

Colloque de Séoul

Sommaire :

Patrice Pavis... p. 1

Michel Vaïs..... p. 6

Ludmila Patlanjoglu... p. 13

Margareta Sörenson... p. 20

Présentation d'Eric Bentley... p. 24

John Elsom... p. 26

LA CRITIQUE DRAMATIQUE FACE A LA MISE EN SCENE

Patrice Pavis

Du point de vue intéressé de la théorie théâtrale, la question pourrait se poser en ces termes : en quoi la critique dramatique, celle des médias écrits et audio-visuels, me sert-elle à mieux apprécier (dans tous les sens du terme) la mise en scène ? Au lieu de prendre de haut la critique, on aimerait que la théorie lève les yeux vers elle : la subtile théorie a beaucoup à y gagner.

Notre hypothèse théorique, en tout cas, est que la **mise en scène** est la notion la plus utile et centrale pour évaluer un spectacle, non seulement l'analyser, mais aussi le juger en termes esthétiques. La notion de mise en scène est toutefois loin d'être universelle, et le terme, connu internationalement, prend un sens spécifique à chaque contexte culturel. En France, la mise en scène a d'abord désigné le passage du texte dramatique à la scène. Puis elle en est rapidement venue à signifier l'œuvre scénique, le spectacle, la représentation, par opposition justement au texte ou à la proposition écrite pour le jeu scénique. A cette conception empirique (et courante) de la mise en scène, s'ajoute celle, utilisée ici, plus précise et technique, théorique et sémiologique, de système de sens, de choix de mise en scène. On fait donc une différence marquée entre l'**analyse des spectacles**, qui décrit de manière empirique et positiviste l'ensemble des signes de la représentation, et l'**analyse de la mise en scène**, qui propose une théorie de son fonctionnement global. La critique dramatique pratique les deux types d'analyse, mais celle qui nous intéresse surtout est celle qui nous renseigne sur la mise en scène considérée comme système plus ou moins cohérent. En quelques mots, ce type de critique est en effet en mesure de décrire les options de la mise en scène, d'en révéler le système, le *Konzept* (comme disent les Allemands), la dramaturgie (comme disaient les Brechtiens), l'« *acting* » ou « *staging style* », comme on dit en anglais. Tout le problème est de savoir si ces notions globales sont encore pertinentes pour les spectacles de ces dix dernières années. Avant de le vérifier avec l'exemple du festival d'Avignon 2005, précisons que la critique dramatique envisagée ici est avant tout celle de la presse quotidienne. Il faudrait y ajouter les avant-premières des hebdomadaires, les magazines de la radio et de la télévision ainsi que les forums de spectateurs sur internet.

Crise de la mise en scène, crise de la critique

L'exemple d'Avignon oblige à repenser autant le rôle et la méthode de la critique dramatique que les nouvelles pratiques de la mise en scène. Cette double crise est donc salutaire puisque se vérifie une fois de plus l'hypothèse selon laquelle la critique doit sans cesse s'adapter aux changements de la pratique théâtrale, ce qui, en retour, permet de découvrir dans la mise en scène des propriétés nouvelles ou insoupçonnées.

Jusqu'aux années 1980, les critiques sont conscients du fait que leur art se départage entre une information pour le grand public et une étude pour les professionnels, qu'il s'agisse des gens du métiers ou des artistes eux-mêmes. Avec Thibaudet (1922), le modèle est encore ternaire : « la critique des honnêtes gens, la critique des professionnels et la critique des artistes¹ ». Le plus souvent, le modèle est binaire : ainsi Bernard Dort (1967) oppose une « critique de consommation » et « une autre critique (..) à la fois critique du fait théâtral comme fait esthétique et critique des conditions sociales et politiques de l'activité théâtrale ». Le critique est alors « également en dehors et en dedans². » Plus tard, le même Dort (1982) tentera une dialectique délicate entre deux types de critique : la « critique traditionnelle, pour l'essentiel journalistique » d'un « spectateur moyen idéal » et la parole « scientifique, ou universitaire » de « la Theaterwissenschaft ou de la théâtrologie ». Cette synthèse, cette « tierce personne », « à la fois dehors et dedans », ce « spectateur intéressé (...) doit avoir un savoir théâtral, que celui-ci soit historique ou sémiologique », un savoir qu'il « n'applique pas au spectacle », mais « soumet à l'épreuve de la représentation théâtrale³ ». Georges Banu (1983) reprendra ce dualisme : le critique tient, selon lui, autant de « l'amateur éclairé » que du « dramaturge dans le sens allemand du terme », lequel « dispose d'une théorie, d'une certitude (...) qu'il s'efforce de réaliser avec entêtement⁴ ». La continuité dans cette tradition française se retrouve probablement dans bien d'autres pays, sous d'autres formulations. Elle n'est nullement universelle, cependant, et le critique allemand Henning Rischbieter, longtemps éditeur de *Theater heute*, propose une tout autre répartition des tâches de la critique : celle-ci répond, selon lui, à trois réalités : 1) elle est une branche du journalisme et de l'information ; 2) elle a un impact économique ; 3) elle est une production littéraire puisqu'elle exige un talent artistique d'écriture. L'absence de réflexion sur la dramaturgie ou la mise en scène étonnera un Français. Celui-ci se demandera si cette absence témoigne d'un certain cynisme, un éclectisme ou bien si cette position témoigne d'une très grande ouverture d'esprit.

Quelles que soient les conceptions de la critique dramatique de ces trente ou quarante dernières années, l'ouragan d'Avignon 2005, d'ailleurs en partie provoqué par cette même critique, a eu tendance à les emporter dans la tourmente⁵. Cette année-là, la difficulté était autant d'évaluer les spectacles du festival que de mesurer les réactions profondes du public. Le torchon brûlait entre le critique et l'artiste. Dans une grave crise de confiance, chacun suspectait l'autre : l'artiste n'est qu'un charlatan, pensait l'un ; le critique n'est qu'un frustré, opinait l'autre... Rien de bien nouveau à ce malentendu ? Voire !

La crise de confiance provient notamment du fait que le public de théâtre ne consiste plus en groupes homogènes qui se sentiraient représentés par le critique, en particulier en fonction de clivages politiques clairs. Inversement, le critique ne se fait pas l'écho d'un groupe donné, car il n'y a plus que des mini-groupes, des sous-groupes de fans ou bien d'ennemis jurés et bruyants. On ne parle plus, en tout cas en France depuis Vilar, du théâtre en général, ni de la mise en scène comme mise en relation concrète, esthétique et idéologique, du théâtre.

Autre type de brouillage dont on ne sait trop s'il faut ou non s'en féliciter : la distinction ancienne entre critique journalistique et recherche théorique universitaire tend à s'estomper.

¹ « Physiologie de la critique », Conférences au Vieux-Colombier de 1922. *Physiologie de la critique*, Nouvelle Revue Critique, 1930, p.23-24.

² *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, p.47.

³ *Le Monde*, 1982. Texte reproduit dans le livre de Chantal Meyer-Plantureux. *Un siècle de critique dramatique*, Complexe, 2003, p.142.

⁴ *Théâtre/Public*, no. 50, 1983. Article repris dans *Un siècle de critique dramatique*, op. cit., p.146.

⁵ Un débat sur la programmation a eu lieu dans la presse ; quelques critiques trouvant que les spectacles étaient souvent violents, incompréhensibles, bâclés, loin de l'esprit du fondateur Jean Vilar. Voir les livres : Régis Debray. *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005. Georges Banu et Bruno Tackels. *Le cas Avignon 2005*, L'Entretiens, 2005. Carole Talon-Hugon. *Le conflit des héritages*, Du Théâtre n.16, juin 2006.

La presse écrite ne joue plus son rôle de riposte immédiate à l'événement scénique, battue de vitesse par les autres médias, liés à Internet comme les forums ou les blogs. Beaucoup des critiques publient leurs comptes-rendus une semaine, un mois, voire un an après la représentation. Ce sont parfois des universitaires qui suivent et soutiennent tel groupe ou telle tendance, semblant presque des comparses des artistes. On peut les comprendre du reste, car l'université, européenne ou américaine, renonce à proposer des modèles théoriques, elle se fait le conservatoire du *know-how* et du *ready-made*, du poststructuralisme et de la déconstruction. Son image de scientificité, d'impartialité, de rigueur voire d'honnêteté intellectuelle, a beaucoup souffert. La bonne nouvelle, c'est que les critiques au jour le jour ou à la petite semaine et les théoriciens à longueur d'année sont dans le même bateau, et qu'on ne peut plus les jouer les uns contre les autres.

Pour la première fois, Avignon pose à la critique la question de confiance : comment aider les lecteurs, futurs ou potentiels spectateurs, à déchiffrer, ou simplement à accepter les spectacles ? Question qui s'adresse autant aux experts critiques qu'au commun des mortels ! Le bon sens brutal des critiques d'antan n'y suffit plus. Ils ne peuvent répondre à l'interrogation : « qu'est-ce que ça veut dire ? » que par une pirouette : « qu'est-ce que vous y voyez ? ». Ils ne sont plus en mesure de fournir un mode d'emploi pour la mise en scène. La perplexité passagère qui selon Banu garantissait la « régénération d'un critique⁶ » est devenue la règle pour tous.

Dès lors rien d'étonnant à ce que l'analyse dramaturgique et la recherche des choix de mise en scène tournent court. Le mélange des genres (comique, tragique, grotesque, absurde), la multiplicité des registres brouillent les pistes. Le critique doit émettre une hypothèse sur le fonctionnement de la mise en scène, son système ou son fil conducteur, afin d'aider le spectateur perplexe, mais cette hypothèse risque aussi de le fourvoyer ou de le perdre, si elle se révèle fautive ou forcée.

Pas de doute : un changement de paradigme pour la pratique de la mise en scène a rendu les grilles d'analyse inopérantes, du moins temporairement⁷. La conception structurale, fonctionnaliste, sémiologique de la mise en scène, qui concevait la représentation comme un texte spectaculaire et un système sémiotique, n'a plus cours. Ce changement n'est pas tout à fait nouveau, même si la critique française ne l'a pas encore enregistré. Le théâtre semble découvrir que l'essentiel ne réside pas dans le résultat, dans la représentation achevée, mais dans le processus, l'effet produit. La mise en scène est devenue *performance*, au sens anglais du mot : elle participe à une action, elle est en devenir. Il faut en quelque sorte envisager le spectacle dans ces deux extrémités : ses origines et ses prolongements, comprendre d'où vient l'action performative et où elle va. Dans cet esprit, Vincent Baudriller, le co-directeur du festival, suggère aux critiques et aux spectateurs de seulement se demander où l'artiste « veut en venir » : « l'essentiel est que le spectateur comprenne le sens de la démarche du créateur⁸ ». Nous voici donc invités à interroger les intentions de l'artiste : une question qu'on pensait dépassée et qui revient en force dans ce type de critique biographique.

Sommes-nous par conséquent encore face à un objet esthétique stable, saisissable, descriptible ? L'objet de l'analyse, la mise en scène, a-t-il encore quelque chose de tangible, est-il devenu, comme ces œuvres plastiques décrites par Yves Michaud, un « art à l'état

⁶ Ibid., p.149.

⁷ Nous ne sommes plus dans l'alternative du critique partagé entre l'envie de parler de la mise en scène (comme système) et de mentionner la performance des acteurs. Ainsi Jean-Pierre Léonardini : « Je suis absolument persuadé que de ne pas parler des acteurs dans mon propre travail est un point aveugle. Je pense qu'au moment où nous sommes, le concept de mise en scène est à défendre ainsi que celui, dans nos articles, de mise en perspective critique. Pourtant en parlant de cela et non de l'acteur, j'ampute mon travail d'une construction secondaire. ». « La critique en question », *Théâtre/Public*, no.18, 1977, p.19.

⁸ *La Croix*, 9-10 juillet 2005. Cité par Carole Talon-Hugon. *Avignon 2005. Le conflit des héritages. Du Théâtre*, hors-série, no.16, 2006.

gazeux » dont les œuvres sont solubles dans l'air, réduites à la seule expérience esthétique du spectateur. Cette expérience esthétique est la seule chose qui reste quand on néglige l'objet scénique au profit de son mode de réception. Ce qui vaut pour les œuvres de l'art plastique vaut aussi pour les mises en scène, objets encore plus fragiles et qui disparaissent au fil du temps : ces œuvres « ne visent plus à représenter ni à signifier. Elles ne renvoient pas à un au-delà d'elles-mêmes : elles ne symbolisent plus. Elles ne comptent même plus en tant qu'objets sacralisés mais visent à produire directement des expériences intenses et particulières⁹. » Nous sommes dans cette situation paradoxale en face ou plutôt à l'intérieur de l'œuvre : celle-ci est matérielle, sensible et physique. Mais en même temps, ce qui compte, ce n'est plus cette matérialité, c'est l'expérience où nous sommes plongés. Ainsi l'œuvre se dématérialise, devient virtuelle, nous empêche d'en distinguer les propriétés et les significations. Le critique des années quatre-vingt était au moins sûr d'avoir un corps, qu'il partageait avec sa génération¹⁰. A présent, il a un peu la sensation de perdre ce corps empirique, à mesure que l'objet spectaculaire se dématérialise et que le spectateur, retrouvant un corps imaginaire, se replie dans l'expérience esthétique.

Ce repli se laisse difficilement enrayer. Pourtant la critique préoccupée par la description de la représentation dans son ensemble revient sans cesse sur le système mis(e) en scène. La récente étude d'une cinquantaine de metteurs en scène par Mitter et Shevtsova conclut à un éloignement du mot au profit d'une domination du corps en mouvement¹¹. Cette action corporelle en mouvement doit donc devenir l'objet de la critique de la mise en scène. Au lieu de comparer le texte et sa concrétisation scénique (comme l'a fait longtemps la critique), il convient de révéler cette logique du corps en mouvement ainsi que l'espace-temps où elle s'inscrit. Si le critique, et à sa suite le spectateur, se préoccupent de l'ensemble du spectacle, et non de détails isolés, ils nous épargneront les effets de zapping : je n'aime pas, je passe à autre chose. Reste cependant l'extrême difficulté à lire et à déchiffrer le spectacle dans sa logique interne et dans sa référence à notre monde. Difficulté mais non pas impossibilité.

Réévaluation de la critique dramatique pour un théâtre réévalué

La crise de la représentation, qui affecte autant la mise en scène que la critique dramatique, conduit à une réévaluation de ces deux derniers domaines. C'est là un défi à la notion même de mise en scène, laquelle n'est peut-être plus en mesure de suivre l'évolution des formes théâtrales. La mise en scène serait-elle une relique à laquelle nous nous accrochons, alors que la performance ne réclame plus un ensemble cohérent, fondé sur une idée directrice et une analyse dramaturgique ? Dans les spectacles du festival « in » d'Avignon 2005, il était devenu impossible de reconstituer un discours global de la mise en scène, une fable ou une conception d'ensemble¹². A l'intérieur d'un même spectacle, on ne distinguait aucun style homogène de jeu, de direction d'acteurs ou de scénographie. Ces spectacles n'étaient ni classiques, puisque aucune harmonie ni cohérence n'y régnait, ni davantage romantiques : aucun génie à la Wagner ou à la Chéreau n'organisait la matière ; ni hégéliens : aucune synthèse ne venait concilier et dépasser les différents styles. Du point de vue du critique, il n'y avait pas non plus de « système de l'art », de « clé magique grâce à quoi il entrera dans l'œuvre¹³ ». Ce qui, pour Jean Dutour, aurait été une bonne chose, un gage de simplicité, nous paraît à présent une double démission : la mise en scène est totalement désorganisée et elle décourage toute méthode cohérente d'analyse.

⁹ Yves Michaud. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris, Stock, 2003, p.100.

¹⁰ Georges Banu. « Le corps du critique n'est pas seulement le sien, mais il est aussi celui de sa génération à laquelle il appartient », *Un siècle de critique dramatique*, op.cit.,p.150.

¹¹ Shomit Mitter et Maria Shevtsova. *Fifty key Theatre Directors*, London, Routledge, 2005, p.XVIII.

¹² Voir Patrice Pavis. « Théâtre et calamité », *Théâtre/Public*, no.180, 2006.

¹³ Jean Dutour. *LeParadoxe du critique*, Paris, Flammarion, 1970, p.20.

Mais ce point de vue tout personnel tient mal compte de la pratique actuelle de la scène, une pratique qui va justement à l'encontre de la mise en scène « classique » et qui nous conduit, ou nous ramène, à la *performance*, au sens anglais et non français du mot. On l'a vu : la *performance* dynamite les frontières figées de la mise en scène. Mais, du point de vue anglais, c'est là une chose positive, c'est une vision qui renouvelle notre conception trop étroite de la mise en scène, du moins de la mise en scène classique : « Le terme de mise en scène a mis en lumière comment les significations de la représentation sont produits non pas seulement dans le produit de la représentation—le spectacle—mais aussi à travers le processus de la production et de la réception du public¹⁴ ». Ceci implique que la critique dramatique sache penser la mise en scène sous deux aspects : 1) en imaginant comment le travail préparatoire s'est déroulé, pas seulement la lecture à la table mais aussi la direction d'acteurs. 2) en intégrant la description des réactions du public, pour donner aux lecteurs ou futurs spectateurs une idée de la manière dont il pourrait lui aussi réagir.

Tâches nouvelles de la critique dramatique

Outre cet élargissement de la perspective, que la critique dramatique pratique d'ailleurs depuis toujours, il faudrait oser attribuer à cette dernière de nouvelles tâches, précisément dans des domaines que la *Political correctness* évite soigneusement. Quelles pourraient être ces tâches ? Enumérons-en quelques-unes :

- 1) Assumer et expliciter les jugements de valeur, que la critique comme la théorie ne peuvent éviter ; admettre l'entreprise de légitimation que suppose tout discours, même négatif, sur un artiste, un mouvement, une façon de travailler ; rester cependant conscient de la relativité de ce jugement en donnant au lecteur la possibilité de le contester ou de le déconstruire.
- 2) Prendre et faire prendre conscience de l'identité culturelle de quiconque émet un jugement, tout en lui laissant le droit de parler de ce qui ne le regarde pas, d'une autre culture, d'un autre milieu, d'une autre identité, d'une autre religion. Délocaliser les critiques. Leur faire analyser des spectacles encore étrangers pour eux. Ne pas s'embarrasser de légitimité, d'authenticité, de fondamentalisme, même culturel.
- 3) Réaffirmer l'importance de la mise en scène et du metteur en scène comme médiateur entre l'œuvre et le public. Comme il y a vingt ans lorsque Vitez entra à Chaillot, « on défendra la fonction, l'existence même de la mise en scène, aujourd'hui à nouveau contestée dans son principe. On ne se laissera pas enfermer dans le rapport ineffable de l'acteur au texte et au public¹⁵. » La leçon de Vitez n'a pas été oubliée, elle vaut autant pour la critique que pour la mise en scène. A nous maintenant de reconnaître les nouvelles fonctions et frontières de la mise en scène : « extension du domaine de la lutte¹⁶ ».

Le critique aussi est une espèce en voie de disparition et pourtant, comme le metteur en scène, il est indispensable à la médiation entre la scène et la salle. Critique et metteur en scène sont de vieux complices, des compères inavoués qui sont obligés de s'entendre, s'ils ne veulent pas disparaître.

La mise en scène reste donc à tous égards le terrain et l'enjeu de la production théâtrale et de la critique dramatique. C'est à elle que nous devrions consacrer le plus clair de notre réflexion.

¹⁴ Paul Allain. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, London, p.171. («The term 'mise en scène' has emphasized how performance's meanings are produced not only in the performance product—the show—but also through the process of both production and audience reception.»

¹⁵ Antoine Vitez. « L'art du théâtre », *L'Art du théâtre*, n.1, 1985, p.9.

¹⁶ Voir notre étude dans *Théâtre/Public*, « Extension du domaine de la lutte . La mise en scène à Avignon 2006. », 2006.

Michel Vaïs

(La participation de Michel Vaïs au Congrès de Séoul a été rendue possible par le soutien de l'Association internationale des études québécoises – AIÉQ.)

Congrès de l'AICT à Séoul : Nouvelle théâtralité et critique

22 octobre 2006

(30 mn) Note : 3 brefs extraits sur DVD, de 1 à 3 mn, peuvent être présentés, si les organisateurs le souhaitent, aux endroits indiqués.

Décrire ou juger ?

Hier, en guise d'introduction à cet exposé, j'ai donné aux étudiants de l'Université Dongguk un aperçu de certaines pratiques théâtrales au Québec qui ont attiré l'attention de la critique et du grand public. Il s'agit surtout de spectacles dans lesquels la technologie tient une place prépondérante, même si elle n'est pas toujours aussi visible.

Je voudrais rappeler brièvement ces exemples. Il y a eu d'abord *la Tempête* de Shakespeare, co-mise en scène par Denise Guilbault, Michel Lemieux et Victor Pilon, ces deux derniers étant des spécialistes de l'image virtuelle. Dans cette production de *la Tempête*, réduite à 1h 30, il y avait quatre acteurs sur la scène et six acteurs virtuels sur écran. Mais il s'agit d'un écran sans support apparent, qui permet une interaction entre les interprètes vivants et les interprètes virtuels. Ces derniers sont parfois surdimensionnés, et ils donnent l'impression que toute l'action se passe dans la tête de Prospéro. (DVD : 3 mn)

Ensuite, j'ai montré un extrait sur DVD de la pièce de Maeterlinck mise en scène par Denis Marleau, *les Aveugles*. Ici, les personnages sont encore des projections, mais cette fois, à échelle humaine. Il s'agit des visages de deux acteurs – un homme et une femme –, qui ont été filmés six fois chacun pour toute la durée du spectacle. Ces images sont projetées simultanément sur douze masques blancs – six hommes et six femmes – suspendus au-dessus

du plateau plongé dans l'obscurité. Chaque masque est accompagné de son propre haut-parleur, si bien que ces douze visages donnent une très forte impression de présence et de réalité. (DVD)

Enfin, j'ai aussi parlé de spectacles de Robert Lepage, un maître de la technologie – certains diraient : des gadgets –, et en particulier de son spectacle *KÁ*, une commande du Cirque du Soleil, joué à Las Vegas et que je n'ai pas vu. Je citerai donc simplement trois chiffres au sujet de *KÁ*, pour donner une idée de cette entreprise : 165 millions de dollars US, dont 135 pour construire un théâtre spécialement pour le spectacle et 35 millions pour le spectacle proprement dit. (DVD)

J'ai aussi dit dans mon exposé hier que, au Québec, le théâtre ne subit pas seulement les invasions (parfois amicales) de la technologie. D'autres arts voisins du théâtre participent régulièrement à son renouvellement. Je citerai au premier plan la danse et la littérature, ou les spectacles de la parole. À titre d'exemple, le Festival de théâtre des Amériques vient de disparaître après 20 ans d'existence, pour laisser place à un nouveau « Festival TransAmérique », qui sera annuel et qui fera place à la danse autant qu'au théâtre.

Une pratique répandue

Dans la foulée de ces changements, on voit apparaître constamment des formes hybrides de spectacle, entre théâtre, danse, arts médiatiques, performance, art du cirque, spectacles de la parole, etc. Comme le souligne l'appel de communications de ce colloque, ces formes, qui sont devenues un courant dominant des pratiques contemporaines, non seulement au pays mais dans le monde, ont encore à être identifiées, nommées, définies. Bref, elles doivent trouver une parole critique.

Au Québec, comme dans l'ensemble du Canada, la question de l'apparition de « nouvelles théâtralités », et surtout de leur légitimation par la critique, est cruciale dans l'obtention de subventions gouvernementales. Ainsi, nous avons vu apparaître ces dernières années de nouveaux programmes de bourses au Conseil des Arts du Canada, destinés à reconnaître les pratiques autochtones. Ces pratiques méritent sans doute une attention particulière dans la mesure où le théâtre y est moins cloisonné que celui qui vient d'Europe. Par exemple, dans ces milieux, le clivage entre théâtre amateur et professionnel n'est pas aussi tranché que dans la société d'influence européenne. De même, je soulignerai le caractère cérémonial de représentations amérindiennes dans lesquelles la danse sacrée, le chant choral, la musique traditionnelle et le déplacement du public prennent souvent plus de place que l'action théâtrale proprement dite.

Cet élargissement des frontières du théâtre n'est pas propre au Québec ou au Canada. Dans un article intitulé « le geste théâtral contemporain », paru dans la revue française *Frictions* N° 10, Jean-Frédéric Chevalier note que dans la programmation du festival d'Avignon 2005, on trouve seulement 12 spectacles de théâtre proprement dit, sur 54 productions. 22 spectacles sont présentés comme du « théâtre-danse-musique », du « théâtre-musique-vidéo-arts plastiques », du « théâtre-performance », etc. Et 20 spectacles d'Avignon en 2005, soit plus du tiers, n'appartenaient pas à la catégorie « théâtre ».

Comment les aborder ?

La difficulté, pour les critiques qui abordent ces pratiques, est d'éviter la superficialité et l'impressionnisme. Ou alors, de ne pas se contenter d'une description clinique du spectacle. Certains critiques d'expérience dans les grands journaux évitent soigneusement les spectacles

trop « nouveaux », « dansés » ou « chantés », comme d'autres se gardent bien d'aller voir du théâtre pour enfants, des comédies faciles ou du théâtre amateur. (Je connais un critique québécois qui disait que le théâtre pour enfants lui donnait des boutons...) Ils y envoient leurs collègues plus jeunes. Mais le risque, en se spécialisant ou en se cantonnant dans ce qu'on connaît le mieux, est de paraître vite déphasé devant les pratiques nouvelles... et de se trouver particulièrement perdu dans un festival innovateur, qui franchit allégrement les frontières, pas seulement géographiques ! Il est bon qu'un critique soit exposé à tout, car il y a toujours une influence réciproque entre le théâtre et les arts voisins, qu'on l'appelle enrichissement mutuel ou... contamination !

Le problème, c'est que plus un spectacle dépasse les frontières du théâtre conventionnel, plus – souvent – il coûte cher à produire ; plus il coûte cher plus les producteurs investissent dans la promotion, et plus ils arrivent de cette manière à court-circuiter la critique. En fait, dans bien des cas, ils s'en passent complètement. Ceux qui intéressent au premier chef les producteurs des méga-spectacles comme ceux du Cirque du Soleil, ce sont les journalistes généralistes, capables de réaliser un bon reportage – de préférence enthousiaste – sur leur dernier show. Ces journalistes sont invités par le Cirque du Soleil à Las Vegas, pour *faire du bruit* autour du dernier spectacle. Mais les critiques de théâtre d'expérience ne les intéressent pas vraiment : ils ne sont pas rentables.

Le mois dernier, j'ai essayé à plusieurs reprises de contacter le Cirque du Soleil pour que l'on me prête des DVD afin d'illustrer ici les spectacles de Las Vegas. On ne m'a répondu que très tardivement. Pourtant, je suis attentivement, depuis longtemps, les travaux des metteurs en scène québécois invités par le Cirque du Soleil dans la capitale du jeu du Nevada : René Richard Cyr, Dominic Champagne, Robert Lepage, François Girard, le Suisse Daniele Finzi

Pasca – qui fait une belle carrière au Québec depuis que j’y avais recommandé son spectacle *Icaro*, que j’avais vu à Montevideo en 1994. Il y a aussi le metteur en scène québécois Gilles Maheu, dont la compagnie de théâtre corporel Carbone 14 a fait le tour du monde, qui a mis en scène *Notre-Dame de Paris* à Paris, et qui maintenant travaille aussi pour le Cirque du Soleil. Je n’ai cependant vu aucun des spectacles du Cirque à Las Vegas : *Ô*, *KÀ*, *Love*, *Zumanity*, auxquels s’ajouteront bientôt un spectacle sur Elvis Presley et un autre avec Quincy Jones.

J’ai appris que l’American Theatre Critics Association organiserait son congrès de 2007 en juin prochain à Las Vegas, et que les spectacles du Cirque du Soleil figuraient au programme des activités. Il y a donc un intérêt certain chez les critiques à considérer la théâtralité de ces spectacles, mais comment les aborder ? Je me souviens qu’à Paris, en 1970, le premier spectacle de Bob Wilson – *le Regard du sourd / The Deafman’s Glance*, qui durait près de cinq heures – avait poussé plusieurs critiques à une simple description clinique. « Un homme entre par la droite et traverse le plateau dix-huit fois, un autre fait de la main un geste qui dure dix minutes, la lumière bleue baisse à gauche et s’intensifie au fond, etc. » C’était un spectacle trop nouveau pour rencontrer une parole vraiment critique. Il fallait d’abord « rendre compte » de ce que l’on voyait et de ce qu’on entendait. Cette partie du travail prenait toute la place.

Je dois dire qu’à cet égard, cette lente familiarisation avec une nouvelle théâtralité est importante et ne doit pas être escamotée. Même si un critique a du mal à porter un jugement clair ou définitif sur un spectacle qui fait appel à des éléments nouveaux, il décrira son expérience de spectateur avec sa sensibilité, sa culture, son vécu, ses références, et le lecteur

ou l'auditeur pourra en déduire un point de vue utile. Les repères habituels du critique ont beau changer, il doit s'adapter.

Au théâtre, on a vu les personnages disparaître, comme les situations ; on a assisté à du théâtre sans texte ni fil conducteur, sans effets de réel, sans équilibre ni harmonie entre les éléments de la représentation... Il en faudra davantage pour nous décourager. Certes, nos critiques pourront parfois s'avérer plus descriptives qu'analytiques, mais nous trouverons toujours quelque chose à formuler sur ce à quoi nous sommes exposés. Le jugement critique, s'il est important dans notre pratique, ne doit à mon avis pas constituer un obstacle. Il vaut mieux s'abstenir de juger ou d'analyser que s'abstenir d'écrire quoi que ce soit. En fait, par expérience, je me méfie de ceux qui arrivent facilement à porter un jugement – à l'allure souvent définitive – alors qu'ils commencent tout juste à aborder le monde de la critique de théâtre. Les jugements les plus tranchants sont souvent ceux des critiques les plus jeunes. Je les trouve parfois presque aussi méchants que ceux des artistes entre eux : c'est tout dire ! Personnellement, j'ai mis un certain temps à *décrire* avant de *juger*. On juge souvent par comparaison avec ce que l'on a déjà vu de similaire en matière de jeu, d'écriture ou d'images, ou par rapport à nos lectures, ou à des concepts qui appartiennent à notre jardin intérieur. Nous avons tous à cet égard une « commode à critères ». Mais faut-il pour autant toujours ouvrir un de ses tiroirs chaque fois que nous écrivons ?

Je suggère que nous nous donnions le temps de nous laisser apprivoiser par les nouvelles formes théâtrales lorsqu'elles apparaissent, que nous essayions loyalement de les décrire et de les nommer, de nous inspirer du climat qu'elles instaurent, qui peut être stimulant ou lénifiant, et de recourir à l'arsenal stylistique de notre discours pour y faire écho. Je suggère aussi que nous revendiquions l'utilité d'un tel discours pour le public de théâtre autant que pour les

artistes, ce qui, par ricochet, pourrait permettre de rejoindre les patrons de presse et les producteurs eux-mêmes, y compris les plus gros. Car il est permis de rêver, non ?

LUDMILA PATLANJOGLU – Roumanie

Président de l’AICT – Section Roumaine

Faust metteur en scène – „instant” et nouvelle théâtralité

„*Nous vivons en ce moment un état de chaos et de peste qui sont tout le temps producteurs d’art et de jeu*” – déclare le metteur en scène roumain Silviu Purcărete. Des phénomènes tels que la globalisation, la prolifération des médias, le clonage, le terrorisme, l’obsession de l’Apocalypse ont fait que la *théâtralité* de la vie soit aujourd’hui toujours plus puissante. Cela a pu conduire à un regain de force de la mise en scène. Dans sa posture de Faust, le metteur en scène, hanté par „l’instant” où il puisse retrouver et maîtriser le monde, offre trois modèles: le modèle *remix* – déconstruction radicale du texte classique et sa transformation en un scénario postmoderne, à prépondérance visuelle; le modèle *royal court* – construction de la pièce au cours du travail de l’équipe de théâtre et le modèle *théâtre doc* – comme relecture du quotidien, des conflits et du comportement de l’homme contemporain à partir d’une clef théâtrale.

Dans le théâtre roumain actuel, nous rencontrons ces trois modèles comme résultats majeurs et de grande portée, à côté d’autres, qui sont superficiels, confus, déroutants. Dans la catégorie des modèles réussis, nous avons retenu ici quelques exemples de portée aussi bien nationale qu’internationale, et qui sont entrés en dialogue avec le théâtre mondial. Le metteur en scène et l’école de mise en scène théâtrale occupent une place privilégiée dans la culture roumaine, fait qui a pu être relevé aussi par des maîtres tels que Giorgio Strehler („Le théâtre roumain est surtout un théâtre de mise en scène”), Antoine Vitez („Vous avez une école de mise en scène puissante”), Peter Brook („La mise en scène occupe une place de choix dans le théâtre roumain”).

La tradition, les tournées, les trophées, les performances spectaculaires confirment largement les appréciations de ces patriarches du théâtre. Après la chute du Mur, après ‘89, le titre de reconnaissance et de noblesse du théâtre roumain continue à être la mise en scène. Le théâtre roumain offre aujourd’hui un noyau de personnalités où se rejoignent et communiquent quatre générations de metteurs en scène du pays et de la diaspora.

Le metteur le plus brillant de la génération '80, **Silviu Purcărete**, a su mettre son sceau sur le Théâtre „Radu Stanca” de Sibiu, au point de le transformer en un *Royal Court* au sein du théâtre roumain.

Après son expérience du Théâtre National de Craïova, où il a créé toute une série de chefs-d'œuvre scéniques tels que: *Ubu Rex avec des scènes de Macbeth, Titus Andronicus, Phèdre, Les Danaïdes, L'Orestie*, qui l'ont consacré comme grand directeur de scène („une personnalité très forte et originale de la famille des grands metteurs en scène européens” – selon la presse internationale), Purcărete donne deux créations d'anthologie dans sa posture de Metteur en scène-Dramaturge. Ses *Pilafs et parfum d'âne*, exercices sur des textes tirés des *Mille et une nuits*, sont la meilleure illustration des recherches et de la physionomie de la *nouvelle théâtralité*. Sa prédilection pour un théâtre archétypal conduit l'artiste vers ce qu'il appelle une „visualisation excessive qui m'aide à m'exprimer de mon mieux. Je pense qu'il s'agit là d'une certaine manière de percevoir le monde”. Les contes de Shéhérazade, où se mêlent des sensations à la fois violentes et délicates, des grossièretés et des finesses, lui inspirent une vraie saga de notre temps en proie à toutes sortes d'angoisses et de crises. Les éléments picaresques, les festins opulents, le fabuleux colossal, les mœurs légères allant jusqu'à la licence, concourent à une création chaotique, produit d'une fantaisie exaltée: „voyage excessif sans but et sans rigueur, voyage de luxe et mélancolie”, selon le mot bien révélateur du metteur en scène. C'est de propos délibéré qu'il a conservé le caractère aléatoire de l'œuvre: „tout comme Shéhérazade, j'ai voulu arrêter le cours de l'histoire afin de pouvoir y glisser un conte, une chanson, une image, un mot, une poésie”. Silviu Purcărete construit un spectacle richement visuel, acoustique, olfactif, où l'on prépare des plats aux arômes alléchants. Un âne et deux moutons y vont et viennent à leur aise. Les moyens de théâtre utilisés sont des plus variés: farces, ombres, masques, vidéo, cinéma, cirque, „sans exclure aucune technique” – déclare le metteur en scène. Un monde de poupées de chair, aux visages peints, aux yeux et aux lèvres fortement dessinés, et sur lesquelles les fantasmes érotiques et gastronomiques exercent une domination absolue. La fin du spectacle nous invite à un gueuleton, où est apportée, sur un plateau, une jeune fille garnie de pilaf et de petits saucissons, et à laquelle les acteurs mordent à belles dents. Silviu Purcărete se plaît à faire alterner le gracieux et le grotesque, à créer un rêve ludique, où la frénésie du jeu abolit les espaces, attise les émotions. On y sent la force mystérique du théâtre: la scène y est mystère, liturgie, de même que fabrique d'illusions. Un exercice de style où le metteur en scène use de tous les moyens scéniques, en travaillant sur un scénario dont la dramaturgie ressortit à sa totale responsabilité.

La Cousine de Pantagruel, une coproduction (France-Allemagne-Roumanie-Hongrie), continue cette expérience dont elle est la poétique. Cependant, sa radicalité concernant la *nouvelle théâtralité* est cette fois totale. Il s'inspire de Rabelais, emprunte des motifs à l'œuvre de l'écrivain, mais sans scénario préalable, le spectacle étant une création de groupe, à laquelle participent les acteurs, le scénographe, le compositeur. „*Un Rabelais sans paroles*“ parlant d'une vitalité monstrueuse et un appétit de vivre vampirique. Les signes réalistes ont une énergie explosive, frisant le naturalisme, dans ce spectacle onirique, poétique, atemporel et fort contemporain à la fois, qui parle des rêves et des cauchemars de notre quotidien. Une séduction visuelle et acoustique, un arsenal bien riche, où la danse, la chanson, le multimédia, les couverts avec des fourchettes d'un mètre de long, les marmites immenses, une cloche ne sont qu'une partie des ingrédients de cette représentation qui prend fin sur une image choquante: un pain humain auquel les personnages mordent insatiablement. La recherche des nouvelles formes est poursuivie avec ingéniosité et risque assumé, mais elle fait fond constamment sur les ressources d'un acteur polymorphe. La joie d'inventer se manifeste en toute liberté, avec vigueur et rigueur.

La même prédilection pour la littérature classique, à la recherche d'une réalité profonde de l'homme, se manifeste aussi chez **Radu Afrim**, „l'enfant terrible de la mise en scène jeune”. Ses spectacles font éclater les conventions, tout en provoquant volontiers la critique et le public par une insolente désinvolture dans l'emploi du langage théâtral. Passionné de la technique *remix*, il a donné deux créations fort originales: *Algues (Bernarda's House Remix)*, d'après Lorca, et *Les Trois Soeurs*, d'après Tchekhov, la dernière présentée aux invités de l'AICT à Bucarest. La vision d'Afrim n'est pas sans susciter des réactions polémiques. Des critiques qui sont des autorités dans le domaine quittent la salle dans les toutes premières minutes, alors que Michael Bellington la conteste dans **The Guardian**. Cette attitude suscite dans la presse roumaine un vif débat en faveur d'Afrim, nombre de critiques roumains et étrangers ayant participé au Congrès apprécient *la nouvelle théâtralité* du spectacle et d'importants directeurs de festivals internationaux lui adressent des invitations. Afrim met sous les feux de la rampe „un scénario d'une in-habituelle liberté”, comme il dit. Dans cette re-tchekhovisation de Tchekhov, à titre de metteur en scène, scénariste, scénographe et compositeur, Afrim est „profanateur” de l'âme slave et des sentiments des célèbres personnages. Dans un espace austère, à l'éclairage froid, l'actualité immédiate, le quotidien le plus terre à terre, laissent surgir des images choquantes. Ainsi Irina est-elle chaussée de tennis et porte un tee-shirt avec le mot „*I Love Moskba*”. La scène est envahie par un monde caricatural, sado-masochiste, en proie aux bas instincts et à des

obsessions refoulées, et qui affiche impudiquement une sexualité exaspérée. De ce cortège ne manque pas la dame suicidaire Verchinine, qui fait son apparition une corde passée autour du cou. La souffrance humaine passe en accords de requiem bouffon. Les maîtres de cérémonie sont la vieille Anfissa et le médecin alcoolique Tchéboutykine, créatures étranges, physiquement et psychiquement dégénérées, traînant après elles un samovar, utilisé tour à tour comme latrines, boîte à surprises, urne pour le père des soeurs.

Radu Afrim démystifie, usurpe avec rage les illusions et les idéaux des héros. La tirade au sujet de l'avenir radieux (*„d'ici trois cents ans la vie sur cette terre sera indescriptiblement belle, éblouissante”*) se transforme dans une téléparlotte modérée par Verchinine, un vieux beau vulgaire. Le Temps est le personnage invisible du spectacle, une force maléfique, funeste, qui plane au-dessus des hommes et des choses.

La représentation débute avec une image surréaliste: Tchéboutykine en train de manger une montre, avec tout autour des pots et des bouteilles, qui conservent des traces du passé, des photos d'époque que l'on dirait sorties d'un vieil album de souvenirs. La mise en scène de Radu Afrim comporte une dynamique visuelle hallucinante. Un *puzzle* captivant, ahurissant, rigoureusement mené. L'autocratie du metteur en scène y atteint son comble. La comédie atroce et macabre des héros tchekhoviens flétrit nos temps confus, en manque d'amour et de foi. Pour Radu Afrim et ses collaborateurs, Tchekhov est *„un auteur plus glacial que le Diable”*. La fin donne des sueurs froides. Pour survivre, pour se protéger du vide, autant intérieur qu'extérieur, les soeurs se mettent des masques à gaz et commencent une danse délirante. Les spectateurs quittent la salle sous les frissons, poursuivis par le mot de Tchekhov: *„Ce qu'elle est laide votre vie, Monsieur!”*

Le modèle *doc* est à l'origine d'un mouvement de groupe très important dans le théâtre roumain : **dramAcum** (dramAujourd'hui). *« Nous nous sommes lassés de déplorer ensemble la manière médiocre, enkystée et surannée de concevoir, d'écrire et de choisir aujourd'hui un texte pour un spectacle de théâtre. Nous nous demandons, et nous voudrions avoir votre réponse à ce sujet, à quoi aurait ressemblé un texte écrit par Caragiale, Shakespeare, Tchekhov après avoir vu **Pulp Fiction** ou **Todo sobre mi madre**. Il faut vous demander pourquoi, comment et pour qui on écrit du théâtre aujourd'hui, et la réponse viendra des meilleurs jeunes dramaturges, metteurs en scène, scénaristes, acteurs, scénographes, graphistes, chorégraphes et musiciens qui travaillent **Aujourd'hui**. Écrivez une pièce de théâtre pour l'engager dans la compétition. Nous allons produire votre spectacle ! »* - tel est l'appel lancé au nom d'une action exemplaire, consacrée à la dramaturgie roumaine actuelle, construite autour de deux concepts : la *relation Dramaturge-Metteur en scène* et la *relation*

Réalité-Source, sous le patronage de la Chaire de Mise en scène de l'Université Nationale d'Art Théâtral et Cinématographique « I.L. Caragiale » de Bucarest. Ses initiateurs sont des étudiants et des diplômés de ce réputé établissement d'enseignement artistique : **Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu**. Celui qui est le *Spiritus Rector* du groupe, **Nicolae Manda** déclarait : « **dramAujourd'hui** fait partie d'une stratégie de travail bien nécessaire aujourd'hui dans une école d'art. Elle s'attache à développer la créativité par des projets individuels ou collectifs assumés à titre d'expériences artistiques et non pas comme thèmes d'examen. Le modèle de départ a été le célèbre théâtre Royal Court dont l'activité est exclusivement consacrée, depuis plus d'un demi-siècle, à la promotion de la pièce de théâtre anglaise contemporaine et où sont allées faire des stages : *Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu*. » Lancé en janvier 2002, à travers des colloques, la presse et Internet, le projet **dramAujourd'hui** a eu des résultats exceptionnels. Des centaines de pièces ont participé au concours. Les meilleures ont fait l'objet de spectacles-lectures ou de représentations. Parallèlement à ce concours, **dramAujourd'hui** a développé aussi un programme de traductions de pièces contemporaines. La grande révélation a été le fait que des jeunes auteurs roumains ont retrouvé une co-fraternité d'esprit chez leurs collègues sous d'autres méridiens au niveau de l'attitude ou des thèmes abordés. Les leaders du **dramAujourd'hui**, artistes de top de la mise en scène jeune, ont réussi à s'imposer à l'attention du public, puisque leurs productions donnent de la personnalité à des espaces de théâtre alternatif, et qu'ils initient également des programmes de coopération internationale.

Ce groupe inquiet et inquiétant a réussi à se faire connaître aussi à l'étranger, car dans leurs textes et leurs spectacles revivent les crises existentielles de la Roumanie d'aujourd'hui ainsi que celles des capitales occidentales. Un exemple récent en est **Gianina Cărbunariu**. Son texte ***Stop the Tempo***, apprécié par la critique de théâtre comme un „*act d'identité pour la génération cool*“, „*une génération de rater de la vie*“ a été un succès lors de la Biennale de Wiesbaden, Paris, Berlin, Dublin, New York. Les héros en sont trois jeunes, malheureux et seuls, des frustrés de la catégorie de ceux qui ont été transformés en machines productives et consuméristes. Ils se réunissent dans un bar et décident d'agresser l'indifférence d'un monde stigmatisé par la croix du non-amour. Par un geste de « terrorisme urbain », ils coupent l'électricité dans les espaces publics. Leur jeu est tout proche du public, dans le noir, avec un minimum d'accessoires : des lampes de poche maniées par les acteurs et dont les flashes inquisiteurs brûlent les visages des héros. Un spectacle en gros-plan et au premier-plan qui choque la Roumanie et conquiert l'Occident par la *théâtralité* proposée. Une manière

incitante de faire du théâtre, « *centrée sur la voix, sur la parole brutale, le monologue intérieur, sur l'insert poétique qui drapé l'histoire et transcende la réalité vulgaire* ».

Gianina Cărbunariu récidive avec une nouvelle pièce, *madybaby.edu*, élaborée au cours d'un stage de formation au Royal Court et dont la représentation a été un succès lors de la Biennale de Wiesbaden, en Roumanie et sur quelques scènes européennes : Berlin ; Milan, Moscou, Paris. La misère morale et physique, la laideur y respirent un air métaphysique. Le metteur en scène-dramaturge utilise de manière créative, à partir de l'écriture, les moyens vidéo, faisant alterner le réel et le virtuel. Archétypes de nos jours, la prostituée, le proxénète, l'administrateur d'un site porno, y évoluent dans un temps pourri. Dieu est mort, le monde est vide de sens et l'homme est sans but dans un spectacle qui dépasse le naturalisme de l'histoire par la créativité de la mise en scène.

Le Prix de la Critique accordé par l'Association Internationale des Critiques de Théâtre – Section Roumaine au Groupe **dramAcum** a été le signe de reconnaissance de la valeur de ces artistes. Ces jeunes représentent la carte maîtresse du jeu sur la scène roumaine d'aujourd'hui et certainement de demain.

La voie vers la nouvelle théâtralité n'est point à l'abri du danger que peut courir un théâtre sans traditions, du risque d'un langage faisant l'économie du vécu, sans esprit, surtout à une époque où la logique du monde moderne implique la désacralisation radicale de notre vie tout entière, le renversement du rapport traditionnel avec Dieu et le monde. Comme bon nombre de ses contemporains, pour obtenir le pouvoir, Faust-Metteur en scène conclut parfois le pacte avec Méphisto. Aveuglé et accablé par l'éphémère, il ne sent plus l'éternité. Il veut réaliser sa condition humaine au lieu de la dépasser. Un S.O.S. lancé par le critique Georges Banu, connaisseur avisé du phénomène théâtral contemporain, relevait la question en ces termes: « *À la fin des années '90 est réapparu l'appétit de révolte et le principe de désordre est revenu pour capter l'esprit du temps et faire du chaos l'essence de la modernité. La scène devient un territoire d'un présent sans repères ni frontières. Quelle est la solution : entrer dans le flux de l'époque ou lui résister ; prêter l'oreille au souffle du présent ou déplacer son regard ailleurs ? S'adapter ou ne pas capituler ? Ces deux positions, comment les rallier, comment se sauver ?* »

Faust, le célèbre personnage de Goethe, découvre finalement que l'important c'est que „le Ciel et la Terre soient ensemble“. Le théâtre a besoin aujourd'hui d'un missionariat spirituel. Les visages de la nouvelle théâtralité exigent une réflexion théologique. La Vie, comme la Scène, non reliées à Dieu, sont des déserts où les héros voient passer leurs jours

pour rien. Leur temps est sans éternité. Leur existence est prétexte pour des évasionnismes et des exhibitionnismes.

(Communication au Congrès extraordinaire de L'Association Internationale des Critiques de Théâtre – AICT, Seoul, Corée, 21-25 octobre 2006

Extrait/ Papier du congrès de Séoul.

Margareta Sörenson (Suède)

Le théâtre change constamment, tout comme le monde.

Aller au théâtre en 1806, en 1906, et en 2006, ce n'est pas pareil. Aller au théâtre en 1506 non plus. Aller au théâtre aujourd'hui à Stockholm, en Suède, d'où je viens, ou à Séoul, en Corée, ou à Johannesburg, en Afrique du sud ce n'est pas la même chose. Pour un enfant, aller au théâtre pour la première fois dans sa vie est aussi une expérience très différente.

Il paraît peu important de l'indiquer, mais c'est nécessaire. Le théâtre a toujours changé et change encore, suivant de près les changements politiques ou religieux et les conventions, tout en exprimant rapidement les intérêts des rois, des cours ou des nations ainsi que ceux du public. Les dramaturges comme Molière, Ibsen et Sarah Kane ont souvent été avant-gardistes, en jetant au public des questions imminentes sur la liberté, la démocratie, le droit individuel et le sens de notre vie. La forme de l'art et les arts de la représentation embrassent et ont gardé, dans une perspective historique, une tradition multidisciplinaire: la musique, les beaux-arts, l'opéra, le drame, la danse, les acrobaties, le théâtre de l'ombre et les marionnettes. Ce que nous appelons aujourd'hui le théâtre 'cross-over' pouvait déjà être vu comme une caractéristique élémentaire du théâtre depuis, au moins, la Grèce antique.

Malheureusement, dans cette forme d'art kaléidoscopique, l'acteur le plus maladroit, c'est souvent le critique. Quand Isadora Duncan a bouleversé en dessus-dessous le concept de la danse et a changé l'attitude envers le corps exposé de l'être humain, les critiques étaient sceptiques. Le public est venu immédiatement au théâtre pour regarder l'évènement, mais les critiques étaient très lents à s'y intéresser. L'ambition d'être critique, réflexif et sceptique peut signifier un piège, à cause duquel le critique ne peut pas reconnaître un nouveau pas important dans la forme d'art.

Le changement n'est pas de qualité morale, c'est un fait.

Le théâtre est un art de l'instant; il est étroitement lié non seulement à la pensée profonde et intellectuelle mais aussi à la mode en vogue, et aux aspects les plus superficiels comme l'engouement pour les vedettes, la rumeur et les extravagances. Tous les nouveaux aspects du théâtre, tous ses changements ne sont en eux-mêmes ni bons ni beaux, ni importants, ni de haute qualité. Le public pourrait être excité par la sensation de voir les vedettes bien connues en personne, mais le critique est supposé regarder un peu plus loin. Il doit se demander si c'est

une haute qualité en matière artistique. C'est impossible pour un critique de prendre une position complètement positive ou négative envers le modernisme, le romantisme, le réalisme psychologique, le post-modernisme, le nouveau cirque ou le happening. Le critique peut préférer personnellement Strindberg à Ibsen, mais il ne peut pas être officiellement pour l'un et contre l'autre.

Le critique est là pour décrire, débattre, et évaluer avec toute la capacité, toute la connaissance, toute la sensibilité qu'il peut utiliser. Le critique doit suivre, au moins il doit essayer de suivre, la balance entre tradition et renouvellement. La recherche actuelle sur la théâtralité et sur le champ du théâtre reflète également le climat intérieur de l'université et du monde de la science, où les disciplines se croisent, et où l'ethnologie, la sociologie et la statistique sont mêlées dans les études de l'art de la représentation.

Le média et l'accélération du changement

Depuis le milieu du 19e siècle, les journaux occidentaux ont été ressemblants au tabloïd ou au journal de grand format que nous voyons encore tous les jours. Les proportions ont changé, mais si nous regardons la critique de théâtre, la ressemblance entre la critique d'aujourd'hui et celle d'il y a cent ans est étonnante. Le plus souvent c'est un texte court et journalistique, englobant tous les événements locaux et nationaux. La perspective internationale est aussi impressionnante. La locomotive à vapeur a influencé la mobilité des compagnies de théâtre ainsi qu'elle a fait se déplacer les journalistes pour regarder le monde.

Le changement rapide des médias vers la fin du 20e siècle a étonné les administrateurs de médias, les techniciens et les journalistes mêmes. Nous n'avons pas su beaucoup de choses dans les années 1990 sur ce que deviendrait la situation des médias 15 ans plus tard, nous ne savons pas encore grand chose de ce qui adviendra avec les éditions des journaux sur l'internet, et les nouvelles stations télévisées du quotidien, celles-ci deviennent ces jours-ci une des différentes éditions de fabrication des médias. Le système national existant, la radio, la télévision et le service public sont de plus en plus mis en doute et l'extension des blogs individuels se voient émergés.

De couvrir tous les événements du théâtre est impossible. La vie culturelle est devenue plus riche, plus étendue, plus variée, et est divisée en genres plus détaillés qu'aux siècles précédents. La musique, le cinéma et la télévision sont partout, tout le temps autour de nous, le théâtre et l'art de la représentation n'est qu'une partie aujourd'hui et les médias sont et doivent être sélectif. Le tempo général des médias est presto; les médias de la presse sont en

concurrence avec celui des émissions, le texte est plus court, plus personnel, moins critique et plus explicatif.

Vers une nouvelle critique

Quand nous préparions récemment un séminaire dans l'association suédoise des critiques, nous voulions lui donner le titre 'vers une nouvelle critique'. Mais quand nous avons revu la situation, nous avons réalisé que nous comptons seulement les critiques dans les médias traditionnels et nous étions inconscients du monde parallèle des journaux libres, des magazines indépendants, des sites sur internet, des blogs, des chaînes de radio commerciale, ainsi que des critiques de journaux hebdomadaires et d'autres publications. Une nouvelle critique est déjà là et elle est normalement pratiquée par les jeunes critiques. La plupart des jeunes critiques de théâtre sont des femmes; normalement elles ont fait des études approfondies en littérature, théâtre, art et journalisme.

De ce point de vue, on peut savoir qu'une structure plate des critiques peu connus gagne diverses audiences de lecteur. La renommée est monopolisée par les critiques des journaux de presse, bien que les plus renommés des critiques aient la difficulté d'agir en cadence avec la nouvelle réalité du théâtre et le nouvel aspect de la théâtralité. La critique de théâtre, comme d'autres formes de critique, était toujours une partie des médias et un genre de journalisme. Elle l'est encore. Mais le média et l'art de la représentation ont changé tous les deux plus vite que la critique de théâtre; c'est notre problème.

===

Souvent, des critiques des théâtres se sentent moins rassurés devant les formes théâtrales émergents comme le cirque nouveau donnant des spectacles gigantesques ainsi que se présente Cirque du Soleil au Canada. Ils se demandent comment un critique peut "aborder" un tel mise en scène ou bien d'autres genres des arts scéniques avec "des éléments nouveaux". J'entends également assez fréquent des réactions des critiques que la danse est tellement autre, différent et que "la danse – je n'en sais rien.

Il m'étonne que les critiques, normalement des personnes avec des formations classiques et ambitieuses hésitent devant des éléments entièrement classiques sur la scène. La danse et la marionnette sont probablement plus vieux que le théâtre. Au moins, depuis le premier modernisme occidental, c'est à dire cent ans, des "éléments nouveaux" ont été introduit dans les arts scéniques. Gordon Craig et la notion du mouvement, Strindberg avec ses projections, les Ballets Russes avec leurs costumes et scénographies intégrés, l'idée même du "gesamtkunst", un oeuvre d'art totale, Oskar Schlemmer et son Triadisches Ballet, les illuminations de Louï Fuller – la liste est longue.

L'histoire du cirque nouveau est très récente, mais il fait toujours référence au cirque traditionnel. Pour s'approcher comme critique il faut – comme toujours – une certaine connaissance, un essai de saisir la nature cross-over cirque-théâtre-lyrisme-lieu. Pour aborder la danse il faut essayer d'apprendre à lire la danse, le mouvement et les capacités d'une expression corporelle comme une certaine capacité de lire des objets animés. Un critique ne doit pas nécessairement être spécialiste du tout, mais un professionnel bien orienté. C'était une bonne raison pour la création d'un stage des jeunes critiques il y a quelques semaines à Charleville-Mezière, France, un vrai centre de la marionnette en sa forme contemporaine, de plus en plus souvent en visite au théâtre des acteurs, en forme de théâtre d'ombre.

Pour un critique c'est normal pour tous les genres d'art, pour tous les genres d'arts scéniques: connaissances, références, sensibilité. Quand je rencontre des jeunes critiques je constate qu'ils s'intéressent plus pour les nouvelles théâtralités et qu'ils dans ce sens sont plus fidèles à la tradition du théâtre que souvent ses collègues plus âgés.

BENTLEY-RUBIN
FRENCH TRANSL.
FEB. 2007

REMARQUES LORS DE LA REMISE DU PREMIER PRIX THALIE DE L'AICT À ÉRIC BENTLEY POUR TOUTE SA CARRIÈRE D'ÉCRITS EN THÉÂTRE (Séoul, Corée, 25 octobre 2006)

Don Rubin

Directeur, Programme des cycles supérieurs en études théâtrales, Université York, Toronto

Rédacteur, Encyclopédie mondiale du théâtre contemporain (WECT)

Lorsque j'étais étudiant à l'université, il y a de cela une bonne centaine d'années, j'avais l'impression que tous les livres pour tous mes cours étaient passés entre les mains d'une seule et même personne : Éric Bentley. Il y avait des pièces de Pirandello (traduites par Éric Bentley), des livres de critique sur des personnages tels que Shaw et O'Neill ou encore Brecht (écrits par Éric Bentley), et des livres de théorie théâtrale (à l'époque nous ne savions pas encore que c'étaient des théories et nous appelions cela tout simplement des idées) et ces ouvrages eux aussi avaient été rédigés et révisés par Éric Bentley. À l'image de la majeure partie des étudiants, je n'avais aucune idée de qui était Éric Bentley, mais je n'avais aucun doute que c'était quelqu'un d'important.

Quelques années plus tard, alors jeune professeur d'université, ma faculté m'avait demandé d'organiser une série sur les arts de la scène. Je me suis alors trouvé dans la merveilleuse position de pouvoir inclure à ce programme une série de conférences. Je savais que l'un des conférenciers que je voulais inviter était cet érudit incontournable, Éric Bentley. Je me suis alors mis en rapport avec lui par l'intermédiaire de l'un de ses éditeurs et je l'ai invité à venir donner une conférence à Toronto sur la théorie de Brecht du *verfremdungseffekt*. Il a bien évidemment répondu « non ». Il n'était pas intéressé à venir parler de la théorie de Brecht du *verfremdungseffekt*, mais il serait ravi de venir donner un concert.

« Un concert de quoi ? », lui ai-je alors demandé, incrédule. « Un concert des chansons de Brecht », a-t-il dit. « Et peut-être certaines de Prévert. »

Je me suis demandé si Bentley était capable de chanter, voire de danser également? Mais je me suis dit qu'il valait mieux ne pas m'aventurer à poser la question à cet illustre personnage. J'ai alors répondu « oui » et quelques mois plus tard, Éric Bentley est venu à Toronto. Il s'est installé devant un harmonium, une sorte de faux piano, et nous a alors parlé de Brecht, l'écrivain, le chansonnier. Il a ensuite lu de la poésie de Brecht et a commencé à chanter. Je dois avouer qu'Éric n'était pas vraiment un chanteur, mais nous savions tous que Brecht n'aurait de toute manière jamais désiré être interprété par de vrais chanteurs. Eric Bentley a continué de chanter pendant trois heures. Il a ensuite fait une pause, puis est revenu pour chanter encore un peu plus pour les personnes qui étaient restées. Et la plupart d'entre nous étions restés.

Quelques années plus tard, j'ai lancé une nouvelle revue théâtrale au Canada intitulée le *Canadian Theatre Review (CTR)*. J'ai demandé à Éric Bentley s'il accepterait de devenir membre de notre comité de rédaction. Il a répondu « non », mais il a dit qu'il remplirait toutes les tâches qu'un membre du comité de rédaction devait assumer. Il lirait les articles pour moi; il recommanderait des rédacteurs d'article ; il offrirait des conseils. Et il a tenu sa parole. D'ailleurs, au fil des années, il en a même fait bien plus que de nombreux membres officiels de mon comité de rédaction.

L'un des projets auxquels nous avons étroitement collaboré était un numéro spécial de CTR qui portait sur « l'homosexualité et le théâtre », soit un sujet qui avait particulièrement attiré son attention et qui continue de l'intéresser encore de nos jours. En effet, au cours des 30 dernières années, il est devenu l'une des voix les plus percutantes au sujet des « gais » dans le monde du théâtre anglophone. Il a également consacré l'une de ses principales pièces à ce thème, une pièce sur Oscar Wilde intitulée *Lord Alfred's Lover*, qui demeure à ce jour l'une de mes pièces préférées de Bentley.

À présent, au vu de tout cela, il serait normal de se poser la question suivante : « Qu'est-ce qu'un critique... en fait? »

Au cours d'une entrevue accordée il y a plusieurs années à la « Voice of America » et qui a par la suite été publiée comme une « postface » à une anthologie de ses pièces, Éric Bentley a déclaré qu'il doutait fort « qu'il n'existât rien de plus difficile que d'être réellement un bon critique. »

« Rédiger des critiques théâtrales », a-t-il écrit dans son livre *What Is Theatre* en 1956, « est pire que de marcher sur des œufs. Cela revient à marcher sur des corps vivants et de les faire saigner... J'ai parfois l'impression que rédiger des critiques de théâtre est l'art de se faire des ennemis, sans arriver à influencer quiconque... » Ce texte se termine par les mots suivants : « J'ai bien peur de prendre la critique au sérieux. »

Pour Éric Bentley, le dramaturge allemand Gotthold Lessing était une version de ce qu'il appelait le « critique exemplaire ». La force de Lessing, explique-t-il, vient de sa capacité à arriver dans ses écrits à être à la fois polémique en permanence, tout en étudiant en profondeur le théâtre de son temps. Parallèlement, Lessing « combattait ce qui était profondément mauvais à ses yeux », explique Bentley, tout en « se questionnant sans arrêt sur qu'il trouvait bon. »

Notre illustré invité aujourd'hui a incarné ces idéaux, à la fois dans sa vie et dans son œuvre, en tant que critique (un rôle qu'il n'a occupé que pendant environ quatre ans), dans ses écrits comme érudit et comme dramaturge, et dans ses énormes contributions à la fois comme traducteur et homme de scène. Personne ne s'est jamais battu aussi ardemment ni aussi brillamment qu'Éric Bentley, contre ce qu'il considérait comme étant foncièrement mauvais et personne ne s'est jamais interrogé de manière aussi incessante ni aussi élaborée, tant par écrit qu'en personne, sur ce qui devait être bon.

Ses idées sur le dramaturge en tant que penseur nous ont permis à tous et à toutes de comprendre que de grandes idées et une grande pensée théâtrale pouvaient avancer main dans la main, sans avoir honte. Son œuvre sur le théâtre allemand nous a non seulement offert les pièces de Brecht en anglais, mais elle a également permis d'élargir nos perspectives sur l'œuvre de Brecht en tant que telle, ainsi que sur la pensée et sur la vie de Brecht. Par ailleurs,

l'œuvre de Bentley nous a non seulement livré les pièces de Pirandello en anglais, mais elle nous a aussi donné les raisons de monter cet auteur, ainsi que de l'enseigner et de le comprendre. Si ce que le théâtre mondial devait à M. Bentley s'arrêtait ici, tout cela serait plus que suffisant pour lui assurer sa place au temple de la renommée du théâtre de notre planète. Mais il ne s'est pas arrêté là. Il a changé la manière dont nous abordons le théâtre et la littérature dramatique. Pratiquement à lui seul, au fil de près d'une quarantaine d'ouvrages, ses anthologies, ses traductions et ses essais, il a créé ce que nous considérons aujourd'hui comme le canon du théâtre moderne.

Pour tout cela, j'aimerais donc vous dire, et ce, au nom d'un grand nombre d'entre nous, un grand merci, Éric Bentley. Vous avez effectivement changé la manière dont nous abordons et dont nous étudions le théâtre, dans ce monde complexe où nous vivons.

Éric Bentley a déclaré à l'occasion qu'il essayait de vivre sa vie « au croisement entre l'espoir et l'intelligence critique. » Une notion formidable. Le coin des rues Espoir et Intelligence critique. Cela a certainement été son adresse. Et cette adresse est le cadeau qu'il nous fait à tous et toutes.

Éric Bentley a permis au théâtre d'être un espace plus réfléchi, plus accueillant pour les soucieux comme pour les engagés, une espace plus stimulant pour les dramaturges, les universitaires et, oui, pour les critiques mêmes.

Par ses écrits au fil d'une soixantaine d'années, il nous a permis de nous améliorer. Je ne pourrais donc pas être plus ravi que l'Association internationale des critiques de théâtre ait choisi de remettre son premier prix Thalie à ce grand érudit, critique, dramaturge, homme de scène et un authentique Homme du théâtre, Éric Bentley.

**Traduction : Charles-Antoine Rouyer (Toronto)

=====

Séoul : Congrès de L'Association Internationale des Critiques de Théâtre (AICT)

John Elsom

La marche en avant

Je dois vous dire que mon titre est plus que teinté d'ironie. C'est plus fort que moi et je vous prie de m'excuser. Je suis anglais, j'appartiens à une génération qui pratiquait l'ironie comme sa langue maternelle, ce qui n'est plus le cas, comme je vais vous l'expliquer. J'ai assisté à de nombreux colloques intitulés « Vers l'avenir », ou quelque chose du même genre, et qui étaient soit futuristes à faire peur, soit d'une arrogance rétrograde, ou les deux à la fois. C'est le grand avantage de l'avenir : il est comme une tache d'encre, on y lit tout et n'importe quoi.

L'an dernier, avec Pavis et d'autres personnes, j'ai assisté à un colloque, à Aberystwyth, au Pays de Galles, organisé par l'excellent Centre de Recherche sur les Arts de Performance de Richard Gough et intitulé « Les lendemains qui chantent ». On a rarement vu manifestation plus nostalgique. En dehors du fait que cela se passait au Pays de Galles – pays de mémoire, comme l'Irlande –, le thème principal était une rétrospective de la carrière de Richard. Il est toujours rassurant d'avoir un avenir derrière soi.

De nombreux colloques – mais pas tous – sur l’avenir remontent à la Grèce antique, puis posent la question de savoir à quel moment les choses ont dérapé. D’autres décident de regarder résolument vers l’avenir. À Londres, comme dans d’autres villes cosmopolites, il est souvent difficile d’échapper aux suites spacieuses des grands hôtels, où architectes et urbanistes prennent leurs quartiers d’hiver, avant de sortir leurs maquettes de paysages urbains rénovés, au printemps, un peu à l’instar des créateurs de mode. À Hong Kong, on a beaucoup discuté du projet culturel de West Kowloon, qui sera érigé sur un terrain récupéré sur les eaux. Il passe pour être le projet artistique le plus important au monde, avec trois nouveaux théâtres, un amphithéâtre de dix mille places, et d’autres espaces destinés à héberger divers événements. Le site sera trois fois plus grand que ce pauvre Dôme du Millenium à Londres, mais c’est cela le progrès.

Norman Foster, l’architecte qui a remis un projet pour West Kowloon, envisage de recouvrir tout le quartier – qui comprend des galeries marchandes et des tours – d’une coupole, en guise de protection contre les excès du soleil et des intempéries, et contre la pollution des odeurs humaines. Si l’on en croit sa déclaration d’intention, ce sera un « modèle d’écosystème socio-économique, culturel et durable ».

Ces propos demandent sans doute à être explicités. Ce sera un écosystème, car le climat qui régnera sous la coupole sera rigoureusement contrôlé. Ce sera « durable » en termes socio-économiques, car il y aura des magasins et des bureaux pour donner du travail à ceux qui financent, ceux qui commanditent les événements culturels, pour attirer ceux qui travaillent dans les bureaux, et ainsi de suite. Les principaux théâtres, subventionnés, inviteront des compagnies internationales de haut niveau – nous, critiques dramatiques, pourrions fournir une liste de compagnies à inviter – mais, à l’autre bout de la chaîne, il y aura la place pour des compagnies locales, non subventionnées, ce qui est très bien.

Le Dôme du Millenium aussi était censé offrir un projet théâtral et culturel important, sous la forme d’un ballet aérien, représentant le combat entre le Bien et le Mal, et se soldant par la victoire du Bien. Un autre point commun entre le Dôme et le quartier culturel de West Kowloon est la déclaration d’intention liée à leur mission. « Pendant des siècles », dit celle du Dôme, « le Dôme a inspiré solennité et respect ; le Dôme de Greenwich sera le plus grand de tous ». Par son apparence, il semblait vouloir rivaliser avec la cathédrale Saint Paul, symbole majestueux du christianisme éclairé sur l’autre rive de la Tamise et, comme deux gamins dans une cour d’école, il prétendait que le sien était plus imposant que l’autre. Mais imposant à quel titre ? par le respect qu’il inspire ou par sa dimension ?

Peut-être était-il simplement plus imposant par la confiance en soi qu’il dégageait. Ce qui conforte cette position est que l’on fit valoir que, dans le passé, et à l’approche d’un millénaire, les populations étaient si ignorantes qu’elles craignaient la fin du monde, mais maintenant « à une époque plus sûre, nous avons devant nous un avenir que nous avons la possibilité et le devoir de contrôler ». Telles étaient les lignes écrites en 1999, environ deux ans avant le 11 septembre, quatre années avant l’invasion illégale de l’Irak, des mois avant de savoir ce que le Dôme lui-même contiendrait, et ce sans trace d’ironie.

Quand ces lignes furent écrites, il y a de cela seulement huit ans, la nation se repaissait de l’élection victorieuse du *New Labour* en 1997, victoire écrasante, qui semble appartenir maintenant à un monde lointain. Pour certains, remettre en question le projet de Tony Blair, qui contenait la promesse d’un gouvernement honnête et d’un renouveau national, était

considéré comme une démarche antipatriotique. L'ironie n'était pas à l'ordre du jour. Peter Mandelson, proche collègue de Blair et Ministre du Dôme, parlait des sceptiques comme s'ils étaient la lie de la terre. Le dôme était censé être une icône, l'Univers selon le *New Labour*, montrant la gloire de la science et de la technologie, les mécanismes du marché, ce qui nous fait rire et pleurer, et tout à l'avenant.

À nouveau la marche en avant ! Et pourtant aucun esprit sceptique n'aurait été assez cynique pour prédire son avenir le plus probable, celui d'un casino géant, sur une bande de terre désolée, au milieu des déchets toxiques d'une ancienne usine de produits chimiques. Mais personne ne peut le démonter, car c'est une structure « iconique », dit-on, et le fait que ce soit l'opinion de l'adjoint du Premier Ministre montre bien ce que je veux dire quand je parle d'un déficit en ironie ! Mais la plus grande faiblesse est celle de l'électorat britannique, qui ne voit toujours pas l'ironie.

J'ai un vice secret, celui de lire les manifestes politiques. Je les collectionne ; je les cache honteusement aux regards de la famille ; des pages et des pages imprimées où se déversent des orgies de bile, de vanité, de promesses sans fin. *La Révolution blairiste*, livre écrit par Peter Mandelson et Roger Liddle, en est un bon exemple. Posséder une telle bibliothèque est une bonne excuse ; elle permet de suivre comment s'écrit l'histoire de la propagande. La théorie du *New Labour* a plusieurs origines : le socialisme chrétien, la sociologie, et un certain nombre de gros livres délirants, publiés en occident dans les années 1990, à la fin de la Guerre Froide, comme *La Fin de l'histoire* de Fukiyama et *Le Choc des civilisations* de Samuel Huntingdon. Le Dôme était la version « parc à thème » de ces fadaises de visionnaires.

Ce sont de gros livres, en ce sens qu'ils ont beaucoup de pages, mais ils sont encore plus boursoufflés par leurs ambitions. Ils construisent rien de moins que le Nouvel Ordre Mondial, statistiques à l'appui. Ils contiennent un large éventail de données provenant de toutes les parties du monde ; or, quand ces faits concernent un lieu que vous connaissez bien personnellement, ils semblent fondés mais curieusement irréels. Un peu comme si toute cette masse d'informations avait été glanée sur le Web. Est-il juste de dire que l'Inde et la Chine sont *vraiment* les nouvelles puissances économiques, alors qu'une grande partie de leurs ressortissants ont tant de mal à survivre ?

Ces livres partagent la même foi moderniste en tout ce qui concerne les unités de mesure, le domaine scientifique, tout ce qui relève de l'« objectivité » par opposition à la « subjectivité », considérée comme un état d'esprit inférieur ; ils ont la même confiance en l'évolution vers le progrès, qui, selon Fukiyama, fera triompher les démocraties occidentales de toute autre forme de gouvernement. Parfois nous croyons vivre dans une ère postmoderne, et c'est possible pour certains d'entre nous, mais Anthony Giddens, le *gourou* de Blair, semble être plus proche de la vérité quand il écrit que nous vivons réellement dans une ère de « Haute Modernité », où les gouvernements ne remettent pas en question leur foi en la Modernité. Nous ne les remettons pas en question, ce serait une perte de temps. Il décrit la Haute Modernité comme une machine infernale, une force irrésistible qui nous entraîne vers le futur ; soit nous montons à bord, soit nous sommes écrasés sous les chenilles des chars d'assaut. Il n'y a pas à discuter.

La Haute Modernité n'a pas le sens de l'ironie. Peut-être aime-t-elle la satire, les extravagances ou les ambiguïtés du travestissement. Mais la vraie ironie implique une complicité sociale. La satire ridiculise les sots, l'ironie s'adresse à l'intelligence. Nous savons

que nos amis ne prennent pas tout ce que l'on dit pour argent comptant. Il est souvent difficile de traduire l'ironie, car le sens n'est pas contenu dans la stricte définition des mots du dictionnaire, mais dans le contexte social où ils s'enracinent. L'ironie fleurit parmi des petits groupes de gens, où vous pouvez décoder la gestuelle, percevoir les intonations de la voix et participer au match de tennis improvisé qui se joue entre ceux qui parlent et ceux qui écoutent. Ce genre de compréhension intime perturbe la Haute Modernité, lui fait douter du sens exact des mots, donne priorité à la subjectivité sur l'objectivité et confond le factuel avec l'intuitif. Perçue comme sarcastique ou comme le jargon d'une coterie, l'ironie passe mal à la télévision.

Mais la pensée qui inquiète le plus les tenants de la Haute Modernité, de même que les grands prêtres de toutes les religions, est que peut-être il est impossible de communiquer autrement. Enlevez l'ironie et le contexte social, et vous voilà non pas avec une langue appauvrie, mais avec une sorte de « manuel de l'utilisateur », que vous pouvez suivre mais non contester, situation toujours à sens unique. De même que vous ne pouvez jamais contester son contenu, vous ne pouvez jamais être en plein accord avec. Vous ne pouvez pas manifester votre approbation de ce qui a été dit par des applaudissements, des rires ou par une écoute plus attentive. Cela rend la vie plus difficile à celui qui parle comme à celui qui écoute, car il/elle ne sait pas ce que le public a compris, ce qui motive les excès, les hyperboles, l'utilisation des statistiques comme bélier destiné à enfoncer les portes de l'ignorance et de l'indifférence.

Je ne veux pas être moralisateur. Je ne viens pas pontifier sur les dangers de « parler aux masses » – dans le sens de s'adresser aux masses et non à l'individu – en termes d'aliénation ou quelque chose comme cela. Mes visées sont plus modestes : je veux mieux comprendre les choses, je veux savoir pourquoi elles se produisent. Je n'ai toujours pas compris ce que l'on entend par la Guerre contre la Terreur. J'avais cru comprendre quel était l'enjeu de la Guerre Froide. Mes parents pensaient qu'ils avaient compris ce que représentait la Guerre contre le Fascisme. Il y avait des enjeux. Des questions attendaient une réponse. Or, à propos de la Guerre contre la Terreur, on nous demande si nous voulons mourir dans un attentat, dans une tour ou dans le métro. La réponse ne peut qu'être négative, mais la question est sans objet. Je ne comprends toujours pas pourquoi, dans un monde censé être saturé d'information, il nous a fallu aussi longtemps pour découvrir qu'il n'y avait pas d'Armes de Destruction Massive, et pour comprendre pourquoi des comptes avaient été demandés à notre Premier Ministre de manière aussi peu efficace. C'était comme si nos systèmes de défense contre la tricherie et le mensonge s'étaient effondrés. Nous étions là, toute une nation, bouche bée, comme des idiots, tandis que l'on nous disait que des ADM pouvaient nous anéantir en moins de quarante-cinq minutes. Aucune ironie là-dedans. Mais j'exagère. Il y avait bien de l'ironie : de grandes manifestations dans les rues de Londres et la démission de deux ministres du Cabinet, l'un après la fin proclamée de la guerre.

Mais où est le théâtre dans tout cela ? Le théâtre est un lieu où, dès le départ, lorsque j'étais enfant, j'ai appris l'ironie dans le divertissement familial de la *pantomime*. Quand « Non, c'est pas lui ! » était lancé de la scène, la salle répondait « Si ! C'est lui ! ». Nous apprenions à mesurer la vraisemblance de ce qui se passait sur scène à l'aune de notre expérience de la vie réelle. Et comme tous ceux qui parlaient étaient des acteurs, nous savions que nous ne pouvions pas prendre ce qu'ils disaient pour argent comptant. Nous n'avions pas besoin d'un Bertolt Brecht pour nous expliquer ce qu'était la distanciation, car elle faisait tout naturellement partie de notre expérience théâtrale. Shakespeare savait multiplier les couches d'ironie. Qui est la cible dans *La Mégère apprivoisée* ? Katherine, Bianca, Petruchio ou

Christopher Sly ? Même les fantaisistes des music-halls savaient ce qu'était l'ironie, c'est pourquoi quelqu'un comme le regretté Max Wall était parfait pour jouer le théâtre de Samuel Beckett. L'ironie est le fonds de commerce des dramaturges anglais de John Skelton à Tom Stoppard. On la qualifie parfois de « subversive », mais ce n'est pas juste. Elle n'est subversive que si vous voulez croire à l'autorité absolue du texte, mais il serait préférable de dire que l'ironie ouvre le texte à diverses interprétations, de sorte que, à travers de multiples possibilités, nous pouvons faire la différence entre le probable et le pur fantasme, et commencer à poser des questions plus pertinentes. C'est la forme qui guide ces spéculations : récit, syntaxe, enchaînement des idées, musique. Rien n'est possible sans la forme. Autrefois, la structure de la langue anglaise privilégiait l'ironie.

Coleridge, critique britannique, décrivait la littérature comme l'art d'entraîner « une mise en suspens volontaire de l'incrédulité », ce qui fait penser plutôt à un médicament . Pour ce qui est du théâtre, le contraire serait plus proche de la vérité. On commence avec « une mise en suspens volontaire de notre crédulité », puis on se laisse convaincre , c'est la seule possibilité. Que la pièce la plus ironique de toutes, hantée par le doute et l'ambiguïté, soit *Hamlet*, la pièce la plus célèbre au monde, n'est pas un hasard. Nous savons que ce que nous voyons n'est pas la vie réelle et que ce qui se passe sur scène ne doit pas être pris au pied de la lettre. Puisque la limite sociale entre le vrai et le faux n'est pas clairement marquée, il nous est possible de soupeser les possibilités et de décider de l'action juste, en résumé, la marche en avant.

Je ne veux pas forcément parler de la foi religieuse, mais plutôt de toutes ces hypothèses, auxquelles nous devons nous livrer, si nous devons continuer à vivre dans une paix relative les uns avec les autres, et sur une planète fragile. Appelons-les des hypothèses, car elles ne peuvent être démontrées pour la plupart, mais nous avons besoin de croire que justice et *fair play* existent, sinon nos sociétés se déliteraient. On appelait cela des mythes en Grèce antique. Mais comment apprendre ce que sont ces abstractions sans passer par des modèles ? sans questionner ces modèles, tant et plus, jusqu'à ce que le produit obtenu à travers ces couches d'ironie soit acceptable, une foi commune, un mythe.

C'est ce que j'appelle le « processus de fabrication des mythes ». Le théâtre en fait partie, et j'espère que vous n'allez pas trop vous moquer de moi si je dis avec conviction (mais aussi avec une bonne dose d'ironie), qu'il est essentiel à une « démocratie libérale ». Si nous acceptons ce que nous disent nos dirigeants, et si nous nous bornons à faire ce qu'ils nous disent, nous ne vivons pas dans une démocratie, mais dans un Système de Gestion Moderniste, dans le cadre de Ressources Humaines. Et pourtant, je suis d'accord pour dire que nous devrions vivre de manière responsable, sans casser trop de matériel. Cela signifie que nos oppositions doivent être structurées, que nous devons mettre nos différends à plat avant de sortir dans la rue. Le théâtre est un compromis structuré, une solution.

Pourtant, je dois admettre que si je devais dire quelque chose comme cela dans la Grande-Bretagne d'aujourd'hui j'aurais l'air ridicule. « Essentiel à la démocratie, le théâtre ? Des balivernes ! ». Pour notre ministère de la Culture, des Médias et des Sports, le théâtre est un loisir, comme les casinos, le football et les pubs aux heures d'ouverture. Pour ceux qui sont dénués d'ironie, toute fiction n'est que divertissement, et il n'y a pas d'autre vérité que les faits. Nous autres, Britanniques, semblons avoir oublié la leçon que nos ancêtres nous ont fait répéter. Même l'objectivité est un mythe. Pas de faits sans hypothèses préalables.

Bien sûr, je ne veux pas suggérer que le théâtre est le seul endroit où se construisent les mythes, ni que toutes les formes théâtrales reposent autant sur l'ironie que le théâtre que j'ai fréquenté en premier et où j'ai trouvé ma place. Il est vrai que certaines formes de théâtre sont à peine plus que de la manipulation des foules. En Grande-Bretagne, comme dans d'autres pays d'Europe, il y a une disparité entre les grands et les petits théâtres – et souvent rien entre les deux –, parfois intimidant au même degré. Dans les grands théâtres, l'amplification du son, le spectacle, les vedettes, le battage publicitaire, peuvent vous sembler écrasants. Même le répertoire classique peut sembler tyrannique, quand il clame : « Je suis la Culture, méfiez-vous des contrefaçons ! ». « À la guerre, personne ne gagne ! », lisait-on, au festival d'Édimbourg, sur l'affiche du *Troilus et Cressida* de Peter Stein, dans une mise en scène d'un bon goût épouvantable, qui est ensuite allée rejoindre les œuvres complètes de Shakespeare à Stratford. Eh bien soit ! Mais quel effroyable manque d'ironie !

Les petits théâtres aussi peuvent sembler écrasants. Ils n'offrent pas d'espace pour s'échapper. Si un acteur vous dit presque dans l'oreille qu'il est répréhensible de manger ses semblables, vous ne pouvez pas reculer et dire « Eh bien, cela dépend des circonstances... ». Il vous faut approuver ou bien vous lever et vous battre. De plus, l'indigence de ces lieux peut être aussi intimidante. Il vous est difficile d'offenser ceux qui se donnent un mal de chien pour vous amuser. Certains artistes de variétés sont si peu drôles qu'ils arrivent à rebondir sur le rire gêné qu'ils provoquent chez leur public.

Au Royaume-Uni, comme ailleurs en Europe, il y a trop de grands théâtres qui ne sont plus au goût du jour, dont les frais de fonctionnement sont trop élevés, les places trop chères, et trop de petites salles aux sièges inconfortables. Rares sont les salles confortables, fonctionnelles, où l'ironie peut fleurir. Nous ne faisons rien pour qu'elles se développent, même dans des écosystèmes autosuffisants comme le projet de Norman Foster pour West Kowloon. C'est pourquoi, ainsi que Kerri le signalait, nous perdons la frange moyenne du public. C'est ce que confirment toutes les études portant sur le *West End* de Londres. La génération de mes fils refuse d'aller au théâtre, et rien ne l'y incite.

Mon théâtre idéal offre de l'espace au public. Je ne veux pas simplement dire de l'espace pour les jambes, bien que cela aussi soit souhaitable. Je veux plutôt parler d'un espace de réflexion, un espace à occuper, un territoire privé, pour observer, pour croiser le regard des amis, des voisins, des acteurs sur la scène. Les fauteuils trop étroits des grandes salles ne sont pas seulement inconfortables : ils immobilisent l'esprit. Une pièce de théâtre est le produit des réflexions qui échangées au moyen de la représentation. Faute de quoi on n'obtient rien de moins qu'un spectacle télévisuel, un jeu vidéo, ou pire, un rassemblement politique.

C'est ainsi que je fais une entorse au code des critiques. Je suis venu sous un faux prétexte, car j'ai commencé à m'intéresser quelque peu à l'administration théâtrale et à la mise en scène, et j'attends avec impatience l'ouverture d'un nouveau théâtre, à Bucarest, un théâtre où l'on dîne. Pour moi, c'est le chemin de l'avenir. Je ne sais pas où cela conduira, mais je sais comment il naîtra, à quoi il devrait ressembler, et quel genre de pièces il présentera. C'est un pari personnel, il n'y a pas d'autre choix.

Ramamoorthi Parasuram, notre ami de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre, m'a dit, un jour, que le lotus était la fleur des critiques, car elle flotte à la surface des eaux sans jamais être mouillée. C'est une très belle fleur, on dirait de la céramique très fine. Même les veines qui diffusent la vie et la couleur dans ses pétales sont invisibles. Nous,

critiques, connaissons la perfection. Nous savons qu'elle existait dans le passé. Mais je suis trop jeune pour la perfection, ce sera pour la semaine prochaine. Je revendique l'ironie et les complicités. Je veux des spectateurs qui pensent par eux-mêmes.

Je n'hésiterai pas à me mouiller.