ici a très peu de tribunes, très peu de temps, de formation, de crédibilité, est mal rémunérée, mal considérée. Il existe donc des conditions de travail terribles de part et d'autre. Dans la réalité, c'est une situation que Ginette Noiseux considère pourrie ! S'il lui arrive de voir de bons spectacles, il est beaucoup plus rare qu'elle s'exclame devant une critique : « Mon Dieu, que c'est intéressant ! » Elle respecte les gens qui s'y consacrent avec une intégrité évidente, mais elle trouve que leurs conditions de travail empêchent qu'elle se sente vraiment interpellée.

Dans le débat qui a eu lieu à l'Espace GO la saison dernière², ce qui l'avait frappée le plus, c'était de se sentir comme directrice de théâtre et comme artiste aussi orpheline d'une véritable critique, cela dit sans porter de jugement de valeur sur les individus qui essaient d'en faire. Elle considère aussi que les critiques sont soumis à des impératifs commerciaux de plus en plus forts, tout comme les artistes, or tout le monde tente d'ignorer cela. Au Québec, personne n'est subventionné à 85 % pour faire découvrir un nouvel auteur ; les revenus au guichet sont déterminants parce qu'ils permettent de payer la production suivante. Quand une salle est vide, il devient impossible de soutenir un autre projet à risque.

Les impératifs commerciaux auxquels est soumise la critique sont aussi évidents, dépendant des médias où ils s'expriment. Par exemple, Ginette Noiseux trouve qu'on retire parfois de l'art théâtral un capital en fonction d'intérêts privés. Quand on voit une actrice faire la une du *Devoir* du samedi, un journal réputé, avec une photo couleur, seulement parce qu'elle passe du cinéma au théâtre ! Cela, alors qu'il y a des événements sur la planète qui sont davantage d'actualité... On le fait, affirme-t-elle, parce qu'on pense vendre le journal avec la tête d'une comédienne. Une autre question la préoccupe : celle de se demander, malgré tout l'ennui qu'elle ressent dans ce débat, si essentiellement le théâtre, qui consiste à raconter une histoire en mobilisant beaucoup d'énergie, doit toujours plaire à tout le monde. La motivation fondamentale, pour elle, est plutôt de communiquer au plus grand nombre. Or quand elle lit

[...] ce n'est pas d'hier que l'on s'interroge sur la critique, et Marcel Pagnol se demandait dans les années 1940 si, au fond, le véritable critique de danse ne devrait pas être un cul-de-jatte !

2. Il s'agit de celui qui a suivi la réaction abrupte et sonore d'un critique à la fin de la première représentation de *Quai Ouest*, réaction qui a suscité, pendant un certain temps, son boycott par le théâtre. NDLR.

les critiques, cela provoque toujours chez elle une interrogation : qui parle ? qui communique avec moi ? la personne qui est derrière cette critique semble se sentir obligée – et ce serait un phénomène nouveau – de parler au nom de tout le monde. C'est un point de vue pervers, tout comme serait pervers l'artiste qui chercherait à plaire à tout le monde.

Se disant d'emblée assez d'accord avec les intervenants précédents, Serge Turgeon tient d'abord à affirmer que, oui, la critique peut et doit être utile. Il s'attend à ce que les critiques viennent accompagner les créateurs, non les dominer, et à ce que les critiques viennent juger d'une œuvre, sans nécessairement préparer la leur. Mais ce n'est pas d'hier que l'on s'interroge sur la critique, et Marcel Pagnol se demandait dans les années 1940 si, au fond, le véritable critique de danse ne devrait pas être un cul-de-jatte !

Rendre compte du spectacle

Au moins deux des participants ont dit qu'il est important dans une critique de « situer l'œuvre » (Marco Micone) ou de « rendre compte » de celle-ci (Carole Fréchette). S'intéresser à la « démarche des artistes » (Brigitte Haentjens) fait aussi partie de cette tentative de situer et de rendre compte du spectacle dans l'espace et de son évolution dans le temps. Y a-t-il consensus là-dessus ?

Pour Micone, ce qui est implicite dans ce qu'il a dit, c'est que les critiques doivent donner l'impression, quand l'article est publié ou que le commentaire est dit à la radio ou à la télé, qu'ils ont fait un peu de recherche autour de l'auteur ou sur l'époque, par exemple. Souvent, ce qui est très frustrant pour lui, c'est de constater que ce travail préalable et essentiel n'a pas été fait. Il rappelle que pour la production de *l'Oiseau vert*, à l'affiche au TNM, il a refusé d'écrire un « mot du traducteur » dans le programme, pour ne pas faire le travail des critiques à leur place. Car il en a assez de prêter le flanc à des critiques trop faciles, en faisant savoir par exemple qu'il a changé 33 % des répliques ou que 57 % du texte est de Gozzi, etc. La traduction est un travail ardu et long ; il lui a fallu quatre mois pour mener à bien cette recherche. Alors, quand il entend à la radio ou qu'il lit dans des papiers écrits en une demi-heure ou quarante-cinq minutes, des commentaires péremptoires, sans aucune recherche ni explication ou commentaire sur l'apport du traducteur... Il aimerait trouver chez le critique une approche intellectuelle honnête par rapport au spectacle, et non pas un abandon à l'humeur du moment. Le doute devrait, à son avis, être l'attitude primordiale pour guider le critique. Si on doute, on cherche. Comme le disait Gaston Miron, « quand on cherche, on trouve, et si on ne trouve pas, on cherche » !

Brigitte Haentjens note que si, dans le cas du répertoire, le critique doit effectuer une certaine recherche avant de « rendre compte », c'est plus problématique quand il s'agit d'une création. Comment est-ce qu'on rend compte d'un nouveau texte, d'une nouvelle œuvre ? Micone répond qu'on peut le faire par des entrevues, avec l'auteur ou les concepteurs. Et lorsque ce travail n'est pas fait, il est du devoir de l'auteur ou du metteur en scène de répliquer au critique, même s'il entend souvent des artistes dire qu'il ne faut jamais le faire ! Il est d'avis que, si l'on prenait l'habitude de répondre aux critiques chaque fois qu'ils racontent des bêtises, à la longue,

le terrorisme qu'ils exercent sur les créateurs se retournerait contre eux et les attitudes changeraient.

Pour sa part, Carole Fréchette trouve difficile de répliquer aux critiques – sauf peut-être si cela concerne des faits objectifs, comme dans la traduction –, car dans la plupart des cas, la critique est l'expression d'une subjectivité. Comment répliquer à quelqu'un qui dit s'être ennuyé ?

Annoncer ses couleurs

À propos de la subjectivité, Ginette Noisieux semblait trouver, un peu plus tôt, que la critique n'est pas assez personnelle, mais qu'elle donne trop souvent l'impression de parler au nom du public. Alors, la subjectivité est-elle souhaitable ou non ? Elle précise que la tentative de se présenter comme quelqu'un d'objectif par rapport à une œuvre lui paraît impossible. Ce n'est qu'à travers la multiplicité des voix, autant dans le milieu artistique que du côté de la critique, que l'on peut trouver un nouvel éclairage. Elle revient sur les conditions de travail des critiques. Si un chirurgien ne peut pas accepter de faire plus d'un certain nombre d'opérations sans sortir de la salle, comment un critique peut-il être obligé, sous prétexte d'objectivité, de couvrir en une semaine tant de spectacles d'affilée, très différents les uns des autres ? Il y a des démarches que Ginette Noisieux trouve essentielles mais qu'elle déteste, ce qui n'enlève rien à leur nécessité. Alors, comment un critique peut-il, comme le notait Brigitte Haentjens un peu plus tôt, être « amoureux » tous les soirs en allant au théâtre, et pouvoir dire, s'il a été déçu, que la rencontre n'a pas eu lieu ? Elle ne croit pas à l'objectivité des critiques. Opinion largement partagée autour de la table.

Brigitte Haentjens regrette qu'au Québec on mette dans le même sac le compte rendu, la promotion, la chronique et la critique. Les gens compétents sont rares, et beaucoup de gens qui n'y connaissent rien font des critiques de spectacle. Ce ne sont pas des critiques, mais ils exercent une fonction de critique. On assiste même à une certaine standardisation du papier critique : on parle un peu de la pièce, on raconte l'histoire, puis on parle de l'interprétation et on dit si c'est bon ou pas. Cela dit, quand elle parle d'un engagement personnel, amoureux, elle veut dire un regard qui s'investit dans l'œuvre artistique, sans se poser en juge. Et que la grille d'analyse soit claire, qu'on comprenne le point de vue.

Elle trouve qu'au Québec, très largement, la critique se pratique selon un point de vue homosexuel. Ce point de vue, qui a tout à fait droit de cité, n'est cependant jamais nommé par les critiques. Elle trouve en particulier que le travail des femmes n'est pas jugé de la même manière que celui des hommes. Elle aimerait sentir d'où parle le critique. Les grilles d'analyse sont confuses ; on valorise un certain nombre de travaux artistiques pour des raisons fantasmatiques. Qu'un critique aime un acteur parce qu'il l'excite, ou une écriture parce qu'elle est homosexuelle, Brigitte Haentjens trouve cela légitime, mais elle préférerait que l'on annonce la couleur à l'avance³.

3. Rappelons que cette question délicate de l'homosexualité des critiques et du milieu théâtral fut traitée notamment dans *Jeu 54*, « Théâtre et homosexualité ».

THE MEN WHO ROAST THE PLAYS-NEW



The "Boston" man...
 The "Boston" man...
 The "Boston" man...
 The "Boston" man...



Edward...
 Edward...
 Edward...
 Edward...



John...
 John...
 John...
 John...



The...
 The...
 The...
 The...



When...
 When...
 When...
 When...

The...
 The...
 The...
 The...

Even...
 Even...
 Even...
 Even...

YORK CRITICS AS SEEN BY JOHN HELD



The...
 The...
 The...
 The...



When...
 When...
 When...
 When...



When...
 When...
 When...
 When...



The...
 The...
 The...
 The...



One...
 One...
 One...
 One...



The...
 The...
 The...
 The...

Les redoutables critiques
 new-yorkais. Caricatures
 de John Held, 1917, tirées de
 l'ouvrage de Daniel Couty
 et Alain Rey, *le Théâtre*,
 Paris, Bordas, 1995, p. 183.

Inversement, bien que personnellement elle se trouve plutôt gâtée par la critique, elle voit circuler une misogynie non avouée quant au travail des femmes. Donc, oui, elle est en faveur d'une critique personnelle, mais personnellement engagée, qui s'investit, qui dit d'où elle vient et quel est son point de vue sur l'œuvre.

Ginette Noiseux trouve ce point de vue pertinent, éclairant. Elle précise cependant que favoriser la subjectivité de la critique n'implique pas que l'on doive accepter n'importe quoi. La grille d'analyse est, selon elle, fondamentale. Il ne s'agit pas de se répandre sans contrôle. Le critique n'est ni un spectateur ni un artiste. Il a son code d'éthique.

Serge Turgeon ne s'attend pas à ce que la critique soit objective : il dirait même, surtout pas. Il attend de la critique une mise en situation, certainement pas le résumé de la pièce (pour que le critique montre qu'il a bien compris). Il espère que le critique ne pense pas parler au nom du public. Pour lui, la critique demeure une opinion, celle de quelqu'un d'averti, qui a une tribune, mais une opinion quand même. Il peut y avoir des spectateurs qui sont docteurs en théâtre sans être des critiques, et qui ont un jugement aussi valable. Le problème, ici, c'est que les journalistes font des choses diverses et qu'ils ont du mal à distinguer entre leurs différentes fonctions.

Marco Micone n'a rien contre les commentaires personnels et subjectifs, mais cela ne le satisfait pas. Toute critique devrait, à son avis, constituer une analyse et s'appuyer sur

des critères objectifs. Il est donc pour la synthèse des deux. On sait par exemple que des spécialistes du théâtre se réfèrent à des écoles pour comprendre la qualité du jeu des acteurs. Pour la scénographie, pour l'écriture, on reconnaît aussi des tendances, des courants. Là où la subjectivité intervient, c'est quand on fait intervenir ce qu'il appelle l'idéologie – ou que Brigitte Haentjens nomme « ses couleurs ». Si l'homosexuel va au théâtre avec sa sensibilité, Micone ne peut pas faire abstraction de toute sa sensibilité non plus (sa culture accumulée, ses connaissances) lorsqu'il va voir une pièce qui parle des immigrants. C'est son idéologie, cela le conditionne. Il insiste cependant : être subjectif ne suffit pas à un critique. Il lui faut aussi des connaissances propres à lui permettre de prendre des distances par rapport au spectacle et de renseigner le public afin que lui aussi puisse se faire une idée sans être trop conditionné par le critique.

Porter un jugement

Si l'on s'entend sur le fait que la critique doit contenir d'abord un compte rendu objectif, puis une opinion personnelle, subjective, que penser maintenant du jugement que le critique porte sur l'œuvre ? Micone affirmait, au début de cette discussion, que s'ériger en juge est faire preuve de mégalomanie. Cela n'est-il pas contradictoire ?

Il répond que la partie finale de la plupart des critiques, où l'auteur de l'article écrit « c'est raté, j'ai pas aimé », ne l'intéresse pas. Il consentirait à accepter un tel jugement si tout le reste de l'article lui donnait en tant que lecteur des outils pour analyser le spectacle et se faire sa propre opinion. Idéalement, à son avis, le critique ne devrait pas se prononcer pour ou contre ; il peut laisser transparaître son point de vue de façon subtile. On souffre aujourd'hui d'un excès de prises de position. On sait bien comment les critiques structurent leur papier : or, combien d'entre nous ont pris l'habitude de lire le dernier paragraphe avant le reste, pour savoir si le critique a aimé ou non ?

Brigitte Haentjens pense que ce glissement de la critique vers le guide de consommation est aussi dû aux façons dont le théâtre est souvent produit ici, c'est-à-dire comme le fruit d'un travail à la chaîne, fabriqué avec des vedettes et pour des raisons commerciales. De plus en plus s'installe à Montréal une pratique de théâtre privé, au sens européen du terme, soit un théâtre consommable, dont on rend compte comme un produit de consommation. Il ne faut donc pas tout mettre sur le dos des critiques : ils font partie d'un système de marché.

Tous les simples consommateurs culturels ont-ils donc tort de vouloir se faire une opinion rapide, à partir du jugement d'un critique qu'ils ont pris l'habitude de fréquenter ? La fidélité à une signature – ou à une voix, à la radio – à laquelle on accorde une crédibilité n'est-elle pas un bon guide ?

Marco Micone précise que, si le critique était capable de décrire le projet tel que conçu par les concepteurs du spectacle, et de l'analyser, il pourrait bien conclure que le projet est réussi ou non. Mais une telle conclusion devrait être justifiée par les éléments constitutifs du projet global.

Carole Fréchette trouve que Micone tombe dans un excès contraire. Entre la subjectivité superficielle et l'interrogation du critique sur le fait qu'un projet a été ou non

De plus en plus s'installe à Montréal une pratique de théâtre privé, au sens européen du terme, soit un théâtre consommable, dont on rend compte comme un produit de consommation. Il ne faut donc pas tout mettre sur le dos des critiques : ils font partie d'un système de marché.

mené à terme par les artisans du spectacle il y a une marge ! Il faudrait pour cela que la critique interviewe d'abord les artistes, pour évaluer la pièce selon l'intention de départ. Après tout, c'est le critique qui est responsable de ce qu'il écrit. Si on ne lui reconnaît pas cela, on ne parle plus de critique. Micone est d'avis qu'il existe une logique interne à un spectacle, une cohérence, qu'un critique d'expérience devrait saisir et expliquer.

Influence réciproque et droit de réplique

Serge Turgeon lui demande s'il est prêt à se laisser influencer par la critique, et pourquoi. Micone répond qu'en tant qu'auteur et traducteur, il comprend fort bien l'importance de la critique. Même si, sur le coup, il réagit mal à une critique défavorable, le rapport dialectique a son effet après un jour ou deux, et c'est alors qu'il peut subir une influence. Après *la Mégère apprivoisée*, qui a provoqué beaucoup de réactions, il a traduit *la Serva amorosa* en marchant sur des œufs. Car il s'est dit qu'il était allé trop loin dans l'adaptation la première fois, qu'il s'était beaucoup exposé, qu'il avait trop expliqué son travail ; et il sait qu'inconsciemment s'il a refusé d'écrire un mot du traducteur pour *l'Oiseau vert*, c'était pour se protéger. Voilà comment il est influencé, négativement ou positivement. L'artiste est donc toujours en rapport dialectique avec la critique, et c'est très bien car cela fait évoluer les artistes. Ce dont Micone n'est pas sûr, c'est que cela fasse aussi évoluer les critiques. Voilà pourquoi il affirme qu'il faut leur donner la réplique, pour qu'ils évoluent eux aussi !

Ginette Noiseux cite, à titre d'information, une expérience qui se fait à Florence, dans certains théâtres : on invite les critiques une heure avant la première représentation ; le metteur en scène, avec la direction du théâtre, rencontre les critiques dans un espace convivial et chaleureux pour leur expliquer leur démarche. Elle trouve que c'est une idée épatante, qui ferait faire beaucoup d'économies aux théâtres. Car cela coûte cher d'engager tous ces gens qui écrivent un historique, une biographie, un cahier dramaturgique et ainsi de suite. Ginette Noiseux en a discuté avec certains critiques, qui ont tous refusé cette proposition. Ils veulent être neufs « comme un spectateur ». Le contexte et les intentions, ils veulent en traiter en entrevue ou en pré-papier, individuellement. Or, ce qui se passe en entrevue est très différent de ce qui va se passer sur la scène.

Ce qui l'a toujours le plus influencée, ce n'est pas tellement la critique (elle a déjà lu d'excellentes critiques de spectacles produits à l'Espace GO, qui l'ont laissée terriblement gênée, car elle reconnaissait les limites de son travail), mais les pré-papiers. Elle a lu par exemple des portraits fabuleux de certains artistes, comme celui de Marc Béland dans *le Devoir* l'an passé. Elle a écrit au journal pour dire qu'elle avait appris un tas de choses. Quelqu'un du magazine *Voir*, qui n'a pas l'habitude de lui lancer des fleurs, a écrit sur elle un article qui l'a laissée étonnée, éclairée quant à son travail. Il faudrait que ses relations avec les journalistes soient assez saines pour pouvoir dire, comme elle l'a fait quand on lui a demandé sur les ondes pourquoi elle avait choisi de telles chaussures pour *la Médée d'Euripide* : « Je regrette, c'est pourri. Je me suis trompée complètement. Ne cherchez pas de sens profond à ces chaussures. C'est mauvais. » Or en ce moment, on ne mange pas ensemble, dit-elle, on ne se parle pas, on est très mal à l'aise ; il n'y a pas vraiment de dialogue possible entre nous, pour toutes sortes de raisons.

Brigitte Haentjens note que Denis Marleau affirme qu'il ne serait pas où il en est s'il n'avait pas eu le soutien de Robert Lévesque. Le critique a-t-il influencé le metteur en scène ? Elle ne croit pas, mais Marleau a eu bien de la chance de trouver, dans le soutien de Lévesque, un appui constant avant d'atteindre sa maturité artistique. Personnellement, elle ne croit pas être influencée par les critiques, dans la mesure où elle considère la majorité d'entre eux comme incompetents. Mais le soutien de la critique est important pour elle. Cela ne change pas la ligne de son travail, mais quand elle sent ce soutien dans la presse, de la part de gens qu'elle respecte car ils font bien leur travail, c'est pour elle un apport énorme et une légitimation de l'acte artistique qu'elle accomplit. Comme l'artiste se demande toujours s'il a raison de prendre la parole, il apprécie de voir quelqu'un d'autre réfléchir à son travail et trouver valable sa prise de parole – qu'elle soit bonne ou mauvaise –, car ainsi cet artiste a une place dans la cité.

Un dialogue, mais avec qui ?

Si un dialogue peut s'établir entre critiques et artistes, quel serait l'interlocuteur du côté des artistes ? l'auteur ? le directeur artistique ? le metteur en scène ? (C'est surtout eux que l'on voit parfois répliquer à des critiques dans les médias, rarement les comédiens ; peut-être parce que ces derniers sont plus vulnérables, obligés qu'ils sont de défendre une pièce soir après soir, même après une critique défavorable⁴.)

Brigitte Haentjens pense que c'est très différent pour les acteurs, parce qu'ils fonctionnent beaucoup dans le regard de l'autre. La part narcissique est importante dans le geste de l'acteur. Le regard de l'autre est pour eux à la fois nécessaire et douloureux. Les acteurs sont donc plus que d'autres particulièrement blessés quand la critique est négative ; ils ont un rapport étrange, passionnel, avec la critique. Cela tient à ce que l'acteur est dépendant d'une œuvre : il plonge dedans, s'abandonne à un metteur en scène sans avoir forcément conscience de la pièce en général. Il investit son être dans le rôle qu'il joue et, parfois, il est aveuglé sur l'ensemble de l'œuvre. Si bien qu'il est souvent très commotionné à la sortie d'une critique parce qu'il prend conscience tout à coup de certains aspects dont il ne se doutait pas, occupé qu'il était à son apport personnel. Son rapport à la critique peut donc être très traumatisant. Dire dans une critique que tel acteur est « pourri » ou « aussi mauvais que d'habitude », c'est de l'ordre de l'insulte !

Marco Micone est d'avis que le dialogue est le plus intéressant lorsqu'il a lieu avec le maximum d'information ou selon le point de vue le plus global. Nous avons d'excellents comédiens, mais ils ont généralement une vision partielle du spectacle et,



4. Il n'a d'ailleurs pas été possible de convier un comédien ou une comédienne à cette Entrée libre, et ce n'est pas faute d'avoir essayé !

dans leur métier, ils n'ont pas développé l'habitude d'intellectualiser ou d'analyser. Ils sont souvent géniaux sur scène, mais parfois ils n'ont pas une compréhension suffisante de la pièce pour en parler.

Ginette Noiseux rappelle que certains critiques se sont livrés à des abus traumatisants. En lisant des propos sur le jeu d'un comédien, on se dit parfois qu'un criminel ne serait pas traité ainsi sur la place publique ! On a lu des attaques inacceptables qui dépassent tout entendement, soi-disant parce qu'on est dans le domaine artistique, dit-elle. À son avis, le dialogue peut avoir lieu avec tous ceux qui s'intéressent à l'échange d'idées. À quel moment ? Seulement une fois que l'acte théâtral est accompli, soit quand les représentations sont terminées.

Marco Micone revient sur la question de l'éthique. Il croit que les critiques devraient se pencher sur leur code d'éthique et réfléchir ensemble aux mots qu'ils peuvent utiliser pour dire qu'un travail n'est pas satisfaisant. Il se souvient d'avoir lu sous la plume d'un critique il y a quelques années, au sujet d'un metteur en scène, qu'il « nuisait au théâtre ». (Brigitte Haentjens : « C'était peut-être vrai ! ») Or cette personne, qui avait trente-cinq ou quarante ans, en avait fait son gagne-pain. Alors, quand il se fait dire cela, après une belle envolée et dans un journal qui ajoute à la crédibilité du critique, cela fait mal... Une telle opinion exprimée dans *le Journal de Montréal* aurait sans doute eu moins d'impact, conclut-il.

Du bon usage de la critique

Que penser de l'utilisation d'extraits de critiques dans la publicité des théâtres ? À ce sujet, Serge Turgeon est clair : cela ne se fait pas au Rideau Vert. On considère là qu'une critique n'est qu'une opinion et que la critique a une influence relative quant à la vie d'un spectacle. Par ailleurs, on peut bien utiliser les critiques quand elles sont bonnes, mais va-t-on s'en servir aussi quand elles sont mauvaises ? Il ne veut pas nécessairement lier le succès d'un spectacle à la réaction de la critique. La critique a son rôle à jouer, et il est vrai que, si elle est unanimement mauvaise, cela aura une influence au guichet ; cependant, il n'en demeure pas moins que le théâtre offre une œuvre à son public, et c'est elle qu'il faut mettre en évidence et essayer de vendre, dans le bon sens du terme.

Ginette Noiseux envie au Rideau Vert tous ses abonnés et ses cinquante ans d'existence ! Elle a longtemps cru à cette politique, qu'elle considère tout à fait valable. Mais le théâtre de création est soumis à la critique parce que le public, devant l'inconnu, attend de la lire. C'est terrible, parce que ce théâtre est totalement soumis à la critique, qui a une influence déterminante. Elle rêverait que les gens puissent identifier l'Espace GO à l'envie d'aller à la découverte de l'inconnu. Mais trop de spectacles sont proposés aux spectateurs, qui doivent en général faire un choix, et la critique les y aide. Elle a refusé jusqu'à tout récemment d'utiliser des extraits de critiques dans la publicité de GO, et elle trouve dommage d'avoir à y recourir maintenant. Et encore, GO est privilégié par rapport à d'autres théâtres de création, mais il existe aussi de jeunes compagnies qui dépendent entièrement de la critique. Les pré-papiers ne séduisent pas le spectateur autant qu'une bonne critique.

Le critique Jean-Jacques
Gautier, vu par Sennep.
Caricature tirée de l'ouvrage
de Daniel Couty et Alain Rey,
le Théâtre, Paris, Bordas,
1995, p. 183.

Pour en revenir au code d'éthique des critiques, Ginette Noiseux estime qu'il est excellent, mais il serait bon que tous les journalistes faisant partie de l'Association québécoise des critiques de théâtre le connaissent. Car il y en a à qui elle a appris par la voie publique que ce code d'éthique existait, et l'Association n'a aucun moyen de le faire appliquer. Il s'agit donc de vœux pieux !

Carole Fréchette rappelle que, par définition, un code d'éthique ne peut jamais être imposé ; il vient du sens éthique de chaque personne membre de l'Association. Elle ne voit pas comment il pourrait en être autrement. C'est le cas dans toute association. Ginette Noiseux rétorque pourtant qu'une association ne devrait pas défendre des membres ayant manqué au code d'éthique. Quant au droit de réplique, il est très limité dans les circonstances. Avec une lettre à un journal, on court la chance de se faire planter deux fois, à cause du droit de réplique du journaliste !

Dans la salle, un participant nommé Jean-Luc Proulx réagit aux propos de Marco Micone. Il se demande si l'imposition d'une série d'expressions auxquelles le critique devrait se soumettre ne constituerait pas une forme d'autocensure. Car le critique est tout de même responsable de ses propos. Il aimerait mieux voir les journalistes se mouiller que d'obéir à un code d'éthique trop strict.

Marco Micone croit que la subjectivité cache beaucoup d'ignorance et que la meilleure critique contient de l'objectivité et de la subjectivité. Quand on s'attache seulement à un aspect clairement mauvais et qu'on descend toute la pièce et tout le texte – un travail de quatre mois de cinq, six ou dix personnes, ou de plusieurs années d'un auteur –, là, il y a des limites ! Ce n'est pas vrai qu'en cinq ou six paragraphes, on peut faire couler sa subjectivité pour démolir des mois de réflexion d'un groupe. Il y a toujours du bon avec du mauvais ! On ne peut pas s'attarder qu'au côté négatif. C'est intellectuellement malhonnête.

Les outils de la passion

Brigitte Haentjens rappelle que le théâtre est un art difficile, finalement pas du tout accessible et, contrairement à ce qu'on pense, qui exige une compréhension et des connaissances de la part du spectateur. Il y a vingt ans, elle ne comprenait pas le théâtre comme elle le comprend aujourd'hui. Plus elle en voit, plus elle le comprend et plus elle l'apprécie. Il faut donc un regard passionné, un vrai regard pédagogique pour éclairer le spectateur. Voilà pourquoi le théâtre commercial est dominant : les gens aiment ce qu'ils connaissent, ce qui leur est le plus facilement accessible. Dès que l'œuvre est un peu plus exigeante, dès qu'elle se situe un peu plus loin du quotidien, on s'ennuie. C'est donc au critique de nous donner les outils de la passion, pour nous permettre d'avoir accès à ces œuvres.

Marco Micone trouve que c'est verser dans l'obscurantisme que de dire que l'on ne peut pas expliquer des phénomènes culturels. D'ailleurs, l'utilisation abusive du mot « magie » par la critique fait un peu moyenâgeux... Bien entendu qu'il y a de la magie, mais c'est par du rationnel et avec des mois de réflexion que l'on arrive à cette magie. Il faut exiger des professionnels de la critique qu'ils expliquent ce qui est explicable, quitte à ce qu'ils s'épanchent pour le reste !

Une démarche artistique jamais soutenue, toujours laissée à l'écart de la critique, finit par tourner à vide.

Ginette Noiseux dit éprouver un profond malaise devant les propos de Micone, même si elle les trouve intéressants. Sans le soutien de la critique, avec le spectateur pour seul interlocuteur, elle sait que quelque chose en elle risquerait de s'édulcorer, voire de s'éteindre. S'il est vrai que les remarques de bas étage ne mènent nulle part, elle apprécie par contre que les errances soient nommées, tout comme les réussites qui échappent à l'artiste lui-même. Une démarche artistique jamais soutenue, toujours laissée à l'écart de la critique, finit par tourner à vide.

Carole Fréchette sent toujours les critiques plus démunis devant une création que face à un texte de répertoire. Surtout lorsqu'il s'agit de réagir à chaud, au quotidien, et qu'on n'est pas assez préparé. Ginette Noiseux est d'avis que, si le public n'a pas accès aux œuvres de création, c'est souvent qu'il ne sait même pas comment en parler à la sortie de la salle. Il est devant un objet totalement neuf. C'était vrai pour Denis Marleau à l'origine. Les spectateurs assistaient à une « chose » qui les avait soufflés par sa nouveauté et les avait laissés sans mot. Or Robert Lévesque, pour qui elle avoue n'avoir que peu d'estime à certains égards, a tout de même réussi à mettre des mots sur ces œuvres, mots qui se sont mis à circuler dans le public. Et c'est ainsi que la communication s'est établie entre l'œuvre de Denis Marleau et le public auquel il s'adressait. Le rôle de pédagogue du critique est donc essentiel, pourvu que le démagogue en lui soit laissé de côté.

Marco Micone se demande ce qui empêche l'Espace GO ou d'autres directions artistiques d'imiter les Italiens, pour les œuvres de création, en invitant les critiques à une rencontre préparatoire juste avant la première. Ginette Noiseux répond qu'elle est favorable à cette idée, mais que ni les metteurs en scène ni les critiques contactés ne l'ont approuvée jusqu'ici.

L'intellect et l'émotion

Comment concilier la préparation souhaitable du critique avec la « virginité mentale » que l'on attend tout de même de sa part ? Car on entend souvent dire que le critique devrait laisser son intellect au vestiaire, lorsqu'il entre dans la salle.

Ginette Noiseux rétorque que la virginité a toujours représenté quelque chose d'ennuyeux. Elle attend au contraire d'un critique qu'il soit un véritable intellectuel, car ce qui a pris des mois de préparation avant d'être présenté sur une scène ne représente pas uniquement des sensations. Il serait intéressant que des metteurs en scène comme Brigitte Haentjens ou Alice Ronfard puissent dire que leur point de vue n'est pas simplement celui d'une artiste ou d'une dramaturge, mais qu'elles ont voulu monter ce texte pour dire quelque chose sur le monde actuel.

Brigitte Haentjens est d'avis qu'au Québec on ne peut pas se permettre le luxe de la distance entre les artistes et la critique, comme elle l'avait cru pendant des années. Nous naviguons tous dans un petit milieu, au sein duquel il y a forcément collusion. Elle pense donc que nous devons faire en sorte que la communication soit la plus grande possible. Cela dit, il y a tout de même une ambiguïté, dans la mesure où l'artiste se retrouve à la fois dans une position de séduction (il doit allumer, exciter, enthousiasmer le spectateur éventuel pour le faire venir au théâtre)

et dans la nécessité de nommer sa démarche, d'informer, d'intéresser le spectateur, par l'entremise du critique. Malgré le flou de cette situation, elle trouve néanmoins préférable que le critique ait accès au langage du metteur en scène.

Dans la salle, Louise Vigeant⁵ intervient : tout ce qui a été dit sur les attentes à l'égard de la critique ne l'a pas étonnée. Il est évident que l'on veut que les critiques soient intelligents, sensibles, compétents, qu'ils prennent le temps de réfléchir avant de parler ou d'écrire. Mais pour revenir aux propos de Ginette Noiseux, elle trouve aussi que, dans la réalité, les choses ne se passent pas aussi facilement. Il importe de poser la question de la pratique du journalisme dans notre société. Personne ne s'est demandé ce que le public attendait de la critique. Pour avoir fait de la radio un certain temps et avoir essayé de situer une œuvre, de présenter l'auteur, la thématique, et ainsi de suite, elle se souvient que l'animateur lui reposait toujours la même question : « Oui, mais avez-vous aimé ça, et est-ce que les gens devraient y aller ? »

Ce que l'on cherche dans notre journalisme, ce sont les émotions, le *punch*. Au cours de la dernière campagne électorale au Québec, un nouveau gadget permettait de mesurer la perception des gens au moment où ils assistaient au débat des chefs. En fait, on ne demande plus aux gens ce qu'ils pensent, mais on s'intéresse aux effets d'un débat, comme des événements ou des spectacles, sur leurs tripes. Elle pense que l'on a le même problème au théâtre. Par ailleurs, à *Jeu*, dit-elle, nous nous faisons dire parfois que nous sommes trop intellectuels et que nous écrivons des articles beaucoup trop longs, alors que nous essayons tout bonnement de faire ce que prône Marco Micone. Or, cette approche ne trouve que très difficilement sa place dans la critique quotidienne.

Elle trouve que l'on devrait aussi parler de la formation des critiques. Cette difficulté de tenir un discours critique vient de l'école, de la manière dont on traite les choses intellectuelles dans notre société, où la discussion n'est pas très bien vue. En outre, le théâtre est un parent pauvre dans les écoles. On ne peut pas s'attendre à ce qu'un journaliste connaisse l'histoire des courants littéraires et esthétiques.

Ginette Noiseux affirme qu'il faut résister à l'appauvrissement de la pensée. Si certains trouvent que les articles dans *Jeu* sont trop longs, l'Espace GO se fait dire par des journalistes que ses communiqués devraient être plus courts ! On doit continuer d'agir comme des dinosaures attardés.

Dans la salle, Claude Lamarche revient sur la notion de subjectivité. Il est critique de théâtre au journal électronique *Le Matin Internet*. Il a été bouleversé en allant voir *l'Enfant-problème* au Théâtre de Quat'Sous. Et il se réjouit d'avoir attendu trois jours pour pouvoir justifier, après réflexion, pourquoi il avait été bouleversé. Pour lui, la subjectivité est indispensable, car il n'est pas un robot ; il ne veut pas qu'on lui explique ce qu'il devrait comprendre. Mais l'étape suivante consiste pour lui à répondre à la question du pourquoi.

5. Alors présidente de l'Association québécoise des critiques de théâtre et, depuis janvier 1999, rédactrice en chef de *Jeu*.



Photo : Michèle Vincelette.

Brigitte Haentjens revient sur l'idée de bouleversement. Elle constate une détérioration de la fonction intellectuelle au profit de l'émotion. Cette fonction dégénère autant chez les critiques que chez les artistes. Il faut réagir à cela. On devient de plus en plus paresseux sous prétexte d'émotion. Ginette Noiseux est d'accord : ressentir n'est pas penser. Il faut trouver les mots pour le dire.

Le pouvoir

Serge Turgeon pose la question du pouvoir de la critique. Même si ce n'est sans doute pas possible dans une revue comme *Jeu*, est-il important pour un critique de remplir ou de vider une salle, comme il l'a entendu personnellement à la radio, de la part d'un critique connu ?

Présent dans la salle, Gilbert David⁶ est d'avis qu'un pouvoir est attribué indéniablement à quiconque prend la parole en public. Comme critique, il a toujours pensé son lecteur aussi intelligent que lui et tient pour acquis qu'il se fera une idée du spectacle par lui-même. C'est donc un contrat de confiance que l'on établit lorsqu'on écrit dans un journal : on essaie de faire son métier correctement avec les difficultés que l'on a soulignées. En même temps, tous les métiers ont les leurs, et accepter de faire de la critique, c'est accepter d'avance les contraintes qui nous attendent. La fatigue est d'ailleurs du nombre : il ne nie pas qu'il lui est arrivé, certains soirs, d'aller au théâtre sans en avoir vraiment envie. Est-ce honteux de l'avouer ? Il estime avoir cependant été capable d'accomplir son métier correctement.

La question du pouvoir est à son point de vue un faux problème. Nous vivons dans une société où coexiste une multitude d'avis donnés sur le théâtre, lesquels obéissent à toutes sortes d'argumentations. C'est le public qui doit se chercher des interlocuteurs dans les médias, pour finir par se faire une opinion en naviguant comme nous le faisons tous pour nous faire une opinion politique, par exemple. Le public n'est donc pas à la merci de quiconque. Gilbert David s'est toujours élevé contre une telle accusation, qui vient souvent des artistes. Le pouvoir des critiques est très partagé, très émiétté. Évidemment, certaines personnes disposent d'un poids, d'une crédibilité qu'ils ont acquise au fil des années. Tout comme un artiste : ils l'ont ou ils ne l'ont pas !

6. Cofondateur de *Jeu* et ex-critique au *Devoir*.

Brigitte Haentjens estime tout de même que – mis à part les théâtres ayant des abonnés ou un public fidèle –, dans le cas du théâtre de création, les critiques ont un grand pouvoir. Étant donné la grande incompétence de plusieurs d'entre eux, des gens dans les médias électroniques qui ne se sentent pas armés pour critiquer vont s'aligner sur la parole de quelqu'un, ce qui accentue le pouvoir d'une personne. Gilbert David rétorque que, si la critique devenait plus compétente, ce serait peut-être encore plus terrible ! Le jugement pourrait en être plus dévastateur. Ginette Noiseux pense que ce serait alors plus intéressant, car ce qu'il y a de plus terrible pour le théâtre de création, c'est de voir des journalistes – surtout à la télévision – qui ne savent pas comment en parler. Car alors, le spectacle n'existe pas.

Gilbert David poursuit par une petite remarque sur Beckett, dont le théâtre n'a, en effet, pas eu une réception critique très favorable en son temps (avec des exceptions cependant) : il a persisté. Heureusement ! Il pense que c'est cela qui est fondamental. Dans l'immédiat, souvent, les artistes ont des comportements d'écorchés vifs, et c'est normal. Mais au bout du compte, c'est la trajectoire de cet artiste qui va s'imposer, envers et contre tous. **j**

Guy Beaulne, désolé de ne pouvoir assister à cette discussion, nous a fait parvenir sa réponse aux questions posées dans le communiqué :

J'ai exercé le métier de critique pendant de nombreuses années et j'en conserve un souvenir passionnant. Voici ma réponse :

La critique est la conscience du théâtre et de ceux qui le font.

Le critique est l'historien, le chroniqueur de la vie d'une troupe de théâtre.

Pour le metteur en scène et ses collaborateurs, il est le témoin éveillé de leurs propositions.

Pour le comédien, il est le miroir de son talent.

Pour l'auteur, il est la réaction émotive, éduquée et attentive.

Pour le spectateur, il est la mesure de ses émotions et de son intelligence.