

De l'inutilité de la critique

Nikolai Pesochinsky

Number 121 (4), 2006

La fin de la critique ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24342ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pesochinsky, N. (2006). De l'inutilité de la critique. *Jeu*, (121), 11–19.

nous persuader que la critique n'était plus nécessaire. Mais, selon la grande tradition critique qui consiste à nous accorder un droit de réplique sans souvent l'accorder aux autres, nous avons réuni pas moins de trois critiques pour le contredire. Maria Helena Seródio nous dira l'intérêt d'écrire sur le théâtre dans une revue spécialisée, universitaire, dont celle qu'elle publie est un exemple exceptionnel. Ian Shuttleworth défendra ensuite le travail du critique de journal, en soutenant qu'on trouve davantage dans le papier rédigé à la hâte pour le lendemain que ce à quoi l'on peut raisonnablement s'attendre. Enfin, Porter Anderson ouvrira une fenêtre sur l'avenir, en réfléchissant au rôle de la critique dans les nouveaux médias vers lesquels se tournent de plus en plus les jeunes générations. Mais, plutôt que de détourner les propos de nos conférenciers, je veux leur donner tout de suite la parole, « sans plus de cérémonie » ou, comme on dit en anglais, « *without further ado* », petite expression pittoresque qu'aiment bien les présidents de séance britanniques. Mais le *ado* qui suivra ne sera pas, je vous l'assure, *Much Ado About Nothing*. ■

De l'inutilité de la critique

Pour commencer, je voudrais citer plusieurs critiques d'un même spectacle. Mes premières questions sont évidentes : pourquoi plusieurs critiques voient-ils, sur la même scène et au même moment, des spectacles *différents* ? Pourquoi lisons-nous l'action de telle ou telle manière ? Que voyons-nous et que ratons-nous ? Comment jugeons-nous ? Cela a-t-il quelque chose à voir avec le vrai ou le faux ? Est-ce que cela a de l'importance ?

Voici donc plusieurs opinions sur un seul aspect d'un spectacle. Il s'agit du dessin des mouvements, très particulier, dans *Death and the Ploughman* (« La mort et le laboureur »), par la compagnie new-yorkaise SITI, dans la mise en scène d'Anne Bogart. C'est un seul aspect, mais il est important, car il fonde essentiellement la forme visuelle du spectacle, qui est basée sur un dialogue philosophique du Moyen Âge.

Dans les trente-quatre tableaux de la pièce, selon Anne Bogart, il y a un total de 3 468 mouvements différents, si l'on inclut les chorégraphies élaborées, les simples gestes des mains et tout ce qui est entre les deux. Les acteurs exécutent ces mouvements avec un sens du rythme et une précision remarquables. Ils n'avaient pas besoin de se trouver dans le champ de vision les uns des autres pour savoir exactement à quel moment chacun devait avoir terminé un mouvement ou commencer le suivant. Ce jeu d'ensemble était accentué lorsque, vers la fin du spectacle, Anne Bogart a inséré une scène dans laquelle les acteurs répétaient rapidement plusieurs des mouvements qu'ils venaient d'exécuter, tout en comptant à haute voix. (Mark Seamon)

Bogart place les acteurs sur ce qui paraît être une sorte de terrain de volley-ball, en face d'une toile de fond faussement médiévale. (Chris Jones)

Comme dans la plupart des pièces du SITI, la metteuse en scène Anne Bogart complète le texte par une obscure chorégraphie de gestes. Bien que charmants, les montées et les mouvements rapides n'arrivent pas à éclairer, ni même à ponctuer l'interminable discours. Les acteurs semblent prendre plaisir à cet encombrement complexe, mais cela ne les encourage guère à éviter la complaisance (la Mort) ou la douleur (le Laboureur). (Alexis Soloski)

On le voit: Mark Seamon, Chris Jones et Alexis Soloski perçoivent une simple partition de mouvements physiques, dénués de toute signification dramatique. Mais d'autres découvrent autre chose.

Bogart et son trio d'acteurs confondent la vraie narration avec une esthétique physique hésitante qui projette des coudes et des gymnastiques angulaires autour du plateau. En *Laboureur*, Will Bond tangué sur la petite scène, comprimant les poings et le visage, crachant et fouettant comme un batailleur aussi désespéré qu'épuisé. (Leah B. Green)

Leah Green perçoit donc la série de mouvements comme le reflet d'une partition « psychologique ». Même idée chez Jill Stevenson :

Tandis que le *Laboureur* (joué avec une grande adresse physique et émotive par Will Bond) se déplace énergiquement autour de la scène, avec des gestes puissants et erratiques, la *Mort* (interprétée par Stephen Webber) est froide et méprisante.

Stephanie Bunbery a une explication encore plus forte sur la signification dramatique du mouvement :

La chorégraphie devient une autre couche d'argument, un écho physique de ce débat qui est à la fois ritualisé et passionné.

Mais d'autres collègues lisent ce texte théâtral d'une manière contraire :

La plupart du temps, il est impossible de voir quels rapports les mouvements abstraits – dont certains viennent à l'évidence des ateliers de Suzuki – ont avec le texte. Ces abstractions s'intègrent mal avec les vrais gestes humains. Chaque mouvement est bloqué, discrètement séparé du suivant, ce qui donne à la dynamique scénique une sensation d'étouffement et de conflit, mais, malgré sa netteté, la chorégraphie paraît curieusement brouillée. Hormis les séquences comiques, c'est comme si l'on regardait un équivalent gestuel et ralenti du syndrome de Tourette.

Matthew Murray en est venu à une conclusion au sujet de l'effet négatif de la chorégraphie sur la compréhension de l'action verbale :

Si Bogart a merveilleusement rempli de mouvement ou de son chaque seconde du spectacle, elle a été moins vigilante pour les remplir de façon appropriée. Que ce soit



en exécutant de grands gestes des bras, des torsions du torse, des jeux vifs du chat-de-la-souris, ou tout autre mouvement quasi-chorégraphique moins étincelant, les acteurs ne ralentissent guère leurs circonvolutions corporelles assez longtemps pour vous convaincre d'écouter leur texte.

Ce mouvement a-t-il suscité une quelconque impression d'émotion, avec ou sans le texte verbal ? Là encore, les commentaires s'opposent. Oui, a dit Matthew Richter :

Ce qui rend *Death and the Ploughman* si intrigant et si regardable, c'est qu'on verra rarement ce genre de spectacle (un mélange bizarre d'entraînement aux mouvements Suzuki, de sens du show comique, de danse moderne et de démonstration pédagogique), exécuté sans faille. Les interprètes sont d'une admirable habileté, la chorégraphie est nette et fluide, l'éclairage géométrique et la scénographie minimaliste s'accordent parfaitement, et le texte, souvent difficile, est traduit et livré en nous rappelant qu'il a 600 ans et qu'il est personnel, actuel et toujours pertinent. On trouve une fraîcheur à toute l'esthétique qui se déploie ici, une précision, un lustre, qui témoignent de toute une vie de travail, de formation, de technique, que ce groupe a consacrée au spectacle.

Death and the Ploughman,
spectacle de la compagnie SITI
(New York), mis en scène par
Anne Bogart. Sur la photo : Ellen
Lauren et Will Bond. Photo : Al
Zanyk/Wexner Center for the Arts.

Les Gutman est d'accord :

Le spectacle possède tous les signes du travail de SITI : une interprétation finement disciplinée, des images hautement stylisées, un mouvement et une série d'effets puissants.

Mais Bret Fetzer s'oppose :

Le mouvement n'est pas naturel, mais on ne peut pas vraiment l'appeler de la danse, encore qu'il soit certainement chorégraphié au énième degré. Il y a quelques moments de show physique que j'ai bien appréciés, mais la plupart du temps, c'est expressif d'une manière non spécifique et pas très expressive. Ce qui en résulte le plus – avec le fond musical, qui va d'un bourdonnement de moustique à des fragments de Nino Rota et à des bandes-son de films –, c'est une élimination de la moindre impression d'immédiateté ou de spontanéité.

Charles Isherwood est aussi finement sceptique :

L'espace de jeu étroit et les jeux de mouvements répétitifs font écho à l'hermétisme du texte.

Ainsi donc, nos collègues en viennent à des conclusions totalement différentes quant à l'effet dramatique dont ils ont fait l'expérience :

Les Grecs et les Romains croyaient que les dieux du Sommeil et de la Mort étaient frères. Une représentation récente en matinée de *Death and the Ploughman* de la compagnie SITI suggère une relation semblable. Chaque apparition du personnage de la Mort, sourire en coin, sur la scène, a poussé un peu plus les spectateurs vers un sommeil tranquille. La chaleur de la salle a contribué à la torpeur des spectateurs âgés, mais, pour un public devant rester éveillé tout au long de la représentation de 90 minutes sans entracte, l'assoupissement paraissait à l'évidence, comme le dit Ovide, « le plus doux des dieux, un baume pour l'âme ». (Alexis Soloski)

La nature extrêmement physique du travail de la compagnie SITI avec Bogart, entraînée selon la formation Viewpoint et la méthode Suzuki, offre un point d'entrée

fantastique et dramatique au spectacle, transformant le dialogue en une puissante représentation. (Jill Stevenson)

Mais le charme visuel que M^{me} Bogart et ses collaborateurs nous offrent ne peut pas surmonter entièrement l'intraitable nature du texte. Quant au jeu, ses qualités sont plutôt monotones. Même lorsqu'ils se maudissent avec mépris, les adversaires ne sont pas vraiment en interaction, si bien que la discussion n'arrive jamais à susciter beaucoup d'intensité dramatique. (Charles Isherwood)

Les membres de la compagnie travaillent ensemble de manière cohérente, avec la partition palpitante, viscérale du concepteur sonore Darron West et la conception visuelle monochrome de James Schuette. Cette virtuosité collective est le billet d'or qui confère au SITI sa vive pertinence, même avec les textes les plus anciens. (Leah B. Green)

L'insistance sur le style plutôt que sur la substance devient répétitive et l'esprit commence à vagabonder. Car il s'agit là d'une vraie pièce à texte qui a besoin d'être nourrie, non pas obscurcie. (Les Gutman)

La première mondiale de *Death and the Ploughman*, par la compagnie SITI, contient tout l'enthousiasme d'un mystère médiéval. Le mot « enthousiasme » renvoie ici au sens étymologique : « possession par un dieu ». (Mark Seamon)

Cela nous laisse assez froid, et Bogart nous offre peu de chaleur auxiliaire ; le spectacle se présente essentiellement comme un exercice intellectuel plutôt que dramatique. Peut-être la metteuse en scène a-t-elle eu trop à faire à concevoir la forêt, pour se rendre compte que les arbres étaient nus ? (Matthew Murray)

La narration est un peu froide. Malheureusement, les stylisations d'Anne Bogart exacerbent cette froideur. Malgré la compétence et l'engagement qui marquent ce spectacle, il était inanimé. (Bret Fetzer)

Pour la plus grande partie du spectacle, accompagné par un son intense et oblique de Darron L. West, on se demande bien ce que Bogart essaie de nous dire. La Mort est-elle la droite du chrétien ? Halliburton ? L'inéquité fiscale ? Ou simplement un homme qui fait un dur boulot ? (Chris Jones)

L'expression des contradictions

On voit donc toute une série de réponses émotionnelles au spectacle : de la « possession par un dieu » au glissement du public vers un sommeil tranquille, de « puissant », « fantastique et dramatique » à « vibrant » et « froid ». Ce sont là des descriptions contradictoires du style et de la forme de ce théâtre. (D'ailleurs, on peut se demander ce qu'un chercheur comprendrait de cette mise en scène d'Anne Bogart dans dix ans, à partir de ces critiques...)

Il semble évident que nos collègues ne s'entendent pas entre eux sur des points essentiels lorsqu'ils tentent de rendre compte de la forme théâtrale : sur le modèle dramatique de l'action ; sur les moments d'émotion ; sur l'impact philosophique et esthétique sur le public à partir de moyens théâtraux. Le principal obstacle pour analyser ce spectacle semble être encore confus : c'est la question méthodologique de la relation (ou de la juxtaposition) de l'ensemble des mouvements avec les autres aspects de l'action. Il nous est difficile de considérer dans son ensemble la structure d'une manifestation dramatique constituée de tant de procédés.



Death and the Ploughman, spectacle de la compagnie SITI (New York), mis en scène par Anne Bogart. Sur la photo : Will Bond, Stephen Webber et Ellen Lauren. Photo : Al Zanyk/Wexner Center for the Arts.

Bien sûr, toute critique d'art et toute perception d'une œuvre d'art commence d'une manière personnelle et sensuelle. Ensuite, s'expriment nos croyances sociales et philosophiques, nos expériences diverses d'amateur de théâtre et nos valeurs personnelles. Notre humeur varie aussi quand nous allons au théâtre, si bien qu'il nous arrive d'apprécier un jour ce que nous aurions manqué sans regret la veille. La société libérale, l'état d'esprit postmoderne et les théories contemporaines de la communication affirment avec force que chaque critique a le droit d'être totalement partiel, partial, injuste et libre d'exprimer une simple opinion « personnelle ».

Depuis l'époque symboliste, beaucoup pendant l'avant-garde des premières décennies du XX^e siècle, ensuite pendant le surréalisme et, enfin, dans la culture postmoderne, il est évident que chaque spectateur a l'impression unique et personnelle d'être provoqué par les effets de certains artefacts. Il n'y a aucun message général, aucune impression « globale ». Chacun associe ses éléments de perception dans un ensemble qui lui est propre. Quelle est alors la raison d'être de l'écriture ? Si tout ce que nous avançons est relatif et individuel, pourquoi le lecteur devrait-il nous croire ? Car il aura inévitablement d'autres impressions quand il verra la même pièce.

Sommes-nous en mesure de prouver ce que nous voyons et de justifier notre jugement ? Y a-t-il une différence entre la critique de théâtre professionnelle et le simple fait, pour quelqu'un d'instruit, d'exprimer son opinion dans un journal régional ou sur Internet ? Tout commence par notre engagement, notre présence ou notre indifférence à l'égard de la vie interne de la représentation. Avant tout, nous voyons le spectacle comme quelque chose de « dynamique », de « froid », de vivant ou de mort. Nous percevons cela de manière personnelle, avec nos sentiments, ensuite, nous essayons d'expliquer les forces artistiques qui ont suscité notre perception. C'est là que débute le travail du professionnel !

Le rôle du critique

Je ne discute jamais du pluralisme des opinions critiques. Mais je pose une question plus dramatique : de quoi sommes-nous capables de rendre compte ? De la représentation

ou simplement d'une impression personnelle de celle-ci ? Est-ce que, parfois, nous ne mettons pas dans nos critiques tant d'interprétation personnelle que nous rendons mal compte de l'action elle-même ? Autrement dit, est-ce que nous remarquons toujours les unités de structure qui ont à coup sûr été placées, ou jouées, à notre intention ? Avons-nous compris les principaux éléments de cette construction théâtrale, ou n'avons-nous vu que les choses que nous avons choisi de regarder (consciemment ou non) ?

L'objet est une chose, l'interprétation en est une autre et l'appréciation, encore autre chose (il s'agit là de trois étapes distinctes du travail critique). Nous pouvons interpréter et évaluer différemment un objet, mais, si nous n'arrivons pas à le saisir, il y a un grand problème. Notre objet est le texte théâtral, l'action théâtrale, la forme théâtrale. Comme tous les textes et toutes les formes, il n'est pas totalement informe et invisible. Ces mouvements d'Anne Bogart, en principe, soit expriment le caractère, soit sont abstraits. À moins qu'ils ne constituent un discours parallèle, un contrepoint au texte (sur le même thème) ? ou que le mouvement aliène le niveau personnel de l'histoire pour propulser la narration dans le cosmos ? ou qu'il crée une histoire parallèle (la deuxième intrigue) : sur le caractère inévitable de l'incompréhension des âmes humaines autant que des planètes ? ou qu'il s'agisse d'une variante de l'eurythmie de Rudolph Steiner ? ou simplement d'une décoration sexy sur un verbiage moraliste ? Mais ce ne peut pas être tout cela en même temps.

Il faut que ce soit l'un ou l'autre. Soit abstrait, soit psychologique ; soit personnel, soit impersonnel ; soit illustratif à certains endroits, soit non figuratif ; soit émouvant, soit intentionnellement sans passion ; soit les enchaînements de mouvements de trois personnes associées l'une à l'autre, soit des gens isolés l'un de l'autre. Je parle ici des formes que nous voyons réellement sur la scène. Si nous les voyons, alors nous devrions pouvoir les interpréter et les mettre en rapport avec d'autres idées. Mais voilà : dix personnes voient dix formes différentes, ou le laissent supposer. Nous nous trouvons là presque à la fin de la critique.

Je crois à la possibilité d'une lecture profonde et précise du texte théâtral, ce qui constitue probablement l'essentiel de notre travail professionnel et le distingue du plaisir du simple spectateur qui ne conserve dans son subconscient que des impressions de ce qu'il a vu sur la scène. La lecture de la poésie théâtrale, ou des formes théâtrales, n'est-elle pas notre compétence première ? Et cette poétique du théâtre ou cette forme n'est pas une ombre, pas un rêve ; dans une certaine mesure, c'est un produit, même s'il est délicieux et artisanal. Alors, on peut dire comment il fonctionne : tout cela est expliqué dans les dispositifs de l'action théâtrale. C'est une question de structure, de composition et de style de l'action théâtrale. Ces paramètres semblent assez ouverts à une description qui peut être motivée et expliquée. Seulement, pouvons-nous dire pour autant que nous suivons une méthodologie de l'analyse de la représentation ?

Dans notre profession, concrètement, une critique ne donne souvent qu'un point de vue sur une seule représentation du spectacle. Mais on ne peut pas s'attendre à ce que l'amateur de théâtre lise cinq critiques contradictoires, les compare, se souvienne des valeurs qui habituellement sont importantes pour Alexis Solosky et pour les autres

critiques, compare l'article de Charles Isherwood avec ses précédents écrits, puis décide de la perception qui devrait lui convenir.

Le spectateur a-t-il vraiment besoin des impressions libres et « relatives » des critiques ? Est-ce que cela l'aide davantage qu'un communiqué de presse contenant toute l'information de base sur les principes artistiques et les objectifs de la troupe et du metteur en scène ? Quand nous aventurons-nous vers la méthodologie d'un spectacle pour en dire plus que ce que contient le communiqué, et est-ce que nous analysons en détail ou plutôt est-ce que nous nous contentons d'ajouter notre appréciation à la description de certains aspects essentiels de la pièce et de la représentation ?

[...] est-ce que nous créons vraiment une opinion dans le public, est-ce que nous raffinons une opinion déjà existante, ou est-ce que nous exprimons simplement l'opinion moyenne de la partie instruite du public ?

Notre objectif est de susciter une opinion du public autour de certains artefacts et d'idées artistiques. Nous rendons compte d'une manifestation théâtrale afin de découvrir un plaisir spirituel et esthétique pour les spectateurs, d'expliquer les idées artistiques subtiles, de souligner les innovations théâtrales qui réussissent, de contester la banalité et le mauvais goût. Enfin, toute la communauté des critiques de théâtre, prise dans son ensemble et dans une perspective à long terme, fait la promotion de ce que la majorité des critiques aiment, consacre des VIP du théâtre et détruit les malheureux autres candidats que nous n'aimons pas. Nous le faisons parce que la communauté du public conserve en mémoire le « jugement professionnel » et parce que les festivals se servent du débat public sur les spectacles, de la même manière que la carrière des artistes est ou n'est pas soutenue par le jugement critique. Finalement, notre message influence l'évolution du goût artistique du public d'une certaine époque. Si bien qu'au bout du compte, la critique de théâtre devient une force assez importante qui s'exerce sur la théâtralité et dans le processus théâtral de son temps. Voilà la grande responsabilité qu'implique notre activité professionnelle. C'est pourquoi notre faiblesse générale et habituelle a de l'importance. Et cela soulève une autre grande question : est-ce que nous créons vraiment une opinion dans le public, est-ce que nous raffinons une opinion déjà existante, ou est-ce que nous exprimons simplement l'opinion moyenne de la partie instruite du public ?

Le dit et le sous-entendu

Nous affirmons que notre point de vue sur le spectacle est toujours fondé sur notre système de valeurs. Nous le faisons comme si nous avions tous des systèmes de valeurs semblables, généralement reconnus par les critiques, par les directeurs de théâtre et par nos lecteurs. C'est implicite. Pourtant, nos valeurs sont tellement différentes !

Lorsque nous observons un spectacle et que nous expliquons nos réactions devant celui-ci, en fait, nous annonçons nos valeurs, nos critères, bien que d'une manière sous-entendue ! Quand un critique dit que le spectacle « contient tout l'enthousiasme d'un mystère médiéval » ou qu'« on trouve une fraîcheur à toute l'esthétique qui se déploie ici, une précision, un lustre », et qu'un autre critique est persuadé que « la discussion n'arrive jamais à susciter beaucoup d'intensité dramatique » ou que « l'insistance sur le style plutôt que sur la substance devient répétitive et l'esprit commence à vagabonder », ces commentaires contradictoires se basent sur l'expérience idéologique distincte de chaque critique, et on ne peut que deviner par là de quelle idéologie il s'agit. Très souvent, il est important de comprendre non seulement les conclusions de l'auteur de l'article, mais aussi

les raisons, les points de départ de la réflexion et les critères du jugement. Il nous faut réfléchir à nos différences méthodologiques. Et l'AICT est le meilleur endroit pour le faire.

La compréhension systématique de l'art fait du critique l'égal en méthodologie du metteur en scène d'expérience, dont le travail fait l'objet de l'analyse. Il nous arrive souvent de juger de démarches théâtrales, parfois très particulières, simplement à partir de certains principes généraux entendus à une conférence de presse, ou dans une entrevue, ou encore lus sur Internet. Pouvons-nous alors vraiment porter un jugement et donner des conseils aux créateurs du théâtre, ou seulement confier les impressions à chaud d'un simple spectateur ? Pouvons-nous maintenir un niveau professionnel en commentant la démarche du metteur en scène ou des acteurs ? Sommes-nous outillés sur le plan théorique pour dialoguer avec les créateurs du théâtre ? Est-ce qu'il peut s'agir d'un dialogue entre deux partenaires égaux, ou s'agira-t-il toujours d'une discussion entre un journaliste et un « faiseur de nouvelle ? »

L'activité théâtrale contemporaine, autant que celle des festivals, nous offre beaucoup de langages théâtraux inhabituels à observer et à commenter. Parfois, les principes et les techniques de ce théâtre novateur sont tout à fait nouveaux pour nous, quand nous les observons pour la première fois. Je nommerai, par exemple, Tadashi Suzuki, Christian Lupa, Luc Percival, Andrei Zholdak... Comment juger un système artistique que l'on n'a encore jamais vu ? Probablement de la même manière qu'il a été créé, c'est-à-dire en cherchant ses racines non dans le passé récent, non dans notre propre expérience, mais dans les possibilités générales du théâtre tel qu'il est. Et dans l'état d'esprit, qui aurait pu être exprimé de façon aussi originale. J'estime que le plus haut niveau de la critique théâtrale consiste à pouvoir décrire une forme qui paraît complètement nouvelle, jamais vue, et de la situer dans le contexte culturel, d'expliquer les particularités qu'elle communique et de mentionner ses prédécesseurs culturels indirects, que nous ne voyons pas autour.

Plusieurs d'entre nous, critiques, possédons un sous-sol secret où nous conservons non seulement nos connaissances sur les derniers modèles de théâtre, mais aussi toute la série de formes théâtrales possibles à travers son histoire. Ensuite, nous découvrons vraiment la personnalité d'Anne Bogart et d'autres instigateurs de réflexion au théâtre, et nous comprenons leurs motivations parmi la pluralité de modèles de théâtre et de langages, parce que le mystère médiéval, autant que la *commedia dell'arte*, le théâtre romantique et plusieurs autres genres de théâtre de l'Occident ou de l'Orient influencent souvent les spectacles contemporains. Ce ne sont pas nécessairement des influences reconnaissables, mais parfois simplement un état d'esprit qui a été repris à l'occasion, sous une nouvelle forme théâtrale. Bien sûr, on peut faire tout cela sans recourir à des concepts théoriques. Notre formation professionnelle reste derrière le rideau. Mais même pour émettre de courts commentaires, pour dire qu'on sent la pièce étrangement belle ou, au contraire, fausse il nous faut faire une étude méthodologique sérieuse, loin des yeux de nos lecteurs.

Écrire une courte critique sur la pièce de la veille, d'un point de vue professionnel, revient donc à rédiger une autre page de l'histoire du théâtre contemporain, à ajouter une petite pierre à un contexte complexe qui est caché aux simples spectateurs.

On ne peut pas accuser certains aspects de la critique de théâtre de constituer de simples fantômes d'impressions personnelles occasionnelles, comme le souvenir de la nature de telle ou telle démarche ; les principes de base de la composition et du style du spectacle ; le système de dispositif utilisé par le metteur en scène ; les particularités des techniques de jeu... Plusieurs de nos collègues de nombreux pays, qui rendent compte d'une première qu'ils ont vue la veille, considèrent les paramètres esthétiques essentiels du théâtre avec la même concentration que s'ils étudiaient un événement historique lointain. Ce sont les « historiographes » de notre temps.

Peut-être nous approchons-nous de « la fin de la critique de théâtre conventionnelle » ? Nous sommes sur la voie de l'étude du théâtre, et nous le faisons tous les soirs, non pas dans une bibliothèque remplie de vieux manuscrits, mais dans une salle de théâtre contemporaine et chaude, à partir des manifestations artistiques les plus nouvelles, qui n'ont pas encore acquis une réputation. Et nous sommes fiers d'appeler cela de la critique de théâtre ! **J**

Traduit de l'anglais par Michel Vaïs

Professeur agrégé à l'Académie d'État des arts du théâtre de Saint-Petersbourg, Nikolai Pesochinsky fait de la recherche sur la mise en scène en Russie, des années 1900 à nos jours, ainsi que sur l'histoire de la recherche théâtrale au XX^e siècle. Comme boursier Fulbright à l'Université Yale aux États-Unis, il y a étudié le théâtre d'avant-garde. Il publie des articles sur le théâtre russe notamment en Russie, en France, en Allemagne, aux États-Unis et en Pologne.

Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant

Ou le spectacle, le critique, la revue savante et le journal

Je m'excuse de commencer mon exposé par cette paraphrase insidieuse, redistribuant le contexte journalistique selon le préjugé sexiste le plus révoltant : une domination masculine pour les journaux et une préférence féminine pour les revues universitaires. Mais cela fait aussi partie de l'expertise critique que nous partageons tous lorsque nous voulons rendre compte d'un spectacle. Encore qu'ici, je m'exprime en concentré : description, analyse, interprétation et évaluation. Et j'ai pensé que le titre du film de Peter Greenaway pouvait nous aider à comprendre le rôle des deux