

Théâtre contemporain, Strasbourg et l'Europe Centrale

1-D'entrée de jeu, opérer un ou deux changements de perspective

Puisqu'il s'agira ici de théâtre, commençons, pour évoquer l'Europe et l'Europe centrale en particulier, par citer un homme de théâtre bien connu, Bertolt Brecht, dans un extrait de ses *Dialogues d'exilés* :

« ...Le passeport est la part la plus noble de l'homme. Il ne se fabrique pas aussi facilement qu'un homme. Un homme peut se faire partout, sans raison valable et de façon la plus légère, mais un passeport, jamais. C'est pourquoi il est si apprécié, quand il est bon, alors qu'un homme, aussi bon soit-il, n'est pas reconnu pour autant.

On peut dire que l'homme n'est que le porteur matériel d'un passeport. Le passeport lui est fourré dans la poche intérieure, comme des actions sont remises au coffre-fort qui n'a, somme toute, pas d'autre valeur que ce qu'il contient.

Et là, on pourrait penser que l'homme, d'une certaine façon, est nécessaire au passeport. Certes, le passeport reste la chose principale, chapeau bas devant lui, mais sans l'homme correspondant, il serait inadéquat ou, pour le moins, incomplet. Il est comme le chirurgien qui a besoin des malades, pour opérer : alors il existe, comme une demi chose après tant d'études, et dans un état moderne il en est ainsi ; l'essentiel est le Führer ou le Duce, mais ils ont besoin aussi de personnes à conduire. Ils sont grands, mais quelqu'un doit y subvenir, sinon ça ne marche pas... »

Bertolt Brecht (sur les passeports, sur l'égalité de condition de la bière et des cigares, sur l'amour de l'ordre).

Ce texte évoque trois choses :

- la première est l'envergure du théâtre contemporain qui met la scène à l'heure du monde et repère ceci : l'administration de masse, où le document d'identité prime l'existence réelle d'un individu, comme « mécanisme » sur lequel s'appuient les dictatures d'Hitler et de Mussolini. Depuis Brecht et les catastrophes du siècle dernier, le théâtre contemporain ne fait plus -ne peut plus faire- dans la dentelle...
- la seconde, qui corrobore la première, se reporte à notre sujet, l'Europe Centrale. Ce thème du passeport rappelle que ce document fit l'objet de la moitié des reconduites à la frontière française, s'agissant des ressortissants bulgares et roumains ces deux dernières années ; le suicide récent par le feu d'un ressortissant roumain en Espagne est là pour nous rappeler le drame humain que ces reconduites recouvrent. Or les citoyens roumains et bulgares sont aujourd'hui membres de la Communauté Européenne.

Si la loi est arbitre, elle est aussi arbitraire quand elle couvre des peurs irraisonnées, des aveuglements collectifs. Nous disons, en même temps, que nous considérerons cette Europe orientale comme appartenant à l' « Europe centrale », qui fait l'objet ici de notre réflexion. Mais l'Europe, in fine, s'arrêtera t'elle là définitivement? La question reste ouverte et, si des frontières doivent exister, il convient quand même de les manipuler avec un minimum d'attention et de sens historique...

- La troisième enfin, est que le théâtre contemporain, même si c'est avec humour et légèreté, est par nature engagé, politiquement et socialement. Se souvenir du « rideau de fer » évoque immédiatement des auteurs comme Vaclav Havel , Emil Cioran,

Eugène Ionesco. La chute du mur n'a rien enlevé à cette caractéristique du théâtre contemporain, si ce n'est que l'on s'en soucie moins, ou que l'on s'en souvient peu. Or la semaine dernière, Mark Weill, juif, 58 ans, directeur du seul théâtre indépendant d'Ouzbekistan, a été assassiné la nuit quand il rentrait de son théâtre chez lui. Pour le voler disent les autorités : or rien, sauf la parole et la vie, ne lui furent dérobées...

Avant, encore, d'en venir au fait –l'Alsace, porte de l'Europe Centrale- un autre texte issu du journal *Le Monde* qui concerne un auteur roumain justement, à propos de ce « désir d'Europe », dont l'Alsace serait ici la porte, afin de nous donner sur le sujet un nouvel éclairage.

« ...André Plesu, ancien ministre de la culture, puis des affaires étrangères, demande à l'Union d'aller moins vite, de s'octroyer « un peu de recul et de calme », de se livrer à « un petit exercice de silence (.../...) car l'Europe n'est pas faite pour la vitesse ».

Il pense que les pays d'Europe centrale peuvent apporter à l'Europe ce qui lui manque, c'est-à-dire « une certaine lassitude historique ». Il explique : « Oui nous sommes fatigués mais cette fatigue peut aussi devenir une vertu parce que l'Europe a oublié d'avoir l'air fatiguée : elle est trop active, trop dynamique, elle parle toujours d'avenir, elle fait des projets ». Il cite l'ancien dissident russe Vladimir Boukovski, critique impitoyable de la vieille rhétorique soviétique, qui reproche à Bruxelles de tenir « le même discours mobilisateur, optimiste, tendu vers un avenir doré ».

Les pays de l'ancien bloc communiste récemment entrés dans l'Union ne veulent pas se couler tranquillement dans le moule de la vieille Europe. Ils souhaitent que leurs partenaires respectent leur héritage. « Le degré de lenteur est directement proportionnel à la mémoire » écrit Milan Kundera.

Oui l'Europe doit bouger mais, si elle veut entraîner les peuples, elle doit avancer avec eux, plutôt que de se lancer dans un « sprint sportif ».

Et à l'intérieur encore de cette différence de sensibilité entre l'est et l'ouest, dont le théâtre se doit de témoigner, apparaissent d'autres contradictions. Oui les « opérateurs » culturels à l'est sont pressés d'intégrer les facultés économiques de l'Union Européenne ; mais pas forcément les artistes qui travaillent justement sur les « contretemps » du monde. Or le gros problème de l'Europe à mes yeux, est qu'elle confond de plus en plus les artistes avec les opérateurs culturels : d'où une obligation de résultats, endogènes à la bonne administration des projets mais exogènes au jugement artistique et qui dénature, au-delà du projet, son objet, à savoir : une meilleure intégration des peuples qui la composent, notamment à travers le partage d'un certain « esprit critique », au fondement de nos libertés démocratiques, de notre citoyenneté européenne.

2- En théâtre, l'Europe diverge à partir de l'Allemagne

Après avoir cadré ainsi notre sujet, voyons en quoi l'Alsace, et Strasbourg en particulier, serait ainsi « la porte » de l'Europe centrale.

Le théâtre, contrairement aux autres arts, rencontre des difficultés particulières à circuler. La première est l'interprétation sur scène d'un texte en langue originale : sur titrage et traduction

simultanée compensent aujourd'hui quelque peu cet handicap et le public français s'y est maintenant, semble-t-il, accoutumé. Mais les sujets dramatiques et les codes théâtraux diffèrent d'un pays à l'autre, tant d'un point de vue sensible que symbolique (tel acteur connu ici est ignoré là-bas ; tel sujet ici passionne mais perd ailleurs sa signification et donc, sa pertinence sur scène).

Malgré certains progrès ces dix dernières années, il demeure que le théâtre circule toujours avec difficultés et ces difficultés se renforcent, lorsque les modes de fonctionnement divergent. Il est, par exemple, plus facile d'accueillir en France un spectacle italien, hollandais ou belge qu'allemand, polonais ou russe car les structures de production et de diffusion dramatique sont ici similaires et là symétriques.

Il convient donc de préciser ce phénomène car il met en jeu autre chose qu'une simple différence d'économie.

Disons qu'en Europe, on peut distinguer deux grands courants d'exploitation du théâtre public :

- le premier, « à l'anglaise », consiste en un très faible soutien public qui livre l'art théâtral principalement aux lois du marché. La primauté de l'auteur, la faiblesse de la scénographie, l'impact des images produit par le jeu et les dialogues caractérisent ce système où l'économie est reine et le succès impératif.

- le second, « à l'allemande », consiste en un système dramatique qui ne se distingue pas de celui de l'art lyrique : les théâtres comptent au moins une centaine de permanents, dont les acteurs, scénographes, dramaturges et metteurs en scène qui produisent de nouvelles pièces en même temps qu'ils entretiennent en permanence le répertoire. Ce système produit des spectacles où le renouvellement des formes est au cœur du sujet mais suppose des scénographies souvent lourdes à monter, des distributions importantes ; il confère alors au texte une place secondaire, au profit d'une recherche plus directement centrée sur le sens de la pièce, en tant que représentation. Cette « façon de faire » implique donc, pour le spectateur, une grande capacité à changer ses référents.

Ces deux systèmes, l'un de « compagnies indépendantes », l'autre de « théâtre-ensembles », divisent l'Europe en deux : entre pays de l'ouest et du sud, d'une part, et pays de l'est et du nord, d'autre part, à quelques exceptions près : l'Italie et le Royaume-Uni entretiennent aussi des théâtres avec troupes permanentes (les Repertory Theaters et les Teatri Stabili), mais ceux-ci restent un peu en marge des échanges. Des compagnies indépendantes existent à l'est, bien sûr ; c'est d'ailleurs avec elles que l'essentiel des échanges est-ouest ou nord-sud s'organisent car les théâtre-ensembles, théâtres d'état, de région ou de ville, ne sont pas conçus pour tourner mais, comme un opéra, pour jouer ici, dans leur zone d'implantation.

Ce faisant, nous donnons, de part et d'autre des frontières, une image fautive de la réalité comme les théâtre-ensembles, réciproquement, qui accueillent difficilement des compagnies en tournée.

Ceci marque d'autant plus la différence de style entre les deux systèmes. Il en existerait bien un troisième, « à la française », qui se rapproche de l'anglais par la structure et l'économie des moyens mais qui, avec l'aide publique, s'est établi en système de soutien à la création. S'il permet, en effet, de monter rapidement des projets nouveaux sans dépendre du marché comme au Royaume-Uni, il a par contre tendance à démultiplier les réalisations et à atomiser l'emploi artistique. Telle est sa crise actuelle de croissance car, rappelons-le, cette « alternative française » s'est réellement mise en place ces vingt dernières années seulement.

L'Alsace, les institutions culturelles strasbourgeoises en particulier qui sont engagées dans un profond processus de coopération entre elles, est à croisée de ces différences. Nombres de manifestations artistiques en témoignent, dans les différentes disciplines du spectacle vivant, notamment du théâtre contemporain (Le-Maillon et le TNS dans leurs programmations régulières comme à travers le festival « Premières » ; le TJP avec « les Giboulées de la marionnette »). Cette coopération est en train de s'étendre à Mulhouse (avec La Filature) comme outre-Rhin, à Karlsruhe et Freiburg en particulier, et ceci concerne tout autant le public que les artistes dramatiques.

3- Des divergences positives de plus en plus laminées par l'économie de marché

On imagine bien tout l'intérêt d'une « Europe du théâtre » si différente dans son histoire, ses structures, ses points d'appuis esthétiques et critiques.

Tout d'abord, ceci permet à chacun des pays, donc à l'Europe tout entière, de progresser à des rythmes et selon des schémas différents. Aujourd'hui, par exemple, c'est le théâtre allemand qui est à la pointe : hier, c'était la France, les Flandres, en partie la Pologne, selon des mécanismes propres de développement artistique et d'intégration des nouveaux faits de société.

Lors du festival « Premières », consacré aux jeunes metteurs en scène européens, nous voyons bien ces différences d'approches. En même temps, nous constatons à quel point les jeunes metteurs en scène européens ont une sensibilité commune sur les faits de société et comment le texte dramatique, quelque soit sa forme et sa place dans le jeu dramatique, constitue toujours un point d'appui essentiel ; simplement, il ne se « joue » pas au même endroit qu'avant.

Malheureusement, plusieurs phénomènes viennent amoindrir cette belle diversité. Les années Thatcher au Royaume-Uni ont totalement assujéti le théâtre aux lois du marché ; les Repertory Theaters ont presque disparu du paysage théâtral anglais, tout comme une bonne partie des Teatri Stabili italiens, notamment après l'opération *mani pulite* (car le blanchiment d'argent sale au sein des institutions culturelles avait suivi un retrait de plus en plus sévère des subventions publiques).

De la même façon, mais plus tardivement, la crise de l'intermittence en France et la baisse récente des subventions publiques règle progressivement son compte au système français de la Décentralisation, inauguré par André Malraux. Plusieurs pays pourtant, dont l'Espagne et la Pologne, s'étaient inspirés de ce système « en réseau » pour refondre leurs politiques culturelles respectives.

Aujourd'hui, seule l'Allemagne garde la ligne, malgré des coupes sombres dans les budgets des théâtres allemands, mais qui restent encore les mieux financés de toute l'Union Européenne. La République Fédérale se paye même le luxe, à travers la création d'une *Bundes Stiftung für Kultur*, de redéployer les forces de son théâtre alternatif, d'une façon ouverte aux coopérations internationales.

L'Europe actuellement renonce donc à faire de cette diversité sa richesse, pays par pays, nous venons de le voir. La même suffisance est en œuvre au sein de l'Union, sous couvert de la très pudique « subsidiarité » (terme qui définit très clairement que l'art et la culture ne font pas l'objet d'une politique européenne en tant que telle mais sont seulement le lieu d'un petit complément, d'une bienveillante attention). Et d'un côté comme de l'autre, les règlements pleuvent sur les artistes : d'une part, par esprit de normalisation (tous les commissaires

européens y vont de leur point de vue pour assurer la « libre concurrence »), d'autre part, par souci de protection du patrimoine et de l'emploi « national ». L'un et l'autre associés finiront bien par interdire tout échange qui sorte des normes, c'est-à-dire tout échange artistique. En outre, les pays ont pratiquement cessé tout soutien régulier à la circulation de leurs artistes au sein de l'Union Européenne ; les soutiens publics à la coopération franco-allemande également ont presque tous disparus.

Seuls demeurent quelques outils de coopération transfrontalière et interrégionale (qui n'ont d'ailleurs pas la culture pour objet principal), au-delà des événements qui supportent un « prêt à penser » sur l'Europe de la culture et des citoyens, aux seuls objectifs médiatiques. Encore un effort par conséquent et « l'exception culturelle » n'aura même plus lieu d'être dans les négociations sur le commerce mondial...

4- Et l'Europe Centrale dans tout ça ?

Elle risque bien d'être le dindon de la farce.

Lente et pressée à la fois, elle risque de mal vivre cette contradiction intrinsèque qu'elle n'a absolument pas les moyens de gérer seule.

-Frustrée de formes contemporaines pendant des décennies, elle a besoin de temps pour « interpréter » à sa manière ce qui ne peut commencer que comme une forme d'importation, d'« urgente » invasion. Mais revenons aussi au texte d'André Plesu : il dit bien un « caractère » propre de l'est, qui ne peut fonctionner sur des bases occidentales trop avérées. Or celles-ci sont celles du commerce, soutenues et souhaitées par toute une partie de l'Europe qui n'ont pour objectif qu'une association de libre échange, qui ne souhaite en rien une Europe culturellement, politiquement intégrée.

- Le débat sur le fond d'une Europe politique est ici tronqué par ces bonnes intentions, au fonds très malicieuses, de la simplicité du « marché ». Ce sont, au sein de l'Union Européenne, les mêmes arguments que ceux qu'employaient les américains lors du GATT. La standardisation des formes et de l'imaginaire, en effet, est une des conséquences possibles du développement des échanges artistiques intereuropéens ; elle peut mener aux pires confusions si l'on n'y prête garde et contribuer au sabotage de spécificités et de traditions artistiques qui font, en l'absence d'une discussion plus approfondie, absolument nécessité en Europe aujourd'hui. Or ces arguments sont autant employés par les « internationaux » d'un plus libre marché que par les partisans frileux d'un repli identitaire national : ce sont d'ailleurs souvent les mêmes personnes qui simplifient à outrance la situation complexe, et donc intéressante, dans laquelle l'Europe fonctionne aujourd'hui. Ils tirent de l'« économiquement viable », l'essentiel des courts-circuits à tout raisonnement un peu élaboré sur cette complexité nouvelle qui trouble leur conservatisme sensible et moral.

Nous devons donc, malgré tout, continuer de faire en sorte que l'accueil régulier de théâtres étrangers n'occulte pas le contexte particulier dans lequel ces théâtres se créent et existent. C'est ce que nous essayons de « corriger » à Strasbourg, une fois acquis que l'accueil de spectacles internationaux fait d'ores et déjà partie du quotidien de nos programmations. L'Alsace, de ce point de vue, offre l'avantage d'appartenir à l'espace rhénan, au confluent des influences latines et germaniques. Strasbourg, qui marquait hier glorieusement la frontière jusque dans ses institutions culturelles (siège d'une importante université, d'un Opéra National, comme du seul Théâtre National qui ne soit pas installé dans la capitale), est

aujourd'hui le lieu privilégié d'un lien, d'une circulation des formes et des idées, d'un fonctionnement « en réseau » de ses institutions.

C'est ainsi que prit naissance le festival « Premières », consacré aux jeunes metteurs en scène européens, fruit d'une initiative commune du Théâtre National de Strasbourg et du théâtre Le-Maillon qui est engagé depuis trois ans dans un projet de Scène Européenne. Alliance du poids et de la légèreté : du poids que le TNS a toujours conféré à l'art théâtral, siège d'une excellente école, lieu de production dramatique où l'esprit de compagnie permanente a toujours soufflé ; légèreté de la structure du Maillon, régulièrement engagée dans la coproduction et l'accueil de spectacles français et étrangers, mais aussi du public d'outre-rhin, à l'égal de celui de sa ville siège. Jeu à deux ou à trois avec le TJP, comme avec Pôle Sud, qui permet d'accueillir à Strasbourg, non seulement des spectacles mais aussi des théâtres-ensembles justement, dans la diversité de leurs productions et sur une longue durée (par exemple La Volksbühne de Berlin, le Nouveau Théâtre de Riga, ce dernier ayant fait en outre l'objet d'un engagement commun avec la Filature de Mulhouse).

Tel est l'importance essentielle du travail en « réseaux », internes et externes, dans la construction d'une « identité » européenne qui respecte la diversité de ses sources.

Bernard Fleury, le 26 décembre 2007, pour la *Revue des Deux Mondes*
www.revuedesdeuxmondes.fr