Document generated on 04/27/2024 12:59 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Un nouveau théâtre se cherche

Helena Albertová

Number 66, 1993

URI: https://id.erudit.org/iderudit/29525ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Albertová, H. (1993). Un nouveau théâtre se cherche. *Jeu*, (66), 88–95.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Tchécoslovaquie

Helena Albertová

Un nouveau théâtre se cherche*

Pour être précise, je dois d'abord souligner que mon propos se limitera au théâtre tchèque, même si, avec un peu de recul et vu la distance qui me sépare de mon pays, je puis affirmer que la situation en Slovaquie est semblable. Par ailleurs, tout en visant la plus grande objectivité possible, je dois admettre qu'il peut se glisser de la subjectivité dans mes propos du fait que j'ai déjà eu — et j'espère avoir encore — une activité d'auteure de théâtre. Actuellement, cela m'est difficile, car mes fonctions de directrice de l'Institut théâtral prennent tout mon temps.

De toutes parts, bien qu'avec certaines variantes, on entend dire que le théâtre est en crise, qu'il se meurt sous nos yeux ou que, sans que les gens de théâtre ne s'en soient rendu compte, il est déjà mort. On parle donc de crise car, on le sait par l'art dramatique lui-même, cette situation est grave. Or, la crise est à la fois interne et externe. Sur ce dernier plan, les causes sont objectives : le théâtre a perdu sa fonction sociale; les subventions à la culture sont réduites dans le cadre des changements économiques, et on n'a pas encore instauré un nouveau système de subventions; le coût de la vie augmente, de même que les prix d'entrée. La sortie au théâtre, qui était jusqu'à présent financièrement possible pour une famille entière, devient un luxe.

Poids de l'Histoire et tradition

Depuis toujours, la société a assigné au théâtre tchèque moderne des rôles qu'il n'avait pas par lui-même la force de jouer : ceux de «préservateur» de la nation et de gardien de la langue tchèque au XIXe siècle; puis, celui d'être le démonstrateur du raffinement et de la conscience culturels. Le théâtre est donc devenu principalement un agent sociopolitique et, sur scène, on a même pu affirmer qu'il se transformait en un champ de bataille où se résolvaient les luttes politiques. Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, il devint un lieu de résistance contre l'Allemagne nazie. Naturellement, le régime totalitaire a trouvé grand intérêt à prendre le contrôle du théâtre et à l'intégrer dans ses rituels d'apparat comme faisant partie d'un «front culturel» uni et bien réglé. Malgré tout, au cours du premier dégel des années soixante sont apparus un grand

* Texte d'une conférence prononcée par Helena Albertová, directrice de l'Institut théâtral de Tchécoslovaquie, au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal le 13 mars 1992, soit quelques mois avant la partition de la Tchécoslovaquie. N.d.l.r.

nombre de metteurs en scène, d'auteurs, de scénographes de grand talent, aussi bien au cinéma que dans les autres arts du spectacle. Cette tendance a atteint son apogée en 1968 environ, puis, sous l'occupation soviétique et la normalisation de Gustav Husák, le centre d'intérêt du théâtre s'est graduellement orienté vers une attaque métaphorique contre le totalitarisme. Les œuvres traitaient alors de violence, de liberté et d'abus de pouvoir. Certes, ces thèmes ne pouvaient s'exprimer que dans les limites de ce qui était politiquement possible, et on les rencontrait plus souvent dans les petites salles et chez les amateurs que dans les théâtres officiels.

Les petits théâtres sont donc devenus les seuls lieux de rassemblement où, en langage codé et avec des symboles, les artisans du théâtre exprimaient leur opinion sur les dirigeants et sur leur comportement, et où les spectateurs montraient par leurs applaudissements qu'ils comprenaient. Il fallait se battre avec les censeurs pour le moindre titre, que ce fût pour une pièce contemporaine ou pour un classique universel.

Il est donc logique que les théâtres soient devenus, jusqu'à un certain point, des lieux de résistance. Même petits, ils se sont trouvés sur la ligne de front de la révolution de novembre 1989. Et le prestige des artisans de théâtre a atteint un niveau inégalé aux yeux de la nation. Car la révolution est descendue dans la rue à partir des théâtres et des universités, et pendant deux mois, tous les théâtres du pays sont devenus des clubs de discussion. À la suite de la victoire étonnamment rapide et de l'élection de l'écrivain et dramaturge Václav Havel à la tête de l'État, après la vague d'euphorie vint le retour à la vie quotidienne. Les théâtres ont alors encaissé leur premier choc : ils se sont vidés. La vie de tous les jours était devenue plus dramatique et beaucoup plus intéressante que les meilleures pièces.

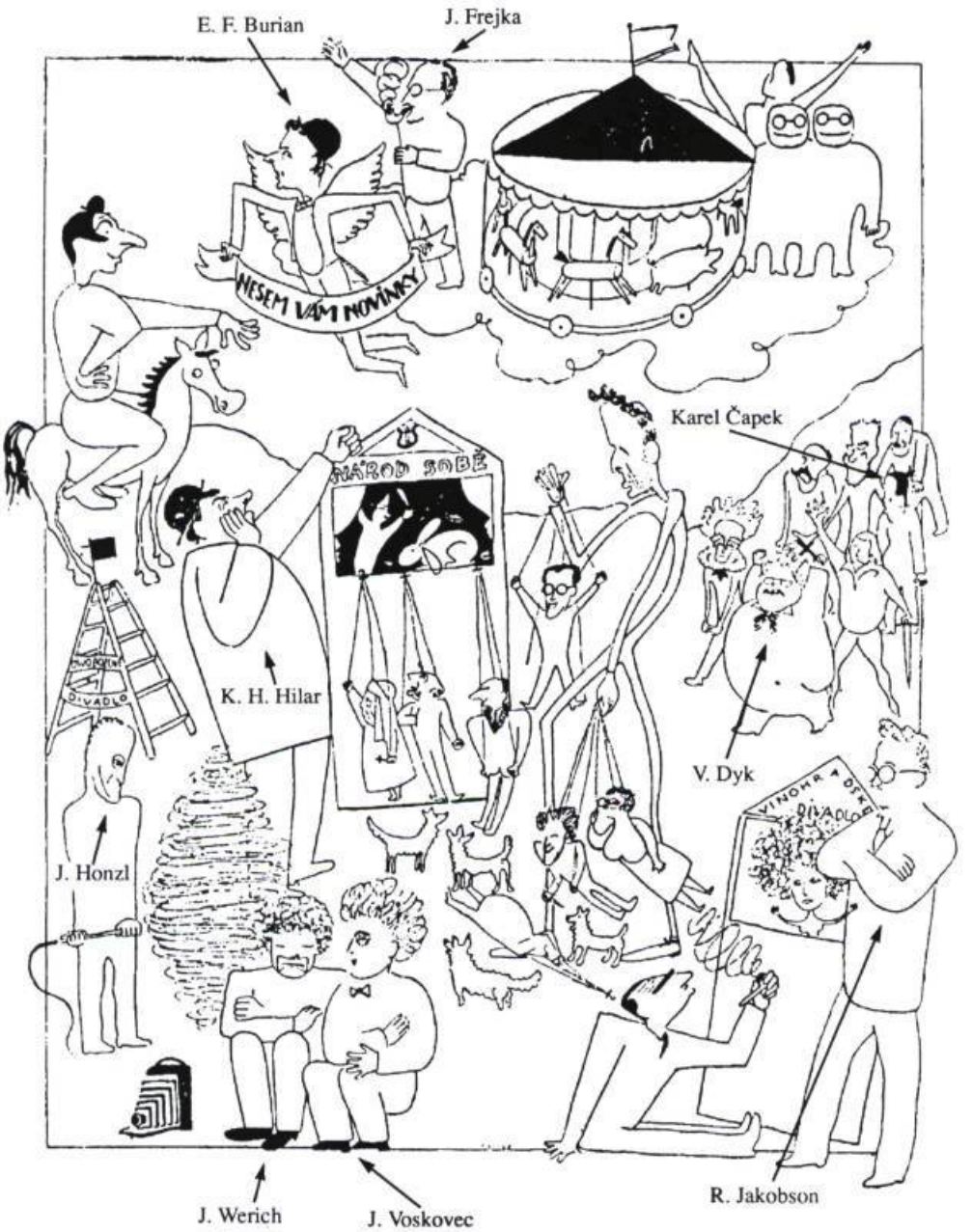
La situation ne s'est même pas trouvée améliorée par la production rapide de pièces d'auteurs jusque-là interdits, qu'il s'agisse de dissidents ou d'étrangers mis à l'index pour avoir dénoncé l'occupation soviétique. Car il faut préciser que pendant les quarante dernières années, les théâtres professionnels ont été entièrement subventionnés par l'État. Ainsi, dans la mesure où une troupe n'était pas dissoute pour des raisons politiques, elle pouvait produire des spectacles sans aucun souci.

Cette crise externe en a créé une interne. L'incertitude existentielle dont nous n'avions pas l'habitude, parfois même la menace à l'existence de certaines compagnies qui fonctionnaient depuis des décennies, le chômage chez les acteurs (même s'il n'est pas encore trop répandu), tout cela a amené les auteurs au bord de l'hystérie. Ils proposent un titre alléchant après l'autre, avec la plus grande conviction, à des spectateurs qui continuent de les refuser. Et les auteurs n'arrivent pas à comprendre pourquoi on n'est pas intéressé aujourd'hui à ce qui a été interdit pendant si longtemps. Les gens de théâtre en veulent aux spectateurs, les directeurs aux salles à moitié vides; chacun sent qu'il doit bien y avoir un as dans le paquet de cartes, si seulement il pouvait le trouver.

Théâtre ou dramaturgie : quelle est la cause?

De prime abord, la situation de l'art dramatique tchèque est un mystère. D'un côté, on peut présumer que son âge d'or est arrivé : un auteur mondialement connu est à la tête

de l'État, un autre, Milan Uhde, dirige le ministère de la Culture, et même le ministre des Affaires étrangères, Jiři Dienstbier, a déjà écrit plusieurs pièces. Pour ce qui est de la censure des textes et des auteurs, elle est devenue chose du passé. Rappelons que depuis vingt ans il était courant de diviser les auteurs entre ceux qui pouvaient, ceux qui ne



La situation de l'art théâtral praguois à Noël 1927, par A. Hoffmeister. Illustration tirée de l'ouvrage de Danièle Monmarte, *Le Théâtre Libéré de Prague V. & W.*, Paris, Institut d'études slaves, 1991, p. 42.

pouvaient pas et ceux qui «pouvaient peu». Plusieurs pièces d'auteurs «bannis» ont d'ailleurs été produites sous des noms d'emprunt. Et ce n'est qu'aujourd'hui qu'on apprend rétrospectivement qui a véritablement écrit quoi.

Maintenant, chacun peut écrire ce qu'il veut. Malgré cela, on n'a vu apparaître aucune grande œuvre. La seule création significative d'un texte original a eu lieu au Théâtre Sur la Balustrade à l'automne 1991. C'était un texte de Karel Steigerwald, un de ceux qui «pouvaient peu» auparavant et qui avait toujours été un enfant terrible : *Malheur, malheur, peur, le nœud coulant et le trou* (en anglais : *Woe, Woe, Fear, The Noose and the Pit).* Cette pièce, par une structure dramatique compliquée où temps, espace et personnages s'entrecroisent, tente de montrer l'histoire de l'Europe centrale. Il faut savoir, cependant, que la pièce a principalement été écrite avant novembre 1989. Car une conséquence de la «Révolution de velours» a été de plonger une importante majorité d'écrivains dans les structures officielles — et ils ont de ce fait cessé d'écrire. Parmi les anciens «écrivains bannis», le plus recherché est Václav Havel, mais là encore, tout dépend de la compagnie et du genre de production. Au nombre des auteurs tchèques les mieux acceptés du public, on trouve Pavel Kohout, qui vit en Autriche depuis 1979 et dont les pièces sont les plus universellement reconnues — que l'on pense à *Pauvre Assassin*, basé sur une nouvelle de Leonid Andreev.

Alors, où en est la cause, et où sont les œuvres nouvelles? Passons des auteurs à la société. Longtemps bâillonnée, la presse explose de scandales et d'insultes en frappant toujours plus fort. L'Europe centrale, y compris l'ancienne U.R.S.S., est secouée par des changements politiques, économiques et sociaux, voire par des guerres fratricides. L'heure est extrêmement dramatique. Au point où, semble-t-il, ce drame ne peut plus stimuler d'œuvres dramatiques. Notre époque est comme une avalanche à laquelle le dramaturge fait face avec ses mains nues, sa raison ou son imagination.

Car le drame de notre époque, de notre région du monde, est de se voir confronté à une situation inédite, et la forme que prenaient les pièces de théâtre — les bonnes comme les mauvaises — s'est brisée. L'ennemi courant, relativement facile à identifier, soit le régime totalitaire, a disparu. Toutes les pièces, même les meilleures, reprennent à présent un modèle unique, que ce soit sous une forme tragique, grotesque ou satirique : le héros, par sa propre faute ou pressé par les circonstances, s'est retrouvé dans l'usine du Pouvoir. Il se défend, résiste, son caractère est mis à l'épreuve. Il se voit forcé à une collaboration partielle ou totale, il doit négocier avec sa conscience; une alternative se dessine : ou bien il se brise sous la pression et s'adapte au système, ou bien il est excommunié, ou physiquement détruit. Ce modèle lui-même témoigne de la profondeur de notre désespoir passé : peut-être est-il possible de réformer quelque peu le système, mais il demeure éternel, indestructible, et nous y vivrons pour l'éternité. Personnellement, même dans mes rêves les plus fous, je n'ai jamais pu croire que je vivrais assez longtemps pour voir la fin du communisme. Comme peut-être mes enfants, j'ai accepté son existence «pour l'éternité». La solution claire et morale du drame collectif était de s'opposer à cet ennemi évident. Quiconque résistait au totalitarisme d'une façon ou d'une autre avait raison. Cela comportait aussi un avantage pour le spectateur : il savait, clairement et rapidement, à qui il fallait s'identifier dans la pièce.

Or l'ennemi d'hier est devenu notre ami d'aujourd'hui et vice versa. Dans cette situation confuse de conflits extérieurs, l'ennemi, diable ou tentateur, est en réalité en nous. Mais nous avons oublié d'écrire là-dessus. L'ennemi externe était si puissant et saisissant que nous en avons oublié l'existence de l'ennemi interne. Et voilà qu'il nous surprend dans la vie de tous les jours : on voit les gens se comporter de façon inattendue, arbitraire, confondante.

À cet égard, je citerai les paroles de Daniela Fischerová, une des plus importantes dramaturges tchèques, qui a dit en 1991 :

> [...] Que l'on me permette ici d'imaginer la renaissance du théâtre tchèque. Nos pièces étaient politiques, déclaratives. Elles se substituaient aux médias, jouaient un rôle instructif, tenaient lieu d'éducation morale. Ce modèle comportait en lui-même sa nécessité. Notre théâtre a cessé de raconter l'histoire des gens pour pouvoir dire celles de forces personnifiées.
>
> Aujourd'hui, pour la première fois depuis des années, nous avons la rare chance de cesser de tirer le signal d'alarme. Je crains — heureuse anticipation — qu'il n'y ait pas d'alternative. Espérons que notre théâtre retournera à l'être humain et à son histoire.
>
> Aucune thèse ne sera exclue, aucun dogme ne sera ni célébré ni condamné. Peut-être découvrirons-nous que l'homme lui-même est vertigineusement dramatique [...]

Du côté de la production

De tout ce qui précède, j'espère ne pas avoir donné l'impression qu'il n'y a pas eu de bon théâtre dans mon pays après la guerre. Au contraire : nous avons connu des productions hors pair, des compagnies de premier ordre, spectaculaires, bien que certaines n'aient que peu duré. La scénographie a atteint un niveau international, grâce auquel on se souvient partout de Josef Svoboda. Au cours des années soixante, une série de metteurs en scène exceptionnels étaient actifs sur la scène tchèque : Alfred Radok, Evald Schorm, Otomar Krejča, Jan Grossman, le jeune Jan Kacer, Ivan Rajmont, Peter Scherhaufer, pour n'en citer que quelques-uns. Hormis les deux premiers, aujourd'hui disparus, ces metteurs en scène œuvrent toujours dans les principaux théâtres tandis qu'émerge une nouvelle génération de jeunes talents. Il y en a assez pour bâtir, pour poursuivre le travail.

Cependant, depuis vingt ans, dans une atmosphère d'idéologie envahissante, le théâtre a petit à petit perdu l'envie de célébrer, de jouer, de folâtrer; le plaisir s'est perdu dans la pureté du style. En fait, c'est le besoin même du style qui s'est égaré. Le théâtre est devenu une série de représentations individuelles, de spectacles distincts sans sentiment de continuité. Bref, on a pu voir des productions courageuses en soi mais aucun développement d'une culture théâtrale.

Le manque de style a surtout affecté les grands théâtres, qui avaient pour vocation de défendre l'idéologie dominante. Dans leur ombre fleurissaient les petites compagnies, les studios, les groupes semi-professionnels. C'est pour une grande part grâce à l'ingéniosité de leur gestion, à leur habileté à tromper les organismes de surveillance et

peut-être à leur recours à des pièces classiques ou apparemment innocentes, qu'ils ont pu faire avancer le programme critique ou même l'opposition.

Dirigé depuis vingt-cinq ans par Jan Schmide, le Studio Y a fait preuve d'une continuité exceptionnelle, à Liberec d'abord, puis à Prague. Étiquetée comme naïve, vouée à l'interprétation encyclopédique des phénomènes, la troupe est davantage un regroupement de personnalités intéressantes qu'une compagnie d'acteurs au sens classique. Aussi peut-elle aujourd'hui poursuivre son travail.

Mentionnons aussi le Théâtre Sur la Ficelle, le Théâtre de marionnettes Dragon de Hradec Kralove, qui crée un théâtre synthétique où se mêlent acteurs vivants et marionnettes, et un autre théâtre de Moravie, le HADI.

Le Théâtre Sur la Balustrade a conservé son haut niveau à la fois sous la direction de feu Evald Schorm, un des principaux réalisateurs de films de la «nouvelle vague» tchèque, et sous celle de Jan Grossman, de retour après une absence de plusieurs années.

Il est impossible de les nommer tous, car même les théâtres de province ont eu leur grande époque : celui de Liberec sous la direction de Karel Kráv, celui de Gottwaldov (redevenue Zlín[1]) avec une série de spectacles mis en scène par Ivan Baladi; celui de Cheb avec Jan Grossman qui s'y trouvait alors exilé, car il n'avait pas le droit de travailler à Prague pendant plusieurs années; celui d'Ostrava sous la direction de Jan Kacer, qui a subi la même interdiction.

Les années soixante-dix ont été placées sous le signe de ce qu'on a appelé la «scénographie active» ou «évolutive» (*action stage design*). La mise en scène s'est trouvée de plus en plus dépendante des scénographes, qui contribuaient à fixer l'image de la représentation. Les éléments de décor, fondés sur la pauvreté du théâtre, créaient des symboles changeants avec des moyens simples. Ils se transformaient selon l'action sur la scène et disaient ce qui ne pouvait être dit, sollicitant l'imagination des acteurs et celle des spectateurs. Exploitant de manière flagrante les matériaux modernes préfabriqués, ils s'avouaient comme un substitut bon marché de la réalité. La scène est apparue comme un sujet de discussion, ostensiblement artificielle avec ses effets spéciaux, souvent tournée à dessein vers la laideur, l'ironie, le désir de choquer. Cette tendance n'avait rien d'exceptionnel dans le contexte mondial, mais je pense qu'elle a atteint un sommet en Tchécoslovaquie. Le style de mise en scène de ces spectacles, en harmonie intime avec le sentiment des artisans du théâtre, répondait au souhait du public de démasquer la réalité. Les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent être, les valeurs sont douteuses, la beauté est laideur et inversement. Tout cela est très simplifié, mais la promotion et la publicité de ce genre de spectacles ont également beaucoup influencé les acteurs.

Bien que tout le monde aujourd'hui soit plus ou moins d'avis que ce style a fait son temps, il paraît difficile de voir plus loin. La recherche de nouvelles voies est compliquée

1. Comme Leningrad, en Russie, est redevenue Saint-Pétersbourg. N.d.t.

par la pensée postmoderne : tout est permis. S'il n'est plus périmé de poser la question : «Pourquoi est-ce ainsi?», la négation est aussi correcte : «Et pourquoi pas?»

La «scénographie active», dans ce que l'on peut appeler aujourd'hui sa phase classique, était imaginative, mais sobre dans le choix de ses moyens. Les critiques de théâtre déchiffraient avec intérêt la signification du décor et finissaient, pour les bonnes productions, par arriver à en comprendre les clefs. Car un ordre se cachait sous la masse des symboles.

Les productions postmodernes les plus typiques sont celles de la Compagnie d'opéra Mozart de Prague. Dans le spectacle de cabaret *le Meilleur de Mozart*, on interprète les meilleures arias du compositeur d'une façon originale : l'image scénique est en rupture totale avec le contenu du chant. Pamina (dans l'aria n° 16) chante couchée dans un lit d'hôpital tandis que Pamino, lui faisant une visite forcée, sort des pots de compote de son sac et les pose sur la table de chevet. Dans l'aria n° 4, pendant son chant principal, la reine de l'Ombre est assise sur une échelle et se fait une piqûre; etc. Une tension comique surgit entre forme et contenu. Pourquoi? Et pourquoi pas? Tout est permis, le public s'amuse. C'est un exemple extrême de la pensée postmoderne.

À quelques centaines de mètres de ce théâtre d'avant-garde, on trouve les activités renaissantes du Théâtre Derrière la Clôture II, qui avait été liquidé au début des années soixante-dix. Otomar Krejca est revenu à sa tête, après avoir œuvré quinze ans à l'étranger. Ses productions de la *Cerisaie* et d'*En attendant Godot* sont des exemples d'«exercices de style». Cet important homme de théâtre refuse d'adopter le moindre style, de tenir compte du développement du théâtre dans notre pays depuis quelques années, et l'on pourrait même dire qu'il s'y oppose.

Son retour était attendu avec un immense intérêt : l'attente nous a valu... une déception. Si ses spectacles sont parfaits, cultivés, intelligents, ils paraissent aussi académiques. Notre perception de son travail d'il y a vingt ans était-elle différente, ou Krejca a-t-il changé? Ou alors, est-ce sa recherche puriste qui constitue un anachronisme?

Le meilleur spectacle postrévolutionnaire était *Largo desolato* de Havel, présenté au Théâtre Sur la Balustrade. Le metteur en scène Grossman avait créé, pendant les années 1960, la grande époque de cette compagnie. Ensuite, il avait dû aller travailler en province, puis dans les théâtres en banlieue de Prague. Juste avant la révolution, il est retourné à la Balustrade. Il n'a jamais été un esclave de la mode, mais n'a jamais évité non plus l'ambiance de l'époque. Son style de mise en scène, qui s'est trouvé enrichi par son expérience, est donc tout naturellement lié à son attitude et à son destin d'être humain.

Pour ce qui est de la période actuelle, je la caractériserais par l'expression «recherche de style». Cela est beaucoup plus difficile que ce que nous pouvions imaginer. Ici aussi, comme en matière de dramaturgie, tout est permis : la liberté n'a pas de frontières. Les petits théâtres sont très populaires auprès de la jeune génération, car ils se concentrent davantage sur la confession que sur l'expression artistique. Mais la large gamme de nos théâtres ne se limite pas à cela. Dans notre culture, le public de théâtre a toujours été

composé de gens de toutes les générations et de toutes les couches sociales. À l'heure actuelle, le théâtre perd son public. Ce dernier sera-t-il attiré par des productions du type des *shows* occidentaux dont nous n'avions pas l'habitude? Il ne faut pas oublier qu'en dehors de sa fonction de divertissement, notre théâtre a déjà une fonction de code social, qui est presque un culte et qui ne peut pas être supprimée même si notre situation politique et sociale a effectué un virage à cent quatre-vingt degrés. Nos artisans du théâtre ne tentent-ils pas de faire revivre un cadavre culturel avec leurs recherches en matière de dramaturgie et de scénographie? Est-ce que des films brutaux et cyniques mais parfaits, ou des spectacles populaires et superficiels suffiront au public?

Le monde a basculé, et il faut repenser l'idée de culture et le rôle du théâtre dans la culture. On peut écrire des vers dans une tour d'ivoire, sans personne pour les écouter; ils ne perdront rien de leur beauté ou de leur qualité qu'ils doivent au seul poète. On peut aussi faire des tableaux dans une grange déserte ou en pleine civilisation sans que l'œuvre en soit affectée. Mais un théâtre sans public perd son sens.

J'ai lu quelque part que la culture, et particulièrement le théâtre à cause de sa dimension conviviale, est l'écologie de l'esprit. Demandons-nous donc ce qu'il faut à l'esprit humain à l'heure actuelle, car il n'est ni dévasté ni dépourvu de sentiments. Avouons que l'humanité n'est pas qu'un corps fonctionnant plus ou moins, en quête d'expériences et de confort, mais aussi une créature divine, étrange et toujours mystérieuse, aspirant à une reconnaissance tout en la redoutant, se sentant abandonnée dans le cosmos et dans l'histoire lors même qu'elle montre son visage exalté au reste du monde. ◆

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