



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 2, Février 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6783>

Views from the Bridge — De la critique comme art

Valérie Deshoulières

Josette Féral, [Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites](#),
Montpellier, Éditions l'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2011, 446 p.,
EAN 9782355391286.



Pour citer cet article

Valérie Deshoulières, « Views from the Bridge — De la critique
comme art », Acta fabula, vol. 13, n° 2, Notes de lecture, Février
2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6783.php>,
article mis en ligne le 05 Février 2012, consulté le 30 Avril 2025,
DOI : 10.58282/acta.6783

Views from the Bridge — De la critique comme art

Valérie Deshoulières

Actuellement professeur à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Josette Féral enseigne à l'Université du Québec à Montréal depuis 1981 et a dirigé l'École supérieure de théâtre de 2006 à 2011. Le titre retenu pour son ouvrage résume les préoccupations qui ont animé sa recherche et son enseignement au cours des vingt dernières années. S'interrogeant sur la nature et les formes de l'exercice critique, l'auteur regrette qu'il se contente souvent d'ajouter une individualité supplémentaire — celle du critique précisément — à celle de toutes les autres individualités qui constituent la trame de nos sociétés en perte de repères et se demande comment éviter ces deux écueils majeurs que sont « la complaisance » et « le pamphlet » — « le jugement abusif » —, au moment de rendre compte du spectacle vivant. En pratiquant la critique, suggère-t-elle, comme un art : de *combat*, de *solidarité* et de *dialogue*.

Universitaire venue au théâtre à partir des études théoriques portant sur la littérature (« Science des Textes et Documents », Université de Paris VII-Jussieu), J. Féral n'a eu de cesse d'y bâtir des « ponts » : entre la critique et la création, d'une part, et entre l'Europe et l'Amérique, d'autre part. Les textes qui composent ce volume ont fait l'objet, pour la plupart, de conférences ou de communications lors de congrès organisés dans le monde entier et sont animés par la même foi : plus que d'autres formes d'intervention, la pratique des artistes contribue à repousser les limites de la réflexion théorique et à les affiner.

Théorie et Pratique en dialogue

Si les études conduites dans le domaine de la recherche théâtrale par Lope de Vega, Boileau, Voltaire, Hume, Rousseau, Diderot, Lessing, Goethe, Schiller ou encore Humboldt — pour ne citer que les moments les plus marquants de cette riche histoire — n'avaient jamais opéré de clivage entre la théorie et la pratique, il est clair que cette belle symbiose est allée en se troublant au cours du xx^e siècle. L'auteur prend soin de rappeler que Bernard Dort a été l'un des premiers à analyser l'entrée du théâtre dans la sphère esthétique et à noter qu'il s'agissait là d'« un saut qualitatif affectant la pratique ». La place dominante accordée à la théorisation au

tournant des années soixante (structuralisme, sémiologie) a naturellement contribué à couper le phénomène théâtral de la profession. Au fil des textes spéculatifs consacrés à la pratique de l'art par Derrida, Kristeva, Lacan, puis par Lyotard, Baudrillard et Scarpetta, dans la lignée desquels s'inscrivent aujourd'hui les réflexions de Badiou, Lacoue-Labarthe et Rancière, s'est constituée la figure d'un chercheur se positionnant d'abord comme critique et s'éloignant toujours plus du processus de la création pour focaliser son attention sur l'œuvre achevée.

L'ouverture à la pratique au sein de l'Université peut être considérée comme une réaction à cette fracture et correspond à une évolution des mentalités à partir des années quatre-vingt : la possibilité d'enseigner dans le contexte universitaire diverses formes artistiques est allée croissant depuis et les ateliers d'écriture et de théâtre se sont multipliés de manière spectaculaire. Il convient néanmoins de préciser que l'Europe a été beaucoup plus réticente que l'Amérique du nord à cette ouverture et, qu'en dépit des efforts finalement fournis des deux côtés de l'Atlantique, une tension diffuse a subsisté entre les praticiens de la profession et les théoriciens intervenant dans le contexte des études théâtrales. Une méfiance réciproque bien analysée par Mieke Bal et Inge E. Boer dans leur ouvrage *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis* (Amsterdam University Press, 1994) et qu'elles imputent au caractère « intimidant » et « sans fin » de la spéculation intellectuelle de cette époque : « La théorie peut sembler obscurantiste et même terroriste dans les ressources qu'elle déploie en vue de se surpasser continuellement ».

Pourtant, comme J. Féral nous y invite avec « amour » et « raison », il en va de l'avenir des études théâtrales — et des études littéraires en général, ajouterons-nous — de s'appliquer à définir des champs de recherche dans lesquels les praticiens et les théoriciens puissent collaborer, afin de développer « un nouveau savoir ». Quelles en sont les conditions d'émergence ? Cette « nouvelle Alliance » — l'auteur juge d'ailleurs « exemplaires » les recherches d'Ilya Prigogine et d'Isabelle Stengers, en ce sens qu'« elles n'hésitent pas à franchir les barrières et à mettre en relation science et philosophie [...] pour poser la question de l'irréversibilité du temps » — suppose simultanément une attentive observation du processus de création (jeu de l'acteur, travail du metteur en scène, répétitions, cahiers de régie...) et la recherche de concepts de plus en plus larges (présence, performance, théâtralité, performativité, post-modernisme, interculturelisme, interdisciplinarité, intermédialité et même interartialité). Ce sont ces concepts qu'elle s'applique à cerner ici, en prenant soin de toujours les rapporter à la représentation.

Pour un transculturalisme au-delà des cultures

Car avant d'être une exégète, J. Féral fut d'abord un témoin. Même les parties les plus conceptuelles de son ouvrage comme celle consacrée aux notions de « théâtralité » et de « performativité » ne cessent de convoquer la pratique théâtrale et les exemples qu'elle choisit d'examiner rendent la lecture de ses propositions théoriques passionnante. Plus encore, ils les fondent et les légitiment. En 2004, Laurence Bertrand Dorléac avait déjà tenté de comprendre l'inflation des signes de violence dans l'art des années 1950-1960, un peu partout dans le monde industriel, au moment même où l'on voudrait s'attacher à l'érosion des souvenirs de guerre, aux reconstructions, à la foi retrouvée dans le progrès et dans la société de consommation naissante. À la question de savoir ce que recouvrent « les années Pop » de leur nylon rose, son essai *L'Ordre sauvage* avait répondu, à l'instar de J. Féral : une excitation ambiguë de carnaval, une économie exceptionnelle du don sans retour, une apologie du corps... et rattaché l'ensemble de ces symptômes au choix de la Mère contre le Père, grand perdant qui aura systématiquement confondu sa figure avec le Mal, avec l'Histoire, avec la Loi.

Si leurs références se recoupent souvent — du néo-dadaïsme japonais aux Body artistes, en passant par les actions néo-primitives de Hermann Nitsch — et que leurs conclusions s'accordent sur un terrain ethnique — la « transe », considérée avant tout comme l'instrument de la régulation sociale qui joue les conflits sans y mettre fin — on reconnaîtra aux analyses de J. Féral une triple spécificité. Tout d'abord, sa connaissance particulière du milieu théâtral québécois, qui nous donne les clés de certaines productions dramatiques contemporaines : comment comprendre, par exemple, les enjeux esthétiques et éthiques d'une œuvre à quatre mains d'Éveline de la Chenelière et de Daniel Brière comme *Le Plan américain* (2010) sans la réinscrire dans le sillage des « performances » de Jean-Pierre Ronfard au Théâtre Expérimental de Montréal ? Ensuite, sa réflexion sur l'obscène dans l'art, très marquée par la pensée de Paul Ardenne : la question qu'elle pose en effet, fondamentale aujourd'hui, est celle de savoir comment « relire l'image d'actualité brutale » et l'apport que l'art peut lui faire sans nécessairement verser dans une déconsidération du sujet (ex : *Rwanda 94*, pièce de six heures empruntant à différentes formes esthétiques — oratorio, témoignage, documentaire, conférence, fiction —, montée par Delcuvellerie en 1999).

Enfin et surtout, conséquence de ce souci constant de combiner les lectures « microsociale » et « macrosociale » — ou si l'on préfère « individuelle » et « collective » — des notions et des œuvres censées les mettre en pratique, ses

propositions pour repenser l'interculturalisme, dont la vogue, d'Amérique du nord en Allemagne, n'est pas sans susciter une certaine méfiance. Nous rapporterons son hypothèse telle quelle car elle nous semble au commencement de toute interrogation sur l'art et la culture aujourd'hui :

Dans la mesure où l'interculturalisme porte en son cœur la notion de différence — différence de cultures, dramaturgies, techniques, langues, modes narratifs, conceptions scéniques etc. —, penser la différence dans les termes dans lesquels nous la pensons aujourd'hui (comme un progrès, un signe d'ouverture de nos sociétés et de nos pratiques artistiques à l'altérité) — avec tout le discours bien pensant et lénifiant devenu celui de la majorité —, n'est-ce pas finalement chercher à promouvoir une différence à une époque où l'idéologie de la différence et de l'équité est devenue la norme — pour ne pas dire un dogme ?

Sans souscrire aux dénonciations les plus véhémentes de certains penseurs (celles d'un Daryl Chin, d'un Carl Weber ou d'un Rustom Bharucha), on peut se demander avec J. Féral si le problème de l'interculturalisme ne viendrait pas justement d'une trop grande passion pour l'autre (voir l'exemple désopilant qu'elle nous donne de cette « mystique de la différence » cultivée parfois dans le milieu théâtral et confinant à la stupidité : « mon dieu, comme j'aimerais travailler avec les Zulus ! »). En dernière analyse, il est plus que jamais nécessaire de trouver des critères tenant compte de l'évolution de nos sociétés et qui reconnaissent que promouvoir l'égalité peut aboutir aux pires injustices. En d'autres termes encore, à la suite d'un Charles Taylor — on recommandera au passage la lecture de son essai *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Boréal, Montréal, 2003) —, on pourrait conclure qu'il faut tenir compte des différences pour être parfaitement juste.

Une telle interrogation, on s'en doute, est à la fois artistique et politique. Et le modèle interculturel qu'elle met en lumière implique de privilégier certaines formes de croisement relevant davantage de l'appropriation et de la transformation en profondeur que du transfert (translations, traductions, adaptations, intégrations). Les pages consacrées à Ong Keng Sen mettant Shakespeare en scène au Japon ou à Lee Breuer, *The Gospel at Colonus* (2010) sont à cet égard très éloquentes. Bref, l'ouvrage de Josette Féral ne s'adresse pas qu'aux spécialistes du théâtre, qu'ils soient théoriciens ou praticiens. Tout individu désireux de comprendre les liens unissant aujourd'hui la culture, l'art et la politique s'y plongera avec plaisir et profit et apprendra que « la meilleure résistance à la domination culturelle réside dans le travail créatif ». (Rustom Bharucha).

PLAN

- [Théorie et Pratique en dialogue](#)
- [Pour un transculturalisme au-delà des cultures](#)

AUTEUR

Valérie Deshoulières

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : valeriedeshoulieres@gmail.com