

Proximités : regard sur la pratique du critique-interviewer

Ève Dumas

Number 34, Fall 2003

En marge de la scène : le paratexte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041543ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041543ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dumas, È. (2003). Proximités : regard sur la pratique du critique-interviewer. *L'Annuaire théâtral*, (34), 115–125. <https://doi.org/10.7202/041543ar>

Ève Dumas

Proximités : regard sur la pratique du critique-interviewer

Il est impossible pour des Français habitant Paris de dire la vérité sur les ouvrages d'autres Français habitant Paris.

Jacques STENDHAL (dans *Appels* de Copeau)

Revenons sur la frontière qui sépare la scène de la salle. C'est elle que le spectateur découvre d'abord. Elle est matérialisée par le rideau, par la fosse ou par la dénivellation qui sépare du plateau le parterre ou le parquet. Une fois la représentation commencée, elle peut donner l'illusion de s'effacer : elle n'en subsiste pas moins – au contraire.

Bernard DORT, *Le Spectateur en dialogue*

Il en va de la relation précaire et flottante entre l'artiste et le critique comme de cette frontière instable entre la scène et la salle que décrit Bernard Dort : la démarcation peut parfois sembler disparaître, alors qu'elle s'est tout simplement (et très temporairement) rendue invisible. Et à plus forte raison lorsque ce critique joue les agents doubles : interviewer de jour, critique de soir. Le temps d'un entretien, le quatrième mur s'abat pour laisser apparaître l'un à l'autre les « adversaires » de toujours. Il y a rapprochement. La durée de la « représentation » est variable. L'essentiel est que l'on s'empresse de remettre le mur en place dès l'arrêt de la cassette. Sans cette ligne, plus mentale que matérielle, le théâtre n'existe pas. Sans cette ligne, la critique ne peut s'exercer. Mais « toute frontière, cependant, appelle le franchissement » (Dort, 1995 : 40).

Je ferai ici un peu de lumière sur les défis que doit surmonter au jour le jour le critique-interviewer¹ travaillant pour un quotidien, dans l'optique de la proximité. Celle-ci teinte presque tous les aspects du métier, de la relation qu'entretient le critique-interviewer avec le milieu à celle qu'il établit avec le lecteur, du rapport privilégié qu'il a développé avec l'objet théâtral, avant même sa matérialisation sur scène, à son difficile détachement au moment d'en juger, quelques heures à peine après la « consommation » de l'œuvre. Je tenterai également, bien que brièvement, de démontrer en quoi entrevue et critique peuvent se répondre, se relayer et ainsi former un discours presque ininterrompu sur l'objet « analysé ».

Proximité humaine

La proximité entre l'artiste et l'interviewer est tout aussi illusoire que la prétendue notion d'indépendance totale du critique. Il peut y avoir sincère complicité, mais, souvent, celle-ci n'est que jeu social qu'artistes et journalistes maîtrisent avec une habileté variable. Aussi le critique-interviewer patage-t-il toujours dans l'incertitude, sans jamais trouver la confirmation de l'état réel de ses relations avec le milieu qui, au demeurant, fluctuent inlassablement au gré des bonnes et des mauvaises critiques, des bonnes et des mauvaises entrevues.

Il est cependant admis que le critique de théâtre doit garder ses distances du milieu. Au Québec, personne n'incarne mieux cette position d'indépendance que Robert Lévesque. Le titre de son dernier livre, *L'Allié de personne*, est d'ailleurs parfaitement explicite. Puis la quatrième de couverture élimine tout doute qui aurait pu persister sur la nature de la relation qu'a toujours voulu entretenir, avec le milieu théâtral, le célèbre ex-critique du *Devoir* en énumérant ce qu'il considère comme « les attributs essentiels de toute critique qui se respecte : une liberté absolue, une profonde solitude »

À l'époque où il exerçait son métier au *Devoir* (de 1980 à 1996), Robert Lévesque réalisait parfois des entrevues, qu'il appelait « entretiens »². La distinction principale tient au fait qu'il avait le loisir de choisir ses interlocuteurs, ce qui est moins le

1. J'utiliserai ce terme pour désigner le journaliste culturel qui a la responsabilité de réaliser des entrevues et des critiques de productions théâtrales (parfois pour le même spectacle), comme c'est le cas dans bien des quotidiens québécois, notamment à *La Presse*, au *Soleil* de Québec, au *Journal de Montréal*, et dans plusieurs hebdomadaires culturels, dont *Voix*. J'utiliserai également les termes critique journalistique ou chroniqueur.

cas à *La Presse*³, où l'entrevue est motivée par la « nécessité » d'« annoncer » chaque spectacle prenant l'affiche, en accordant tout naturellement la priorité aux théâtres institutionnels. Cela peut donner naissance à une sensation d'obligation mutuelle entre journaliste et artiste.

Paul Lefebvre, qui a collaboré au *Devoir* pendant quelques années, à titre de critique de théâtre, chérissait ces rencontres : « Il est une chose précieuse dans mon travail : les entretiens pour les articles du samedi. Ils sont précieux pour moi avant d'être utiles à mon travail critique. Avec les artistes dont l'œuvre me touche, ces rencontres sont des moments privilégiés » (1986 : 184). Il est quand même intéressant de constater qu'à une époque, le collaborateur du *Devoir*, qui relevait de Robert Lévesque, avait une vision du métier parfaitement contraire à celle de son patron :

Non seulement j'aime le théâtre, mais j'aime aussi les gens qui le font. Je les fréquente ; j'ai plaisir et enrichissement à parler avec eux. J'ai cru d'abord que mon poste de critique au *Devoir* teinterait ces rapports. Cela ne s'est pas produit pour la peine, peut-être bien parce que ma fonction n'a pas trop déteint sur moi, que je ne me suis pas laissé avaler par elle. [...] Il y a des jours où je suis très malheureux, des jours où je me dis que la misanthropie est une qualité, nécessaire à qui veut faire de la critique ; c'est très dur, humainement parlant, d'avoir à dire publiquement du mal du travail de gens que vous aimez. Mais c'est un bon exercice de maturité émotive (1986 : 190).

L'entrevue implique inévitablement la rencontre. La rencontre, comme je disais, n'implique pas nécessairement un rapprochement réel ni permanent. Mais le journaliste soucieux de préserver son intégrité n'a pas la responsabilité exclusive de cette saine distance. Elle s'installe souvent d'elle-même, par convention. Dans la situation d'entrevue « idéale », l'artiste s'adresse avant tout à une fonction ou à une

2. Dans le chapitre de *Seuils* portant sur l'« épitexte public », Genette définit ainsi l'entretien, qu'il juge supérieur à l'entrevue : « En principe plus tardif, plus approfondi, mené par un médiateur plus étroitement motivé, répondant à une fonction moins vulgarisatrice et promotionnelle, l'entretien a des lettres de noblesse plus prestigieuses que l'interview » (1987 : 365). Toujours selon Genette, l'interview est « un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre » (1987 : 360).

3. Et qui n'est plus le cas au *Devoir* depuis quelques années, puisque le quotidien couvre systématiquement, en entrevue et en critique, chaque spectacle à l'affiche, comme partout ailleurs.

« non-personne », pour reprendre l'expression de Genette, qui la reprend lui-même des éditeurs du recueil de Thomas Mann, *Questions et Réponses* :

Qualifier de « non-personne » l'interviewer peut sembler désobligeant, mais cette expression traduit la particularité de la situation d'interview : le journaliste interroge réellement l'écrivain, mais l'écrivain ne répond pas réellement au journaliste, car sa réponse s'adresse en fait, non à lui, mais, par sa médiation, au public. [...] Cette description, bien sûr, ne s'applique qu'à la situation « idéale » d'interview ou d'entretien, celle où le journaliste efface assez rigoureusement sa « personne » pour (s'en) tenir (à) son rôle, et où l'écrivain néglige assez son interlocuteur pour ne viser à travers lui que son destinataire virtuel. Pour des raisons évidentes, cette situation n'est jamais tout à fait réalisée : nul ne peut s'effacer entièrement comme personne, et nul ne peut négliger entièrement la personne de son interlocuteur (1987 : 359-360).

Tant que l'impossibilité d'une proximité qui s'étende au-delà du cadre de l'entrevue (cette « solitude », comme l'appelle Lévesque) n'est pas complètement acceptée comme partie intégrante du métier de critique, si tant est qu'elle puisse l'être un jour, le métier peut se vivre comme une série de petits deuils, surtout après les rencontres stimulantes – elles ne le sont pas toutes⁴.

Dans l'éventualité d'une complicité réelle entre artiste et critique-interviewer, que celle-ci dépasse ou non le cadre des fonctions respectives de chacune des parties, ne pourrait-il pas y avoir à la fois bon voisinage et franchise critique ? Le cliché veut qu'une fréquentation trop amicale entre critique et artiste entraîne « mollesse » et complaisance. Et si le critique versait plutôt dans l'excès contraire, à savoir une excessive sévérité ? Ne dit-on pas « qui aime bien châtie bien » ? Pour atteindre l'équilibre parfait, honnêteté, nuance et rigueur sont de mise. Dans son compte rendu de *Mademoiselle Julie*, pièce que Brigitte Haentjens avait mise en scène à l'Espace Go, Hervé Guay passait aux aveux et se tirait très bien d'affaire en faisant preuve d'une grande délicatesse critique :

Peu de critiques le reconnaissent ouvertement mais, au fil des ans, des complaisances se nouent avec quelques artistes dont la sensibilité s'accorde mieux avec la vôtre [...]. Jusqu'à ce que vous deviez un jour – cela arrive tôt ou tard – afficher un certain scepticisme face à un spectacle. La rumeur risque de vous accuser de

4. J'ai grandi dans les coulisses du Centre national des arts, à Ottawa. Ma mère travaillait aux communications du Théâtre français que dirige aujourd'hui Denis Marleau. Elle m'emmenait aux premières. On ne s'aliène pas la sympathie de tout un milieu sans ressentir de temps à autre un léger pincement au cœur.

brûler ce que vous avez adoré... alors que vous cherchez encore en vous-même à expliquer ce qui ne s'est pas produit (2001 : C3).

L'inconfort du métier de critique-interviewer s'accroît du fait qu'un calendrier chargé et presque cyclique l'obligera, tôt ou tard, à rencontrer à l'occasion d'une nouvelle production un artiste qu'il a pu égratigner dans un passé récent. Les artistes possédant des degrés de sensibilité divers et les critiques un doigté faillible, il est difficile de prévoir l'accueil que recevra l'interviewer. Or l'entrevue commande le dialogue. On verrait mal un chroniqueur revenir dans la salle de rédaction après un rendez-vous manqué et dire à son supérieur qu'il n'aura pas son « papier ». Du reste, les chances qu'une telle situation se produise sont assez minces. L'artiste doit préalablement consentir à l'entrevue. Mais rares sont ceux qui refusent, puisqu'ils sont généralement soumis à de fortes pressions venant de l'institution qui les « embauche » ou de leur propre désir d'autopromotion (dans le cas des jeunes compagnies qui souhaitent se faire connaître). Car vous n'êtes pas sans savoir que le « prépapier⁵ » est devenu un outil de promotion que les compagnies de théâtre négocient avec ardeur. Vous pouvez donc imaginer les stratégies de retenue que doivent parfois déployer les interlocuteurs.

Fréquentation de l'œuvre

Cette problématique de la proximité humaine dans l'acte dialogique met le critique-interviewer au défi, tant sur le plan intellectuel qu'émotionnel. L'autre forme de proximité dont je traiterai, à savoir la fréquentation récente et intime de l'œuvre, se régit principalement sur le plan intellectuel. Elle trouve sa formulation dans une question : comment trouver la bonne distance avec la pièce de théâtre pour en juger avec tout son être et pas uniquement avec sa tête ?

Tout journaliste possédant un minimum de rigueur prépare ses entrevues par des lectures : texte de la pièce lorsqu'il est disponible⁶, entrevues et critiques antérieures, analyses, etc. S'ajoutent à toute cette « préconnaissance » les propos recueillis pendant l'entrevue et ruminés pendant la semaine séparant habituellement l'entrevue de la première. Le journaliste qui a fait ses devoirs arrive donc au théâtre – paré de son chapeau de critique – avec un cortège d'attentes dont il ne se défait

5. Les Français disent « avant-premières », ou « couverture pré-événementielle », et les Anglais « *advances* ».

pas sans peine. Comment « retrouver fraîcheur, naïveté, “virginité” » devant la représentation théâtrale, pour reprendre les termes du critique Michel Vaïs (1986 : 21), lorsque le souvenir de la lecture de la pièce est encore tout frais, lorsqu'on a en tête la formulation exacte des intentions de l'auteur et/ou du metteur en scène, lorsqu'on sait tout le cheminement de l'acteur pour incarner son personnage ? Aline Gélinas décrivait la « schizophrénie » du critique en ces termes :

Autant j'ai le devoir de tout savoir ce qui est venu avant, de ce qui se fait autour, de connaître l'histoire dans laquelle s'inscrit une pratique, autant je sens très fort l'obligation d'être neuve, de ne pas projeter, pendant que mon attention va aux structures et aux personnes qui les manifestent, des grilles qui sont, plus souvent qu'autrement, des « stencils » ne faisant apparaître que ce que l'on veut bien voir (1986 : 144).

Or le fait d'être, avant même le début de la représentation, un spectateur « privilégié », de par cette encombrante « préconnaissance », teinte tout naturellement l'appréciation du critique. Le rapport avec l'œuvre devient alors essentiellement intellectuel, ce qui se défend très bien dans la situation où le critique en fera une analyse approfondie et à tête reposée, c'est-à-dire plusieurs semaines, voire des mois plus tard. Mais la communication de l'appréciation et même la détection de l'appréciation sont plus difficiles lorsque le critique n'a pas accès à ses émotions. « L'art de manier les pensées reste froid, si ces pensées ne viennent de plus loin que la tête. Il nous faut des jugements qui engagent le juge, qui le découvrent », écrivait Copeau en 1911, dans la *Nouvelle Revue Française*⁷. Je ne me porte pas à la défense de la critique émotive et impressionniste, loin de là. Or les directeurs de journaux semblent y voir le moyen de « rester près du lecteur »⁸. Ils préfèrent naturellement la brillance du jugement tranché au style terne de l'analyse détaillée.

Dans l'esprit de la fraîcheur et de la pureté méditées, j'aime donc, lorsque je n'ai pas eu à écrire le « préparier » d'une production, arriver « vierge » au théâtre. Je m'accorde un plaisir légèrement coupable : je ne lis ni le texte de la pièce, ni les

6. Certaines compagnies bloquent aux critiques l'accès au texte lorsqu'il s'agit d'une création. Ce fut notamment le cas, dernièrement, pour *Les Manuscrits du déluge* de Michel Marc Bouchard et pour *Les Noces de rôle* de Claude Meunier, pièces créées respectivement au Théâtre du Nouveau Monde et à la Compagnie Jean-Duceppe. Par ailleurs, toute pièce de théâtre ne se fonde pas nécessairement sur un texte, comme on le sait.

7. Texte repris dans *Appels*, premier livre des *Registres de Jacques Copeau* (1974 : 85)

8. Une autre forme de « proximité » sur laquelle je reviendrai.

entrevues, ni même parfois le programme, sinon en diagonale. Je vais plutôt parcourir ces éclairants documents après la représentation. Le plaisir de la découverte ou de la redécouverte me rapproche, à mon avis, de cet hypothétique statut de « spectateur moyen ». Ainsi je peux capter sur le vif ma réaction à l'œuvre. Rien ne m'empêche de la relativiser par la suite. Bernard Dort, en revanche, avait une tout autre « pratique de spectateur » :

J'ai une manie : j'aime bien venir au théâtre avec le texte de la pièce. Certes, c'est pour y jeter un coup d'œil avant que la représentation ne commence [...]. Histoire de savoir ce qui m'attend ou de me remémorer (en diagonale...) une œuvre que je crois trop connaître ! Mais c'est aussi pour pouvoir le feuilleter pendant la représentation, si l'éclairage de la salle ou le reflet des lumières de la salle le permet (1995 : 47).

Il se demande ensuite : « Ne devrait-il pas en être autrement au théâtre ? On est là pour se perdre dans la scène, pour se laisser absorber par elle. Point besoin de béquille ou de livre. Il faut s'abandonner » (1995 : 47-48). Mais il n'en persiste pas moins. Il aime savoir où en est rendue la représentation, repérer les didascalies, étudier l'architecture du texte, l'alternance de répliques longues et brèves, l'organisation typographique des pages. À chacun sa pratique.

Délais

Il est de notoriété que le critique de quotidien travaille dans des délais particulièrement contraignants. Le texte s'écrit habituellement le lendemain de la représentation, quand ce n'est pas le soir même dans les cas exceptionnels : festivals, productions particulièrement attendues. Cette difficulté ne justifie pas un travail fait à la légère, mais elle peut néanmoins excuser certaines omissions et imperfections. Le critique de quotidien n'a pas la distance par rapport à l'œuvre que peut avoir un critique spécialisé (et habituellement non-journaliste) dont le compte rendu paraîtra dans la revue *Jeu* six mois après le fait.

Plutôt que de constamment réaffirmer l'infériorité de la critique journalistique à la critique spécialisée, n'y aurait-il pas lieu de reconnaître une certaine noblesse à la capacité qu'ont les critiques professionnels de se livrer aussi spontanément pour le bénéfice du lecteur (et du producteur, lorsque la critique est positive !), dans la

mesure, bien sûr, où le critique n'est pas dupe du rôle qu'il joue dans tout l'appareil promotionnel de l'industrie culturelle ? Peut-être en finira-t-on un jour avec l'éternelle hiérarchisation des instances critiques et qu'on les percevra en termes de complémentarité et non de contradiction. La première oriente, l'autre documente.

« Pour bien décrire quelque chose, il ne faut pas avoir le nez dessus », disait André Gide. Ce nez, celui du critique de quotidien dans le cas qui nous intéresse, est métaphoriquement collé à la chose de plusieurs manières, comme je me suis efforcée de le démontrer depuis le début. Si encore il ne s'agissait que de « décrire ». Mais le critique ne peut se contenter de faire la description d'un spectacle. Avant même que l'expérience théâtrale n'ait eu le temps de se déposer, il doit immédiatement en régurgiter le sens. La reconstitution du souvenir de la représentation n'est pas chose facile lorsqu'on y est encore complètement immergé. D'où l'intérêt d'avoir eu accès à des émotions (ou à une absence totale d'émotions, ce qui est aussi révélateur) en assistant à la représentation. Celles-ci, si éphémères qu'elles puissent être, peuvent dans l'immédiat fournir un point de départ précieux à la réception de l'œuvre.

Entrevue et critique : un dialogue

Le délai est également court entre la parution du « prépapier » et de la critique. Une semaine, voire quelques jours les séparent. Lorsqu'ils sont écrits par la même personne, les deux textes se répondent presque inévitablement. Il peut même se créer une sorte de suspense entre la parution de l'entrevue et celle de la critique. L'identification du journaliste à son créneau (et à son journal) en est renforcée. C'est un des arguments que peuvent à l'occasion soulever les directeurs de journaux pour justifier leur choix de confier à une seule personne l'exclusivité du discours autour d'une œuvre d'art. Le journaliste-critique qui ne souhaite pas nécessairement voir les projecteurs se braquer sur lui peut parfois trouver la position un peu inconfortable.

De par la proximité entre le temps de la rédaction d'une entrevue et la critique, l'acte de critiquer devient presque un acte de vérification. Pendant la représentation, je « vérifie » – non pas de façon policière, ni même de façon tout à fait volontaire – le passage de la pièce du papier à la scène, la réalisation ou la non-réalisation des intentions du metteur en scène, dans le cas de reprises : la distance entre le texte

d'origine et la relecture du metteur en scène. La pièce « consommée », il peut y avoir contre-vérification, par la relecture de la pièce, du programme, des entrevues et autres pour voir si le spectacle correspondait un peu, beaucoup ou pas du tout à la description qui en était faite dans les articles de presse. Il arrivera parfois que je reprenne dans ma critique un extrait de mon entrevue (autocitation) ou un mot de l'auteur paru dans le programme (intertextualité). Il peut même y avoir rétroaction ou autorégulation, la critique permettant de remettre les pendules à l'heure lorsqu'on juge après coup que la réalisation d'un spectacle ne répondait pas aux attentes créées par l'entrevue. La proximité temporelle des deux formes d'écrits permet ce genre d'ajustement, de dialogue entre l'entrevue et la critique.

Près du lecteur

Les directeurs de journaux à grand tirage craignent toujours de voir leurs journalistes culturels s'égarer dans la voie de l'analyse absconse et pointue. Car, « selon la conception traditionnelle, le critique dramatique est un spectateur parmi d'autres, choisi par un directeur de journal – "arbitrairement", précise Jean-Jacques Gautier – et payé pour donner son opinion sur les spectacles qu'il voit » (Ertel, 1986 : 78). Il faut rester près du lecteur. Évidemment, cette consigne fondamentale, « rester près du lecteur », découle parfois d'un discours populiste davantage motivé par la rentabilité de l'entreprise de presse que par une réelle préoccupation pour la compréhension du lecteur. Que signifie vraiment l'expression « rester près du lecteur » ? D'abord, elle implique que le journaliste écrive de façon à être compris et de façon à soutenir l'attention du lecteur, donc peut-être avec une certaine propension à la formule accrocheuse. Elle suggère également que le critique journalistique soit une sorte de « guide » pour le lecteur – pardonnez-moi le cliché. C'est alors que l'inévitable jugement à poser prend toute son importance :

Si on est critique professionnel, on ne peut échapper au jugement à formuler. On est contraint de mettre en perspective les spectacles, de donner au public plus envie d'aller voir tel spectacle que tel autre. Mais je crois que l'activité critique ne se réduit pas au jugement, qu'il ne s'agit pas de dire, comme le font certains, courez-y ou abstenez-vous. Il faut donner au public les éléments qui lui permettront d'en juger. Le critique doit être porteur d'un certain savoir théâtral et le communiquer (Dort, 1986 : 226).

Tant les patrons que les lecteurs aiment savoir si le critique « a aimé ça » (ou pas). La transparence est essentielle. Le commentaire : « On ne sait pas trop si tu as aimé ça », prend des allures de reproche. D'où l'intérêt de se rapprocher autant que possible du « spectateur moyen » lorsqu'on assiste à une pièce (par exemple en arrivant « vierge » au théâtre, comme je le disais plus haut), ce qui n'est pas chose facile lorsqu'on est critique-interviewer. Le critique n'est pas un spectateur moyen, quoi qu'on en dise. Paul Lefebvre utilise le terme « spectateur délégué » pour le nommer (1986 : 192) ; on a aussi vu « spectateur spécialisé », « spectateur privilégié », « spectateur professionnel ». Il doit, par contre, essayer de prendre le plus de recul possible pour rendre son propos assimilable et trouver l'équilibre parfait entre une certaine empathie pour l'artiste et un souci de bien informer le lecteur.

Déjà difficile à atteindre pour le critique, la prétendue et idéale « indépendance » ou « liberté » est plus piégée encore pour le critique qui pratique les deux formes d'écriture paratextuelle que sont l'entrevue et la critique. Les rapports de proximité qu'il doit entretenir avec le milieu théâtral, avec l'œuvre et avec le spectateur / lecteur en sont les causes principales. Souvent discrédité parce qu'il joue sur les deux tableaux, le critique-interviewer a néanmoins le courage de se mettre quotidiennement dans la ligne de mire. Il doit jongler, ménager, douter, nuancer, justifier et apprendre à écrire « la vérité » (celle dont parle Stendhal), sans fermer la communication. N'est-il pas un peu, lui aussi, un « Sisyphe du théâtre » ? L'expression, encore, est de Bernard Dort. Il l'utilise pour nommer le comédien marchant sur la ligne étroite séparant scène et salle. Comme lui, le critique-interviewer « doit toujours marquer et nier la frontière. Sans relâche ».

Ève Dumas est chroniqueuse de théâtre au quotidien La Presse depuis mars 2001. Elle a fait des études de lettres françaises et de culture hispanique à l'Université d'Ottawa. Ses premières chroniques, entrevues et critiques ont été publiées dans diverses rubriques du quotidien Le Droit. Elle y a collaboré pendant plusieurs années, d'abord à titre de pigiste, puis comme journaliste culturelle permanente. Elle est vice-présidente de l'Association québécoise des critiques de théâtre.

Bibliographie

- COPEAU, Jacques (1974), *Appels*, Paris, Gallimard.
- DORT, Bernard (1986), « Le Théâtre : jeu des sens » (un entretien avec Josette Féral), *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 219-227.
- DORT, Bernard (1995), *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L.
- ERTEL, Evelyne (1986), « À quoi sert le métier de critique ? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 71-80.
- GÉLINAS, Aline (1986), « Une spectatrice multipliée », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 144-146.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GUAY, Hervé (2001), « L'excès s'appelle Julie », *Le Devoir*, 5 mai, p. C3.
- LEFEBVRE, Paul (1986), « Aspérités (1-26 : la critique au quotidien) », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 182-193.
- LÉVESQUE, Robert (2003), *L'Allié de personne*, Montréal, Boréal.
- VAIS, Michel (1986), « D'abord un spectateur », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 21-22.