

Le nouveau visage du théâtre de l'Europe à Paris

Irène Sadowska-Guillon

Numéro 57, 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27294ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sadowska-Guillon, I. (1990). Le nouveau visage du théâtre de l'Europe à Paris. *Jeu*, (57), 81–86.

le nouveau visage du théâtre de l'europe à paris

un laboratoire ouvert

Créé en 1984 par Giorgio Strehler, le Théâtre de l'Europe a établi son siège à Paris au Théâtre National de l'Odéon, qui l'accueillait quatre mois par an. Opération de prestige? Rendez-vous des stars et vitrine des produits de luxe européen? Circuit fermé d'échanges entre les institutions phares et les mieux loties de l'Europe? Que représente réellement le Théâtre de l'Europe? Quelle est sa fonction? A-t-il prouvé sa raison d'être? Où en est-il dans la réalisation de ses objectifs?

Durant six demi-saisons, sous la direction de Giorgio Strehler, on y a présenté les créations théâtrales les plus prestigieuses d'Europe, dont les maîtres d'œuvre furent, outre Strehler : Ingmar Bergman, Krystof Zanussi, Peter Stein, Youri Lioubimov, Heiner Müller, Klaus Peymann, etc. Certes, on y a joué des grands classiques d'hier et d'aujourd'hui, mais on y a créé aussi et fait découvrir au public français certains auteurs étrangers encore mal connus ou inconnus : Lars Norens, Jelena Kohout, par exemple.

Et la curiosité et l'étendue du Théâtre de l'Europe allant au-delà des limites géographiques, politiques et économiques de la C.E.E., il s'est ouvert aussi, et bien avant la mode actuelle d'aller explorer les cultures de l'Est, à ces théâtres quelque peu «exotiques» venant du froid et de l'autre côté du rideau de fer, en accueillant la Schaubühne de Berlin Est, la Taganka de Moscou et, tout récemment, le prodigieux Katona de Budapest. L'idée de la fraternité théâtrale européenne a germé et a fait son chemin. Elle donne aujourd'hui des fruits : à partir du Théâtre de l'Europe de Paris, d'autres «Théâtres de l'Europe» sont nés à Milan, à Madrid, puis à Londres, à Berlin et à Stockholm. L'automne dernier, ils se sont regroupés en une Union des «Théâtres de l'Europe», dont la présidence fut confiée à Giorgio Strehler. La direction du Théâtre de l'Europe de Paris, qui inaugure cette nouvelle phase d'existence en prenant totalement possession du Théâtre de l'Odéon, et en étendant son activité sur toute la saison, est confiée à Lluís Pasqual.

Le parcours fulgurant de ce dernier illustre l'ambition de l'institution qu'il dirige : fonder un théâtre européen qui pousse ses racines dans les particularités culturelles et nationales. Catalan, espagnol, européen, Lluís Pasqual revendique la triple identité, qu'il affirme et assume dans son parcours, qui le mène du Teatro Lliure de Barcelone, dont il fut cofondateur en 1976, à la tête du plus grand centre espagnol, le Centre Dramatique National de Madrid Maria Guerrero, qu'il dirige entre 1983 et 1989, et enfin à l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris. La France le connaît et l'apprécie; il a présenté au Théâtre de l'Europe à Paris deux spectacles, *les Lumières de Bohème* de Valle Inclan (1984) et *le Public* de Lorca (1988), couronné du Prix de la Critique; enfin, il a mis en scène *Comme il vous plaira* de Shakespeare, à la Comédie-Française, en 1989.

le théâtre de l'Europe qui se cherche

La mission du Théâtre de l'Europe est définie. Ses principales directions sont : créer des spectacles principalement en langue française, diffuser ses productions en France et à l'étranger, passer des commandes de textes et contribuer à leur circulation, créer avec les théâtres européens des spectacles en langue d'origine et en langue française, exploiter le Petit Odéon comme lieu de création contemporaine et de rencontre internationale, imaginer cette «maison» comme un «laboratoire» où les créateurs pourraient, sans crainte aucune de fragilité ou d'éphémère, répondre artistiquement aux questions, aux doutes et aux rêves qui les animent. Mais au-delà de ces objectifs, le nouveau directeur du Théâtre de l'Europe se réserve une liberté totale de manœuvre. «La philosophie de ma direction est précisément de ne pas en avoir», dit-il. Et ce n'est pas une boutade. «Une certaine Europe est en train de se faire, de se connaître et de se reconnaître. Dans ce contexte et à ce moment historique, nous essayons de faire un théâtre qui a des ambitions européennes, qui fonctionne sur les points communs qu'on peut avoir et sur les différences. J'ai un parti pris, surtout dans la première phase, pour l'Europe des différences plutôt que pour l'Europe égalitaire. Il faut d'abord apprendre à connaître ses différences, ses particularités avant de chercher des points communs. C'est pourquoi j'essaie de ne pas avoir une idée fixe ni du théâtre national ni d'un théâtre de l'Europe, pour rester ouvert et le plus perméable possible. D'autant qu'une institution présente toujours un danger de se refermer dans ses schémas et dans ses principes en devenant insensible à ce qui se passe dans la rue. Je tiens à ce que le Théâtre de l'Europe conserve une qualité qui est pour moi essentielle dans l'art dramatique : être à l'écoute du réel, agir sur le présent et intervenir dans les débats de la cité.»

Lluís Pasqual, directeur
du Théâtre de l'Europe à
Paris. Photo : Ros Ribas.



Quelles sont les options de Lluís Pasqual par rapport à la politique strehlerienne fondée essentiellement sur les coproductions, les accueils et les échanges avec des grands théâtres européens? «Strehler a imaginé un état de chose qui est devenu un état de fait. C'est à nous aujourd'hui d'aller plus loin, à la fois en développant sa formule et en inventant d'autres. Ma politique se définit donc par la continuité et par l'innovation. Le Théâtre de l'Europe de Strehler, locataire de l'Odéon, ne fonctionnait que quatre mois par an, ce qui limitait sa marge de manœuvre sur plusieurs plans. Le fait de disposer du Théâtre de l'Odéon pleinement et pendant toute la saison nous permet, d'une part, de nous manifester comme un théâtre de création — le coup d'envoi de cette politique est donné cette année avec trois créations dans la grande salle et six dans la petite — et, d'autre part, nous oblige à penser nos programmations à long et à moyen termes, enfin à modifier complètement notre politique en ce qui concerne la durée de programmation des spectacles. Elle sera de six à huit semaines pour des productions en langue française et d'environ une semaine pour les spectacles en langue étrangère, avec une tendance à rallonger ces périodes dans certains cas. Ainsi, par exemple, *Kurt Weill revue*, spectacle trilingue, sera-t-il joué pendant trois semaines. Avant, la programmation moyenne des spectacles étrangers était de trois jours. Ils ne touchaient donc pour la plupart qu'un public professionnel ou une élite de connaisseurs.»

Lluís Pasqual prend le risque de les proposer au grand public en étendant leur programmation, ce qui sous-entend en même temps un pari économique (ces spectacles coûtent cher, il faut donc qu'ils «marchent») et un pari linguistique : trouver des solutions permettant d'accéder aux spectacles en langue étrangère. Le grand projet, l'innovation de Lluís Pasqual au Théâtre de l'Europe, est l'inscription de la création artistique dans un contexte plus vaste : une réflexion sur le théâtre, ses fonctions, ses esthétiques et ses pratiques; la formation de praticiens de scène mais aussi de gestionnaires de l'entreprise théâtrale.

principe des choix, saison 1990-1991

«J'imagine cette maison comme un grand laboratoire ouvert au public, considéré non pas comme un groupe de consommateurs mais comme le partenaire de nos recherches qui nous redonne de l'énergie, qui nous indique nos erreurs, dont l'attente et les interrogations inspirent nos démarches, nos choix.»

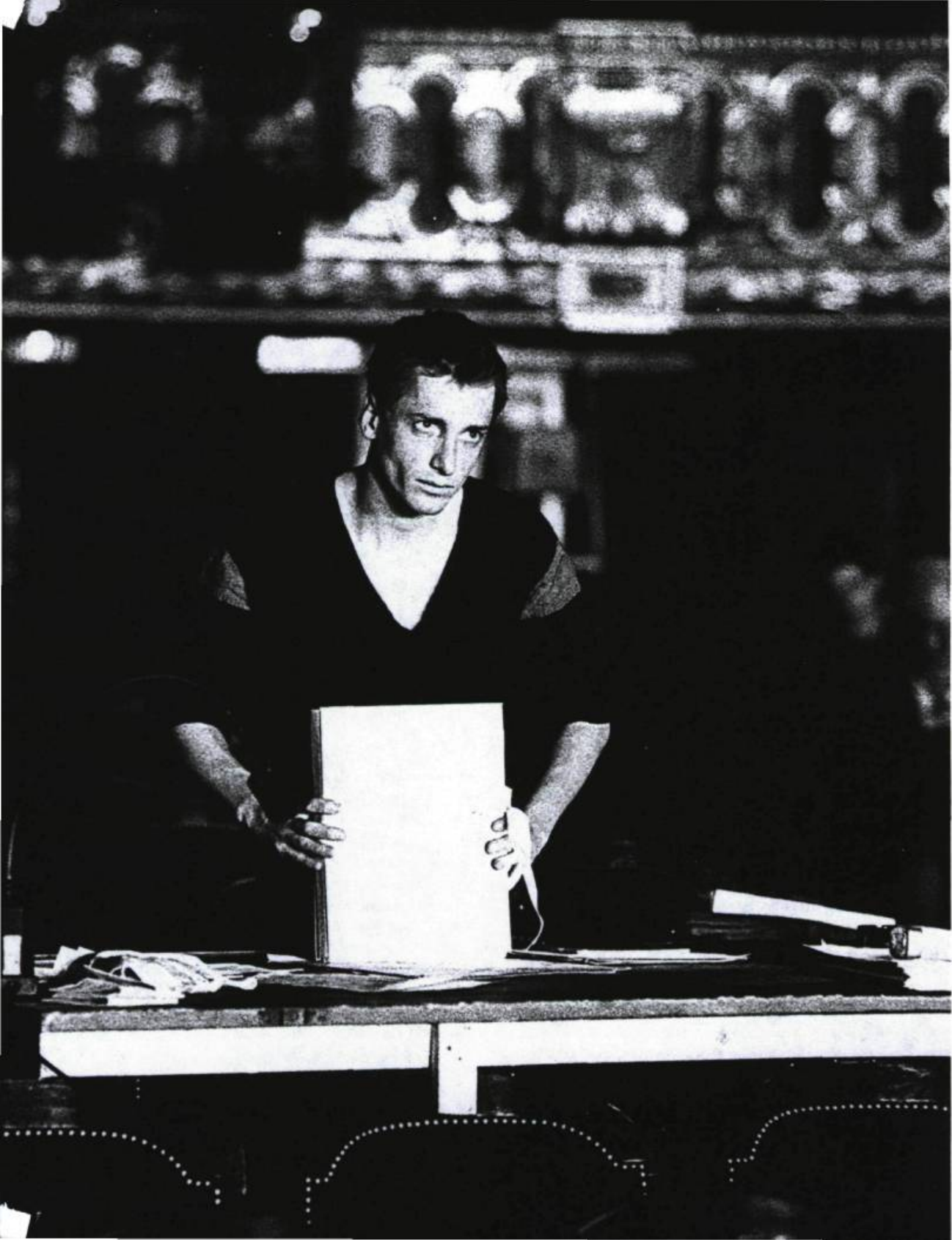
Comme Dante, qui a choisi un poète, Virgile, pour l'accompagner dans son voyage, Lluís Pasqual s'est fait accompagner dans le sien par le grand poète espagnol Federico García Lorca. Et c'est avec sa dernière œuvre, *Pièce sans titre*, qu'il met en scène lui-même, que Lluís Pasqual ouvre la saison inaugurale de sa direction du Théâtre de l'Europe. Il inscrit ainsi cette pièce qui dénonce la «culturalisation» et la «confortabilité» du théâtre, en épigraphe à son travail au Théâtre de l'Europe, affichant par là clairement ses choix et son idée du théâtre. C'est au théâtre des poètes qu'il dédie cette première saison. Après Lorca, place au grand poète du théâtre du passé, Shakespeare, avec deux spectacles présentés en anglais par le National Theatre de Londres : *Richard III*, mis en scène par Richard Eyre, et *King Lear*, mis en scène par Deborah Warner, suivis par *Mesure pour mesure*, joué en français avec une distribution française, dans une mise en scène de Peter Zadek.

Pour sa seconde mise en scène de la saison, Lluís Pasqual s'est tourné vers un grand poète du théâtre français contemporain, Jean Genet, dont il monte en français *le Balcon*. «C'est un des grands textes du XX^e siècle, qui s'inscrit dans la continuité des grandes visions de la réalité et du monde, dit Pasqual. Alors que pour Calderón, le monde est un songe et que, pour Shakespeare, il est un théâtre, pour Genet il est un bordel. La hiérarchie du pouvoir que Genet montre dans cette pièce et qu'on croyait abolie après 1968 resurgit aujourd'hui de façon dangereuse dans notre société, avec la remontée du fascisme, de l'intégrisme et du pouvoir militaire et policier.» La saison, dans la grande salle, s'achèvera sur une revue mise en scène par Helmut Bauman, évocation des musiques de Kurt Weill, chantées par de très grands acteurs en allemand, en anglais et en français. Ce spectacle en trois langues européennes illustre une des préoccupations fondamentales du Théâtre de l'Europe : la question linguistique; dans quelle langue jouer, comment traduire, comment rendre accessible au public les textes des pièces dans les spectacles présentés en version originale? Plusieurs solutions ont été proposées, dont le sous-titrage dans les deux sens entre les langues étrangères et le français, si bien que les pièces françaises seront elles aussi sous-titrées pour les spectateurs étrangers : en anglais, en allemand, en espagnol.

Une nouveauté introduite cette année avec *Pièce sans titre* de Lorca est la mise en scène double, bilingue. Lluís Pasqual créera cette œuvre dans deux versions linguistiques, avec deux équipes différentes : des acteurs espagnols et des acteurs français.

À l'affiche du Petit Odéon, d'abord la Grèce avec *Io* d'après Eschyle, mis en scène par Nico Papatakis et coproduit avec le Festival d'Avignon; *Roundja la jeune fille plus belle que lune et que rose* de Taos Amrouche, mise en scène par Laurence Bourdil; ensuite en écho à *Pièce sans titre* créée dans la grande salle, *Los caminos de Federico (les Chemins de Federico)*, un spectacle retraçant le parcours de Lorca, mis en scène par Lluís Pasqual. En écho aux deux spectacles anglais de Shakespeare, se jouant dans la grande salle, *Richard III* et *King Lear*, la parole est donnée, au Petit Odéon, pendant deux semaines, au National Theatre Studio de Londres avec la présence d'autres contemporains anglais dont Edward Bond, Arnold Wesker et Christopher Hampton, qui liront leurs pièces. Après la semaine de formation des metteurs en scène, le Petit Odéon s'ouvrira à l'actualité dramatique roumaine avec des lectures de textes récents d'auteurs de théâtre.

Cette ouverture aux dramaturgies contemporaines européennes se poursuivra à travers la «Quinzaine des auteurs contemporains» et la création des spectacles : *la Chute de l'ange rebelle* de Roland



Ficher, mise en scène de Claudia Stavisky, *Mademoiselle Marie* de Marie Baskirtseff, mise en scène d'Éric Tabaud, *Histoire d'un idiot* de Felix de Azua, mise en scène de Christian Plezent, *Transfigurations* de Sibilla Aleramo, mise en scène de Jacques Baillon.

élargir le champ d'action

Par définition, le Théâtre de l'Europe doit rayonner, et pas seulement en France. Il le fera par l'intermédiaire des coproductions, des tournées et en se produisant de façon ponctuelle dans des lieux prestigieux. Parmi ses partenaires privilégiés, trois grands festivals européens : le Festival d'Automne à Paris, le Festival d'Avignon et le Festival de Salzbourg, qui constituent les plus grands carrefours artistiques internationaux. « Nous avons beaucoup de points communs avec le Festival d'Automne, il est donc plus logique d'allier nos forces que de se faire concurrence dans une ville déjà très cosmopolite comme Paris. Aller vers le public de connaisseurs français et étranger drainé par le Festival d'Avignon est une autre façon de prolonger nos activités. Ce partenariat peut s'exprimer de diverses façons : coproductions, présences ponctuelles à travers des mises en scène, etc. Ainsi, au Festival d'Avignon en 1992, il a été prévu une participation très importante du Théâtre de l'Europe, qui sera, avec plusieurs spectacles et activités, l'invité privilégié du Festival. Ce sera aussi une saison un peu spéciale, hispanique, à l'occasion de la commémoration du 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. N'oublions pas que la langue espagnole, la seconde au monde après le chinois, véhicule une culture extraordinairement riche, qui va au-delà de l'Europe. »

En étendant ses liens et en élargissant son champ d'action, le Théâtre de l'Europe fait appel à des partenaires peu ordinaires comme l'Université Paris-Dauphine. « C'est une université où il y a des études théâtrales préparant particulièrement à la gestion des théâtres. Nos théâtres nationaux actuels représentent des modèles qui correspondent à une culture d'État qui a passé, depuis la guerre, par des formes différentes comme le théâtre populaire, la décentralisation, le répertoire, etc., mais qui fonctionnent toujours à peu près sur les mêmes schémas administratifs et le même style de programmation dont la recette habituelle est : un classique français, un classique étranger et un auteur contemporain. Nous nous proposons d'interroger cette image stéréotypée et les lieux communs qui définissent le théâtre national et de mettre en question ses structures et son fonctionnement, dont l'évolution ne suit pas celle des conditions et des réalités de la création artistique. Par le biais de ce rapport avec l'Institut des Études Théâtrales de l'Université Paris-Dauphine, je souhaite d'une part établir un échange et, d'autre part, de façon un peu perverse, avoir une ascendance sur la future génération des gestionnaires du théâtre en leur insufflant l'idée, et peut-être même des propositions concrètes de changements absolument nécessaires des statuts des théâtres, trop rigides et inadaptés à la réalité d'aujourd'hui. Il faut arriver à une plus grande souplesse de gestion, sinon nous continuerons à produire de la grande cuisine, certes, mais surgelée. »

Dans le Théâtre de l'Europe tel que Lluís Pasqual le réinvente, la formation et la réflexion sur la pratique théâtrale occupent une place très importante. Quel est le caractère du projet pédagogique ? « Il concerne spécialement la réflexion sur la mise en scène, discipline qui, contrairement à certaines autres, comme la scénographie ou le jeu de l'acteur, n'est pas systématisée ni enseignée dans les écoles en France. S'il est vrai que la mise en scène comme vocation existe — c'est le cas de grands metteurs en scène de génie qui, doués d'une intuition extraordinaire et du pouvoir visionnaire, n'ont pas besoin d'apprendre les principes du métier —, il y en a d'autres à qui cette formation serait fort utile. C'est dans ce sens que j'aimerais ouvrir notre théâtre aux jeunes metteurs en scène qui travaillent ailleurs, pour qu'ils puissent se « nourrir » à la fois au contact avec les différents métiers qui interviennent dans un théâtre et avec leurs grands aînés que nous inviterons pour créer des spectacles à l'Odéon. Cette activité débute cette saison par une semaine organisée en collaboration avec l'Académie Expérimentale du Théâtre, intitulée « Le secret de l'acteur », à laquelle participeront une vingtaine de jeunes metteurs en scène, déjà praticiens, de toute l'Europe. Ils travailleront chacun

Pièce sans titre de Federico García Lorca, spectacle mis en scène par Lluís Pasqual et présenté à Paris par le Théâtre de l'Europe. Sur la photo : Redjep Mitrovitsa. Photo : Ros Ribas.

avec un acteur, et leur travail sera présenté en fin de journée au public.»

Là encore, on rejoint l'idée du laboratoire ouvert au public chère à Lluís Pasqual. Un théâtre «élitaire pour tous», ce mot de Vitez pourrait servir de devise à l'entreprise que dirige Lluís Pasqual. Le principe de sa démarche est non de faire un théâtre à la portée de tous mais d'œuvrer pour élargir le cercle des initiés, en proposant aux spectateurs la plus haute qualité artistique.

irène sadowska-guillon

«könig lear»

Esquisse pour le décor (prologue) réalisée par Robert Wilson. Tiré du programme de *König Lear*, présenté par le Schauspiel Frankfurt en mai 1990.

Texte de William Shakespeare. Traduction allemande de Wolf Graf Baudissin. Mise en scène et scénographie : Robert Wilson, assisté de Ann-Christin Rommen, Christian Sieler et Stephanie Engeln; dramaturgie : Ellen Hammer; éclairages : Heinrich Bruhnke et Robert Wilson, assistés de Barbara von Vequel; costumes : Yoshio Yabara, assisté de Christiane Marx et Ursula Birkelbach; musique : Hans Peter Kuhn; sonorisation : Christian Venghaus; chorégraphie : Suzushi Hanayagi; manipulation de décor : Frank Fiedler, Jürgen Fritz, Mohsen Hosseini, Bodo Laube, Uwe Lauer, Adnan Maral, Antje Neukamm, Moritz Rinke et Robert Schäfer. Avec Marianne Hoppe, Jutta Hoffmann, Astrid Gorvin, Alexandra von Schwerin, Jürgen Holtz, Thomas Thieme, Andreas Seifert, Christoph Waltz, Richy Müller, Hans-Jörg Assmann, Rolf Idler, Mario Melzer, Jens Schäfer, Frank Frede et Till Müller-Klug. Production du Schauspiel Frankfurt, présentée au Bockenheimer Depot du 26 mai au 17 juin 1990 (avant-premières du 23 au 25 mai).

histoires d'un rêve

Robert Wilson monte un Shakespeare. Un vrai. Pas un collage, ni une réécriture à la Heiner Müller (à l'origine, celui-ci devait collaborer au projet, mais il s'est désisté ensuite¹). Il s'agit d'une traduction allemande classique, dans la lignée de A.W. Schlegel (le François-Victor Hugo allemand). Un *texte*, donc, lourd d'une énorme tradition théâtrale, auquel s'attaque le metteur en scène contemporain qui a peut-être le plus largement contribué à l'émancipation de la scène dans sa matérialité, en évitant jusqu'à présent de se soumettre à la tyrannie du récit linéaire et de l'ordre des mots.

le retour au texte

Que penser de cette vogue qui incite des artistes du théâtre d'images à revenir au texte? Signe des temps? Retour du refoulé? Essoufflement? (Quelle horreur!) Compter sur un génie littéraire pour insuffler une nouvelle vie à la scène qui, ayant exploré toutes (?) ses possibilités expressives (geste, son, espace, lumière, rythme...) auparavant tenues en respect par le texte, attend maintenant un contenu plus inspiré que ce que ses artisans peuvent lui fournir? Renoncement? Association stratégique? Désir de reconnaissance?

Robert Wilson n'explique pas l'origine de son projet. Dans un article de présentation², on dit seulement qu'il rêvait depuis longtemps de monter *le Roi Lear* sur une scène allemande (il travaille régulièrement depuis 1979 en République fédérale, où il a trouvé les moyens financiers de réaliser ses spectacles dans les *Stadttheater*, ces théâtres municipaux richement subventionnés). Il a déjà abordé le répertoire, surtout à l'opéra (*Médée* de Charpentier, *Salomé* de Richard Strauss, *Alceste* de Gluck), et toujours dans un esprit «déconstructeur», irrespectueux de la tradition. *Black Rider*, sa

1. Ce n'est pas la première fois que le tandem Wilson-Müller se disloque en cours de production, avec moins d'éclat cette fois-ci.

2. Günther Rühle, «Lear : Marianne Hoppe», *Vorwort - Schauspiel Frankfurt*, n° 23, mai-juin 1990, p. 22.