

Emmanuel Wallon

Article paru in François Roche (dir.), *La culture dans les relations internationales*, Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée, tome 114, 2002 – 1 (466 pages), p.121 à 150.

(Actes du colloque « La diplomatie culturelle et les nations », Université de Bologne, 30 novembre - 2 décembre 2000).

Scènes de la nation Le théâtre français et l'étranger au XX^e siècle

“Le metteur en scène, c'est le comble du traducteur.”- Antoine Vitez¹

Comment interpréter le théâtre de l'autre ? Cette question à double sens doit être posée dans son contexte, celui d'un État fort de son patrimoine, de sa langue et de ses institutions. Il s'agit d'examiner les termes politiques, économiques et linguistiques des échanges entre scènes d'ici et théâtre d'ailleurs.

Aussi généreuse se montre-t-elle, la politique culturelle extérieure de la France ne peut omettre son passé impérial et ses ambitions mondiales. Pour effacer les séquelles du colonialisme théâtral et démentir tout soupçon d'elginisme dramatique - du nom de Lord Elgin, qui transféra les frises du Parthénon au British Museum -, les pétitions de principe ne suffisent pas, ni les efforts budgétaires.

Le commerce des arts entre les nations a d'abord été une spécialité d'explorateurs et de pèlerins, avant de devenir une affaire de missionnaires, de militaires et de diplomates. Aujourd'hui ses acteurs revendiquent un rôle de passeurs. Des actions menées avec le soutien des pouvoirs publics permettent en effet de déborder le cadre intéressé de l'import-export comme de dépasser les vues étreintes du tourisme culturel. Une panoplie d'aides et de bourses favorise les rapports avec le théâtre étranger. Ceux-ci prennent la forme d'achats, de tournées, de résidences, de traductions, de commandes, de coproductions, de réalisations croisées, d'ateliers itinérants ou de créations à l'extérieur. Les Français franchiraient-ils la rampe? Un pays qui estompe ses frontières absorbe mieux les courants qui l'irriguent.

Ces influences cheminent à travers des périodes et des territoires, accompagnées d'hommes et de femmes qui les reçoivent et les communiquent, mais aussi par le truchement de mots qui tentent de les exprimer : représentation, interprétation, inspiration, migration,

exportation, invitation, intégration, traduction, importation, imprégnation, coproduction, par exemple.

Mais d'abord, une digression : Orphée et Orsay n'étaient pas nés pour se rencontrer. Orphée est ce voyageur qui naquit en Thrace et connut l'Égypte. Avec sa lyre à neuf cordes, il ouvrit un passage entre le monde des ténèbres et la terre des vivants. Rentré chez lui en solitaire, son chant exaspéra de jalousie les femmes du cru qui lui arrachèrent la tête et les membres. Antoine Vitez avait compris que le héros antique transgressait aussi des limites entre mortels, lui qui indiquait en marge de sa mise en scène de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi : "Espérance a mené Orphée jusqu'à la frontière; c'est vraiment la frontière, une salle humide, une sorte de rotonde souterraine, comme dans le métro de Berlin; le fleuve est tout près, il coule sous nos pieds, bouillonne - les égouts."ⁱⁱ Bien qu'ils professent un langage sans frontière, les musiciens, comme les poètes, sont souvent victimes des malentendus, ces querelles de Ménéades qui séparent les foules d'une rive à l'autre. Par exemple, combien de sens différents chargent la *Marseillaise* de Rouget de Lisle, dont on ne peut oublier qu'elle fut d'abord, en 1792, un *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, ou l'*Ode à la joie* de Schiller, dont Beethoven fit le final de sa neuvième symphonie en 1824, puis l'Union européenne son hymne d'aujourd'hui ? Le théâtre a davantage de raisons de prêter à des frictions d'entendements, lui qui prétend transmettre non seulement la "voix des peuples à travers leurs chants" - pour citer une version française du recueil des *Volkslieder* de Herder (1778-79) - mais encore saisir leur esprit par le geste.

Un refrain, si vieux qu'il semble déjà une rengaine, annonce que l'universel sommeille dans le local et que l'humanité loge dans chaque nation. Il faut en actualiser le texte. Juste bon à dire que la terre tourne, le mot mondialisation (en usage depuis 1960), ne suffit pas à rendre compte de la diversité des mutations qui affectent les relations entre les peuples, les langues et les hommes, du moins telle que la scène nous les montrent. Emprunté au siècle des États, le terme d'internationalisation (apparu vers 1845) remplit à peine mieux son office: il existe plusieurs internationales, et celle des gouvernements qui opère de la façon la plus visible n'agit pas sur le modèle sensible qui est propre aux entreprises théâtrales. Les réseaux s'enchevêtrent et s'affrontent même comme à Seattle, capitale des multinationales Boeing et Microsoft qui devint en 2000, le temps d'un sommet, le

point de ralliement de mouvantes associations face à la technocratie Organisation mondiale du commerce (OMC). Ainsi Paris abrite une multitude d'institutions vouées aux cultures étrangères. Leurs responsables louent tous les beautés de la différence et, de fait, leurs méthodes divergent autant que les expressions artistiques à la promotion desquelles ils travaillent.

Représentation

La connaissance de l'autre reste une affaire de représentation. On va comprendre ce qu'Orsay vient faire dans cette histoire où l'on attendait plutôt Hermès, autre charmeur, facteur de harpe mais voleur de bœuf, qu'Apollon, sans rancune, choisit pour ami et que les dieux désignèrent afin de leur servir d'héraut. Charles Bouvier d'Orsay était ce prévôt des marchands de Paris qui fit habiller de pierre la berge de la Grenouillère entre 1700 et 1708, donnant son assise au quai qui, en 1815, prêta son nom au palais destiné au ministère des Relations extérieures, dont la construction commençait à peine. C'est cet office public que les passeurs de la scène ont coutume de solliciter, et non la direction des Beaux-Arts que Napoléon III confia quelques temps à un autre comte Alfred d'Orsay.

Au sein du ministère de l'Instruction publique, cette dernière paraissait bien placée pour revendiquer une action extérieure. C'est d'ailleurs à son initiative que des missions d'artistes furent envoyées au front en 1915 et sous sa tutelle que naquit en 1917, alors que la bataille contre l'Allemagne faisait rage, le premier Comité d'action artistique à l'étranger, transformé en administration l'an suivant puis baptisé Service de décentralisation artistique.

Le département des Relations extérieures n'en conservait pas moins l'exclusivité des rapports avec l'étranger, depuis le Consulat et son arrêté du 22 messidor an VIII (1800). Sous la Seconde République (en 1850), cette compétence y justifia la création d'un Service de protection de la propriété littéraire et artistique, acte que Beaumarchais n'aurait pas désavoué, dans la mesure où le fondateur de la Société des auteurs dramatiques (en 1777) avait démontré son goût pour les missions diplomatiques.

Transformé en ministère des Affaires étrangères (MAE), le "département" se consacra d'abord à l'entretien d'un réseau d'institutions d'enseignement et de recherche dont les fleurons étaient

les écoles d'archéologie d'Égypte et d'Extrême-Orient. Son Service des écoles et des œuvres françaises à l'étranger (formé en 1909) encouragea encore l'Alliance française (créée à Paris en 1883) et quelques établissements comme l'Institut de Londres (fondé en 1913 sous l'égide de l'Université de Lille). Il excipa de son antériorité pour assumer les charges de représentation culturelle, qu'il choisit en 1922 de confier à une Association française d'action artistique, laquelle prospère toujours sous cette appellation.

Les guerres, on le sait depuis le décret impérial de 1812 (dit "de Moscou") fixant le statut de la Comédie-Française, offrent des circonstances propices pour régler le sort des institutions artistiques. Cet adage se vérifia de nouveau pendant la Seconde Guerre mondiale. Le régime du maréchal Pétain transféra le Service des œuvres à Vichy. Afin de disputer à l'État français son autorité morale dans l'Empire et dans le monde, De Gaulle trace, dès son discours d'Alger en 1943, de larges perspectives d'échange culturel et d'ouverture intellectuelle. A la Libération, l'ordonnance du 13 avril 1945 constituant une Direction générale des relations culturelles auprès du Quai d'Orsay doit concrétiser cette ambition. Mais la France tarde à admettre le caractère équitable autant qu'inéluctable de la décolonisation. Le message de liberté qu'elle voudrait adresser à l'étranger dans la tradition de ses philosophes et de ses révolutions exclut le Malgache, l'Algérien, le Khmer, le Sénégalais. La Quatrième République désespère Camus, et Sartre aiguise sa critique. Pendant ce temps, la moitié de l'Europe se rétracte derrière les lignes de la zone d'occupation soviétique.

Les conditions de l'échange redeviendront plus propices sous la Cinquième. Dans le gouvernement de transition de 1958, André Malraux se voit d'abord honoré d'une vague mission "ayant trait à l'expansion et au rayonnement de la culture française", "par délégation personnelle et directe du président du Conseil"ⁱⁱⁱ. En réalité, lors de la création du ministère des Affaires culturelles, un an plus tard, cette attribution reste aux Affaires étrangères, à ceci près que Jacques Jaujard, en sa qualité de président de l'AFAA et de secrétaire général de la nouvelle administration, veille à la coordination "des grandes missions culturelles à l'étranger" et à l'aide aux manifestations culturelles étrangères en France. L'écrivain-ministre se contentera pour sa part de lancer des opérations de portée symbolique, comme l'envoi de la Joconde (dame d'Italie) et de la

Vénus de Milo (beauté grecque) pour représenter dignement la France à New York et à Tokyo.

Le partage entériné à cette époque dans le champ des œuvres et des spectacles, entre un ministère spécialisé dans l'exportation et un ministère voué à l'importation n'a pas été remis en cause depuis, sinon dans l'espoir de renforcer le second ou de manière à favoriser la coopération entre eux. L'actuel Département des affaires internationales (DAI) du ministère de la Culture^{iv} a ainsi vécu sous des titres et des liens variés : Délégation générale aux expositions et aux échanges culturels en 1971, Service des affaires internationales en 1978. Quant aux services culturels du Quai d'Orsay, sans que cet équilibre en soit affecté, il furent même rattachés par deux fois à un portefeuille spécial, assez mince il est vrai, auprès du ministère des Affaires étrangères, au profit de Thierry de Beaucé (secrétaire d'État chargé des Relations culturelles et de la Francophonie en 1988, puis des Relations culturelles seulement de juillet 1988 à mai 1991, et de Catherine Tasca (secrétaire d'État à la Francophonie et aux Relations culturelles internationales) en 1992-1993. En 1999, une réforme les a regroupés avec d'autres bureaux issus du ministère de la Coopération au sein d'une vaste Direction de la coopération internationale et du développement (DGCID) dont le budget (9,3 milliards de francs en 2001) engloutit 40% des ressources du MAE, entre autres au profit de quelques 150 instituts et centres culturels et 220 alliances françaises.

La première décennie du régime gaulliste s'avéra aussi fructueuse en accords culturels bilatéraux que les années vingt et trente qui avaient permis la conclusion de conventions avec l'Iran (1922), le Danemark (1930), l'Autriche et la Suède (1936), la Roumanie (1939), etc. L'Allemagne et la France entreprirent de se rapprocher sur le plan culturel, grâce au traité de l'Élysée de 1963, immédiatement suivi par la mise en place d'un Office franco-allemand pour la jeunesse (OFAJ). Le général ouvrit grand les bras à Québec (1965) ou Bucarest (1968). Le réseau des instituts et des centres culturels français à l'étranger continua de s'étendre.

Le multilatéralisme fit ensuite son apparition dans le cadre européen: d'abord timidement, en l'absence de clause réservée dans les traités, grâce aux programmes d'action adoptés par la Commission de Bruxelles, ou encore en application des Accords de Lomé avec les pays d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique (ACP); puis plus franchement après la ratification des accords de Maastricht et

d'Amsterdam qui élargirent le champ aux voisins retrouvés d'Europe centrale et orientale. Enfin les collectivités territoriales, enhardies par l'expérience des jumelages et les progrès de la décentralisation, firent irruption sur le terrain des relations culturelles internationales. L'AFAA elle-même les y encourage par l'entremise d'un Club fondé en 1994, qui regroupe des communes, des départements ou des régions acceptant de signer avec elle une convention triennale, à l'instar de Nantes, première ville adhérente.

De l'écriture dramatique à l'étiquette diplomatique, il n'y a que la distance qui sépare Paul Claudel, dans l'ambassade de Tokyo où il s'installe tout juste, de la Comédie-Montaigne où, durant cette année 1921, d'après le propre avis du poète, Gaston Baty "sabote" *L'Annonce faite à Marie*. L'écrivain, revenu de son dernier poste à Bruxelles, applaudit au contraire la version de *L'Échange* donnée par le russe Georges Pitoëff dans le cadre de l'Exposition universelle de 1937. La représentation se produit sur la scène politique, sur le plateau du théâtre ou encore sur le marché des données et des denrées. Les œuvres et les idées, bien que leurs dividendes ne se laissent pas aisément palper, conduisent le ballet des marchandises et des services.

Des secrets de chancellerie aux slogans commerciaux, l'écart semble quand même important. Certes, Paris a gardé la mémoire des gigantesques foires industrielles et culturelles qu'il a plusieurs fois abritées depuis le milieu du XIX^e siècle. En 1989, le bicentenaire de la Révolution française - qui coïncide avec l'Année de la France en Inde - sert de plate-forme à une série de manifestations organisées par les ambassades et le réseau culturel à l'étranger. Les festivités parisiennes, relayées par les télévisions du monde entier, raniment la curiosité pour le patrimoine et les produits du pays, au point que celui-ci s'impose durablement comme la première destination touristique mondiale. Pour s'en tenir au chiffre d'affaires, le théâtre joue les seconds rôles dans ce déploiement de charmes. Ce serait néanmoins méconnaître ses attributs, qui consistent à entretenir la réputation de la capitale et de la France entière comme une scène brillante pour les jeux du corps et de l'esprit, que de se borner à cet aspect quantitatif.

L'entretien d'un rang mondial réclame désormais la considération de cultures jugées jadis folkloriques, dont les porteurs sont devenus des partenaires dans le jeu politique, en tous cas des alliés face à l'hégémonie nord-américaine. L'art dramatique se prête à cette éthique de l'échange, sans grand danger pour la balance commerciale

du pays. Ainsi, à l'occasion du cinquième centenaire de l'expédition de Christophe Colomb qui avait ouvert la voie à la brutale *conquista*, présentée par égard envers les peuples amérindiens comme la "rencontre des deux mondes", l'AFAA s'est souvenue de l'expédition du "Florida" en affrétant le "Cargo 92", à bord duquel embarquèrent, dans un décor reconstituant une rue du Paris populaire, la troupe du Royal de Luxe, le groupe musical la Mano Negra et d'autres artistes.

Interprétation

Comme en matière diplomatique, les relations théâtrales posent par définition des questions d'interprétation, dans les deux sens du terme. Lors du prologue de la scène 47 ("Le siège levé") de l'opéra chinois *Le Pavillon des Pivoines* (*Muden Ting*), mis en scène par Chen Shi Zheng à la Grande Halle de la Villette en 1999, un traducteur en avertit le spectateur. De fait, il attise si bien les équivoques grivoises d'un commandant barbare qu'il provoque la rupture d'une alliance stratégique. Entre la France et les autres nations, le théâtre ne se contente pas de confronter diverses versions d'une même œuvre. L'étrangeté qui résonne dans la langue s'inscrit aussi dans la texture du drame. Sa trame même résiste à l'unité que la règle classique prétendait lui imposer : cités rivales et familles concurrentes, personnages en lutte avec leurs semblables, héros partagés entre leurs désirs et leurs principes, sujets en dialogue. Il entre également dans la nature du jeu d'accuser le hiatus entre le verbe et le geste, la disjonction des lieux et des temps, la distance des intentions aux actions, la distinction des discours d'avec leurs effets.

Pour bousculer la coutume, il suffit parfois d'un acteur, avec son accent, sa diction, son pas, ses positions ou ses façons. Une troupe ébranle encore mieux la scène, dix à plus forte raison. Cousines par la littérature et voisines dans la culture, la France et l'Italie en ont fait l'expérience sur cinq siècles. A partir de la Renaissance, les saltimbanques s'aventurèrent hors de la péninsule en tel nombre que la commedia dell'arte circula à travers l'Europe trois siècles durant. Tiberio Fiorelli, singulier Scaramouche apte à se souffleter du pied, prit ses quartiers au Palais-Royal vers 1660, relate Robert Abirached^V. Les Français adoptèrent ces bondissants Italiens, à qui le Régent permit de fonder leur Comédie avec protections et privilèges, non sans que les censeurs et leurs concurrents du Théâtre-Français ne leur

causassent des tracasseries, jusqu'à obtenir leur dispersion en 1779. En dépit des périodes d'isolement, la contamination n'a cessé de gagner depuis entre les deux versants des Alpes, grâce aux auteurs et directeurs de troupe qui marquèrent la halte de Paris, de Carlo Goldoni, mandé par la Comédie-Italienne en 1762, à Dario Fo, convié dans la maison de Molière en 1990. Celui-ci côtoya Jacques Lecoq au cours de son séjour italien, de 1948 à 1956, dans l'orbite du Piccolo Teatro de Milan où Giorgio Strehler et Paolo Grassi les avaient appelés^{vi}. Nul maître en particulier n'éduqua ces artistes rompus aux arlequinades, sinon la somme de leurs inventions et de leurs expériences, que Lecoq eut la passion de transmettre à des générations d'acteurs de toutes les nationalités dans son école parisienne, de 1956 jusqu'à son décès en 1999. Pour se croiser, les influences empruntent parfois des voies détournées. Giorgio Strehler prit la direction du Théâtre de l'Europe à l'Odéon de 1983 à 1989 - on y reviendra. L'autodidacte Patrice Chéreau avoue volontiers son estime envers lui, bien que l'Italien eût quitté le Piccolo Teatro quand le Français y séjourna en 1970-71. En retour, combien de jeunes compagnies d'Italie, sans l'avoir jamais vu à l'œuvre, révèrent aujourd'hui l'interprète des textes de Bernard-Marie Koltès? Dans un style différent, maints critiques ont signalé l'extraordinaire impact de l'une des dernières initiatives du Théâtre des Nations à Paris, y compris auprès de spectateurs qui n'y assistèrent point : l'*Orlando Furioso* de Luca Ronconi, au pavillon Baltard en 1970. Conviés par le festival d'Automne, Carmelo Bene, Giorgio Barberio Corsetti ou Romeo Castellucci ont, chacun à leur manière, prolongé cette histoire d'emprunts et d'échanges entre cousins.

Migration

Au pays de Corneille et Racine, le rayonnement de la langue et la domination politique se confondent. Les héros du répertoire fussent-ils empereurs de Rome, princes de Florence ou grands d'Espagne, les codes du théâtre classique ont été conçus tout à la fois pour exalter la puissance monarchique et pour exprimer le génie français. Royal divertissement offert à la capitale, conservatoire de l'art des compagnons de Molière, académie chargée de veiller sur le patrimoine comique et dramatique, la Comédie-Française est tout cela et bien plus. Forte de son statut, elle intima le silence aux troupes de la

foire, contraintes de se cantonner dans la farce, la pantomime, les marionnettes, les tableaux vivants ou les parades équestres.

Si elle leva le monopole de la compagnie du Palais-Royal par le décret de 1864, la libéralisation du théâtre à la fin du Second Empire n'entraîna pas *ipso facto* la révision du dogme gallocentriste. Loin de là : la France coloniale voulait répandre ses lumières de l'Afrique à l'Asie. En Europe, il lui fallait résister aux prétentions économiques et culturelles de ses rivales. La diplomatie continentale s'exprimait encore en français, mais déjà le monde financier préférait l'anglais, tandis que les techniciens commençaient à apprendre l'allemand. La guerre de 1870, poussant les Prussiens aux portes de Paris, prescrivit la langue germanique en Alsace et en Moselle. La III^e République, sans pour autant se montrer attentive aux prérogatives de ses auteurs et de ses comédiens, n'en devint que plus réticente aux œuvres des riverains du Rhin.

L'éclairage au gaz nimbe alors d'une aura le visage des divas. Bientôt les poursuites électriques les cerneront de façon à leur affecter l'entière gloire du théâtre parisien. Les progrès des chemins de fer et des lignes maritimes permettent déjà de transporter une troupe avec ses décors et ses costumes dans des métropoles lointaines. De même qu'elles parcourent les départements de l'hexagone, quelques vedettes illuminent de leur passage ces terres de mission de la culture française qui ont pour nom Maroc, Liban ou Tonkin. Cependant deux changements majeurs, inséparables l'un de l'autre, se produisent au début du siècle dans le théâtre européen. D'abord des écrivains s'attellent à la traduction du répertoire étranger, de William Shakespeare à Anton Tchekhov. Thomas Sauvage avait été, en 1867, le premier à faire entendre la langue élisabéthaine par une troupe anglaise, sur le plateau de l'Odéon. Marcel Schwob et Maurice Maeterlinck en proposent des versions soignées. Peu à peu le texte intégral en français remplace les adaptations plus ou moins tronquées qui avaient cours à la scène. Ensuite des acteurs ou régisseurs inventent l'art autonome de la mise en scène, de Konstantin Stanislavski à Max Reinhardt. En 1888, André Antoine découvre à la Monnaie de Bruxelles la troupe allemande des Meininger, dont les mouvements d'ensemble lui paraissent réglés à la perfection. Dans la brochure du Théâtre-Libre de 1890, il mentionne les innovations des Allemands dans l'éclairage, ainsi que des Anglais Windham pour la machinerie et Irving pour la figuration. Du point de vue de la

construction, il observe, comme plusieurs de ses contemporains, l'exemple de Bayreuth.

Un tel directeur ne saurait seulement imiter, il doit encore inspirer. Il s'y efforce durant la tournée du Théâtre-Antoine à travers l'Amérique latine en 1903. Lors de sa conférence de Buenos Aires, il dépeint l'accueil chaleureux dont vient de l'honorer le public brésilien, malgré les réserves de certains journaux: "Et si je suis parvenu là-bas, dans une certaine mesure au but que je me proposais, ce n'est que grâce à l'appui enthousiaste et soutenu de la jeunesse et des étudiants vivement insurgés contre les tendances rétrogrades d'une partie de leur presse et de leurs compatriotes"^{vii}. Fougueux, impétueux, généreux étudiant brésilien : avec quelle spontanéité, il tourne sa figure d'humanité ensoleillée vers ce foyer de la littérature universelle qu'on appelle Paris! Cette emphase n'est pas sans évoquer le ton qu'employait Sarah Bernhardt dans l'«Examen de Conscience» qu'elle consentit à livrer au *Figaro*. "Au Brésil, les étudiants ont dégainé leurs sabres et distribué des coups, parce qu'on ne les laissait pas détacher mes chevaux, mettre leurs épaules sous les limons et tirer ma voiture." Le grand romancier portugais José Maria Eça de Queiros s'en amusa dans un des "Billets de Paris" qu'il adressait régulièrement à la *Gazeta de Noticias*, entre 1893 et 1897^{viii}. Partout cette ambassadrice croit attirer sur sa personne l'amour de la patrie de la liberté, de son idiome limpide, de son inimitable art dramatique. A Melbourne, les francophones vengent grâce à elle les humiliations de la domination anglaise. A Ottawa, le parlement vient au complet à sa rencontre. Il est vrai que les pièces en langue française s'exportent un peu partout : à Saint-Petersbourg où le Théâtre Michel leur est dédié, à Moscou, Berlin, La Haye, La Nouvelle Orléans... Quant aux réalisations lyriques et chorégraphiques, elles séduisent tant à l'étranger que leurs concepteurs décident parfois d'y demeurer, à l'exemple de Marius Petipa en Russie, en attendant que les Ballets russes de Serge Diaghilev tiennent l'affiche à Paris.

Quittant l'Odéon où il avait fait faillite, André Antoine partit en mission dans la Turquie de Mehmet V afin d'y fonder un théâtre national et un conservatoire, à la veille de la Grande Guerre qui vit la Sublime Porte rejoindre l'alliance des Empires centraux. En 1922, il applaudit la troupe de Stanislavski au Théâtre des Champs-Élysées, qu'il n'hésite pas à qualifier de "théâtre international". Sous la direction de Jacques Hébertot, le premier des intermédiaires

professionnels dont la fortune allait pâtir d'une telle curiosité, la salle de l'avenue Montaigne accueillait alors (jusqu'en 1924) Georges et Ludmilla Pitoëff, Ermete Zacconi, les London Players, ainsi que les principales figures de la danse moderne : Loïe Fuller, Isadora Duncan, Rolf de Maré, Landa Wandowska. C'est en revanche au Théâtre Montparnasse, en 1930, qu'Antoine découvre Vsevolod Meyerhold (qu'il prénomme "Vsevoldo"), le metteur en scène du "Réviseur" de Gogol dont il conteste les partis pris d'«émancipé intransigeant», quoique les acteurs russes lui paraissent supérieurs aux français^{ix}.

Entre les deux guerres, la diffusion l'emporte sur l'implantation durable et la simple visite. Paul-Louis Mignon baptise "tournée des grands ducs"^x ces itinéraires de représentation qui requièrent des prestataires de services spécialisés tels que les Tournées Barret ou Lumbroso. L'expression peut s'appliquer à la Comédie-Française, laquelle voyage avec les Spectacles Karsenty à partir de 1937, mais elle désigne surtout des éclaireurs qui fraient la route à leurs futurs héritiers. Louis Jovet, parti en juin 1941 vers les Amériques, y prolonge l'itinérance de sa troupe pour cause d'Occupation. Jean-Louis Barrault, embarqué sur le "Florida" avec sa compagnie en 1950, grâce à l'aide de l'AFAA, cingle à destination des ports du continent sud-américain. Il devance de loin Roger Planchon, qui abordera Buenos Aires en 1973.

A l'égal des membres du Cartel (Baty, Dullin, Jovet, Pitoëff), les rénovateurs du théâtre français méprisent le confort bourgeois du boulevard. Ils regardent non seulement au-delà des fortifications de Paris, vers la banlieue et la province que sillonnent Léon Chancerel et les Copiaux, mais aussi au-delà des frontières. Certains rêvent de contribuer par leur art au grand dessein de paix universelle du président Thomas Woodrow Wilson. C'est le cas de Firmin Gémier qui, fondant en 1928 la Société universelle du théâtre (éteinte en 1938), inaugure une longue pratique de réunions internationales et de coordinations européennes.

Inspiration

Plus que son contemporain Gémier, Antoine intéresse en qu'il amorce au début du XX^e siècle un processus d'extraversion dont il déplorera certains développements à la fin de sa carrière. S'il désire débarrasser la scène parisienne de ses afféteries, c'est pour mieux

servir les auteurs du cru. S'agissant des étrangers, il rompt avec la tradition d'adaptation au profit de la traduction intégrale, que les œuvres appartiennent au répertoire depuis longtemps comme celles de Shakespeare, ou qu'elles le renouvellent avec Tolstoï, Ibsen et Strindberg. Toutefois le "génie national" justifie l'essentiel de ses efforts, car il a engendré "trois siècles de beauté qui ont éduqué le monde entier"^{xi}. La mise en scène n'a de droits à faire valoir que dans la mesure où elle porte des textes qui prouvent la vigueur des lettres françaises. Il juge sans indulgence ses cadets Jacques Copeau et les membres du Cartel, réservant ses remarques les plus vives à Pitoëff. En réalité, ces derniers ont beau vouloir accentuer l'autonomie de l'art scénique, à travers des tentatives qui constituent le pendant français - mais non l'équivalent - des expériences de Gordon Craig en Angleterre, d'Erwin Piscator en Allemagne, de Stanislawski et Meyerhold en Russie soviétique, leur efforts ne visent ni à desserrer le carcan du texte, ni à briser la gangue de la langue. En cela, ils restent les arpenteurs d'une scène hexagonale : "On peut déjà s'apercevoir que notre nouveau personnel de jeunes metteurs en scène n'est point aussi influencé par l'invasion étrangère que l'on aurait pu le redouter", concluait Antoine en 1925^{xii}. Un homme allait bientôt tenter de le démentir.

Alfred Jarry avait situé "en Pologne, c'est à dire nulle part", le décor de son *Ubu roi*. C'est son admirateur Antonin Artaud qui prononce la rupture. Lors de l'Exposition coloniale de 1931, il découvre un théâtre balinaï combinant "de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique - et un peu du théâtre tel que nous l'entendons ici", écrit-il aussitôt dans la *Nouvelle Revue française*^{xiii}. Pour la publication plus tardive du *Théâtre et son double*, il accuse la différence en corrigeant ainsi son papier : "et excessivement peu du théâtre psychologique tel que nous l'entendons ici en Europe"^{xiv}. Ses contemporains pensaient que la planète rétrécissait sous l'emprise de la technique et de sa servante, la vitesse. Déjà cosmopolite, le théâtre européen variait ses langues comme l'intensité des lumières, le style de jeu et l'aspect des costumes : il évoquait peut-être Babel, mais sous la forme d'un bel hôtel intercontinental, relié au monde à la manière fonctionnelle d'une gare de chemin de fer. Voici qu'aux yeux du fondateur du Théâtre-Alfred Jarry - dont l'existence avait alors pris fin -, des panneaux s'abattent et des trappes s'ouvrent, par où se révèlent d'autres continents, des civilisations en actes, des peurs immémoriales

et des pulsions organiques défiant toute pose. “Et par langage je n’entends pas l’idiome au premier abord insaisissable, mais justement cette sorte de langage théâtral extérieur à toute *langue parlée*, et où il semble que se retrouve une immense expérience scénique, à côté de laquelle nos réalisations, exclusivement dialoguées, font figure de balbutiements”^{xv}. En quête d’un ailleurs dont même un cadre de scène béant sur la cruauté ne pouvait donner la perspective, il partit pour le Mexique à la fin de l’année 1935, vers le “pays des Tarahumaras”. Là, le peyotl l’entraîna à un voyage dans le voyage, dont il est malaisé de dire s’il est tout-à-fait revenu. “Artaud le Môme”, frère en évasion de Rimbaud Arthur (Africain d’occasion) et de Roussel Raymond (Africain d’impressions) deviendra, longtemps après son ultime apparition au Vieux-Colombier, le guide erratique d’une nouvelle génération de gens de théâtre, contestant le corps diplomatique aussi bien que le jeu psychologique.

Exportation

Hélas, le second conflit mondial approchait, et le nationalisme retournait sur le devant de la scène. Sous la double surveillance des autorités allemandes et de l’État français, le Comité d’organisation des entreprises du spectacle (COES), où siégeaient Gaston Baty et Charles Dullin, accepta l’éviction des juifs de la profession, la ségrégation des étrangers, le cantonnement des noirs dans des rôles subalternes, la chasse aux communistes et aux franc-maçons. La censure sévit, surtout en zone Nord, suivant les listes “Otto” du Propagandastaffel. La plupart des œuvres russes, anglaises puis américaines furent interdites de représentation. Cela étant, elles laissèrent à peine plus de place que de coutume au répertoire germanique, sauf à la Comédie-Française dont l’administrateur, Jean-Louis Vaudoyer, dut accueillir une troupe censée montrer la supériorité du Reich dans l’art dramatique.

A la Libération, la communauté théâtrale embrasse avec ferveur la cause de la concorde et de l’égalité entre les peuples, en digne représentante d’une République qui inspire la Déclaration universelle des droits de l’homme, souscrit à la Charte des Nations unies et abrite sa nouvelle Organisation pour la science et la culture, l’UNESCO. Elle apporte ses suffrages à la création, dans ce cadre, de l’Institut international du Théâtre (IIT), à Prague le 1er juillet 1948, avec sa

reconnaissance au Centre français du théâtre qui en est l'émanation sous la présidence d'Armand Salacrou. La France n'en appartient pas moins au camp occidental, rangé derrière la bannière des États-Unis, qui va longtemps ignorer la vie dramatique qui se déroule derrière le "rideau de fer". Enfin elle conserve le masque blanc de la puissance coloniale, comme ne tardent plus à l'éprouver les jeunes gens qui s'initient au jeu avec des instructeurs d'éducation populaire, dans des ateliers de Rabat, Tunis ou Alger.

Leurs camarades parisiens, en tentant leurs premiers pas sur les planches dans des théâtres universitaires, au Conservatoire ou dans des cours privés, rêvent sans doute de fraternité. Leurs aînés s'affairent à dresser des tréteaux à travers le pays, en banlieue ou dans ce "désert français" qu'est encore la province. André Clavé, Hubert Gignoux, Maurice Sarrazin, Gabriel Monnet: ces pionniers de la décentralisation dramatique ne revendiquent aucun privilège à l'intérieur et ne réclament nulle protection vis-à-vis de l'extérieur. Leur ambition de construire un théâtre de service public les accapare tant que leur horizon se limite souvent à la région qu'ils se donnent mission d'ensemencer avec les mots de Corneille, Marivaux, Hugo, mais aussi ceux de Kleist, Tchekhov ou Eliott. Dans la première décennie de la Comédie de Saint-Étienne, fondée en 1947, Jean Dasté inscrit à son programme des pièces de Synge, Pirandello, García Lorca, Brecht, qu'il estime "accessibles d'emblée au public populaire", rapporte Danièle Robin^{xvi}.

Directeur du Centre dramatique de l'Est de 1952 à 1957, Michel Saint-Denis fait partie des rares hommes de théâtre français ayant approfondi son expérience à l'étranger. Installé à Londres en 1936, ce neveu du grand metteur en scène Jacques Copeau y avait créé une véritable pépinière d'acteurs, avant de se voir confier par le gouvernement Churchill la responsabilité de l'antenne française de la BBC. A Strasbourg il appelle, pour animer l'école dont il flanque le théâtre, des collaborateurs de diverses nationalités, presque tous d'expression anglaise, ce qui ne l'empêche pas de développer les échanges avec la Suisse^{xvii}. Entouré de la troupe du Théâtre national populaire (TNP) qu'il dirige de 1951 à 1963, Jean Vilar multiplie les incursions à l'étranger. En 1954, il accueille à Chaillot *Mutter Courage* dans la langue et la régie de Bertolt Brecht, que le public et la critique reçoivent avec passion. Dès 1948, il avait invité les comédiens de l'université d'Oxford à jouer *The Silent Woman*, de Ben Johnson, au

Verger d'Urbain V en Avignon. Il attendra cependant 1968 pour rouvrir à ses risques et périls la Cité des papes aux compagnies étrangères, réservant le volet théâtral du festival à trois productions du turbulent Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina.

Dans l'intervalle, l'écriture dramatique n'a été contaminée par des influences étrangères que dans la mesure où des auteurs natifs d'ailleurs ont glissé leurs répliques dans le rigide corset de la langue française. Des régisseurs les ont hissés sur les petits plateaux de la rive gauche de la Seine. Il s'agit du russo-arménien Arthur Adamov (entre autres pour *Le sens de la marche*, mis en scène par Roger Planchon en 1953), de l'irlandais Samuel Beckett (*En attendant Godot*, mis en scène par Roger Blin en 1953), du roumain Eugène Ionesco (*Amédée ou comment s'en débarrasser*, mis en scène par Jean-Marie Serreau en 1954). Leur cas relève de l'infiltration plus que de l'intégration ou de l'importation, si l'on admet que le vocabulaire de l'espionnage relaye ici celui du commerce. Ces écrivains ne se contentent pas en effet d'emprunter la langue afin d'en jouir en qualité d'assimilés. Ils la travaillent et la transforment de l'intérieur, en la soumettant au corps des acteurs. "Au fond, Beckett ne fait rien d'autre que manifester par un symbole vécu le fait que toute langue est étrangère, que celui qui parle en moi est déjà un étranger, séparé de moi, séparé de soi, séparé de sa propre vie"^{xviii}. Ce qu'Alfred Simon explique là, l'intéressé l'a confié à Axel Kaun dans une lettre : "Cela devient de plus en plus difficile pour moi, pour ne pas dire absurde, d'écrire en bon anglais. Et de plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque"^{xix}.

Aussi tortueux et coûteux fût-il, le démantèlement de l'Empire colonial s'est accompli peu à peu. La génération montante, dont de nombreux éléments ont saisi, au prix d'un service prolongé dans les Aurès, à quelles causes sans avenir et sans gloire on avait astreint leur jeunesse, dénoncent les faux-semblants de la politique étrangère gaullienne. Aux incantations du chef de l'État lors de ses voyages officiels, ils opposent un internationalisme en actes. Tandis que les mouvements sociaux se radicalisent devant le rideau rouge de la Révolution culturelle et de la guerre indochinoise, la pratique théâtrale s'irise dans une débauche de couleurs.

Dans l'immédiat, le pays officiel persiste à vouloir draper son théâtre dans le pourpre de la respectabilité. En cette année 1968, le gouvernement qui, deux saisons auparavant, avait fait rempart pour défendre *Les Paravents* de Jean Genet à l'Odéon, dresse son corps préfectoral contre les débordements érotico-politiques des compagnies qui investissent Avignon. Il fait interdire une pièce d'Armand Gatti, la *Passion en violet, jaune et rouge* (dite "Passion du général Franco"), pour "motifs diplomatiques", alors qu'elle avait été produite et programmée au TNP - elle sera jouée en définitive en 1976 après la mort du Caudillo, dans une autre version, aux entrepôts Calberson, avec une troupe d'amateurs comprenant plusieurs immigrés. Pour conclure, il congédie Jean-Louis Barrault parce qu'il avait dialogué avec les enragés qui occupaient un théâtre de la nation - toujours l'Odéon.

Invitation

En deux décennies, trois manifestations sortent enfin la scène française du huis-clos où ses personnages ressassaient leurs paradoxes, fussent-ils sartriens : le Festival international de Paris, le Festival mondial de Nancy, le Festival d'Automne. Signe des temps : ces initiatives émanent d'animateurs et d'organisateur plus que d'auteurs ou d'acteurs.

Lancé sous l'égide de l'Institut international du théâtre (IIT) par Claude Planson et Aman Maistre-Julien en 1954, le Festival international d'art dramatique de Paris se transforma en Théâtre des nations (TdN) en 1957, sur la base d'une convention interministérielle associant les autorités locales^{xx}. Un public informé lui doit ses premières confrontations avec l'opéra traditionnel chinois, le Nô japonais, le Théâtre d'Art de Moscou et le Berliner Ensemble, mais aussi avec le Piccolo Teatro de Giorgio Strehler, les revues composites de Joan Littlewood et les interprétations décapantes d'Ingmar Bergman ou de Peter Brook. Sa première saison débuta au Théâtre Sarah Bernhardt et les suivantes requièrent diverses salles. Le Living Theatre fit ainsi sa première entrée en 1961 avec *The Connexion*. De nombreux spectacles - tel *L'Idiot* de Dostoïevski dans la version du Théâtre Gorki de Leningrad en 1966 - furent aussi présentés à l'Odéon après la désignation de Jean-Louis Barrault à la tête du Théâtre de France en 1959. Un arrêté du 22 mars 1967 finit d'ailleurs par attacher le TdN à ce dernier. C'est dans ce cadre que Jerzy

Grotowski put révéler à un cercle étroit de spectateurs la maîtrise de ses comédiens, Ryszard Cieslak en particulier, dans le *Prince Constant* de Julius Slowacki, en 1966. Le fondateur du Théâtre Laboratoire de Wroclaw a marqué en France plusieurs étapes du périple qui le mena de Cracovie à Moscou, d'Opole (Pologne) à Pontedera (Italie), puis finalement au Collège de France en 1997, pour une leçon inaugurale d'anthropologie théâtrale dans le cadre des Bouffes du Nord.

En parallèle, l'université du Théâtre des nations proposait des stages et des séminaires avec les novateurs de l'heure. Elle entama ses travaux en 1961. L'IIT organisa la première journée mondiale du théâtre avec son concours, le 27 mars 1962, alors qu'Albert Botbol en exerçait la responsabilité. André-Louis Périnetti le remplaça en 1966, puis il poursuivit ses explorations à la Cité internationale universitaire de Paris, où il assura les fonctions d'"animateur culturel" en charge du théâtre, de 1968 à 1972. L'étoile du TdN commençait néanmoins à pâlir. Au cours des années 1970, un club de capitales promouvant à tour de rôle quelques productions internationales fut fort diplomatiquement substitué à l'ancienne formule, concurrencée sur ses deux flancs, le gauche et le droit^{xxi}.

Pour tromper la monotonie de ses études de droit, Jack Lang imagina le Festival de théâtre étudiant de Nancy. Il le réalisa d'abord, à compter de 1963, avec le concours de la Fédération nationale du théâtre universitaire (FNTU), mais gomma bientôt le label initial pour le rebaptiser Festival mondial en 1967. En 1964, lors de sa première visite à l'Ouest, J. Grotowski y exposa les principes de sa recherche. Après la venue des Américains du Bread and Puppet en 1968 et du Teatro Campesino en 1969, tous deux rompus aux interventions de rue, le rythme devint biennal. 1971 fut une année faste. Une autre figure marquante de l'art polonais, Tadeusz Kantor, vint alors avec son théâtre Cricot 2 de Cracovie montrer *La poule d'eau*. Augusto Boal, arrivé du Brésil, et Pip Simmons, débarqué de Grande-Bretagne, se détachèrent du reste de la programmation. Quant au long spectacle mis en espace et en silences par Robert Wilson, il n'ébranla pas seulement Louis Aragon qui lui consacra un papier visionnaire. "*Le regard du sourd* n'est pas tombé dans l'oreille d'un aveugle", résume à ce sujet une plaisante formule attribuée à Roger Blin. Nancy s'affirmait comme un haut-lieu de l'hybridation européenne, la plate-forme d'un théâtre du corps se jouant des clivages de langue. Porté à la direction du Théâtre national de Chaillot en 1972, Jack Lang - au demeurant

auteur d'une thèse sur *L'État et le théâtre*^{xxii} - céda la conduite des éditions suivantes à Lew Bogdan, puis à Michèle Kokosowski et à Françoise Kourilsky, enfin en 1983 à Mira Tralovic qui réussit à y attirer le TdN^{xxiii}.

Michel Guy créa le festival d'Automne en 1972, avec l'appui décisif de Georges Pompidou. A l'origine du Centre national d'art et de culture (CNAC) qui porte aujourd'hui son nom, le président avait pour but affiché, dès l'amorce de son mandat, de rehausser le prestige de la capitale en y greffant la fine fleur de la production étrangère en arts du spectacle. L'ex-professeur agrégé de lettres désirait mettre le cap sur la modernité, où qu'elle pointât. Il fallait que la France demeure sur la scène du monde. A défaut de vouloir ou pouvoir de rivaliser en armes ou en dollars, Paris devait disputer à New York ses titres *ès arts*. Les crédits conséquents que le gouvernement confia au directeur du festival permirent d'agrémenter la rentrée des théâtres parisiens de noms dont le Théâtre des Nations et le Festival de Nancy avaient étayé la gloire. Devenu à la mort de son mentor secrétaire d'État à la Culture auprès de Valéry Giscard d'Estaing, Michel Guy crut bon d'écarter Jack Lang de la direction du Théâtre national de Chaillot. Erreur : ce dernier entra alors en politique aux côtés de François Mitterrand, mettant son carnet d'adresses mondial à la disposition de celui qui devait à son tour le conduire rue de Valois, un beau jour de mai 1981.

Infiltration

L'internationalisation des circuits de l'art dramatique devint un phénomène patent au cours des années 1980. Elle gagna à travers divers rendez-vous ralliés par un milieu mobile de journalistes et de professionnels, du plus chic (Taormina en Sicile) au plus populaire (Édimbourg en Écosse), sans oublier le Belgrade International Theater Festival (BITEF), apparu en 1975, dont le rayonnement s'étendit bien au-delà des Balkans sous la férule de Mira Tralovic, jusqu'à ce que les guerres de Yougoslavie dévalorisent ses idéaux et dévastent ses fondements à partir de 1991.

La confrontation entre les théâtres de l'Europe et du monde reste toutefois l'affaire d'une minorité de praticiens. L'avènement de la mise en scène au début du XX^e siècle avait activé la circulation des œuvres sur le vieux continent. La résurgence d'un théâtre physique et

l'émergence de la danse contemporaine favorisent le dialogue entre des ordres de représentation beaucoup plus éloignés. L'Occident regarde vers l'Orient et *Petit nord cherche grand sud*, pour emprunter à Vincent Colin le titre d'une de ses pièces^{xxiv}. Au sein d'une même aire culturelle, les croisements entre disciplines se font plus nombreux, plus intenses. Au lieu de chercher les secrets de l'interprétation dans la cadence du vers, la sonorité du verbe, les ornements du dialogue ou les ressorts de la psychologie, les comédiens se réapproprient la grammaire des formes, les langages du mouvement. L'auteur est détrôné. Les metteurs en scène font vaciller la suprématie du texte en alternant les pièces du répertoire avec des montages de leur composition. Les chorégraphes donnent la parole à des danseurs de provenances variées, dont les interventions puisent leur matière dans des improvisations. Les scénographes investissent des bâtiments et des espaces dévolus à d'autres usages jusqu'alors. Les décorateurs agencent des plateaux qui ont perdu leur orientation par rapport à la cour royale.

Ainsi que l'affranchissement par rapport à la langue, l'arrachement au sol national est le fait de praticiens, de théoriciens et de pédagogues. Quatre d'entre eux justifieraient d'amples chroniques. Jacques Lecoq, déjà cité, avait été initié au Nô par Jean Dasté^{xxv}, avant de travailler six mois en Allemagne, puis en Italie huit ans durant. Personne n'incarne mieux l'extraterritorialité de la quête théâtrale qu'Eugenio Barba. Italien éduqué en Norvège, attiré par l'Asie et formé au travail de l'acteur auprès du polonais Grotowski à Opole, il fonde sa propre compagnie, l'Odin Teatret, à Oslo en 1964, deux ans avant de l'installer au Danemark, à Holstebro, grosse bourgade qu'il transforme en carrefour des nations. Il ne renonce pas pour autant à l'itinérance qui le pousse à travers le monde pour présenter ses spectacles, animer des ateliers, diriger des séminaires. L'International School of Theater Anthropology (ISTA), qu'il crée en 1979, confronte acteurs et chercheurs, danseurs et élèves, lors de sessions tenues dans quantité de villes, y compris en France (1985), où il fut régulièrement reçu à partir de 1968^{xxvi}.

Un sort particulier doit encore être réservé à Peter Brook. Son Centre de création internationale, constitué à Paris dès 1968, puis transféré à Londres du fait des événements, se réinstalla à Paris en 1970. Il trouva d'abord un refuge sous les voûtes de la Gare d'Orsay, où la compagnie Renaud-Barrault tint également son campement, à

quelques pas du ministère des Affaires étrangères : un site d'échange s'il en est, bien fait pour cet Orphée. Un hasard heureux lui fit découvrir les Bouffes du Nord, théâtre sinistré que l'Anglais tira de son sommeil pour en faire, quelques années après, la chaude matrice de l'universel *Mahâbhârata*. Il y a offert en 2000 une belle saison sud-africaine, en présentant sa propre mise en scène du *Costume* de Mthobeni Muloatse (Théâtre du Marché de Johannesburg) et en accueillant la version originale d'*Island*, d'Atoot Fugart.

La place manque pour citer d'autres transfuges - tel Arrabal, l'auteur catalan, ou bien les Argentins de Paris, les metteurs en scène Jérôme Savary, Jorge Lavelli, Alfredo Arias, l'écrivain et dessinateur Copi, l'acteur Marcial di Fonzo Bo - car il faut de nouveau prêter attention à un invité de marque, Giorgio Strehler. Il dirigea de 1983 à 1989 le Théâtre de l'Europe, institution sans précédent, sise dans le vénérable bâtiment de l'Odéon dont l'inauguration remonte à Louis XVI. Le décret de fondation n'y allait pas par quatre chemins, c'est le cas de le dire : "Le Théâtre de l'Europe est un carrefour vivant de la création théâtrale européenne : il a pour mission de favoriser le travail en commun des metteurs en scène, des comédiens, des écrivains et des autres praticiens européens de l'art dramatique, en vue de créer des œuvres nouvelles et de vivifier le patrimoine dramatique de l'Europe"^{xxvii}. A dire vrai, les moyens alloués ne permettaient de remplir cette mission qu'à moitié, car il s'agissait de partager la saison avec la Comédie-Française, dont l'Odéon constituait la deuxième salle depuis l'origine. La pleine disposition n'en fut concédée qu'en 1990, lorsque le metteur en scène catalan Lluís Pasqual prit la tête d'un nouvel établissement public^{xxviii} qu'il anima jusqu'en 1996, date à laquelle Georges Lavaudant commença son premier mandat.

Intégration

L'année de son départ, Strehler forma l'Union des théâtres de l'Europe, "cartel" dont il devait le premier assurer la coordination : outre l'Odéon et son Piccolo Teatro de Milan, il y associa le Deutsches Theater à Berlin-Est (RDA), le Düsseldorfer Schauspielhaus (RFA), le Théâtre Lliure de Barcelone (fondé par Lluís Pasqual), le théâtre Katona de Budapest et le Kungliga Dramatiska à Stockholm^{xxix}. La revue *Théâtre en Europe* vit également le jour sous sa férule, de 1984 à 1988. Au comité de rédaction, il invita Bernard Dort, mais aussi

Michaël Coveney, Rolf Michaelis, Petar Selem, Renzo Tian. Un réseau de correspondants alimentait la rubrique “L’Europe sur scène”. Après la disparition de ce trimestriel entièrement en français, il fallut attendre 1995 pour qu’un autre titre, bilingue celui-là, prît le relais de l’information transnationale: *Ubu, Scènes d’Europe* paraît alors sous la responsabilité de Chantal Boiron et Gilles Costaz, grâce au concours de la Convention théâtrale européenne (entre autres). A l’image de la précédente union, celle-ci constitue une alliance entre établissements désireux de troquer leurs spectacles, mais aussi de collaborer à des projets et d’organiser des rencontres. Daniel Benoin en assure le secrétariat auprès de la Comédie de Saint-Étienne, qu’il dirige dès 1979. Le Théâtre national de Strasbourg participe depuis quelques années à un club semblable.

Dans ce domaine moins crucial que l’agriculture ou moins stratégique la défense, l’intégration européenne fait mine de procéder par le bas. A compter de 1981, vingt années de réformes administratives et d’initiatives culturelles ont amorcé la décentralisation des relations internationales. Autorisés par la loi du 6 février 1992 à contracter avec leurs homologues de l’extérieur, les élus territoriaux étendent leurs contacts bien au-delà des contrées limitrophes. Parmi les professionnels, il n’y a plus de chef d’établissement conséquent qui n’entretienne son propre réseau de correspondants. Chacun communique selon ses moyens, sinon selon ses besoins. Le Théâtre de l’Europe a dès lors perdu sa spécificité. D’abord sa propre programmation inclut davantage de pièces françaises (par l’écriture ou par la facture). Ensuite des structures de toutes tailles sont engagées, sur ses brisées, dans une coopération à l’échelle du continent.

La liste de ces agents d’échanges serait longue et fastidieuse, les maisons locales n’étant pas les moins perméables aux lointains, ainsi que Gilles Defacque le proclame au Prato de Lille, “Théâtre international de Quartier”. A la diversité des styles répond la variété des rythmes : de feu SIGMA, créé par Roger Lafosse à Bordeaux, aux défuntes Allumées de Nantes, imaginées par Jean Blaise, des festivals se sont successivement imposés comme des carrefours au moins aussi fréquentés que celui de l’Odéon. La variété des manifestations est si grande désormais que certaines se spécialisent dans l’invitation d’artistes de telle ou telle partie du monde. Organisé depuis 1996 par le Centre dramatique national de la Manufacture, “Passages” a ravivé

l'esprit d'exploration que Jack Lang avait insufflé à Nancy. Ses animateurs présentent les spectacles qu'ils ont été chercher à l'est du continent, de la proche Bulgarie à la lointaine Mongolie. Ses spectateurs, déjà trois fois plus nombreux qu'au début, eurent loisir de se frotter aux avant-gardes théâtrales de Vilnius ou de Varsovie, de même qu'aux marionnettes khakasses et aux chants tchouktsches.

L'AFAA sollicite elle-même les réseaux de diffusion pour organiser les manifestations que le ministère des Affaires étrangères dédie à des nations qui, quelquefois, rendent un hommage similaire aux cultures françaises. Les "années" (Maroc, Portugal, Algérie) alternent avec les "saisons" (Israël, Québec, Hongrie), ménageant au théâtre sa place parmi les autres disciplines. La diplomatie ne dédaigne pas les coups d'éclat quand il s'agit de reconquérir les territoires de la francophonie. L'impact très relatif de deux éditions des Francofolies à Blagoevgrad (Bulgarie) n'a pas dissuadé le Quai d'Orsay de lancer en 2000 le Festival de Huê (Viêt-nam), dont Jean Blaise a composé le programme.

Bon nombre de scènes publiques inscrivent régulièrement des productions étrangères à leur programme de saison, si possible avec l'appui des services culturels, d'un institut ou d'une fondation du pays concerné. Partenaire du Festival d'Automne, financée par le conseil général et par le ministère de la Culture, la Maison de la Culture de Bobigny (MC 93) a présenté à tour de rôle Bob Wilson, Peter Sellars, Peter Zadek ou le chorégraphe William Forsythe. Ariel Goldenberg, qui en fut longtemps le directeur inspiré, a emporté son carnet d'adresses à Chaillot quand il fut désigné à la tête de ce Théâtre national en 2000. Patrick Sommier lui a succédé pour accueillir le Sportivo teatral de l'Argentin Ricardo Batis et son vénérable *El pecado que no se puede nombrar* (d'après Ricardo Arlt), découvert à Avignon l'an précédent, ou le Théâtre de complicité du Britannique Simon McBurney, pour un mémorable *Mnemonic*. Le cahier des charges d'un centre dramatique national laisse en théorie moins de liberté. Le théâtre de Nanterre-Amandiers a tout de même familiarisé son public avec le travail de metteurs en scène allemands tels que Peter Stein et Matthias Langhoff, pendant que l'unité de production T&M l'initiait aux concerts-spectacles du régisseur-compositeur Heiner Goebbels. Propriété de la Ville de Paris comme son jumeau du Châtelet, le Théâtre de la Ville offre lui aussi son plateau à d'importantes figures du théâtre européen. Sous la conduite de Jean Mercure puis de

Gérard Violette - après rénovation -, il a réussi dans la chorégraphie contemporaine ce que le Théâtre des Champs-Élysées avait accompli autrefois avec le ballet et que quelques régies municipales tentent encore pour l'art lyrique : aménager un espace propice aux croisements et frottements de tous ordres, entre artistes des rives de l'Europe, mais aussi des Amériques et de l'Asie, faute d'une présence assez intense de l'Afrique. La musique, la danse et le chant, il faut en convenir, délient la langue plus promptement que l'art dramatique.

Traduction

Il est pourtant devenu aisé d'entendre la parole de l'autre, grâce aux progrès du surtitrage. Expérimentés dans les opéras, réclamés par les associations de sourds et de malentendants, les premiers dispositifs ont soit réduit, soit amplifié le sens de simples répliques, à force d'oublis, d'écarts et d'inversions, mais ils ont aussi plongé certaines actions dans le mystère, en tombant inopinément en panne. A condition d'y mettre le prix, leurs perfectionnements permettent aujourd'hui de restituer l'intégralité du texte dans une version de qualité. Il est même possible d'intégrer celui-ci au jeu : en 2000, l'énergique réalisation du *Baal* de Brecht par le Hongrois Arpad Shilling, pour l'Odéon (aux ateliers des théâtres nationaux), offrait aux spectateurs français une traduction française de la pièce allemande sur un panneau placé au milieu des acteurs magyars.

Les écrits eux-mêmes circulent mieux. Pour faire connaître les littératures du monde, l'association "Dialogue entre les cultures", placée sous la tutelle du ministère de la Culture, coordonne depuis près de vingt ans des tournées d'écrivains en France intitulées "les Belles étrangères", auxquelles des auteurs dramatiques peuvent être conviés. Leur découverte incombe surtout à la Maison Antoine Vitez, fondée en 1990 à Montpellier. A peine disparu, l'ancien directeur d'études à l'Université du Théâtre des nations (en 1965), professeur à l'École Lecoq (de 1966 à 1970), patron du Théâtre national de Chaillot (1981-1988) et administrateur de la Comédie-Française (1988-1990), méritait de laisser son nom au Centre international de la traduction théâtrale. D'abord le metteur en scène était un traducteur attentif des auteurs russes (Tchekhov, Choukhov, Gorki, Boulgakov, Maïakovski), allemands (Lentz, Brecht) et grecs (de Sophocle à Ritsos). Ce travail avait pour lui partie liée à la mise en actes et en voix du

texte, comme il l'expliquait dans la revue *Théâtre/Public*: "Et c'est bien parce qu'on ne peut pas traduire que je dis: la mise en scène est une traduction. On ne peut pas, mais on doit. Il y a une injonction au cœur de l'homme qui nous fait traduire et mettre en scène, ou à la scène." ^{xxx} Il aimait travailler avec des acteurs étrangers, comme pour ce *Tartuffe* donné en langue russe au Théâtre de la Satire de Moscou, en 1977, ou ce *Triomphe de l'amour* en italien, monté au Piccolo Teatro de Milan en 1985 : "le mélange de personnes d'origines diverses, de cultures diverses et de niveaux de culture très variés, parce qu'il est fraternel et amical, permet ce travail du déchiffrement perpétuel qui élève la conscience", disait-il dans *Le théâtre des idées*.^{xxxii} Jacques Lecoq n'aurait pas récusé ces termes, quand il professait : "Chacun fait un effort pour retrouver la valeur des mots et cet effort nous est restitué"^{xxxii} . Ariane Mnouchkine partage aussi cet avis. Coprésidant avec Paul-Louis Mignon l'Association de recherche des traditions de l'acteur (ARTA), installée à la Cartoucherie de Vincennes depuis 1989, sous la direction de Lucia Bensasson et Jean-François Dusigne, elle incorpore volontiers des non francophones à sa compagnie.

L'effort que les traducteurs consentent au service du théâtre étranger - avec l'aide de la Maison Vitez, souvent -, quelques éditeurs comme Actes Sud (Arles), Théâtrales (Paris) ou Lansman (Bruxelles), acceptent de le seconder - avec le concours du Centre national des lettres, parfois - à condition que des lecteurs ou des directeurs d'acteurs le prolongent sur le plateau afin de le répercuter auprès du public. Alain Françon a contribué de façon décisive à la connaissance du Britannique Edward Bond en France, de même que Claude Régy à celle du Norvégien Jon Fosse. En sens inverse, le courant passe toujours par le canal des metteurs en scène. La France et l'Allemagne nourrissent leur intérêt réciproque par ce biais, avec une prédilection pour les rebelles de l'autre rive. Les œuvres de Bertolt Brecht et de Heiner Müller confirment leur audience dans l'hexagone, où la critique fait également bon accueil à l'Autriche indisciplinée de Thomas Bernhard, Werner Schwab et Elfriede Jelinek. Il y a sans doute peu de rapports entre les écritures de Bernard-Marie Koltès et de Yasmina Reza^{xxxiii} . Cela ne les empêche pas de dominer ensemble le palmarès des auteurs français de la fin du XX^e siècle les plus joués en RFA, ainsi d'ailleurs que dans le reste du monde.

Importation

A côté des festivals et des établissements qui ont fait vœu de curiosité, il existe des institutions et des associations para-publiques exclusivement consacrées à ce qu'il est convenu d'appeler "l'import" dans le jargon administratif.

Chérif Khaznadar et Françoise Gründ animent la Maison des Cultures du monde (MCM) depuis sa création sous le ministère Lang, en 1982. En dehors d'un court séjour au théâtre du Rond-Point, elle s'est installée à Paris dans les locaux de l'Alliance française où elle dispose d'un petit théâtre. Avatar du Festival des arts traditionnels que les fondateurs avaient lancé auparavant, le Festival de l'imaginaire permet depuis 1997 d'y présenter - ainsi qu'en d'autres lieux - des spectacles de théâtre, de marionnettes, de musique et de danse, mais aussi des rituels à caractère religieux dont ils ont rencontré les interprètes ou les officiants en sillonnant les continents. La documentation accumulée dans ces voyages est assez abondante et appréciée pour alimenter un Centre international de documentation sur les spectacles du monde, qui doit ouvrir ses portes à Vitré (Ille-et-Vilaine) en 2002. La Maison édite des disques de musiques - pareillement dénommées "du monde" par les journalistes et les détaillants - et la revue *Internationale de l'imaginaire*, animée par Chérif Khaznadar avec Jean Duvignaud et opportunément publiée dans la collection "Babel" d'Actes Sud. A l'intersection des études théâtrales et de l'anthropologie, l'ethnoscénologie reçut son baptême académique en 1995 à l'Unesco, suite à l'accord conclu entre un groupe de recherche de l'Université Paris VIII, dirigé par Jean-Marie Pradier, et la MCM. Celle-ci accueille encore, en 2001, les journées qui la consacrent discipline à part entière, matière à publications et colloques^{xxxiv}.

Parmi les multiples organismes assurant la promotion de la francophonie, le Théâtre international de langue française (TILF), logé dans un pavillon du site de la Villette, est l'un des plus actifs et des moins dispendieux. Gabriel Garran l'anime depuis son inauguration en 1986. Robert Abirached lui avait confié cette tâche en qualité de Directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture, avant d'assumer, entre autres charges, la présidence des Francophonies de Limoges. Qu'il se produise entre les populations limousines et les troupes africaines, ou entre un auteur antillais et un

metteur en scène canadien, l'échange n'est pas un vain mot dans le cadre de ce festival créé par Monique Blin en 1984, dans la mesure où des résidences et des ateliers prolongent le temps du spectacle.

Les instances qui s'évertuent à prôner le dialogue entre les gens de théâtre relèvent d'une ultime catégorie, bien fournie. Les plus récentes, qui se montrent fréquemment les plus dynamiques, privilégient l'échange d'informations pratiques lors de colloques ou de forums agrémentés d'une sélection de visites et de représentations. Le vénérable Institut international du théâtre (IIT), dont un congrès s'est tenu à Marseille en 2000, doit ainsi rivaliser, dans l'agenda des professionnels, avec l'Institut international des théâtres de la Méditerranée (IITM) que le théâtre Toursky (Marseille) reçoit volontiers, mais surtout avec l'Informal European Theatre Meeting (IETM) qui tient son secrétariat permanent à Bruxelles et dont les assemblées sont courues de partout. Un mode de fonctionnement en réseau a encore été adopté à l'échelle de la grande Europe par les responsables de friches artistiques et d'espaces atypiques (Trans Europ Halles), des Centres culturels de rencontre ou des écoles supérieures d'art dramatique. Même l'Office national de diffusion artistique (ONDA), attaché depuis 1975 à faciliter la circulation des spectacles sur le marché intérieur, s'est récemment doté d'un service international pour organiser des rencontres franco-portugaises ou franco-italiennes.

Imprégnation

A défaut d'une grammaire des relations théâtrales de la France, le *Guide des 129 metteurs en scène qui ont voyagé avec l'AFAA à travers le monde* (1993), dresse un lexique, de Adrien (Philippe), parti montrer les courtes pièces de Cami au Danemark en 1988, à Znorko (Wladyslaw), né à Roubaix de parents polonais, promenant Bruno Schultz et Jaroslav Hasek de Belgrade à Barcelone, en passant par Ilotopie (compagnie de spectacles urbains fondé par Bruno Schnebelin) et ses aventures ouzbèkes. Toujours pour l'AFAA, Jean-Pierre Thibaudat a recensé les modalités du dépaysement dans *Théâtre, prends tes valises !* (1992): tournée de troupe, invitation d'un metteur en scène, atelier d'acteurs à l'étranger, résidence d'auteur, mission de coopération... "L'homme de théâtre français qui s'en va travailler à l'étranger, seul ou avec ses «camarades», est toujours, peu ou prou, livré à lui-même,

et partant à sa relation vitale, fondamentale, première avec le théâtre”^{xxxv}. Rendu au dénuement de l’artisanat, à la crudité de la rencontre, il doit aussi affronter “l’écart des langues [qui] fait ricocher la compréhension”. Les grands voyageurs tel Nicolas Bouvier ont témoigné de ce creusement de la différence par où la conscience s’engouffre, neuve et comme nue. “Je pense à ces instants où le déplacement dans l’espace nous a réduits à presque rien. Comme l’oignon dépouillé de toutes ses pelures, on se retrouve blanc et fragile dans un froid boréal ou sous un soleil de plomb. Recru, complètement démuné, on abaisse sa garde, on reçoit en vrac coups et cadeaux, route et dérouté confondus. Instant furtifs où le monde apparaît comme une polyphonie où nous avons cette minuscule partition à jouer que nous connaissons du jour de notre naissance”^{xxxvi}. Ainsi l’espace mental du théâtre se dilate quand le plateau débouche sur l’horizon.

Les exemples abondent, de ces allers-retours avec plus ou moins de bagages et de subventions. *Sartorius* de Corneille fut joué alternativement en français et en portugais par Luis Miguel Cintra, dans une mise en scène de Brigitte Jaques. Tandis que Piotr Fomenko a enseigné au Conservatoire national supérieur d’art dramatique de Paris (CNSAD), la comédienne Valérie Dréville a travaillé en résidence chez Anatoli Vassiliev à Moscou, où l’Académie expérimentale des théâtres, sous la conduite de Michèle Kokosowski, a tenu des sessions sur Genet, Koltès et Pasolini en marge des Olympiades de théâtre de 2001. La plupart de ces opérations ont obtenu l’aide du ministère des Affaires étrangères, *via* l’AFAA : ce fut le cas lorsque Frédéric Fisbach monta au Japon, la pièce de Oriza Hirata *Tokyo Notes*, avant de la montrer au Quartz de Brest et au Parc de la Villette en 1999, avec des acteurs français et nippons. D’autres reçurent le soutien du Département des affaires internationales (DAI) auprès du ministère de la Culture et de la Communication, dont les moyens restent nettement plus modestes : ainsi Adel Hakim s’en alla au Kirghizistan en quête de *La Toison d’or*, sa version personnelle de la légende de Jason et Médée, histoire de confronter les acteurs de l’école du Théâtre national de Bretagne (TNB) avec leurs camarades du conservatoire de Bichkek, qu’il invita à jouer cette adaptation dans des conditions professionnelles en son Théâtre des Quartiers d’Ivry, en 2001. Des auteurs et des interprètes voyagent aussi grâce aux bourses de la “Villa Médicis hors les murs”, accordées par le Quai d’Orsay. Enfin des fonds communautaires peuvent contribuer à des projets

multilatéraux qui réinventent un nomadisme aux couleurs de l'époque.

L'originalité de la démarche l'emporte parfois sur la cohérence du thème. La Fondation européenne de la culture a aidé les productions "L'espace d'un instant", Gare au théâtre et la Compagnie de l'Autobus, à présenter en 2001 l'une de ces réalisations gigognes, dont l'argument semble droit sorti d'une séance de l'Oulipo : "Dix-huit compagnies de l'Europe orientale à l'Ile-de-France passent chacune commande à différents auteurs d'un texte de sept minutes pour une scène de 1,07 m². Cinquante artistes et techniciens de dix-sept nationalités différentes créent un même spectacle en onze langues et le tournent dans vingt-et-une villes de Tbilissi à Paris"^{xxxvii} .

Les artistes ne font pas tous écho à cette discordance des langues. Certains, pour accéder à un marché qu'ils imaginent déjà unifié, accordent la primauté à l'anglais appauvri qui passe pour l'espéranto des temps futurs. D'autres conseillent aux acteurs de glisser çà et là une réplique ou une exclamation dans le parler de l'hôte, avec leur accent d'origine, histoire de susciter la sympathie, voire de déclencher les rires. Sur les plateaux de danse, les interprètes ont souvent licence de faire des apartés dans leur langue natale. Le travail que François Tanguy mène avec ses amis du Radeau, en particulier dans les spectacles qui se succèdent depuis 1994 (*Choral (1994)*, *Bataille du Tagliamento (1996)*, *Orphéon (1998)*, *Les Cantates (2001)*), se situe aux antipodes des modes qui consacrent l'œcuménisme vénal et le cosmopolitisme festivalier^{xxxviii} . Cette compagnie basée au Mans déplace sa tente dans un "campement" de ville en ville à travers l'Europe, à Sarajevo, Prague, Venise, Saint-Denis ou Marseille. Si elle enchevêtre les langues dans son théâtre comme les voix dans une composition de Bach, c'est afin que les paroles des poètes - Dante, Shakespeare, Rilke, Kierkegaard - pénètrent l'espace avec leur irréductible pouvoir de transformation, à travers la musique qui vient parfois les recouvrir et les rendre inintelligibles. D'autres fragments d'Euripide, de Virgile, Kafka, Coleridge, sont dits en français sans que jamais le langage des lumières, des décors et des corps n'en laisse croire le sens achevé.

Coproduction

Un coup d'œil au bas des programmes suffit à vérifier que le théâtre accède depuis quelques saisons à un régime de coproduction internationale inspiré, en réduction, de celui que le cinéma connaît depuis des décennies. En ce qui concerne les montants investis dans la réalisation et la promotion, seuls les *musicals*, tels que des investisseurs privés en montent à Broadway (New York) et autour de Leicester Square (Londres), peuvent rivaliser avec des films. La distribution de ces derniers prévoit simultanément plusieurs modes et lieux de sortie. Dans la production de spectacles, en revanche, les partenaires misent ensemble sur un projet dont ils présenteront le résultat à tour de rôle. Ils s'accordent sur la réputation d'un metteur en scène plutôt que sur le synopsis de la pièce. Ce genre de contrat doit être juridiquement et financièrement distingué du préachat qui permet à un programmateur de retenir des dates sur un plan de tournée. En principe, les signataires partagent les risques d'une entreprise artistique avec l'espoir d'en retirer un certain prestige, mais quasiment sans expectativa de profit, sauf peut-être pour l'opérateur principal. Il faut cependant admettre la dimension financière de ce que Jean-Pierre Thibaudat appelle un "marché de l'occasion". Les compagnies comptent sur les recettes de coréalisation ou sur le produit des cessions pour amortir leurs investissements et alimenter leur trésorerie. Cela se vérifie en particulier pour la danse, ou encore dans les arts de la rue et de la piste, disciplines économes en mots mais généreuses en images et en prouesses à même de susciter l'engouement de non francophones. La demande extérieure exerce donc son attrait sur les artistes en quête d'un surcroît de crédit - au sens propre comme au sens figuré. Du point de vue de la collectivité dont émanent la plupart des subventions, il reste à considérer les délais et les surcoûts qu'engendre toute organisation internationale: réunions, transports, voyages, hébergement, défraiements, traductions, affranchissements et télécommunications, assurances, visas, commissions de change, etc. L'économie du spectacle est bien atypique: dans cette branche, la délocalisation s'avère moins "rentable" que la production *intra muros*.

La notion d'équivalent général vaut pour la circulation monétaire. Mais à quelle aune commune mesurer, fin 1999 : 1) une mise en scène d'*En attendant Godot*, effectuée par Luc Bondy pour quelques grandes scènes européennes, dont le Théâtre national de Chaillot ; 2) la trilogie shakespearienne de Carlo Cecchi, avec les acteurs du Théâtre Garibaldi de Palerme, invités à la Manufacture des Œillets d'Ivry par

le Festival d'Automne à Paris; 3) la représentation au Théâtre de la jeunesse de Sarajevo, dans le cadre du 35^e festival international de théâtre (MESS'99), de *Requiem pour Srebrenica*, réalisé par Olivier Py (avec la collaboration de Philippe Gilbert) au Centre dramatique national d'Orléans; 4) la création du *Pavillon aux pivoines*, de Tang Xianzu, achevée au terme de trois ans d'efforts par Chen Shi-Zeng, pour le Lincoln Center de New York, les festivals de Hong Kong et Sidney, ainsi que le Festival d'automne à Paris, avec le Parc de la Villette et le Théâtre de Caen?

Ranimant le non-lieu de Beckett, la première opération procéda sans glissement de langue - si ce n'est le déplacement que trace l'écriture française de l'Irlandais -, dans une continuité matérielle entre des pays aussi proches que riches, devant des publics comparables, appartenant en majorité à l'élite cosmopolite. La seconde expérience, qui mettait des professionnels aguerris du théâtre italien au contact d'amateurs issus des quartiers populaires de Palerme, confrontait trois parlars et de multiples écoutes à travers une adaptation de Shakespeare, sur fond de références partagées entre les acteurs et les spectateurs. Malgré l'écart des idiomes et les problèmes de traduction, la troisième, si précisément située dans l'actualité et l'espace d'Europe, provoqua une véritable catharsis chez les rescapées qui assistaient dans la salle à la remémoration du supplice de leur ville, entraînant un choc en retour pour les trois actrices françaises qui décidèrent d'entamer un travail à ce sujet. Quant à la quatrième réalisation, réunissant vingt-trois interprètes, douze musiciens, autant de régisseurs et d'assistants, sans oublier les techniciens, douze charpentiers, quatre cents brodeuses et nombre de costumières, elle est devenue un cas d'école après avoir surmonté les tracasseries que lui causa le Bureau municipal de la culture de Shanghai. Cet opéra proposait rien moins que de rapprocher l'Orient et l'Occident, la Chine ancienne et les Chinois d'aujourd'hui, de Pékin, Shanghai et Hong Kong, mais aussi d'Amérique, de France et d'Australie. Il associait l'empire médiéval où l'action se situe (entre les dynasties Song et Ming), le règne renaissant où elle fut écrite puis représentée en 1598 - l'année de *Beaucoup de bruit pour rien*, deux ans avant *l'Euridice* de l'Italien Peri, premier opéra conservé d'Europe qui conte, lui aussi, le transit outre-tombe d'une amoureuse -, et la cour de 1792 au sein de laquelle sa partition fut transcrite. Enfin il mêlait les techniques du chant et du récitatif, l'acrobatie et les arts martiaux, la musique et la danse, sous

les panneaux de surtitrage désormais familiers aux festivaliers. Ainsi le langage visuel d'une coproduction internationale secondait-il la poésie mandarinale, inabordable au commun des mortels.

La critique pourra considérer que l'épreuve personnelle du dépaysement procure un meilleur antidote à la standardisation que les grosses machines de plateau. L'uniformité pointe timidement sur le front théâtral, mais face aux puissances de la distribution mondiale, les passions identitaires opposent une résistance pire que le mal. Le péril chauvin sévit toujours en Europe. Du Tyrol au Caucase, de l'Irlande aux Balkans, des écrivains prêtent leur style impeccable aux marchands de certitudes. Né à Dantzig, où cohabitèrent tant de minorités, Paul Sheerbart (1863-1915) se moquait déjà de ces chantres. Il avait écrit *Vive l'Europe, Une tragédie pour capitalistes en cinq actes* (inédiée en français), que Matthias Langhoff cite avec malice: "Urban : Tout ce patriotisme de clocher est précisément l'œuvre des poètes. Qui s'enthousiasme pour sa patrie ? Qui ? Uniquement le poète ! Car il a toujours un intérêt pour la langue dans laquelle il écrit son œuvre. Les autres gens suivent leurs poètes, ces conducteurs de foule, avec une béate stupidité, et appellent patriotisme leur idéal poétique de stupidité, et ils ne remarquent pas que leur sentiment patriotique sert uniquement la cause des poètes. O toi, délicieuse comédie du délicieux patriotisme. Je suis fou de rage. (Il frappe du poing si fort sur la table qu'à cette secousse le rideau tombe)"^{xxxix} . Le sectarisme ethnique et la normalisation commerciale composent deux menaces symétriques, bien que de forces inégales. Il n'y a pas d'autre solution que d'en appeler aux transgressions pour desserrer leur étau.

La tragédie grecque valait pour la cité, les classiques français parlèrent pour la nation, une scène européenne a émergé dans les capitales et lors des festivals. Entreverra-t-on bientôt un théâtre sans frontières? En vérité, l'internationalisation de l'art dramatique est à peine amorcée. A l'instar de la langue, qui lui impose la clôture en dépit des efforts des interprètes et de la ruse des entremetteurs, les institutions lui conservent un cadre délimité: celui que perpétue une certaine convention scénique, et que maintiennent aussi l'ordre des pouvoirs, le système des subventions, l'agencement des réseaux: le ministère de la Culture estampille toujours des théâtres *nationaux*, des centres dramatiques *nationaux*, des scènes *nationales*. Quoique ces établissements se montrent de plus en plus hospitaliers à l'égard des

talents étrangers et leurs responsables sans cesse plus attirés par les théâtres extérieurs, leur mode de fonctionnement les incitent à privilégier le marché intérieur.

En France, les gens de théâtre ont sans doute raison d'exiger la protection de l'État pour parer le danger d'assimilation à l'empire du divertissement tarifé. Mais ils commettraient un grave contresens, ceux qui prétendraient borner les échanges sous prétexte de résister aux effets destructeurs de la prétendue mondialisation. D'une part, le commerce prospère en cette matière sur la base d'une production artisanale, aussi peu propice à l'usinage en série qu'à la distribution de masse. D'autre part, tout processus de globalisation est voué à l'échec dans ces disciplines de la singularité. Le genre a vocation à l'extraversion. L'affirmation identitaire manque ses effets dès que l'expérience de la rencontre active le potentiel des différences. Le théâtre est par excellence un lieu d'altération, au sens premier de modification sous l'effet d'un signe (la dièse en musique) ou d'un facteur (un acide en chimie). Éprouver l'altérité: en cela le paradoxe du comédien garantit aussi le privilège du spectateur. L'opacité de la langue, la divergence des repères, la dissemblance des caractères, l'exotisme des corps, des mouvements, des parures? Elles accentuent "l'étrangement", pour emprunter à Vitez sa transcription du brechtien concept de *Verfremdungseffekt*. En sortant de ses gonds, le théâtre élargit la faille dans la *mimésis*. Il empêche de répéter l'identique. Il décentre la perspective. Il prolonge le regard et creuse l'entendement.

Emmanuel Wallon

Bibliographie

AFAA , *Guide des 129 metteurs en scène qui ont voyagé avec l'AFAA à travers le monde*, AFAA, *Théâtre/Public*, Hors série n° 7, Gennevilliers, 1993.

AFAA *Théâtre, Arts de la scène, Dossier coopération théâtrale*, Université d'été, AFAA, juillet 1997.

BAILLOU Jean (dir.), *Les affaires étrangères et le corps diplomatique français*, 2 vol., Editions du CNRS, Paris, 1984.

BALOUS Suzanne, *L'action culturelle de la France dans le monde*, PUF, Paris, 1970.

DESJEUX Dominique, *Le sens de l'autre, Stratégies, réseaux et cultures en situation interculturelle*, UNESCO-ICA, Paris, 1991.

DOLLOT Louis, *Les relations culturelles internationales*, PUF "Que sais-je?", Paris, 1964.

DUROSELLE Jean-Baptiste, *Histoire diplomatique de 1919 à nos jours*, Dalloz, Paris, 1974.

GROSSER Alfred, *Affaires extérieures: la politique de la France, 1944-1989*, Flammarion, Paris, 1989.

GREMION Pierre, *Une culture tamisée*, CNRS, Paris, 1980.

HESSEL Stéphane, *Les relations culturelles de la France avec les pays en voie de développement*, Rapport au Premier ministre, Paris, 1990.

Ministère des Affaires étrangères, *Le projet culturel extérieur de la France*, La Documentation française, Paris, 1984 ;

Relations culturelles internationales, Perspectives 90, MAE, Paris, 1990.

PINIAU Bernard, *L'Action artistique de la France dans le monde* (avec Ramon Tio Bellido), L'Harmattan, Paris, 1998.

RENOUVIN Bertrand, *Les relations culturelles entre la France et l'Europe centrale et orientale*, Rapport au Conseil économique et social, JO, Paris, 1992.

RIGAUD Jacques, *Les relations culturelles extérieures de la France*, Rapport au ministre des Affaires étrangères, DF, Paris, 1979.

ROCHE François, *L'image culturelle de la France à l'étranger*, IRECI, Paris, 1989;

(avec Bernard Pigniau) *Histoire de la diplomatie culturelle des origines à 1995*, Ministère des Affaires étrangères-ADPF, La Documentation française, Paris, 1995 ;

La crise des institutions nationales d'échange culturel en Europe, L'Harmattan, Paris, 1998.

ROMEAS Nicolas, PIGNOT Lisa, *Planète Festivals, Les grands rendez-vous internationaux* (Guide), Actes Sud-AFAA, 1996.

SALON Albert, *Vocabulaire critique des relations culturelles internationales*, La Maison du dictionnaire, Paris, 1978 ;

L'action culturelle de la France dans le monde, analyse critique, Fernand Nathan, Paris, 1983 (tiré de la Thèse de l'auteur pour le Doctorat ès-Lettres, Paris I Panthéon-Sorbonne, 1981.

Spectacle, Petits malentendus et grandes espérances de l'international, Les Cahiers du renard, Paris, n°2, décembre 1989.

THIBAUDAT Jean-Pierre (dir.), *Théâtre, prends tes valises!*, *Histoires récentes du théâtre français à travers le monde*, AFAA, *Théâtre/Public*, Hors série n° 6, Gennevilliers, 1992.

Ubiquités, Formation internationale culture, UNESCO, Paris.

VIVIEN Alain, *La rénovation de la coopération française*, Rapport au Premier ministre, DF, 199 ?

Spectacle vivant en Europe (Le), Actes du colloque des 5, 6, 7 novembre 1992, Théâtre de l'Europe, Université Paris IX, ANFIAC, Paris, 1993.

Notes

- ⁱ Antoine Vitez, Notes et journaux de travail, mercredi 6 juillet 1966, Maïakoski, *Les Bains*, in *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenve et Georges Banu, Gallimard, Paris, 1991, p. 329.
- ⁱⁱ Antoine Vitez, Programme, *Hyppolyte* de Robert Garnier et *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, Théâtre national de Chaillot, 1982, *ibidem*, p. 531.
- ⁱⁱⁱ Décret du 25 juillet 1958.
- ^{iv} Créé par le décret du 15 février 1989.
- ^v Cf. Robert Abirached, "Commedia dell'arte", in *Dictionnaire du théâtre*, Encyclopædia Universalis, Albin Michel, Paris, 1998, p. 204-205.
- ^{vi} Cf. Jacques Lecoq, *Le corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud Papiers, Paris, 1997, pp. 19-21.
- ^{vii} Cf. *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Anthologie des textes d'André Antoine réunie et présentée par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Actes Sud-Papiers-Centre national du théâtre, Paris, 1999, p.122.
- ^{viii} In Eça de Queiros, *Lettres de Paris*, traduites et présentées par Pierre Léglise-Costa, Banco Pinto & Sotto Mayor, Paris, 1997, p. 291.
- ^{ix} Cf. *Antoine, l'invention de la mise en scène, op. cit.*, p. 179-181.
- ^x Paul-Louis Mignon, in *Théâtre, prends tes valises ! Histoires récentes du théâtre français à travers le monde*, Théâtre/Public, hors série n° 6, AFFAA, Théâtre de Gennevilliers, 1992, p. 7.
- ^{xi} *Ibidem*, p. 242.
- ^{xii} *Ibidem*, p. 245.
- ^{xiii} Antonin Artaud, "Le théâtre balinais", in *La Nouvelle revue française*, n° 217, 1er octobre 1931.
- ^{xiv} Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, rééd. "Folio", 1964, p. 81.
- ^{xv} *Ibidem*, p. 87.
- ^{xvi} Cf. Danièle Robin, "La Comédie de Saint-Étienne : le répertoire et le public", in *La décentralisation théâtrale, 1. Le premier âge*, sous la direction de Robert Abirached, Actes Sud, Paris, 1992, pp. 114-115.
- ^{xvii} Cf. Jean-Claude Marrey, "Strasbourg : d'André Clavé à Michel Saint-Denis", in *La décentralisation théâtrale, 1., op. cit.*, pp. 69-77.
- ^{xviii} Alfred Simon, *Beckett*, Paris, 1983.
- ^{xix} Cité par Christian Colin et Walter Weyers dans le programme de *Endspiel - Fin de partie*, spectacle bilingue, Landestheater Schwaben, Memmingen, Théâtre de la Tempête, Paris, 2001.
- ^{xx} Convention du 4 mars 1957 entre les ministères des Affaires étrangères et des Finances, le secrétariat d'État aux Beaux-Arts, la Ville de Paris, le département de la Seine, le Festival de Paris et l'IIT.
- ^{xxi} Cf. Paul-Louis Mignon, "Histoire de l'IIT", in *Action Théâtre*, Centre français du théâtre, Paris, du n° 9-1998 au n°15-2000.
- ^{xxii} Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1968.

-
- xxiii Cf. Colette Godard, "Festival de Nancy", in *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, pp. 569-571.
- xxiv Mise en scène par la compagnie La Palme rouge, de Cotonou, éditée par Actes Sud "Papiers", Paris, 199??.
- xxv Cf. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, *op. cit.*, p. 132, sur "le fond bouffonesque qu'apporte chaque culture".
- xxvi Cf. Raymonde Temkine, in *Dictionnaire du théâtre*, Encyclopædia Universalis, Albin Michel, Paris, 1998, p. 85-88.
- xxvii Décret du 16 juin 1983, art. 1.
- xxviii Décret du 1er juin 1990.
- xxix Cf. Céline Piaux, "Les années Pasqual", mémoire de DEA en études théâtrales, Université Paris X - Nanterre, 1996 ; et Marie-Line Dumont, "L'Odéon - un théâtre de l'Europe ?", mémoire de maîtrise en études théâtrales, Université Paris X - Nanterre, 2001.
- xxx Entretien, in *Théâtre/Public* n° 44, mars 1982, in *Le théâtre des idées*, *op. cit.*, p. 293.
- xxxi "L'Atelier théâtral d'Ivry", *Digraphe* n° 8, avril 1976, in *Le théâtre des idées*, *op. cit.*, p. 83.
- xxxii Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, *op. cit.*, Actes Sud Papiers, Paris, 1997, p. 150.
- xxxiii Voir *Études théâtrales*, n° 19, Louvain-la-Neuve, 2001.
- xxxiv Journées de l'ethnoscénologie, du 2 au 6 avril 2001, à la Maison des cultures du monde ; voir *La scène et la terre, questions d'ethnoscénologie*, Internationale de l'imaginaire, n°5, Actes Sud ("Babel"), Paris, 1996.
- xxxv Jean-Pierre Thibaudat, in *Théâtre, prends tes valises !*, *op. cit.*, p. 3.
- xxxvi Nicolas Bouvier, *L'échappée belle*, cité in *Dans la vapeur du soleil, Les photographies de Nicolas Bouvier*, Zoé, Genève, 1999, p. 58.
- xxxvii Programme du spectacle, Gare au théâtre, Vitry-sur-Seine, du 15 au 27 mai 2001.
- xxxviii Cf. Jean-Paul Manganaro, "Distances", in *Art Press*, n°20, octobre 1999.
- xxxix Cité par Matthias Langhoff, in *Spectacle, Petits malentendus et grandes espérances de l'international*, Les Cahiers du renard, n°2, décembre 1989, p. 48.