

Un théâtre en quête de visage

Kalina Stefanova

Numéro 90 (1), 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16511ac>

[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

Stefanova, K. (1999). Un théâtre en quête de visage. *Jeu*, (90), 138–144.



Le metteur en scène Silviu Purcarete a créé à Craiova, en Roumanie, *les Danaïdes*, spectacle présenté ensuite à Avignon en 1996.

Photo : Dorián Delureanū, N.T., Craiova, tirée de *Théâtre/Public*, n° 130-131.

Un théâtre en quête de visage

Lorsque le Rideau de fer est tombé, il y a dix ans, le théâtre d'Europe de l'Est s'est trouvé dans la situation d'une vieille vedette de la scène qui aurait soudainement découvert qu'elle ne pouvait plus jouer Juliette ou Ophélie et, pis encore, qu'elle n'était même plus en demande.

Le fou du roi

Jusque-là, le théâtre d'Europe de l'Est avait joui de généreuses subventions gouvernementales, d'une relation passionnée avec son public et d'une situation sociale privilégiée. Hautement professionnel et fondé sur de riches traditions, il avait élaboré une imagerie particulière : c'est la métaphore qui régnait sur la scène, à la fois visuellement et par le langage. Le théâtre avait maîtrisé à la perfection une langue ésopienne de communication des idées : bien que censurée comme tout le reste en art, elle permettait de dire à peu près n'importe quoi au public. En fait, le théâtre pouvait dire ce qu'aucun autre art n'osait ni n'avait les moyens de dire. En ce sens, son seul rival était la conversation « de cuisine » entre parents ou amis intimes. Une étrange odeur de conspiration émanait donc toujours des rapports du théâtre avec son public, ce qui rehaussait encore l'importance de cet art et en faisait un médium recherché.

Bien que fort ingénieuses, les métaphores de cette langue ésopienne étaient claires pour tout le monde, y compris pour les autorités. Vu d'aujourd'hui, le théâtre de l'époque semble avoir été tacitement autorisé comme un exutoire pour les tensions sociales – un peu comme un fou du roi qui aurait eu le droit de dire n'importe quoi –, privilège qui, bien sûr, n'amoindrit en rien l'importance du rôle que jouait alors cet art.

De toute manière, quand le Rideau de fer a été levé, le théâtre en Europe de l'Est s'est trouvé dépouillé de tous ses privilèges. Il a cessé d'être l'enfant chéri de tous car, tout d'un coup, les rues se sont remplies de gens criant ouvertement ce que le théâtre avait jusque-là soigneusement déguisé sous ses masques. En peu de temps, il est devenu clair que les rues, les Parlements, comme les appareils de radio et les téléviseurs qui en diffusaient les nouvelles, avaient irrémédiablement volé le *show*. Mais ils avaient aussi volé le public de théâtre : le lien de « conspiration » entre la scène et les spectateurs s'était brisé. C'est alors que le théâtre d'Europe de l'Est a irrévocablement perdu le rôle unique et vénérable qu'il jouait sur la scène de la vie quotidienne.

Mais le Rideau de fer avait disparu, les magnifiques salles et les excellentes compagnies qu'elles abritaient étaient toujours là, et l'on pouvait espérer que le public

n'avait pas perdu soudainement l'habitude bien ancrée de fréquenter les théâtres. Il restait au théâtre d'Europe de l'Est à dresser la scène pour jouer un nouveau rôle.

Le prince indigent

Au début, cela est apparu comme un défi impossible : d'une part, le public se fichait bien de son ancien chéri et, d'autre part, le théâtre ne pouvait concurrencer l'énorme happening qui se déroulait hors les murs. Il a donc consenti à se joindre à l'euphorie politique : des gens de théâtre ont pris la rue, dirigé des manifestations, sont devenus des politiques et ont fait leur entrée dans les Parlements.

Puis, la vie a repris son cours normal (cela étant très relatif, bien sûr), mais le public a continué à ignorer le théâtre. Il y avait à cela une toute nouvelle raison, ajoutée au déclassement du théâtre : la crise économique. Les prix devenaient exorbitants, on faisait face pour la première fois à l'économie de marché, et l'argent consacré au divertissement était devenu à peu près inexistant.

Le théâtre lui-même devait affronter ce problème un peu plus tard. Pour l'instant, il était lui aussi tombé dans la dépression du Prince-devenu-indigent : il avait non seulement perdu son importance, mais encore le prestige dont on l'avait investi avant les changements. La perte de ce capital éphémère était douloureusement palpable pour les artisans du théâtre qui, de façon inattendue et plutôt rapide, se sont rendu compte qu'ils venaient de tomber du sommet de la hiérarchie sociale à son tréfonds.

Tout de même, le théâtre a commencé à chercher différents moyens de créer une nouvelle demande. D'abord, en essayant de ramener le public par les tentations du répertoire de boulevard encore-jamais-monté. La riche expérience du théâtre occidental dans ce domaine et la « virginité » du public de l'Est à cet égard étaient les gages d'une double garantie de succès. Mais cela n'a pas tout à fait marché comme il fallait : la commercialisation était – et demeure – un assez vilain mot dans le monde des arts d'Europe de l'Est.

L'explosion des styles

La seconde tentative eut à faire avec un autre fruit défendu : le théâtre de l'absurde. Les pièces d'Ionesco, de Beckett et de leurs amis ont pour ainsi dire inondé les scènes d'Europe de l'Est. Pendant un certain temps, aller au théâtre était comme voyager dans le temps jusqu'aux années 1950 et 1960. On a assisté à une gigantesque rétrospective internationale des auteurs du théâtre de l'absurde sur un demi-continent, sous réserve d'une seule différence importante : la plupart de ces œuvres étaient montrées pour la première fois à un public d'Europe de l'Est.

La renaissance du théâtre de l'absurde a marqué le début d'une autre période dans les années post-totalitaires, celle de l'« euphorie professionnelle » : les metteurs en scène se réjouissaient de leur liberté nouvelle dans le choix du répertoire, toutes les pièces jadis interdites ont connu les feux de la rampe, les metteurs en scène émigrés sont revenus... Et le plus important, à mi-chemin de cette période, après environ deux années de salles vides, le public est revenu lui aussi dans les théâtres. Bien qu'en concurrence avec de nombreuses nouvelles formes de divertissement inconnues avant les

années post-totalitaires – télévision par câble, vidéo, etc. –, le théâtre est demeuré le loisir le moins cher, et donc le plus populaire.

Le théâtre récompensait son public reconquis par un choix immense, à la fois en matière de répertoire et de styles. L'art célébrait sa liberté dans une explosion de mises en scène inventives et expérimentales. Le public s'est mis à vouer une admiration inconditionnelle aux metteurs en scène qui faisaient du théâtre comme un magicien sortant des trucs de son chapeau : en offrant un cocktail de drame, de ballet, de marionnettes, de vidéoclips, de projections de films et de musique en direct. Le spectacle théâtral goûtait à sa souveraineté retrouvée sur la scène, tandis que le public découvrait les joies multiples que procure le théâtre quand le discours politique n'est pas sa priorité.

Il y a eu aussi un nouveau jeu en ville : les théâtres privés. Mélange inédit de talent, d'enthousiasme et d'esprit d'entreprise, ils ont poussé l'un après l'autre, ajoutant leurs nuances au paysage théâtral d'Europe de l'Est. Plusieurs d'entre eux ont disparu aussi vite qu'ils sont venus au monde, et ce pour des raisons économiques d'abord : les lois favorisant le partenariat culturel avec l'entreprise privée n'avaient pas encore été votées dans les divers Parlements (ces lois sont d'ailleurs encore en souffrance dans certains pays de l'Est) et l'État ne disposait d'aucun subside pour le théâtre privé. Pourtant, non seulement certaines de ces compagnies ont-elles survécu mais, graduellement, elles en sont venues à renforcer les principaux théâtres publics. Le secret de cette transformation d'une survie en réussite est fort simple ; comme le disent certains artisans du théâtre, il tient en un seul mot : l'ardeur.

Mais ce n'est pas seulement dans les théâtres privés que les artistes faisaient des prouesses dans des conditions économiques extrêmement difficiles. C'était aussi le cas dans les théâtres publics. Malgré la diminution constante des subsides et des budgets dévorés par une inflation implacable, ces compagnies ont pourtant continué à produire des spectacles de fort calibre. Une même ardeur a fait de la période d'« euphorie professionnelle » du théâtre post-totalitaire d'Europe de l'Est un paradoxe en soi : une immense explosion artistique se déroulait en même temps qu'une sévère crise économique.

L'effacement de l'auteur

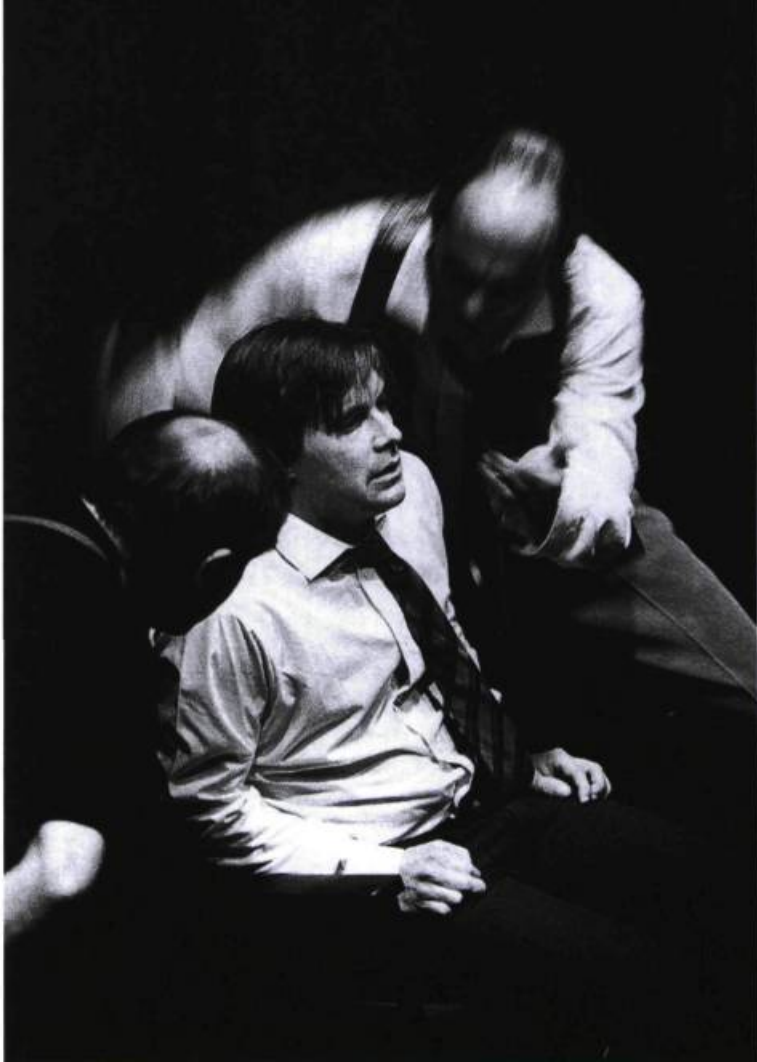
Cependant, le tableau n'était pas si rose sur le plan artistique non plus. Le principal problème était que l'écriture dramatique, dans la plupart des pays de la région, est presque tombée en panne pendant plusieurs années consécutives. On a écrit très peu de nouvelles pièces, et la plupart d'entre elles étaient tellement liées à l'actualité qu'elles perdaient rapidement tout intérêt.

Les auteurs ont donné plusieurs explications à ce cul-de-sac dramaturgique. La première fut le changement rapide du simple rythme de la vie. Au cours des décennies antérieures, la routine avait endormi le temps au point où la vie semblait avoir une curieuse saveur d'éternité. Mais voilà que le statu quo avait éclaté dans le chaos des changements et que le temps se mettait à s'envoler. En conséquence, si l'écriture journalistique excellait pour refléter le changement, les dramaturges ont eu beaucoup de

mal à s'accorder avec le nouveau rythme de la vie. Il leur a fallu plus de temps pour assimiler la nouvelle réalité et la transformer en pièces durables. Ensuite, les metteurs en scène ayant une soif insatiable pour les œuvres longtemps taboues du théâtre mondial, la demande pour des créations locales a baissé. Troisièmement, pour un jeune metteur en scène faisant ses débuts en Europe de l'Est, il était beaucoup plus facile d'atteindre la célébrité du jour au lendemain avec la production provocante d'un ancien maître plutôt qu'en montant une création, qu'elle fût d'un auteur connu ou d'un néophyte. En fait, la longue absence d'œuvres nouvelles dans le théâtre d'Europe de l'Est au cours de la première partie des années 1990 est surtout la faute des jeunes metteurs en scène. En outre, l'exigence de donner la priorité au répertoire national et, conséquemment, les subventions destinées à le soutenir avaient soit sensiblement diminué, soit disparu. C'est dans cette situation critique que se sont retrouvés les festivals de théâtre nationaux traditionnels, qui constituaient un puissant encouragement pour les auteurs.

Autre problème : celui de la création rapide de mythes au sujet de certains artisans du théâtre, surtout des néophytes versés dans l'approche expérimentale, mythes nourris par une ou deux productions seulement. D'une part, cela a constitué un obstacle important au développement artistique de ces nouvelles idoles. D'autre part, plus grave, leur consécration prématurée a nui à la relation encore fragile entre le théâtre et son public, éloignant plusieurs spectateurs de la même façon que les éloges excessifs d'autres critiques sur les expériences des années 1960 avaient alors repoussé un public traditionnel.

À cela se sont ajoutées des questions autres qu'esthétiques, en rapport surtout avec les changements structurels que le théâtre d'Europe de l'Est a dû surmonter. Jusqu'au début des années 1990, le théâtre était solidement ancré à trois piliers : le répertoire, les compagnies permanentes et le soutien total de l'État. Avec la reconstruction du troisième pilier (c'est un euphémisme car, parfois, il s'est agi plutôt d'une déconstruction ou d'un effondrement), le statut des deux autres a dû être refaçonné d'urgence. Après la perte de public, dans les premières années post-totalitaires, et après la longue sécheresse dramaturgique qui a suivi, la réforme structurelle du théâtre



constitua la troisième phase très difficile par laquelle dut passer le théâtre d'Europe de l'Est. Contrairement aux deux phases précédentes, cependant, celle-ci n'eut rien à voir avec des aspects plus ou moins abstraits comme l'esthétique, le prestige ou la nature de la relation entre le théâtre et le public. Cette phase a eu à voir avec une réalité douloureuse : d'abord, les licenciements.

Restructuration douloureuse

Dans plusieurs théâtres, on a dû abandonner le statut permanent de la compagnie ou, à tout le moins, accepter une réduction draconienne des effectifs. Cela veut dire que plusieurs artisans du théâtre ont dû dire adieu non seulement à un emploi pour la vie, mais aussi aux derniers vestiges d'une sécurité financière, qui à ce moment-là était d'ailleurs réduite dans la plupart des cas à un salaire du niveau de l'aide sociale. Bref, le théâtre, comme tous les autres secteurs de la société, a dû faire face à la réalité de l'économie de marché.

Cette phase de réforme structurelle obligée a été historiquement très importante pour une autre raison. Pendant les décennies totalitaires, le théâtre derrière le Rideau de fer constituait, pour le reste du monde, un ensemble monolithique plus ou moins indistinct : le théâtre des Pays de l'Est. Or étrangement – ou peut-être est-ce naturel –, quand les théâtres de tous ces pays ont finalement pu créer, restaurer ou réaffirmer leur identité propre, ils ont choisi des chemins semblables pour y parvenir. C'est seulement au milieu de la phase de réformes structurelles que ces voies ont commencé à diverger. Cela, parce que les réformes du système théâtral se faisaient plus ou moins vite selon les pays, soumises qu'elles étaient au rythme général des réformes économiques.

Il a fallu relativement peu de temps dans certains pays – Hongrie, Pologne, République tchèque entre autres – pour développer un mélange heureux de théâtres conventionnels et marginaux, rétablir un système d'incitation à la dramaturgie nationale, et même commencer à ouvrir de nouveaux théâtres, d'ailleurs pas seulement privés.

Dans d'autres pays – dont la Bulgarie –, l'approfondissement de la crise économique et, plus grave, la crise de valeurs morales subséquente, ont beaucoup ébranlé le théâtre. Il a fallu fermer des salles (dont certaines très anciennes, fortes d'une grande réputation) ; parfois, pour sauver un théâtre, on a dû en louer une partie et la transformer en restaurant ou en salle de bingo. En outre, désargentés, poussés dans certains cas au bord de la misère et constamment bombardés d'exemples d'enrichissement facile, les gens de théâtre ont commencé à perdre leur enthousiasme. Et le théâtre a perdu un peu son statut d'oasis dans une mer de crise pour devenir un simple reflet du vacuum économique et culturel ambiant.

Un exemple précis de cette attitude de résignation toujours présente – et ce n'est pas un hasard – consiste dans la production d'une série de pièces de Tchekhov. Par ailleurs, la vie réelle des gens de théâtre a commencé à ressembler à une éternelle attente de Godot : l'espoir du jour où les changements vont enfin commencer à faire en sorte que les choses fonctionnent.

À Montréal, on a pu apprécier la dramaturgie roumaine actuelle grâce au metteur en scène Claude Lemieux, qui a monté *Théâtre décomposé* ou *l'Homme-poubelle* de Matéi Visniec à la Veillée en 1997.
Photo : Georges Dutil.

Cela a même inspiré une nouvelle vague de pièces extraordinaires, dans la veine du théâtre de l'absurde. Marquant la fin d'une longue impasse dans laquelle s'est trouvée l'écriture théâtrale de la région, cette nouvelle voie pourrait être un signe avant-coureur d'une véritable résurgence théâtrale dans le camp d'arrière-garde des pays d'Europe de l'Est.

Donc, pour en revenir à la métaphore initiale de la grande actrice vieillissante dans la peau de laquelle s'est retrouvé ce théâtre après la chute du Mur, si dans certains pays elle a déjà réussi à se réinventer, dans d'autres, elle attend toujours un nouveau rôle. Mais dans les deux cas, le théâtre d'Europe de l'Est, qui a toujours joué un rôle essentiel dans la définition des identités culturelles, sociales et nationales, a fait de son mieux pour conserver aussi son rôle fondamental : non seulement aider le public à accepter ses traumatismes passés et présents, mais encore faire de ce monde un meilleur espace de vie. ■

Texte traduit de l'anglais par Michel Vaïs

Critique de théâtre et professeure bulgare, Kalina Stefanova vient de publier à Londres, chez Harwood Academic Publishers, *Eastern European Theatre after the Iron Curtain*. Ce texte a fait l'objet d'une communication par elle au 15^e Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre, qui s'est tenu à Gdansk (Pologne) du 2 au 7 octobre 1998.