

DU MÊME AUTEUR

Essai sur la Présence au théâtre

L'Effet de cerne I

L'Harmattan, 2000

Vous comprenez Hamlet ?

L'Effet de cerne II

Presses universitaires de Caen, 2004

YANNICK BUTEL

Regard critique

Écrire sur le théâtre

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Ouvrage publié avec le concours
du Centre régional du livre de Franche-Comté et de la Région Franche-Comté

*Il n'est de livre
sans compagnonnage, sans amitié.*

Merci.

© 2009, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-253-5

J'ai accepté une fois pour toutes de me soumettre à mon infériorité. Et cependant je ne suis pas bête. Je sais qu'il y aurait à penser plus loin que je ne pense, et peut-être autrement [...] mais je ne laisserai pas se perdre ma pensée.

Lettre du 29 janvier 1924 d'Artaud adressée à Jacques Rivière, Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1976, p. 39.

De temps en temps, il y a un spectateur qui comprend.
Un ou deux...

Entretien avec Carmelo Bene sous la direction de Jean-Paul Manganaro, *Carmelo Bene : dramaturgies*, Centre international de dramaturgie, 1977, p. 105.

AU MOMENT DE VOULOIR ÉCRIRE

Écrire sur le théâtre... Être critique...

Écrire sur le théâtre ou parler du théâtre, c'est être à son écoute. Peut-être, dans un premier temps qui est celui de l'aventure, est-ce s'abandonner à ce qu'il présente, se laisser aller à ce qu'il convoque, aux images, aux sons et à la parole qui se déploient sur la scène. Moments de fascination et de répulsion, d'attraction et de rejet. Mais, de toute évidence, passé cet instant qu'exige la représentation dévolue à la contemplation, à l'instruction, au plaisir, à la beauté... Passé ce temps où le théâtre semble toujours ravir le sujet ; celui qui prétend parler et écrire sur le théâtre doit se reprendre. Il doit se remettre d'un trouble que suscitent le contact et la proximité de la scène. Aussi, parler et écrire sur le théâtre se fait toujours au nom d'une raison retrouvée. C'est, au juste, la traduction de « se reprendre ». Se reprendre, se remettre, se ressaisir... Chacune de ces formes pronominales dit simultanément l'esprit retrouvé et la raison éprouvée.

Être à l'écoute du théâtre obéit donc à cette pérégrination de la raison où l'esprit, affecté et éprouvé, rêveur et buissonnier, se soumet à nouveau et en retour à une raison antérieure à l'expérience qui l'éprouva.

Et ce retour à la raison – qui est le lieu même de l’orchestration de sensations diverses, confuses et indépassables – est irrésistiblement lié à l’effort ; à ce que l’on nomme un travail. Car à cet endroit, dans un mouvement dont on saisit mal la logique, la raison est le foyer d’une pensée fondée simultanément sur les sensations engendrées par la scène et sur un ensemble d’apports extérieurs¹ dont on ne sait s’ils sont sollicités par l’expérience de la scène ou s’ils sont convoqués par le sujet comme autant d’outils propres à entreprendre la rationalisation de ce qui a été vu et entendu.

Et personne n’est en mesure de démêler précisément les fils de cette pensée dont l’expression – la critique – est un miroir d’encre qui ne réfléchit pas totalement son origine et reste partiellement brouillé. Aussi, écrire sur le théâtre commence par se donner sous la forme d’une énigme redoublée dans l’écriture à laquelle le lecteur prête une puissance d’évocation, alors que l’écriture est la trace évidente d’un brouillon. C’est-à-dire, au sens propre, une esquisse, une ébauche, une tentative où être à l’écoute du théâtre induit une complexité qui recoupe autant les processus d’une pensée, une pratique d’écriture que le lien de celui qui s’entretient avec le théâtre et l’écoute.

Dès lors, averti de cet état, et pour autant convaincu de la nécessité de parler du théâtre, comment feindre

1. C’est en ces termes, entre autres, que Colette Godard explique son rapport à la critique : « Je me sens à l’intérieur de quelque chose qui échappe au raisonnement, se mêle à des images personnelles, réveille des chocs affectifs. Ensuite, au moment précis où j’écris, je dois, non pas mettre de côté cet état de sensibilité, mais reconnaître et transmettre ce qui le rattache au spectacle lui-même. » Colette Godard, « Le critique appartient-il au théâtre », *L’Art du théâtre*, n° 1, Arles, Actes Sud, 1985, p. 62.

d’ignorer les limites du discours critique dénoncées ici et là.

À l’affût de l’histoire – de cette histoire – du théâtre et de la critique, tout peut commencer, d’abord, avec Molière, dans une mise en scène sarcastique, où Dorante peut bien s’amuser des Dorilas, Lysidas, Turlupin et autres marquis sourds, aux reparties creuses et tautologiques qui ne renvoient qu’une caricature de la critique. Miroir pamphlétaire et ambigu que cette *Critique de l’École des femmes* où, à la barbe d’une critique apathique, Dorante incarne une critique attentive au théâtre, distante des dogmes, libre du modèle des Anciens et indépendante de toute application théorique systématique. Critique encore raillé quand le lundiste se métamorphose en respectable Monsieur de l’Orchestre, qu’il ait pour patronyme Auguste Vitu, Francisque Sarcey dit l’« archevêque du bon sens », Jules Lemaître, Jean-Jacques Gautier et autres princes du jugement de goût et de la « police esthétique »² soumis aux soubresauts de la salle et du public. Critique en procès, encore, quand la parole irritée de Jean-Paul Sartre, d’un geste lapidaire, renvoie le critique à ne figurer qu’un sot, un imbécile, un idiot né d’une destinée contrariée de metteur en scène, d’une vocation d’acteur mort-né. Jugement terrible qui n’est pas le dernier et s’inscrit dans une histoire critique de la critique, en marge d’un bestiaire dépréciatif et souvent méprisant auquel recourt, par exemple, Musset : « Je ne fais pas grand cas, pour moi, de la critique. Toute mouche qu’elle est, c’est rare qu’elle pique »³, et auquel fait écho

2. Bernard Dort, « L’intervention critique », entretien entre Bernard Dort et Bertrand Poirot-Delpech, *Travail théâtral*, La Cité, 1972, p. 7.

3. Premiers vers de *La Coupe et les Lèvres*, d’Alfred de Musset.

Emmanuel Lévinas qui écrira que la critique mène « une existence de parasite »⁴ ; la critique, qu'elle soit engagée aux côtés des « diaphoirus socialisants » de *Théâtre populaire*, qu'elle se manifeste dans *La Revue théâtrale* de Bordas, qu'elle passe inaperçue dans *Théâtre de France*⁵ mené par Olivier et Gilles Quéant, qu'elle soit en sursis dans *Travail théâtral* ou s'institutionnalise dans *L'Art du théâtre... la critique, dis-je*, qu'elle soit journalistique ou universitaire, n'a jamais fini d'être malmenée et continue d'incarner, via celui qui la pratique, cet homme imbécile « qui a encore à dire quelque chose quand tout a été dit ; qui peut dire de l'œuvre autre chose que cette œuvre » décrit dans « La réalité et son ombre »⁶.

Et ces exemples donnés qu'il est possible de multiplier tout au long d'une histoire du théâtre sans pour autant cesser de les inscrire dans la polémique, qu'ajoutera-t-on qui nous permette d'avancer au-delà ? Que dire de celui qui prétend être à l'écoute du théâtre ? Dans cet au-delà imaginable et pour autant encore trop secret tout le temps qu'il n'a été interrogé, que peut-on dire, penser et imaginer de la critique ?

Peut-être alors, curieusement, rappeler seulement une concordance entre écouter et écrire suffirait-il à modifier notre regard sur la critique. Et d'ajouter que si le critique entretient avec la représentation théâtrale une relation qui le conduit, au-delà du jugement, à penser le théâtre, alors, d'un titre emprunté à Peter

4. Emmanuel Lévinas, « La réalité et son ombre », *Les Temps modernes*, n° 38, novembre 1948, p. 771.

5. Se référer à l'article de Joël Masson, « Théâtre de France. Photographie d'une décennie cardinale », *La Revue des revues*, n° 33, 2003, p. 30-40.

6. Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 772.

Sloterdijk⁷, il est ce « penseur sur scène ». Autre scène si l'on veut, mais d'évidence scène de l'écriture où le danger tient au périlleux exercice qu'induit le recours au langage modelé pour exprimer la pensée. Ainsi le critique partage avec celui à qui il destine sa critique le risque d'être regardé. L'un et l'autre se mettent donc en jeu et mettent le « je » en scène via une manœuvre qui pour l'un consiste à faire du théâtre et pour l'autre, attentivement, à en rendre compte. « Je » troublant qui n'est ni tout à fait là, ni tout à fait absent, mais se donne de façon dérivée sous les formes d'une adresse à l'autre.

Et il n'est plus question ici de présupposer que l'un ou l'autre puisse être inscrit dans une hiérarchie où tour à tour l'un serait le maître et l'autre l'élève, et où tour à tour il n'y aurait d'autre perspective que celle d'une leçon à donner. La nature du lien qui les unit n'est pas de cet alliage. Non, ce qui les rapproche c'est le théâtre, ou disons, pour parler autrement d'un espace et d'un art polymorphe et complexe, d'un art qui, alors qu'il suscite le *unheimlich* (l'« étrangeté inquiétante »), induit l'interprétation. Terme commun à celui qui joue et à celui qui écrit. Terme récurrent aux pratiques du metteur en scène, de l'acteur comme à celle du critique. Alors, à cet endroit, avant de poursuivre il nous faut souligner que nous déclinons l'attachement que le critique porte au texte⁸. Attachement et non aliénation. Entendons-le. Attachement,

7. Peter Sloterdijk, *Le Penseur sur scène*, trad. Hans Hildenbrand, Paris, Bourgois, 2000.

8. Ce souci du texte n'est pas celui des textocentristes. Mais il est, comme le rappelle Jacques Lassalle qui définit le rapport qu'il entretient à celui-ci, « un invariant qu'on ne questionne jamais assez. Et la mise en scène, la représentation, est l'espace où il varie ». Entretien avec Jacques Lassalle réalisé par Albert Dichy au Théâtre de Caen, le 15 décembre 2003.

précisément, à un certain rituel où la lecture et le souci de l'autre priment sur tous les autres principes de construction du théâtre. Souci de l'autre qui est, par définition, l'essence de la critique puisque, de tous les spectateurs, celui qui exerce l'activité de critique s'impose de répondre à l'autre. Ainsi, si le souci de l'autre guide le geste critique, il repose initialement sur l'interprétation qui est la fondation du théâtre. Qu'il s'agisse de l'interprétation du texte, de celle entreprise par la communauté théâtrale, de celle du critique sur le texte, voire de la critique sur la représentation. Or c'est là, inextricablement chevillés à la question de l'interprétation, que s'affirment les traits distinctifs entre le critique et les gens de théâtre. Car en même temps que l'interprétation appelle – du moins le croit-on – une liberté de jeu et l'indépendance du « je », de part et d'autre, pour les gens de théâtre comme pour le critique, l'horizon d'attente dans lequel siègent le théâtre et son texte est borné. Et alors que l'on aura prétendu jusqu'à maintenant à la liberté – laquelle est revendiquée par l'artiste – il nous faut, au moins pour la critique et en ce qui nous concerne, avouer que celle-ci vient à nous manquer. Et ce n'est pas que nous en soyons privés. Non. Nous l'avons abandonnée, plaçant au-dessus un enjeu supérieur qui se nomme justesse, poésie... et peut-être vérité. Sentiment nébuleux⁹ (décliné sous quelques minuscules humbles) qui souligne l'attachement du critique

9. En 1953, dans l'éditorial du premier numéro de *Théâtre populaire*, Jean Duvignaud écrivait en parlant des publics qui vont écouter une opérette de Bourvil que « le théâtre a perdu sa grandeur [...] Nous serons sensibles [...] à tout ce qui rendra la poésie au Théâtre ». Avant d'ajouter que le « véritable éditorial ne saurait être rédigé que bien plus tard ». Pouvait-il imaginer qu'il s'agirait sans doute de celui de Barthes qui ajoutera à la « beauté » et à la « vérité », l'Histoire. Nous glissons nos pas dans ceux-ci.

à un art qui, se manifestant, affirme la pertinence de sa présence, le rend incontestable et l'inscrit dans le mouvement de l'histoire comme force de celle-ci. Et si d'aucuns crient à l'intégrisme du critique, à quelque combat d'arrière-garde, à quelque vue de l'esprit... nous prétendons qu'il n'y a là, pour notre part, qu'une exigence et un souci. Et nous défendons le droit à cette solitude idéologique qui concerne tant le regard porté au théâtre que l'écriture de la critique. Dès lors, on le pressent, le critique est celui qui confère au théâtre cette extériorité de l'intime, et précisément à la représentation, un mouvement. Face au spectacle, le critique, souvent suspect, sans droit ni légitimité, réintroduit le mouvement de la pensée. À cette affaire intime qu'est la représentation vouée à la disparition, là où le spectacle est l'aboutissement d'une pensée mise sur scène, le critique interpelle la pensée déposée. Et, s'en saisissant, il la fait passer de la sphère intime et privée à l'espace public. D'une certaine manière, il s'arroge le droit d'être le devenir de ce qu'il a vu et entendu. Il en renouvelle l'expérience. Et tout cela n'a rien à voir avec un quelconque dialogue, car la représentation achevée, le théâtre est muet. Rien de ce qui va donc désormais se dire sur cet art n'est cet art. Mais pourtant tout ce qui va se dire – s'écrire – sera la tentative de ramener cet art vers le monde intelligible. Car l'art – le théâtre – n'appartient pas à l'intelligible. Il obéit à ses propres lois qui ne participent pas de l'ordre de la révélation. Au contraire, il est tout entier dévolu, dans son fonctionnement et sa réception, au moins immédiatement, à l'obscurcissement¹⁰. Et

10. C'est un point sur lequel s'accordent les créateurs. Sur la naissance de l'idée, sur l'origine de tels aspects... ils avouent leur ignorance. L'événement s'impose donc plus qu'il ne participe d'un choix conscient.

jetant une ombre sur le monde et ce que l'on en comprend, il peut se contempler pour cet effet qui nous ramène au constat de notre complexité, mais il peut encore et également induire le désir de comprendre et d'éclairer cette opacité qui nous jette au-delà de nos propres limites. Aussi, alors que l'œuvre de l'artiste échappe à la main de son créateur, que l'œuvre est pour ainsi dire saturée et refuse tout ajout... le critique, lui, se met à en parler. Il évoque la construction de celle-ci. Il s'enhardit à penser son mécanisme. Il rêve les raisons de sa présence. Il s'invite et jouit de ce qu'elle est abandonnée. Il parle sur elle comme s'il avait les moyens de soutirer l'intimité et l'énigme qui nourrissent et constituent cette extériorité. Contrairement à l'artiste qui transmet l'œuvre et concède son impuissance, le critique affiche et revendique une raison capable de s'immiscer au lieu d'un imaginaire qui lui est étranger et concerne exclusivement l'œuvre. Dans les plis, les recoins et les interstices de l'œuvre, il trouve la matière de son raisonnement dont on ne sait jamais s'il a précédé l'œuvre ou s'il en est extrait ; s'il la réduit ou en retrouve les limites essentielles. Et il n'est d'autre raison à cette activité que la condition à laquelle obéit le critique, lequel est tout entier tourné vers la rationalisation et le dépassement de l'ambiguïté de l'image¹¹ qu'offre la scène. À la différence de l'artiste, « l'interprétation de la critique parle en pleine possession de soi, franchement, par le concept qui est comme le muscle de l'esprit »¹².

Une approche sans doute trop rationalisante au goût du public qui s'interrogera sur la pertinence de ce recours au jugement logique prisé par le critique.

11. Qu'il s'agisse d'une image analogique ou d'une image acoustique.

12. Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 789.

Privilège sans doute trop grand garanti à l'entendement qui, certains le maintiendront, est insuffisamment adéquat pour cerner l'art qui se donne pour le commun toujours comme énigme, arcane, mystère, allusion, suggestion et équivoque. Que répondre à la manifestation de ce bon sens général qui préfère la contemplation résignée au questionnement ? Que dire au parterre qui aime le verdict, l'accusation, la délibération ? Comment venir à bout de ce statut de l'œuvre intouchable ? Que rétorquer à la foule des âmes sensibles qui n'autorise de rapport à l'œuvre que celui qui repose sur le sentiment et l'émotion, et se laisse ainsi gouverner par des « lois » qu'ils ignorent ?

Nul doute que le critique a maintes fois retourné toutes les pensées qui accompagnent le regard porté sur une œuvre. Il connaît les points de vue qui placent l'œuvre, selon les modes et le mouvement de l'histoire, du côté de la connaissance. Il connaît ce dogme de la critique qui oblige l'art. L'art dirait l'ineffable, il participerait d'un savoir absolu là où le langage commun aurait abdicé, l'œuvre serait plus réelle que la réalité. Il a lu également que l'art pourrait être inaccessible à l'intelligence conceptuelle et, ayant connaissance de tout cela, il s'en est détourné, car il n'est aucune réponse et aucun choix possibles devant toutes ces vérités.

Mais le projet critique ne participe d'aucune de ces orientations. Il n'est pas d'entrer dans le jeu de l'opinion. Non, son projet est plus humble. Il est à l'écoute de l'objet qui rayonne face à lui et sur lui.

En ce sens, être critique, c'est d'abord adopter un mode d'être.

Devant les images comme devant des idoles – devant la représentation –, il a choisi d'éprouver