

La guerre des étoiles

Jessie Mill

Numéro 311, printemps 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80463ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mill, J. (2016). La guerre des étoiles. *Liberté*, (311), 63–64.

ÉCOLOGIE THÉÂTRALE

La guerre des étoiles

Du critique professionnel au blogueur amateur, de l'artiste au spectateur : la critique des arts vivants entre les mains de tous ?

JESSIE MILL

OCTOBRE 2012, Théâtre La Chapelle à Montréal. Les spectateurs sont invités à utiliser leur téléphone cellulaire pour envoyer des messages sur le compte Twitter du *Dom Juan Uncensored*, spectacle mis en scène par Marc Beaupré. Dom Juan lui-même incite les spectateurs à commenter ce qui se joue devant eux. En réalité, ceux qui osent ajouter leur mot sur le fil Twitter projeté en fond de scène le font moins pour formuler un jugement que pour *participer*, mais le dispositif du spectacle, franchement réussi, permet à tous ceux qui le veulent de s'exprimer sans attendre.

Le 22 mars 2014, sept critiques postés dans différentes villes européennes suivent en flux direct le spectacle *And on the Thousandth Night...* de l'artiste britannique Tim Etchells, présenté ce soir-là dans un festival portugais. Diana Damian Martin, initiatrice du projet, ainsi que ses confrères commentent le déroulement du spectacle dans de courts textes produits sur le vif et publiés sur une plateforme mise en ligne par la revue *Exeunt*. Pendant les six heures que dure le spectacle, qui consiste en un jeu d'improvisation autour d'une histoire racontée par sept acteurs se relayant sur scène, les critiques se relancent, se répondent et font apparaître des réseaux de sens autour de l'œuvre.

Ces réactions en direct, partagées au temps de la scène – sans mûrissement, mais avec fraîcheur – renouvellent la perspective du critique comme celle du spectateur. Quand et comment réfléchit-on à un spectacle ? À qui appartient-il de le commenter ? Sur quoi repose la légitimité de la critique professionnelle ? Quelles sont ses responsabilités vis-à-vis de la communauté artistique, de son champ d'expertise ?

L'espace réservé à l'analyse des arts vivants, anémique dans nos médias, a suscité plusieurs réflexions cette dernière année, notamment autour de la parution de l'ouvrage *Métier critique* (2014) de Catherine Voyer-Léger, brossant un portrait inquiétant de la critique culturelle au Québec. Des acteurs influents du milieu de la danse à Montréal ont quant à eux adressé une lettre ouverte aux quotidiens montréalais intitulée « Malaise critique » (*Le Devoir*, le 22 juin 2015), regrettant que les spectacles de danse présentés pendant le Festival TransAmériques n'aient pas toujours été couverts par des journalistes ayant une connaissance conséquente de cet art. Les généralistes auraient, écrivent-ils, plus de mal à parler

du mouvement, à désigner les partis pris chorégraphiques, voire simplement à parler de « danse ». Ces deux exemples rejoignent un même souhait d'exigence de la pensée exprimé sur différentes tribunes pour résister au long évanouissement de Radio-Canada, à l'enthousiasme généralisé des radios et télévisions privées de même que de la presse écrite pour les formats plus nerveux ou plus courts.

Cette discussion anime aussi tout un pan de la critique européenne et américaine qui réclame une réflexion sans jugement de valeur, sans sanction, sans étoiles, une critique d'idées qui donnerait toute la place à l'analyse et à l'interprétation. Ou alors, autre perspective, qui passerait enfin le crachoir aux « vrais spectateurs », prêts à témoigner de leur expérience sans a priori. Les plus radicaux adeptes d'une émancipation dans ce sens réclameront bientôt que le spectacle ne soit couronné que par les lauriers populaires de sites dans l'esprit des *Rotten Tomatoes*, *Trip Advisor*, *Rate My Professor*, etc. Ces sites de statistiques de même que les médias sociaux, formidables véhicules d'expression, ne font cependant pas l'économie de la médiocrité et du vide. Et si l'élargissement du champ de la critique ne peut se faire sans l'énergie des amateurs et amoureux de l'art, il se passerait difficilement des autres, les professionnels.

C'est tout l'écosystème de la critique qui est en mutation. Au Québec, *Jeu*, la seule revue spécialisée en théâtre, a abandonné la critique dans son édition papier revampée en 2014. Celle-ci se fait désormais en ligne, dans des formats plus courts (et souvent moins soignés). Le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui édite dorénavant sa propre revue, sollicitant des collaborateurs extérieurs qui offrent parfois un point de vue critique autour des spectacles présentés en saison. Il y a quelques semaines encore, une nouvelle plateforme faisait son apparition sur la toile : Le Verbe < leverbetheatre.com >, avec plusieurs collaborateurs, artistes et praticiens dits de la « scène indépendante » de Montréal. On y trouve textes, chroniques, illustrations et même une émission en baladodiffusion.

Ces initiatives soulèvent toutefois certaines questions. Quelle est la marge de manœuvre d'un critique actif et engagé dans sa communauté – comme conseiller artistique, rédacteur ou dramaturge, par exemple ? Il y a bien des

réflexions sur les faiblesses des spectacles que la politesse et la susceptibilité des communautés artistiques étouffent. Le milieu théâtral montréalais est tissé si serré que prendre position devant le spectacle d'un compagnon devient risqué, toute critique pouvant être perçue comme une attaque personnelle qui mettrait en péril de futures collaborations – donc de futurs jobs.

Deux articles issus des numéros estivaux de revues canadiennes rendaient aussi compte d'une redéfinition de la critique *coast to coast*. Karen Fricker, dans *Canadian Theatre Review*, fait le constat d'un paysage en mutation où exercent de moins en moins de critiques professionnels (et rémunérés), mais apparaît une multitude de blogueurs et de critiques amateurs, initiatives indépendantes que les artistes eux-mêmes semblent privilégier, sauf lorsqu'il s'agit de composer leur propre dossier de presse où les critiques professionnels continuent de faire meilleure figure.

Fricker relate une anecdote liée à la communauté théâtrale de Toronto : le tandem d'artistes formé par Adam Lazarus et Guillermo Verdecchia a choisi de retarder l'invitation des critiques officiels de cinq jours après la première de son spectacle afin de susciter des échanges plus diversifiés et plus libres, notamment par le biais des médias sociaux, avant que ne s'expriment les voix qui font autorité. Plusieurs critiques se sont sentis muselés, comme à l'époque où Robert Lepage dressait sa liste noire, excluant notamment Robert Lévesque, alors au *Devoir*, de sa conférence de presse pour *La face cachée de la lune* (FTA, 2001). Dans un article intitulé « Is Everyone a Critic? » (*Dance Current*), Kathleen Smith insiste sur un changement de paradigme dans la grande communauté canadienne de la danse, où certains vont jusqu'à récuser la critique officielle. Cette tendance semble symptomatique d'un désir des artistes de prendre en charge leur propre réception, de prendre part à l'activité critique de leur communauté ou de s'assurer la bienveillance des autorités qui le font.

Or l'expérience de « spectateur professionnel » du critique lui donne une profondeur de champ qui permet de replacer une œuvre dans son contexte, de prendre en compte l'esprit du temps. On devrait attendre de la critique aguerrie qu'elle puise à même son bagage de spectateur, suive les mouvements artistiques et témoigne des mutations de la scène ou, au contraire, remette les choses à leur juste place, comme l'a fait habilement Alexandre Cadieux du *Devoir*, redonnant une profondeur historique au discours féministe appuyé du *J'accuse* d'Annick Lefebvre, angle mort des critiques tous séduits et conquis par l'aplomb de sa langue (« Un féminisme en trop? », 28 avril 2015).

De même, une bonne compréhension des modes de production devrait permettre au critique de moduler sa réception d'une œuvre. Ainsi un spectacle comme *Selfie*, présenté le printemps dernier dans la salle Jean-Claude-Germain du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, mis en scène par Philippe Cyr en collaboration avec la chorégraphe Mélanie Demers, a reçu du théâtre un accompagnement sous forme de résidence artistique. Théâtre de recherche, fabriqué avec trop peu de temps et de moyens, l'objet scénique était bien imparfait,

mais explorait avec culot l'obsession des images narcissiques et du regard pornographique, allant jusqu'à vider la nudité, archiprésente en scène, de ses effets. Mais la critique, sévère à son égard, a peu pris en compte cette modeste échelle de production qui nécessairement restreignait le cadre de travail à un format plus près du laboratoire que du spectacle achevé.

Au Québec, plusieurs lieux de diffusion proposent indifféremment théâtre, danse et œuvres interdisciplinaires. Encore célébrés comme une marque d'audace, le métissage et l'hybridité des pratiques ne sont pourtant pas un gage d'excellence ou d'avant-gardisme. Les partis pris polymorphes ne procèdent pas forcément par addition de qualités et de langages. Ils peuvent aussi être le symptôme d'une dilution. Il est déconcertant, par exemple, qu'un spectacle comme *Ligne de bus* de Marilyn Perreault (Aux Écuries, 2014) ait été accueilli par des dithyrambes et salué pour son habile mélange des genres. « Rarement, lisait-on dans *La Presse*, une pièce aura réussi à imbriquer aussi bien le cirque, la danse et le jeu. » (Mario Cloutier, 10 février 2014) Le texte, truffé de lieux communs, présentait une vision étriquée de notre « diversité culturelle » urbaine dans un langage scénique maladroit qui arrivait mal à camoufler une direction d'acteurs déficiente. Mais l'attrait d'un « théâtre acrobatique » a vraisemblablement agi comme une exemption critique pour les disciplines en cause...

La critique des arts vivants est une trace essentielle qui prolonge l'œuvre, en témoigne et nourrit sa fortune. Elle ouvre le dialogue, ou mieux, engage le débat. Elle dessine surtout les traits manquants entre le théâtre et le monde. Mais la question se pose aussi individuellement : comment, en tant que spectateurs, pouvons-nous participer à ce mouvement? Non pas suppléer à la réflexion spécialisée, mais répondre à son manque par l'exigence de notre propre pensée en trouvant le moyen de faire s'entrechoquer passion et lucidité.

Le modèle du spectateur émancipé proposé par le philosophe Jacques Rancière repose justement sur l'égalité des intelligences. Suivant ce postulat, il n'y a pas d'un côté ceux qui comprennent, possèdent le savoir et savent décoder les œuvres, et les autres, mais bien des spectateurs tous capables de naviguer, partant de leur propre histoire, à travers l'ensemble des signes du spectacle. Selon Rancière, le spectateur exerce déjà une critique dans sa capacité à reconnaître, à comparer et à relier les éléments entre eux. Le spectacle se présente à lui comme un instrument de réflexion. Cela demande certainement de sortir d'une simple logique de compréhension au sens classique pour mettre notre propre pensée au travail. Cette capacité, si nous en sommes tous dotés, faut-il encore l'activer, la nourrir de courage, de curiosité et d'imagination. Car, pour citer un des grands dramaturges du continent africain, Sony Labou Tansi : « Chaque génération vient au monde avec sa propre part du monde, nous avons le devoir d'ajouter du monde au monde, par notre pratique de la sensibilité (l'intelligence est une forme de sensibilité), par notre exercice de l'imagination, car en fait la honte n'est pas de rêver, mais de manquer d'imagination. » L

