Document généré le 3 juin 2025 11:23

Jeu
Revue de théâtre

Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant
Ou le spectacle, le critique, la revue savante et le journal

Maria Helena Serôdio

Numéro 121 (4), 2006

La fin de la critique ?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24343ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Serôdio, M. H. (2006). Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant : ou le spectacle, le critique, la revue savante et le journal. *Jeu*, (121), 19–26.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2006

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

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-Pétersbourg, **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.

DOSSIER

MARIA HELENA SERÔDIO

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

entités qui se rencontrent à l'avant-scène, de même que les liens qui peuvent se développer entre eux ainsi qu'entre chacun d'eux et le milieu de l'édition.

Avant de pousser plus loin cette comparaison, et comme je dois prendre la défense de la revue spécialisée, j'aimerais me servir d'un autre modèle de la culture britannique pour mesurer les bons et les mauvais côtés de son rôle au sujet de la critique de théâtre. Donc, suivant l'analyse et l'évaluation « scientifiques et scrupuleuses » établies par Robinson Crusoé (comme « l'état de ses affaires » séparant le Bien du Mal), j'avancerai six points :

1. En tenant pour acquis le fait qu'une revue est la plupart du temps un trimestriel – ce qui est le cas de celle où j'écris –, le compte rendu du spectacle arrive trop tard, soit généralement après la fin des représentations. Ce qui veut dire que l'influence qu'il a sur les lecteurs est différé, et qu'il ne les incite pas à voir la pièce ; le plus loin que cet article peut aller est de créer une sorte de frustration chez ceux qui se rendent compte qu'ils ont manqué quelque chose d'important. Dans ce cas, donc, le critique écrit pour la postérité. Ce faisant, il rend peut-être compte de la pièce avec davantage de justesse : il l'a vue plusieurs fois, a lu les critiques dans les journaux et tient à avoir le dernier mot, conscient de la responsabilité de laisser un document utile aux historiens du théâtre.

2. Dans ce genre de publication, le critique peut aussi profiter d'un plus grand espace pour traiter de la pièce, ce qui est une bonne chose. Cependant, l'envers de la médaille est que la plupart des revues ne soignent pas la présentation graphique ou la qualité des photos : quand ils ne s'en passent totalement, ils publient à peine quelques mauvaises photos. Heureusement, et c'est voulu, tel n'est pas notre cas.

3. À cause de la faiblesse des moyens des revues, et comme elles comportent différentes sections, le nombre de pages consacrées à l'analyse ou à la critique est limité. Si bien que seules quelques pièces y font l'objet d'un article. Même si cela se comprend, cela signifie que le choix des spectacles couverts dépendra de certains critères : on ne rendra compte que des pièces importantes, ou excellentes. En conséquence, les revues universitaires peuvent avoir tendance à établir un « palmarès » plutôt qu'à opposer des bons et des mauvais spectacles. Un des moyens possibles pour éviter cette homogénéité est de demander aux critiques, dont l'âge, la formation et les préférences sont variés, de choisir eux-mêmes les spectacles sur lesquels ils écriront.

4. Une revue académique a du mal à rejoindre un vaste lectorat : elle coûte plus cher qu'un journal et les librairies ne les conservent pas longtemps, les renvoyant habituellement à l'éditeur après deux ou trois mois en magasin. En revanche, elles ont l'avantage d'être plus visibles et accessibles dans les bibliothèques publiques que la plupart des journaux.

5. Réunir des fonds pour un tel projet d'édition n'est pas chose facile, car avant de trouver sa stabilité, l'entreprise exige beaucoup de ceux qui se chargent de la maintenir à flot. Il faut étudier diverses stratégies, mais, malheureusement, les possibilités sont plutôt faibles et limitées.

6. Le fait que certaines de ces revues académiques sont publiées dans une langue non dominante dans le monde – même si elle a des millions de locuteurs, comme c'est le cas du portugais – peut constituer un obstacle considérable à la diffusion, à la fois de la revue et du théâtre dont elle traite. Elle gagne, cependant, une certaine qualité « locale », ce qui est déjà pas mal, et j'espère que Jane Austen appuiera cette affirmation ! Mais la référence à la langue me rappelle deux commentaires au sujet des auteurs portugais (qui ont été émis, il faut le dire, avant l'attribution du prix Nobel de littérature à José Saramago en 1998). Un distingué philosophe portugais – Eduardo Lourenço – a regretté que nos écrivains soient « prisonniers d'une langue condamnée au silence[1] » ou, selon les mots du romancier Miguel Torga, condamnés à écrire « dans une langue que le diable utilise encore pour parler à sa grand-mère[2] ».

Serviço d'amores
Ou a continuada reinvenção de Vicente
Maria Helena Serôdio

Sinais de cena, nº 5, 2006, p. 20-21.

Un exemple concret

Pour examiner maintenant le cas de notre revue, *Sinais de cena*, dans le contexte portugais, je dirais que, s'il fallait brosser le portrait de la critique de théâtre au Portugal, le résultat ne serait pas très encourageant pour des raisons que, malheureusement, nous partageons avec bien d'autres pays. D'un côté, de plus en plus, la « vraie nouvelle » arrive avant l'événement, si bien que l'on accorde plus d'attention et de lignes agates à un article sur une première à venir, à des événements sociaux (comme à une *top model* dans la distribution ou à un jeune acteur venant d'un feuilleton télévisé…), ou encore à une entrevue avec le metteur en scène. Bref, tout cela est une activité de promotion du spectacle, tandis que le discours critique qui suit la première, fondé sur l'expertise et sur des jugements de valeur, joue un rôle de moins en moins important et se trouve souvent reporté, prouvant par là que la critique du lendemain devient véritablement une espèce en voie de disparition dans le journalisme portugais. Je soupçonne cependant les praticiens du théâtre d'avoir des sentiments

1. Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa, ou as duas razões*, Lisbonne, IN-CM, 1994 (4e éd. augmentée), p. 139.
2. Cité par Eduardo Lourenço, *ibid.*

partagés sur cette menace, car il vaut mieux passer inaperçu que de voir souligné un échec artistique, ou de voir certains de ses principes mis en péril.

À l'heure actuelle, seuls trois journaux de grande diffusion au Portugal (un bimensuel, un hebdo et un quotidien) ont un critique permanent. Leurs journalistes aident à assurer une information sur le théâtre en général, et plusieurs journaux engagent de jeunes pigistes qui, cependant, ne semblent pas vraiment respectés, vu les délais et le contexte aléatoire de la publication de leurs articles. Si bien que l'idée d'une opinion critique stable sur le théâtre ou l'aura d'un critique de la stature de Bernard Dort il y a quelques décennies, ou de Michael Billington aujourd'hui, par exemple, constitue pour nous comme un rêve lancinant, mais qui appartient nettement à un passé révolu.

Il nous faut cependant considérer ce tableau affectant la critique de théâtre comme un signe des temps, qui ne résulte pas d'une réticence, voire d'une méchanceté de la part des comités éditoriaux des journaux ou des nouvelles télévisées. D'ailleurs, les médias ne sont pas les seuls à faire face à la jungle de la compétition et à devoir lutter contre le manque d'intérêt pour le théâtre ; le théâtre lui-même connaît aussi un changement systémique.

Nous devons d'abord souligner la multiplication des projets de théâtre, d'objectifs esthétiques et de types de spectacles vivants, qui poussent à relativiser le jugement critique tout en exigeant une expertise diversifiée, ainsi que beaucoup de temps et de disponibilité pour étendre son terrain d'étude à toutes les manifestations. De toute manière, cette réalité correspond aussi à une expansion du mot « théâtre », par les artistes autant que par les théoriciens, pendant tout le XX^{e} siècle, des modernistes aux anthropologues (comme Turner ou Schechner), ou par des philosophes comme Michel Foucault (*theatrum philosophicum*), Jean-François Lyotard (la scène philosophique et politique) ou Jean Baudrillard (la scène du corps), pour ne nommer que ceux-là. Et à cette explosion de possibilités, il faut nécessairement ajouter le fait que nos modes de perception ont beaucoup changé à cause des nouvelles avancées de la science autant que des innovations scientifiques et technologiques qui font partie de notre vie quotidienne.

En second lieu, une grande partie de la vie théâtrale aujourd'hui est de nature éphémère, et ce qui attire beaucoup l'attention est lié à des expériences mineures et à des tribulations qui sont survenues en répétition, ou à des détails sur la façon dont le spectacle a vu le jour. En outre, comme le monde des affaires n'accorde qu'une attention limitée au théâtre (préférant soutenir la restauration d'un monument ou un grand concert rock), la plus grande partie de notre activité théâtrale dépend de subventions de l'État, lesquelles sont accordées par un jury de spécialistes, encadrés par un représentant de l'Institut des Arts ou de comités régionaux du Secrétariat d'État à la Culture. Pour ce qui est du théâtre commercial, il lutte encore pour avoir une place au nombre des réussites. On peut cependant noter le recours à deux recettes principales depuis quatre ou cinq ans, avec une bonne réponse du public : soit il y a dans la distribution des acteurs de feuilletons télévisés (surtout des adolescents), soit la pièce est une adaptation d'une comédie musicale traditionnelle ou d'un film (*My Fair Lady*, *le Chant de Lisbonne*, *Amália*...).

Tous ces facteurs ont tendance à assigner au théâtre une sorte d'existence schizophrénique, celle d'une pratique évaluée et jugée par des spécialistes et soutenue par des fonds publics, mais qui aurait une visibilité de plus en plus réduite si... les acteurs ou les artistes engagés dans le spectacle n'étaient pas connus pour des raisons autres que le théâtre. Les compagnies existent, fonctionnent de façon régulière, elles doivent produire au moins trois pièces par an, mais elles peuvent passer inaperçues du grand public. On peut donc distinguer dans ce paysage une prolifération de groupes de théâtre – comptant parfois une seule personne et des collaborateurs occasionnels pour certaines productions – et des tas de communautés d'interprétation autour de certains de ces groupes.

Pourquoi une revue ?

Il n'est pas étonnant dès lors que le besoin d'analyser et de réfléchir sur l'activité théâtrale pousse les gens vers une solution binaire bien tranchée : soit ils travaillent furieusement chez eux seuls à construire un journal quotidien (la blogosphère) en faisant partie d'un petit groupe de clavardage (ce qui procure à ces auteurs une estime de soi considérable, car ils se sentent incroyablement libres d'écrire autant qu'ils le souhaitent et sur tout ce qu'ils veulent), soit ils se lancent dans la fondation d'une revue avec les fonds qu'ils peuvent réunir. Dans les deux cas, il est évident que ceux qui écriront des critiques ne seront pas payés : cela devient essentiellement une mission culturelle, un passe-temps, parfois une occupation confinant au solipsisme.

Je ne m'inquiète pas tellement du manque de mécanismes assurant une crédibilité – sans parler de l'autorité – aux commentateurs en ligne. À mon avis, cela démontre plutôt clairement que le théâtre, pour faire l'objet de réflexion, a besoin d'un club « privé », où l'on ne prêche qu'à des convertis. Les lecteurs de journaux, les téléspectateurs et même le public de théâtre en général n'ont pas voix au chapitre, à moins qu'un metteur en scène ou un acteur n'ait l'habileté, par stratégie de marketing, de lancer un défi de nature politique ou de faire des déclarations fracassantes pour attirer l'attention des médias. Au Portugal, nous pouvons nous vanter d'avoir des experts de ces deux genres : grâce à Dieu dans un cas, grâce au Diable dans l'autre ! Ce que l'on perd définitivement, c'est la pratique (quoique ni l'idée ni l'espoir) d'« [...] un théâtre qui a déjà constitué le corps même de la pensée, l'expérience véritable de la Citoyenneté, de l'Histoire et de la Politique. [...] La méditation collective sur la Cité[3]. »

3. Jorge Silva Melo, *Prometeu agrilhoado/libertado* (1997).

Quant aux revues spécialisées, elles sont une conséquence principale des caractéristiques du paysage théâtral que je viens d'esquisser. Ici, deux besoins importants se mêlent : il nous faut adopter une approche exigeant une expertise considérable, ce qui nous pousse à demeurer ouverts à de constantes remises en question, et, en même temps, nous devons profiter d'un poste académique stable ou d'une bourse de recherche pour nous lancer dans cette aventure. Mais une exigence me paraît absolument impérative : ceux qui collaborent à ce genre de publication doivent avoir un pied dans la critique et non arriver seulement d'un département de littérature ou d'études comparées.

L'apparition récente, en 2004, d'une revue théâtrale au Portugal, *Sinais de cena* (*Signes de théâtre*) dont je suis fière de présenter ici deux autres membres du comité éditorial : Paulo Eduardo Carvalho et Sebastiana Fadda –, découle de cette situation compliquée de la critique de théâtre dans notre pays. Je précise qu'il existait trois autres revues à ce moment-là – *Adágio*, *Artistas Unidos/Artistes unis* et *Cadernos/Cahiers d'Almada* –, mais elles étaient toutes trois publiées par des compagnies théâtrales, ce qui leur donnait le mandat d'exposer les intérêts de chacune, associant des entrevues ou des articles à leur répertoire ou à leurs spectacles récents. J'ajoute que leur périodicité n'était pas très régulière. Cette nouvelle revue, qui doit paraître deux fois par an (en juin et en décembre), a été lancée par l'Association portugaise des critiques de théâtre, mais, en réalité, elle doit son existence aux efforts conjoints de cette association et du Centre de recherche théâtrale de l'Université de Lisbonne. La clé de la réussite de ce partenariat est que les deux entités ont en commun la plupart de leurs membres actifs. Ce qui semble une coïncidence témoigne du fait que, depuis dix ou quinze ans, la critique de théâtre est pratiquée par des universitaires qui sont, ou ont été à une époque, aussi engagés dans la critique. La plupart d'entre eux ont à la fois un diplôme universitaire et une expérience raisonnable comme chroniqueurs de théâtre.

L'un des avantages du cadre institutionnel est la mise sur pied d'une banque de données très détaillée (que je qualifierais de « technologiquement intelligente ») pour le théâtre au Portugal. Un autre avantage est qu'il a été possible d'y réunir des critiques de théâtre de générations différentes (dans le contexte de l'Association des critiques), ainsi que des historiens du théâtre et des experts, des professeurs et des étudiants (certains reconvertis de la littérature et des humanités), des chercheurs et des praticiens du théâtre inscrits à nos cours avancés d'études théâtrales. Là encore, nous avons eu la chance de nous être joints aux Études théâtrales après les années 80, alors que l'analyse de la représentation des spectacles courants est venue enrichir le champ d'étude qui, jusque-là, reposait presque exclusivement sur des documents historiques et sur une historiographie positiviste, comme l'observe Erika Fisher-Lichte dans *The Show and the Gaze of Theatre*[4].

On sait que le caractère éphémère du théâtre ne nous laisse que des miettes (photographies, costumes, vidéos, etc.), si bien que, lorsqu'on se livre à une recherche sur un théâtre du passé, nous examinons en réalité des documents et non du théâtre

4. Iowa, University of Iowa Press, 1997, p. 338 et suiv.

Portfolio « Samuel Beckett au Portugal : 1959-2006 », *Sinais de cena*, nº 5, 2006, p. 28-29.

proprement dit. Il est cependant très important de ne pas faire de différence entre le champ de recherche historique et le champ analytique, mais plutôt d'approcher l'immense réalité du théâtre armé de la possibilité d'approches variées, afin de pouvoir soulever davantage de questions.

Voilà une des raisons pour lesquelles nous maintenons dans chaque numéro dix sections différentes, renvoyant à des réalités distinctes, en utilisant divers instruments de recherche et en proposant des possibilités heuristiques variées : l'éditorial, un article de nature archivistique, des analyses de représentations, des comptes rendus d'ouvrages, des essais, des nouvelles de l'étranger, des sites Internet, des portfolios, un long entretien avec un praticien du théâtre et un dossier sur un thème particulier. Une fois par an, ce dossier concerne un thème choisi ; l'autre numéro publie les textes que les membres du jury de notre Association ont rédigés pour la remise du prix annuel du théâtre et pour les trois mentions spéciales, à l'occasion d'une cérémonie publique qui a lieu habituellement en mars et à laquelle les médias n'accordent pas beaucoup d'attention.

C'est donc, à mon sens, ce qui doit être fait pour fournir une bonne approche du théâtre à l'heure actuelle. Mais cela peut paraître comme une « suspension volontaire de l'incrédulité » (*a « willing suspension of disbelief »*), comme dirait Samuel Taylor Coleridge. Car il s'agit, en fait, d'un acte de foi, de simple volontarisme. Inconsciemment, on peut croire que c'est dans une certaine mesure une mission, une sorte de révélation d'une utopie. Le même genre de sentiment préside à l'idée de multiplicité, qui est un des principes essentiels de la revue.

Je me permettrai de reprendre la puissante métaphore du rhizome, que Gilles Deleuze et Félix Guattari utilisent dans leur ouvrage *Mille Plateaux*[5] pour donner une idée de notre objectif principal : un scénario intellectuel décentré, traversant une série de différents sujets, ou plateaux. Je cite : « Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux » (p. 32), ou : « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* » (p. 36). C'est cette démarche rhizomatique que nous recherchons dans notre approche du théâtre. En conséquence, le titre de ma communication épouse la linéarité de la liste d'entités et de liaisons absurdes implicites dans la séquence : « Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant ». **j**

Traduit de l'anglais par **Michel Vaïs**

Critique de théâtre, professeure à la Faculté des lettres de l'Université de Lisbonne et chercheure principale au Centre d'études théâtrales, **Maria Helena Serôdio** dirige la revue *Sinais de cena* et préside l'Association portugaise des critiques de théâtre.

---

5. Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DOSSIER

Ian Shuttleworth

Spectateurs en uniforme*

Je voudrais, dans cet exposé, adopter ce qui passe souvent pour la posture traditionnelle du critique : c'est-à-dire que je voudrais faire face aux deux côtés à la fois. Je crois bien être justifié de le faire. Comme le démontrent souvent les sondages d'opinion et les études de marché, les réponses peuvent varier considérablement selon la formulation de la question. Quant à savoir si les critiques sont nécessaires, je n'ai aucune hésitation à prendre place ici parmi les défenseurs de cette pratique. Cependant, si l'on s'arrête à considérer, non pas la question immédiate, mais plutôt le thème général de ce colloque, « La fin de la critique ? », alors je suis beaucoup moins optimiste. Je crains, en effet, qu'il soit tout à fait possible que la critique – surtout dans mon domaine, qui est la critique journalistique – ne survive pas à certains d'entre nous. J'espère que vous me pardonnerez, dès lors, si certaines de mes remarques reflètent un intérêt personnel bien senti. En outre, mes réflexions visent presque exclusivement la critique journalistique au Royaume-Uni. Je sais que mon pays est allé plus loin que d'autres dans le chemin d'inquiétude dont je vais vous entretenir, mais

---

*Le titre est un jeu de mots : *Uniformed Members of the Public* fait référence aux « *uninformed commentators* », soit aux « commentateurs non informés » dont il était question dans l'appel du colloque de Turin. NDT.