Document généré le 27 avr. 2024 13:28

Jeu
Revue de théâtre

Spectateurs en uniforme

Ian Shuttleworth

Numéro 121 (4), 2006

La fin de la critique ?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24344ac

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

Shuttleworth, I. (2006). Spectateurs en uniforme. *Jeu*, (121), 26–34.

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/

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.

comme Maria Helena Serôdio l'a déjà dit, les développements culturels en question nous affectent déjà tous dans une certaine mesure.

On peut affirmer sans ambages que la situation est la suivante : la fin de la critique – au sens de son but ou de sa raison d'être – est, aux yeux des éditeurs de journaux et de magazines, de leurs propriétaires et de leurs annonceurs, de faire croire que leur publication s'intéresse à la culture. Les critiques des arts vivants (hormis celles de la musique pop et rock) et celles des arts visuels et plastiques, de l'architecture et du design, sont considérées, du point de vue de l'édition, comme des « articles promotionnels ». Nos papiers permettent aux autorités de nos journaux de maintenir *l'image* d'un engagement dans tout le spectre de la vie : l'aspect matériel et mental, social et spirituel. Cependant, du point de vue éditorial, l'espace qu'on y consacre dépend d'un point d'équilibre : trop peu d'espace et la superficialité dont je parle serait évidente, tandis que trop d'espace empêcherait d'en laisser assez pour des sujets plus profitables. Aussitôt que varie l'équation coût/bénéfice, alors, pour citer Liz Imbrie, la journaliste photographe de *The Philadelphia Story* de Philip Barry, « les ceintures se porteront plus serrées cet hiver ». Cela, si l'on porte encore des ceintures.

De plus en plus, aussi, la culture de la célébrité et des « nouvelles à chaud » signifie que la couverture critique d'une œuvre occupera la seconde place, après la nouvelle ou le reportage *showbiz* de la soirée de première. Donc, pas l'œuvre mais l'événement, comme l'a déjà dit Maria Helena Serôdio. Parfois, cela signifie même que les critiques sont eux-mêmes engagés pour leur nom, qui attire les lecteurs, plutôt que pour l'intérêt qu'ils pourraient avoir pour le sujet en question. Comme le dit encore ma consœur, ce n'est pas là le résultat d'une quelconque malice éditoriale, mais parfois, cela découle bien d'une négligence coupable.

Présentée au National Theatre de Londres en 2004, *Stuff Happens*, pièce de David Hare sur l'arrière-plan politique de la guerre en Irak, a reçu un traitement médiatique douteux dans le journal *The Guardian*. Photo : Ivan Kyncl.

Des cas étonnants

Pour donner un exemple de la première de ces situations, en septembre 2004, le National Theatre de Londres a présenté *Stuff Happens*, la pièce de David Hare sur l'arrière-plan politique de la guerre en Irak. Le journal *The Guardian* a envoyé à la première représentation publique tout un groupe de commentateurs, des politiciens des partis conservateur et travailliste, un officier militaire et un ancien inspecteur en armement des Nations Unies, afin que chacun donne son point de vue sur la pièce. Ces articles ont été

publiés en totalité une semaine avant la première de presse, jour où le critique de théâtre du journal, Michael Billington, a été autorisé à voir la pièce. Au cours de cette semaine, l'approche du journal a fait elle-même son petit effet dans les nouvelles, si bien que la rédaction a demandé à Michael d'écrire un article défendant ce qu'elle avait fait. Ainsi, le critique de théâtre probablement le plus respecté du Royaume-Uni a été placé dans la situation grotesque et franchement absurde de devoir justifier une politique qui marginalisait son propre point de vue, qui rendait triviale sa propre position. Or, rappelons-le, tout cela a eu lieu avant même qu'il ait eu la chance de se faire sa propre opinion sur le spectacle. En somme, c'était comme si l'on avait demandé à une dinde de défendre le dîner traditionnel de Noël.

Cela dit, au moins, Michael a la chance de faire partie d'une rédaction qui accorde habituellement une place respectable aux questions culturelles. Ailleurs, le portrait est plus sombre. Un des grands magazines d'actualité du Royaume-Uni a, en 2004, nommé comme critique de théâtre un ancien secrétaire d'État à la Défense qui, jusque-là, n'avait témoigné d'aucun intérêt évident pour cet art. Un autre magazine a engagé un ancien ami d'université du rédacteur en chef, un journaliste-provocateur[1] qui avait montré aussi peu d'intérêt, mais qui avait confié à son copain qu'il cherchait du boulot. Et ces publications comptent parmi les plus « sérieuses » du pays. Le journal de marché moyen au plus fort tirage du R.-U. emploie actuellement comme critique principal un homme qui écrit aussi des sketches parlementaires caustiques et semi-humoristiques ; le résultat est que ses critiques renforcent les idées politiques et les préjugés sociaux de la ligne éditoriale de ce journal, alors qu'on traite sommairement de l'aspect artistique ou culturel du spectacle. Cet homme est aussi, autant que je sache, le critique de théâtre le mieux payé du journalisme écrit au R.-U.

Le 2 mars 2006, deux premières londoniennes ont illustré l'attrait de la célébrité pour les médias, alors que *Two-Way Mirror* de Arthur Miller, donné au Covent Garden, avait tous les projecteurs braqués sur lui à cause de sa vedette féminine, Abi Titmuss, pin up de l'heure à la télé, éclipsant ainsi *Resurrection Blues*, mis en scène par Robert Altman à l'Old Vic. Photos : Simon Pugh et Manuel Harlan.

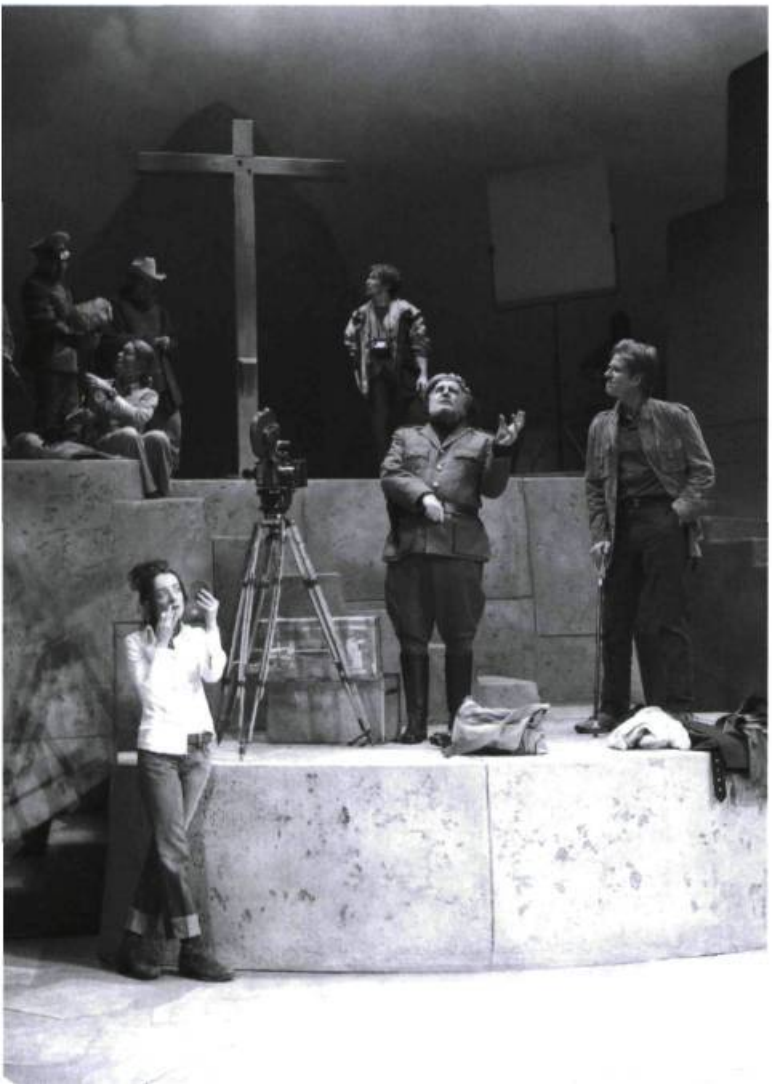
Ainsi donc, si les éditeurs et, dans une certaine mesure, même les lecteurs semblent considérer les critiques comme un accessoire cosmétique plutôt que comme une nécessité, comment puis-je affirmer ici que nous sommes toujours nécessaires ? Jusqu'à un certain point, cette vision pessimiste témoigne en ma faveur. Je viens de brosser le portrait d'une culture qui, en banalisant la critique d'art, se déconsidère et s'appauvrit elle-même. La description la plus succincte que j'ai trouvée de la critique est « d'expliquer la culture à elle-même ». C'est vrai peu importe que le lieu d'expression de la critique soit le média ou l'académie : si nos discours respectifs peuvent varier selon nos audiences, l'activité fondamentale et les relations à trois voies entre le sujet, la critique et le public restent les mêmes. Certes, nous ne pouvons donner d'explications approfondies ; aucun critique, qu'il soit journaliste ou universitaire, ne devrait le faire croire. En fait, nos opinions et nos points de vue nous appartiennent. Mais nous pouvons *informer* la culture sur elle-même.

1. En français dans le texte. NDT.

De même, cependant, il faut comprendre que par « culture », je ne fais pas seulement référence à n'importe quelle conception d'une « haute culture » légitime : par exemple, je suis fier d'avoir écrit il y a quelques années un chapitre d'un ouvrage critique universitaire sur la série télé *Buffy The Vampire Slayer*. Nous savons tous que la culture est un concept large, qui peut presque tout englober. Ce qu'il faut, donc, c'est que nous soyons vus en train d'embrasser une telle latitude dans notre pratique.

L'attrait de la célébrité

La semaine dernière, un spectacle a débuté au Fringe de Londres, composé des deux volets de *Two-Way Mirror* de Arthur Miller. Cela serait passé totalement inaperçu dans le paysage critique et, à coup sûr, cela aurait été éclipsé par la reprise des *Sorcières de Salem* du même Miller par la Royal Shakespeare Company et par la première anglaise de sa pièce *Resurrection Blues*, montée par Robert Altman, deux pièces qui ont aussi débuté la même semaine. Mais un facteur a fait du plus petit des trois spectacles le plus couru des médias populaires : la vedette féminine de la pièce est un des exemples les plus puissants de la culture britannique de la célébrité. C'est une jeune femme qui est célèbre du simple fait qu'elle soit très connue, qui est devenue une pin up, un visage dans la ville et une habituée d'un tas d'émissions de télé simplement parce qu'elle offre l'image d'une pin up, que son visage est partout en ville, etc. Notre approche en tant que critiques dans une telle situation doit être ni de la dédaigner pour avoir soi-disant des idées au-dessus de sa condition culturelle ni de la traiter comme un objet d'exotisme théâtral ou un visiteur d'une dimension culturelle parallèle.



Seulement, une partie du problème vient ici du fait que ceux qui sont chargés du contexte dans lequel fonctionnent les critiques des journaux – soit, les rédacteurs en chef et les patrons de presse, les grands médias électroniques et ainsi de suite – ont tendance à se laisser prendre par cette vision polarisée de la culture. Même dans ce que l'on pourrait appeler les journaux et les magazines de qualité, on semble penser (peut-être inconsciemment) que la culture populaire, si elle n'est pas totalement distincte de la « grande culture », est tout de même un champ médiatique plus adéquat ou, en tout cas, plus profitable. En tant que critiques, nous devons implicitement réfuter cela dans tous nos articles, pour forger une relation à trois

voies entre le sujet immédiat du travail, le contexte social et historique plus large où il se situe, et nos lecteurs ou auditeurs.

Aider le théâtre ?

C'est là quelque chose que, dans plusieurs cas, nous devons faire subrepticement ou, à tout le moins, de notre propre initiative. Un des préjugés les plus tenaces parmi les praticiens du théâtre est que les critiques doivent « soutenir » le théâtre, être « constructifs », bref, tout autre terme qui en clair signifie qu'ils doivent faire seulement des critiques que ces praticiens veulent bien entendre. On a le sentiment qu'une critique forte est une sorte de trahison des camarades ou, comme l'a souligné Nikolai Pesochinsky, de nos « partenaires professionnels égaux ». Or ce sentiment est un non-sens. Franchement, je désespère que des praticiens puissent jamais comprendre le simple fait que *nous ne sommes pas actifs dans le même domaine qu'eux*. Ils travaillent dans le théâtre, nous, dans le journalisme. Le théâtre peut être – il l'est, presque sans exception – une passion pour nous, mais ce n'est pas là que nous travaillons. Nous pouvons être portés sur le théâtre ou être des critiques par vocation, mais professionnellement nous sommes des journalistes. Vous voyez, je m'enflamme tellement par cette illusion que je viens de la nier quatre fois d'affilée.

Voilà le contexte dans lequel nous devons accomplir ce que l'on attend de nous : par notre emploi d'un côté et par notre passion de l'autre, exigences qui peuvent souvent être en conflit entre elles. Il nous faut résoudre la quadrature de ce cercle entre l'analyse intellectuelle et le reportage. Sans écrire uniquement pour la postérité, nous devons établir clairement que *l'art est de la nouvelle*, pas parce qu'il est associé à un nom particulier, à un visage ou à une autre marque, mais pour lui-même ; parce qu'essentiellement il fait partie intégrante de notre manière de vivre et de nous comprendre individuellement et comme société.

Or, nous devons faire cela de telle façon que cela suscite la complicité de nos lecteurs autant que de nos rédacteurs en chef : il nous faut les séduire pour leur faire accepter cela comme un fait, et dissimuler la possibilité que nous puissions en réalité remettre en question leurs préjugés sur l'art. Si nous pouvons leur faire accepter, au moins pendant qu'ils nous lisent, l'idée que l'art est un élément essentiel plutôt qu'un luxe marginal, alors il y a une chance qu'ils puissent penser de même en d'autres occasions aussi.

Que l'on me comprenne bien : il ne s'agit pas là d'une demande impossible à satisfaire ; au contraire, non seulement elle est réalisable, mais elle doit devenir une *routine*. C'est là le paysage médiatique que nous devons traverser, en donnant les itinéraires et les conseils que nous pouvons, en informant la culture sur elle-même. Il nous est impossible d'être tout pour tous, bien sûr, mais nous pouvons nous engager sur un front *suffisamment* large. Il y a quelques années, un étudiant avait émis une pensée brillante, même s'il l'avait exprimée bizarrement : l'art, avait-il dit (et donc, notre critique), ne consiste pas à atteindre la bonne sorte de gens ; il consiste à atteindre ceux de la mauvaise sorte, et à les *transformer* dans la bonne sorte.

Un exercice périlleux

Il me semble que la plus grande vitalité de la critique journalistique se mesure par la critique du lendemain. Assurément, l'exigence de rédiger en plusieurs centaines de mots une opinion bien formulée sur une pièce, à peine une heure après la tombée du rideau, peut constituer une invitation au désastre. Mais c'est aussi la manifestation la plus directe de l'art comme nouvelle : un reportage sur un événement à peine terminé, un papier qui mêle le compte rendu factuel et le commentaire, avec une dose d'analyse à chaud. Il peut être impossible de nous préparer suffisamment à cela par des lectures ou par d'autres formes de conditionnement mental : notre réponse est foncièrement immédiate. (Encore que, à nouveau, je voudrais souligner que lorsque je parle d'« immédiateté », je ne considère que le temps : toute expérience autre que le partage direct et physique de la représentation dans le temps et l'espace est évidemment une expérience médiate.)

Il est ridicule pour nous de prétendre avoir le dernier mot sur un spectacle ; ce que nous pouvons faire, en reconnaissant notre place dans un large débat continu, c'est de contribuer à ce que ce débat aille au mot *suivant*, puis au suivant, et ainsi de suite [...]

Même lorsque je ne suis pas limité par une tombée, j'ai personnellement tendance à écrire mes critiques « le soir même », parce que je crois à la vitalité de la critique du lendemain. Ce peut être dû au fait que cette approche s'accorde à la fois avec ma facilité de mémoire et ma paresse ! Ma justification vient de mes anciennes études de droit, avant que je n'aie jamais imaginé devenir un critique d'art. À l'époque où apparaissait pour la première fois un corps policier, les agents n'avaient pas de plus grand pouvoir d'arrestation ou de détention que n'importe quel citoyen ; simplement, ils étaient engagés professionnellement pour exercer ces pouvoirs ordinaires. Ce statut fut résumé de façon mémorable par un juge du XIXe siècle qui a décrit le policier, à cet égard, comme un simple « membre du public en uniforme » (*a uniformed member of the public*).

Eh bien ! j'essaie d'aborder la plupart de mes critiques, pour ainsi dire, en tant que membre en uniforme du public de théâtre. Certes, mon point de vue s'appuie maintenant sur une expérience d'une vingtaine d'années, car j'ai vu plusieurs milliers de pièces et écrit plus d'un million de mots sur celles-ci. Mais ma stature n'est pas plus grande que celle de n'importe quel autre spectateur. (Je parle au sens figuré, bien sûr, car quiconque s'est trouvé assis derrière moi au théâtre sait que, au moins dans un sens, ma stature est beaucoup, *beaucoup* plus grande !) En d'autres mots, je crois que la pluralité même des points de vue et leur caractère provisoire, qui inquiètent tant Nikolai Pesochinsky, sont en fait des atouts. Il est ridicule pour nous de prétendre avoir le dernier mot sur un spectacle ; ce que nous pouvons faire, en reconnaissant notre place dans un large débat continu, c'est de contribuer à ce que ce débat aille au mot *suivant*, puis au suivant, et ainsi de suite : précisément selon cette figure rhizomatique que Maria Helena Serôdio a évoquée, plutôt que selon le « club privé » auquel elle a aussi fait allusion.

Il en est de même pour ce que j'ai dit plus haut sur la gêne des praticiens du théâtre au sujet de nos écrits : inutile de n'écouter que les gens dont on sait pouvoir accepter les idées. La cybernétique, qui est l'étude scientifique de la communication, définit l'« information » comme la quantité d'imprévu dans un message. Absorbez-le, et s'il ne vous force pas à vous arrêter pour y réfléchir, c'est qu'il ne contient pas vraiment d'information. Il en est de même pour la critique : on ne peut se contenter de poser

des jugements, il faut les discuter. Comme le dit la question type aux examens dans les écoles anglaises, « donnez des raisons pour votre réponse » (dans la mesure de l'espace disponible, bien sûr !). Ces raisons doivent être à la fois immédiatement compréhensibles par nos lecteurs et imprévisibles, informatives, à leurs yeux. Chaque fois que nous écrivons, il nous faut gagner et regagner le privilège d'être écoutés. Si, comme l'a dit Nikolai, la liberté d'expression est un droit, être *écouté* est bien un privilège.

Internet

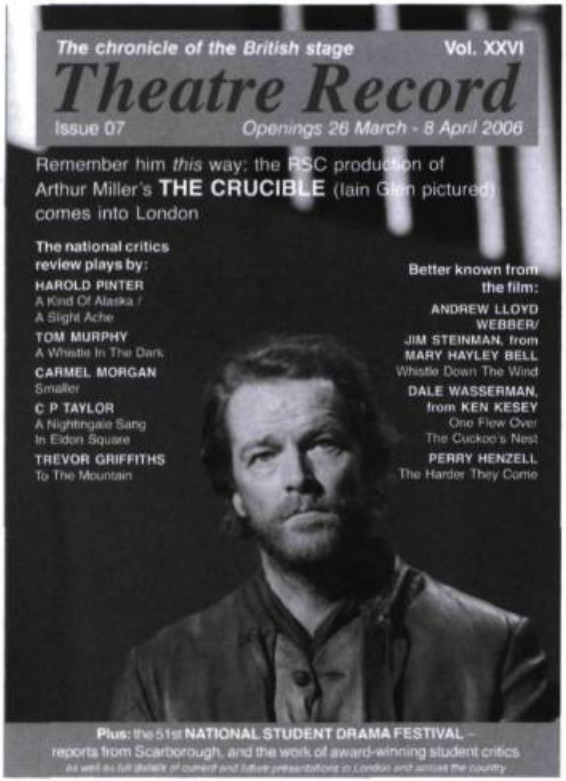
Cela me mène à un autre aspect du rôle du critique de journal, aspect qui, je l'espère, n'anticipe pas sur ce que va dire Porter Anderson. Il me semble incontestable que nous devons nous intéresser aux possibilités des nouveaux médias pour ouvrir davantage la discussion. Déjà. La « blogosphère », cette vaste nébuleuse de journaux en ligne, intimes ou non, et de commentaires – habituellement à compte d'auteur et interactifs – est devenue pour des millions de gens le canal premier, ou considéré comme le plus fiable, d'information et de réflexion sociale, politique et culturelle. Or, comme je le dis, cette ouverture et cette démocratisation doivent certainement être considérées comme une bonne chose.

Cependant, ce qui manque cruellement dans la blogosphère, au point où elle en est rendue dans son évolution, ce sont des mécanismes d'autorité. Comme cela nous est tous sûrement arrivé en faisant une recherche sur Google, il peut être assez déconcertant de chercher quelles sources sont dignes d'être suivies. La Loi de Sturgeon a été formulée par inadvertance par l'auteur de science-fiction Theodore Sturgeon, le jour où un intervieweur lui a affirmé que 90 % de la science-fiction était de la merde. Sturgeon a alors répliqué : « Mais 90 % de *tout* est de la merde. » (Le metteur en scène Lindsay Anderson, à qui l'on a raconté la Loi de Sturgeon, a souligné : « C'est devenu pire depuis, non ? »)

Voilà ce qui me ramène au statut des critiques : l'autorité – par cela, j'entends la crédibilité, la fiabilité, tout ce réseau d'indicateurs du statut critique par lesquels un lecteur évalue un auteur – n'est pas inhérente à l'exercice ; elle se mérite et elle est conférée. Et les modes de critique des nouveaux médias n'existent tout simplement pas depuis assez longtemps pour créer des structures d'attribution de l'autorité. Il ne s'agit pas d'une simple question de nombre de visites sur un site Web, pas plus qu'une autorité journalistique n'est fonction du tirage ; nous ne pouvons pas non plus considérer comme indices fiables le volume ou l'intensité de l'interaction, le nombre d'hyperliens publiés ailleurs en direction d'un site donné, ni (Dieu merci) les cotes de Google. La réputation, la réputation, la réputation : elle est aussi intangible dans ce domaine qu'ailleurs. Seulement, nous n'avons pas encore inventé de « radar de la réputation » pour naviguer avec confiance dans la blogosphère. Cela arrivera, j'en suis sûr, mais ce n'est pas encore le cas. Alors, *pace* Maria Helena, c'est là un problème : pas particulièrement pour nous comme auteurs, mais pour nous tous en tant que lecteurs.

Cela signifie que, pour le moment, la combinaison d'immédiateté relative et d'autorité conférée dans le débat culturel trouve toujours sa meilleure incarnation dans la critique journalistique. Une telle pratique peut enrichir l'expérience de la consommation,

sur la page ou sur la scène ; mais nous devons reconnaître qu'une très faible proportion de nos lecteurs auront la chance de jouer dans une pièce. La tâche principale de la critique journalistique n'est pas de proposer un ajout à la lecture ou au visionnement d'une pièce : elle rend compte d'un événement et donne forme au discours plus large dont l'œuvre et sa réception constituent deux composants.



Un dernier point, sur un plan personnel : il y a un an environ, j'ai suscité sans le vouloir une tempête dans la tasse de thé du journalisme théâtral britannique. J'avais écrit dans une chronique du magazine dont je suis devenu le rédacteur en chef, *Theatre Record*, qu'un grand nombre de critiques étaient d'un certain âge, ce qui causait un problème. À ma grande surprise, cela a été repris dans de nombreuses chroniques de nouvelles et de rumeurs, mais on ajoutait alors que j'avais demandé avec amertume aux vieux critiques de se retirer pour laisser de la place, par exemple, pour moi. Or, je n'ai rien dit de tel. Ce que je soulignais, c'est que, aussi longtemps que les ressources accordées à la critique journalistique continuent de diminuer, plus les générations présentes et leurs critiques demeurent en place, moins il y aura d'occasions pour les générations montantes d'occuper le terrain. À cet égard, peut-être le secteur des nouveaux médias devrait-il trouver rapidement ses propres mécanismes conférant l'autorité, faute de quoi il n'y aura plus de voies ou de structures hors de l'université permettant aux jeunes critiques d'apprendre leur métier et de prendre leur place dans le courant dominant de la réflexion culturelle. Bref, les patrons de presse n'investissent pas dans le bien-être à long terme de leur média de façon globale. Si bien que dans vingt ou trente ans, ils pourraient se retrouver sans les critiques dont ils auront besoin. Et le pire, c'est qu'ils ne s'en rendront peut-être même pas compte ou s'en ficheront. À l'encontre de cela, ce que j'ai trouvé sérieusement drôle au sujet de toute cette dispute artificielle, c'est que, encore une fois, on a mis en évidence un aspect trivial et sensationnel plutôt que la question centrale. C'est pareil dans tous ces journaux qui publient des photos des vedettes assistant à une première, mais pas la moindre critique de la pièce elle-même.

Les remarques que je viens de livrer sont tout à fait provisoires. Je suis bien conscient que, à plusieurs égards, je me livre au phénomène bien connu qui consiste à évoquer un âge d'or mythique d'il y a une ou deux générations, alors que l'on était censé vivre dans une abondance de lignes agates, de budgets et de respect. Pourtant, aujourd'hui, même si nous devons souvent concurrencer l'éphémère le plus insignifiant pour attirer l'attention, nous sommes aussi engagés dans un échange bien plus dynamique d'opinions et d'idées. Nous ne prétendons plus émettre de jugement : nous discutons,

plaidons, conseillons. Et nous écoutons aussi les autres qui font de même. Nous contribuons à expliquer la culture à elle-même, non pas enfermés dans une citadelle, mais au sein de la grande conversation nationale et globale d'aujourd'hui. **j**

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

Après avoir collaboré à plusieurs journaux et magazines britanniques, ainsi qu'à la BBC, **Ian Shuttleworth** est maintenant critique de théâtre au *Financial Times* de Londres et rédacteur en chef des magazines *Theatre Record* et *Irish Theatre*.

DOSSIER

PORTER ANDERSON

Critique de théâtre et nouveaux médias : de l'espace vide au cyberespace

> Parfois, au contraire, au cours de ce qu'il [l'acteur] appelle une « bonne » soirée, il se trouve devant un public qui, par hasard, tient activement son rôle de spectateur vivant. Ce public « l'assiste ». C'est grâce à cette « assistance » – l'assistance des regards, des désirs, du plaisir et de la concentration – que la répétition devient représentation. Alors, ce qui est « représentation » n'isole plus l'acteur de la salle ni le spectacle du public. Il les englobe : ce qui est présent pour l'un est présent pour l'autre. La salle aussi a subi un changement. Elle a quitté la vie quotidienne, essentiellement répétitive, pour une arène d'une espèce particulière où chaque moment est vécu plus clairement, plus intensément. Le public assiste au spectacle, mais, en même temps, l'acteur assiste le public[1].

Après avoir écouté Maria Helena Serôdio nous parler des revues savantes, et Ian Shuttleworth, dont l'expertise s'étend à la critique de journal et de revue, j'ai bien peur d'être considéré comme le Fantôme du futur de la critique. Aussi, ferai-je de

1. Peter Brook, *l'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 180. Cet ouvrage, d'abord paru en 1968, demeure une des réflexions théâtrales ayant le plus influencé le théâtre occidental, dans son rapport psychologique et émotionnel avec le public. Une de ses forces, en réalité, constitue l'affirmation faite par Brook à cette époque que l'art évoluerait au-delà de son temps : « Au moment où vous lisez ce livre, écrit-il à la fin (p. 181), il est déjà démodé. C'est pour moi un exercice, désormais figé. Mais à la différence d'un livre, le théâtre a une caractéristique particulière : on peut toujours recommencer. »