

Cartographie du spectacle vivant contemporain en Roumanie



East European Performing Arts Platform in
cooperation with IETM
**International Network for Contemporary
Performing Arts / Réseau International des Arts du
Spectacle**



Avril 2017

Cartographie du spectacle vivant contemporain en Roumanie

Avril 2017

Traduit de l'anglais par Seline Ozdemir (IETM)

Coordination éditoriale: Grzegorz Reske (EEPAP), Elena Di Federico (IETM)

Remarque:

Ce document constitue une traduction d'un texte anglais rédigé par Iulia Popovici et Miruna Runcan. Il convient de noter que les noms de théâtres, de festivals et de pièces de théâtre ont été traduits uniquement lorsqu'il existait déjà une traduction officielle française. (La version anglaise est disponible en ligne sur <http://eepap.culture.pl/feuilleton/platform-east-european-performing-arts-companion-publication-ee-pap>). De plus, les liens hypertextes présents ont été vérifiés en février 2017.

Iulia Popovici, Miruna Runcan

Roumanie: archive(s)

En l'absence d'un Institut du Théâtre ou toute autre institution similaire en Roumanie, l'archivage dans le monde du théâtre n'existe pas en tant qu'activité régulière et cohérente visant à préserver l'héritage artistique (en termes de processus et de produits). En effet, la Roumanie cultive malheureusement une longue tradition incessante consistant à ignorer son patrimoine culturel, une situation qui s'applique également au théâtre. Plusieurs facteurs permettent d'expliquer pourquoi l'archivage du théâtre en Rouma-

nie est un problème sensible relatif aux politiques de la mémoire : la destruction des archives appartenant aux théâtres publics (celles qui existent toujours sont, à de rares exceptions près, chaotiques et désordonnées), l'accès limité aux archives de l'ex-police secrète (la "Securitate")¹ et d'autres institutions politiques sous le communisme, ainsi que des raisons subjectives motivant la modification de la mémoire et de l'histoire personnelle des artistes ainsi que des managers actifs avant 1989.

Par définition, les archives sont synonymes d'objectivité, d'authenticité, de vérité dans la préservation du passé, et ce, même dans des domaines subjectifs tels que l'art. Toutefois, on oublie souvent que les chercheurs et les personnes travaillant au sein des archives sont en réalité ceux qui en créent la signification, laquelle fait souvent l'objet d'agendas pas très objectifs.²

Le théâtre national de Bucarest possède son propre musée, ou plutôt une exposition de costumes, d'accessoires, de photo-

graphies, et d'autres documents divers relatifs aux artistes célèbres liés à l'institution. Un musée similaire existe en tant que département du Musée de littérature d'Iasi. Toutefois, aucun de ces musées ne dispose de chercheurs à temps plein outre le manager du Musée de Bucarest.³ L'Institut national pour l'Héritage (<http://www.cimec.ro>) a numérisé toute la collection du magazine sur le théâtre le plus important de la période communiste, Teatrul (Théâtre), dans une version pas très facile d'emploi. Il a également créé un

inventaire alphabétique disponible en ligne qui reprend les artistes, les dramaturges, les institutions actifs et les représentations produites entre 1944 et 1989

(www.cimec.ro/Teatre/Star_Home.htm).

Cette banque de données tire son origine d'un projet financé par le ministère de la Culture dans les années 1980. Cependant, après 1990, seules quelques compagnies subventionnées ont continué à fournir des informations précises pour cette base de données. La petite équipe de chercheurs dans le domaine du théâtre de l'Institut de l'Histoire de l'Art (sous l'égide de l'Académie roumaine) publie de temps en temps des articles de recherches académiques dans le journal interne *Études et Recherches sur l'Histoire de l'Art, du Théâtre, de la Musique, et du Cinéma*.

L'organisation qui publie la revue trimestrielle *Teatrul azi (Le théâtre aujourd'hui)*, à savoir l'un des rares magazines du pays sur le théâtre, a également publié plusieurs livres (dans la collection nommée *Galeria Teatrului Românesc*, ou

La Galerie du théâtre roumain en français) écrits par ou à propos d'acteurs et de metteurs en scène reconnus – principalement de l'ère communiste. Ces livres sont parfois rédigés sous la forme de très longues entrevues.⁴

Plusieurs chercheurs de Cluj, dirigés par Liviu Malița, ont publié des documents et des études sur la censure dans le domaine du théâtre avant 1990, tout en documentant des cas spécifiés de représentations censurées. De plus, bien que de nombreuses thèses de doctorat traitent du théâtre avant 1990, toutes ne s'appuient pas sur des recherches et de la documentation originales, et peu d'entre-elles ont été publiées. L'Université du Théâtre et du Film de Bucarest a publié plusieurs recueils d'articles dédiés aux metteurs en scène célèbres des années 1960. En outre, la Télévision nationale redécouvre parfois des représentations enregistrées dans ses propres archives, qui n'ont pas encore été entièrement répertoriées. Au contraire,

la Société de radio-diffusion roumaine dispose d'archives audio complètes sur le théâtre et les diffuse au moyen de collections CD ainsi que sur Internet.⁵

Voici à quoi ressemble le décor de l'archivage en Roumanie : un espace vide donnant signe de vie de temps en temps. Outre les archives en ligne/la banque de données de l'Institut national pour l'Héritage, l'accès au passé n'est pas direct et neutre. En effet, cet accès dépend de la sélection d'informations et de l'utilisation subjective de documents qui ne sont pas toujours (et même presque jamais) mis à la disposition directe du lecteur. Une telle situation ne s'applique pas uniquement au théâtre – ni même aux arts en général – mais à tout ce qui a trait à la vie publique (et parfois privée) durant les années communistes, entraînant ainsi une politisation générale de la mémoire⁶. Elle reflète également (dans la direction « idéologique » inverse) le traitement, entre 1944/1948 et 1990, des archives

(et par extension de l'histoire culturelle et sociale) relatives à la période précédente, à savoir une période où l'appartenance politique d'un artiste déterminait sa valeur professionnelle/artistique, et où l'« engagement politique » du travail de l'artiste était considéré comme une forme de confirmation esthétique. En raison de ces « politiques de la mémoire », les chercheurs disposent surtout d'informations sur le théâtre pour le syndicat et les travailleurs (extrêmement marginal avant 1994 en raison du faible niveau d'industrialisation), sur les metteurs en scène et dramaturges moins importants (« inventés » sur-le-champ dans des cas extrêmes), mais d'aucune donnée sur les compagnies de théâtre privées qui dominaient avant 1944. Pour le régime communiste, le « véritable » théâtre était né en Roumanie après la Seconde guerre mondiale.⁷

Dans le domaine culturel, l'interprétation/politisation du passé est aujourd'hui directement liée à la narration intellectuelle dominante de l'« anticommunisme » – un cadre de lecture symbolique général considérant l'ère du communisme comme un temps d'« occupation externe » et d'une résistance interne totale.⁸ Bien qu'il y eût en réalité aucune opposition intellectuelle et peu de dissidents dans la Roumanie communiste, les intellectuels post-1990 ont fermement soutenu l'idée d'une « résistance à travers la culture ». Cette résistance prônait une forme de haute culture apolitique, aussi déconnectée de la réalité que possible, et constituait une forme active de protestation contre le système politique. Conformément à cette définition, tous les artistes et intellectuels reconnus sont considérés comme « anti-communistes » après 1990 – et leurs travaux sont généralement lus exclusivement sous cette optique.

En conséquence directe, l'archivage d'activités artistiques, telles que le théâtre, a tendance à mettre l'accent et à se concentrer sur le facteur « opposition », notamment par le biais d'une sélection soignée du contenu rendu disponible.⁹ L'histoire du théâtre roumain durant le Communisme est généralement représentée comme une lutte constante corps à corps entre les « bons » artistes et la « mauvaise » machine de propagande. Selon cette interprétation, la haute qualité artistique fait de chacun un « anti-communiste », peu importe les actions réelles de la personne en question, son histoire personnelle et le contexte général d'un continuum entre la position politique et la confirmation esthétique.¹⁰

L'interprétation idéologique postérieure du passé touche fortement le travail de célèbres artistes penchant pour la gauche/marxistes. Cette situation s'applique notamment à la première période d'activité de metteurs

en scène tels que Gheorghe (György) Harag. Celui-ci était au départ intéressé par les pièces contemporaines ayant un impact social sous-entendu, avant de devenir connu en tant que metteur en scène de pièces classiques, telles que *La Cerisaie*. Il en va de même pour Radu Penciulescu et ses représentations dans les années 1950¹¹, qui ont abouti à une mise en scène de *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth en 1972¹². Le manque d'organisation et même de disponibilité de contenus archivés difficiles à contextualiser, de même qu'une prédisposition à une lecture « anti-communiste », affecte également la méthodologie à la disposition des chercheurs. Des faits qui constituent des connaissances informelles répandues parmi les spécialistes ainsi que la communauté du théâtre ne sont généralement « pas connus » par les chercheurs en histoire culturelle et politique. Les artistes loués par leurs anciens étudiants, maintenant célèbres en tant que bons professeurs de récitation sont automa-

tiquement présentés comme de « grands » acteurs eux-mêmes alors qu'ils ne le sont pas forcément, et ce, non seulement parce que les rapports, les témoignages ou les enregistrements authentiques sont difficiles d'accès, mais également car émettre des hypothèses est très tentant. Des artistes célèbres d'origine juive manifestant contre la politique d'État lors de réunions de parti sont décrits comme des dissidents poursuivis pour leurs visions « démocratiques », même lorsque le véritable contexte de la moitié des années 1950 était celui d'anciens gauchistes privés de leurs positions politiques au cours de la « Romanisation » de l'appareil du parti.

Un silence total recouvre l'ensemble des travaux théâtraux qui sortent du cadre de la « haute culture » – non seulement le théâtre d'amateurs ou de travailleurs, mais également le corpus de pièces écrites avant les années 1980¹³ ainsi que leurs mises en scène. Lorsque, en 2010, le metteur en

scène Theodor-Cristian Pospescu a lancé son initiative consistant à remettre en scène de manière critique une célèbre comédie communiste des années 1960, *Opinion publique*¹⁴ d'Aurel Baranga, pour en faire une représentation originale avec des éléments documentaires et des éléments de reconstitution, il a dû faire face à plusieurs difficultés parfois insurmontables pour trouver des matériels d'archives sur la première mise en scène de la pièce ainsi que des enregistrements vidéos du metteur en scène (même si Baranga était un metteur en scène acclamé et un dramaturge bien promu de son époque).

Même si le manque d'intérêt dans l'archivage, dans la documentation et l'interprétation des données historiques semblaient être une règle générale pendant un long moment, à la fois pour les autorités et les institutions publiques, on observe un changement de perspectives et de pratiques chez plusieurs compagnies de théâtre subventionnées ou

indépendantes. D'une part, certaines institutions publiques ont non seulement commencé à numériser leur propre portfolio d'anciennes photos et affiches, mais ont également publié leurs propres bases de données reprenant leurs représentations (voir références ci-dessous), une initiative sans soutien financier ou professionnel de la part des autorités centrales ou locales.

D'autre part, l'archivage en tant que pratique artistique est apparu en Roumanie en réaction à la condition spécifique de la mémoire artistique et au fait que celle-ci puisse facilement être manipulée. Il s'agit principalement d'une activité d'artistes et de collectifs travaillant dans le cadre de formes marginales et atypiques de théâtres telles que le théâtre de communauté ou le « workshop theatre » (à savoir un théâtre où le texte n'est pas écrit par une seule personne mais est le résultat d'une collaboration entre les membres de la troupe et le metteur en scène). L'exemple le plus flagrant est celui

du Projet Rahova-Uranus, une intervention artistique dans un quartier défavorisé de Bucarest qui a duré pendant environ six ans (de 2005/2006 à 2011/2012). L'équipe d'artistes (dont Marie Drăghici, Irina Gădiuță et Bogdan Georgescu) a documenté visuellement toutes ses activités (ses représentations théâtrales et musicales, ses ateliers avec des enfants, ses activités en plein air...) et a rendu ses archives disponibles en ligne et dans ses publications. Il en va de même pour des artistes travaillant dans le théâtre documentaire. En effet, certains d'entre eux se basent sur des contenus d'archives historiques qu'ils comparent avec leur propre documentation : par exemple, *Têtes brûlées* – la représentation de David Schwartz et Mihaela Michailov sur l'intervention violentes des mineurs à Bucarest en 1991.

Pour l'instant, il est presque impossible d'imaginer un changement profond et systématique dans les politiques culturelles « officielles » relatives à la conservation du

patrimoine culturel/théâtral. Il semble plus plausible d'attendre que ces changements viennent d'une sorte de stratégie ascendante émanant de la communauté du théâtre elle-même.

1 Ces archives comprennent des dossiers sur la surveillance

et la collaboration de nombreux artistes (et sont donc importantes, par exemple, pour connaître le processus de répétitions dans certains théâtres de l'époque, et la dynamique de la vie sociale au théâtre), ainsi que des rapports et des notes informatives sur les représentations censurées entre 1948 et 1989, c'est-à-dire des représentations sur lesquelles – *en raison de leur censure* – il est difficile de trouver des informations. En réalité, leurs rapports n'étant pas destinés à la publication, la police secrète était le meilleur critique d'arts et le plus véridique. Les restrictions à l'accès – à ces archives mais également aux Archives Nationales, etc. – ne concernent pas le grand public

mais aussi la façon arbitraire avec laquelle les chercheurs ont accès aux documents.

2 Pour de plus amples informations sur la manière dont l'archivage construit un sens et sur les pratiques artistiques de travail avec les archives : Matthew Reason, *Archive or Memory? The Detritus of Live Performances*, www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/reason.pdf.

3 Ionuț Niculescu, du Musée du Théâtre national de Bucarest et également historien, a publié des documents ainsi que des commentaires historiques dans plusieurs séries du recueil *La Bibliothèque du Théâtre national d'I.L. Caragiale*.

4 Dans les sociétés où la mémoire factuelle a fait l'objet d'une conservation sélective (il n'y a rien qui ne laisse aucune trace officielle ou documentaire...), les souvenirs personnels sont aussi importants que les archives traditionnelles.

5 La fréquence des publications dépend fortement de l'accord de Copyro, c'est-à-dire la principale société de gestion des droits d'auteur, ce qui rend la procédure longue et onéreuse. Ce type de problèmes relatifs aux droits d'auteur empêche souvent la Télévision nationale de rendre public (au moins en diffusant) une partie de ses vidéos archivées.

6 L'exemple le plus flagrant est lié à la divulgation des noms et des dossiers des informateurs de la Securitate, pratique courante lors des périodes délicates de batailles politiques spécifiques.

7 D'un certain point de vue, le théâtre en Roumanie a été inventé après la Seconde guerre mondiale – les premières décennies du communisme ont vu la création de théâtres publics dans l'ensemble du pays (auparavant, les compagnies ou les institutions de théâtre n'existaient que dans quelques grandes

villes) ainsi que l'émergence de l'idée d'un « théâtre public de répertoire », l'ouverture de la formation universitaire aux artistes de théâtre, etc. Mais tout cela a pu s'opérer assez rapidement grâce à l'existence d'une sorte de tradition dans le théâtre professionnel. L'histoire du théâtre roumain a été réécrite les décennies suivantes, y compris en ce qui concerne ses origines « importées » de l'Occident (non locales et populaires).

8 L'« anticommunisme » roumain est une idéologie spécifique post-1990, développée par des intellectuels. Elle est fondée sur l'autolégitimation (peu de personnes s'opposaient ouvertement au communisme avant 1989) et la nostalgie de la Roumanie de l'entre-deux-guerres (plus précisément la nostalgie du style de vie et de la vie culturelle de la classe moyenne de cette époque ; dans cette optique, la Roumanie de l'entre-deux-guerres va de pair avec Mircea Eliade, Eugène Ionesco et Emil Cioran, tous

reconnus à l'échelle internationale).

9 Cette sélection idéologique programmatique inclue des éléments flous tels que : une ancienne implication de certains artistes dans le mouvement d'extrême droite durant la Seconde guerre mondiale ainsi que leurs choix politiques publics en général ; les « compromis » artistiques avec le système de propagande ; des cas possibles de collaboration avec la police secrète (dont certains sont bien connus mais cachés par la communauté du théâtre) ; des « compromis » esthétiques (les mises en scène de pièces ne répondaient pas au cadre esthétique apolitique de la « résistance à travers la culture ») ; les habitudes du public ; le théâtre d'amateurs et de travailleurs en général ainsi que les « échanges » entre ceux-ci et le théâtre professionnel ; les mécanismes collaboratifs dans le visionnage spécial des représentations par la commission de censure etc.

10 La célèbre (du moins nationalement) intellectuelle Monica Lovinescu (fille de l'illustre critique littéraire Eugen Lovinescu, elle fut une personnalité importante de la « culture-en-exil » roumaine – elle habitait en France depuis 1947 – ainsi qu'une des voix les plus écoutées de Radio Free Europe en roumain) a même créé le concept de l'est-etică (« esthétique » formulée comme « Est-éthiques », « éthique de l'Est ») comme une sorte de canon parallèle d'artistes et travaux « vertueux ».

11 Penciulescu est largement reconnu en tant qu'auteur d'une mise en scène révolutionnaire du *Roi Lear* (en 1970), mais aussi en tant qu'excellent professeur. Il est également connu pour avoir quitté la Roumanie afin de protester contre les politiques nationalistes de Ceaușescu. Il n'a jamais nié avoir des opinions marxistes (désillusionnées).

12 *Le Vicaire, une tragédie chrétienne* est une pièce controversée qui sous-entendait que le Pape Pie XII était au courant de l'Holocauste des Juifs durant la Seconde guerre mondiale et y était indifférent. Cette pièce servit de source d'inspiration pour le film *Amen* (2007) de Costa Gavras.

13 Dans les années 1980, la dramaturgie roumaine a vu renaître le langage absurde et extrêmement métaphorique.

14 Au Théâtre national « Radu Stanca » à Sibiu.

Bibliographie –

– Ouvrages –

- Bercovici Israil, *O sută de ani de teatru evreiesc în România. 1876-1976* [Cent ans de théâtre juif en Roumanie], București, 1982.
- Darvay Nagy Adrienne, *Libertate înlăcrimată. Impresii despre interferențele scenice româno-ungare 1989 - 1999* [La liberté en pleurs. Notes sur les interférences théâtrales roumano-hongroises 1989-1999], București, UNITEXT 2003.
- Darvay Nagy Adrienne, *The Fabulous Holy Bird*, Budapest, 1992.
- Florea Mihai, *Scurtă istorie a teatrului românesc* [Un bref historique du théâtre roumain], București, Editura Meridiane, 1970.
- Ionescu Medea, *A Concise History of Theatre in Romania*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Kántor Lajos, Kötő József, *Magyar színház Erdélyben: 1919-1992* [Le théâtre hongrois de Transylvanie : 1919-1992], București,
- Alterescu Simion, Zamfirescu Ion (eds.), *Teatrul românesc contemporan 1944-1974* [Le théâtre roumain contemporain. 1944-1974], București, Ed. Meridiane, 1975.
- Alterescu Simion (ed.), *An Abridged History of Romanian Theatre*, Ed. Academiei R.S.R., 1983.
- Bălan Teodor, *Istoria Teatrului Romanesc în Bucovina* [L'histoire du théâtre roumain en Bucovina], București, Editura Academiei Române, 2005.

Editura Integral, 1998.

- Mancaș Mircea, *Trecut și prezent în teatrul românesc* [Le passé et le présent du théâtre roumain], București, Editura Eminescu, 1970.

- Massoff Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, VIII: *Teatrul românesc în perioada 1940-1950* [Le théâtre roumain. Une vision historique, VIII: Le théâtre roumain entre 1940-1950], București, Ed. Meridiane, 1981.

- Mazilu Alina, Wiedent Medana, Wolf Irina (Eds.), *Das Rumanische Theater nach 1989*, Frank & Timme; Auflage: 2010.

- Nica Radu Alexandru, *Nostalgia Mitteleuropei. O istorie a teatrului german din Romania* [La nostalgie de la Mitteleuropa. Historique du théâtre allemand en Roumanie], Cluj, Eikon, 2013.

- Niculescu Ionuț, *Clepsidra Teatrului cel Mare, „evocări, documente, mărturii”*. Colecția Biblioteca Teatrului Național „I. L. Caragiale”, Seria a V-a, Nr. 7., Editura Nemira, 2003, București.

- Oprescu George (coord), *Istoria Teatrului în România* [L'histoire du théâtre en Roumanie], vol I-III, Editura Academiei RSR, 1965.

- Popescu Marian, *The Stage and the Carnival. Romanian Theatre after Censorship*, Editura Paralela 45, 2000.

- Radu Oana & Ferchedău, Ștefania (eds.), *A short Guide to the Romanian Cultural sector Today. Mapping Opportunities for Cultural Cooperation*, ECU-MEST & Romanian Cultural Institute, a project commissioned by Royal Netherlands Embassy in Bucharest, 2005.

- Runcan Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, [La théâtralisation en Roumanie. 1920-1960] Cluj, Editura Eikon, 2003.

- Vasile Cristian, *Istoria teatrului românesc în primii ani de comunism* [L'histoire du théâtre roumain durant la première décennie du communisme], Revista Istorică, 2005, 5-6, p. 99-110 (101).

- Vasliu Mihai, *Istoria teatrului românesc* [L'histoire du théâtre

roumain], București, Editura didactică și pedagogică, 1995.

– Journaux culturels/ théâtraux en ligne –

- www.teatrul-azi.ro/despre-noi
- www.revistascena.ro/inout
- www.observatorcultural.ro/
- www.suportuldecultura.ro
- revistacultura.ro/
- www.romlit.ro/
- yorick.ro/
- www.artactmagazine.ro/
- www.ziarulmetropolis.ro/
- www.liternet.ro

– Journaux académiques

- « Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, muzică, cinematografie », Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române
- « Studia Dramatica », Cluj, PUC: www.studia.ubbcluj.ro/serii/dramatica/
- « Performing Arts Journal », București, UNATC: www.unatc.ro/cercetare/documente/2013_rpaj.pdf
- « Symbolon », Târ-

gu-Mureș, Editura UArtPress

– Bases de données numériques de théâtre –

- www.huntheater.ro/oldal.php?sid=32&mm=37
- www.teatrulnationalcluj.ro/index.php?page=spectacole_arh&sm=12
- <http://istoric.teatrul-odeon.ro/spectacole>
- www.teatrultineretuluiint.ro/stagiuni/STAGIUNI.html
- teatrulreginamaria.ro/trupa-arcadia/istoric/
- www.fanitar dini.ro/arhiva.html
- www.bulandra.ro/ro/arhiva-spectacole.html
- www.comedie.ro/spectacole-arhiva.php
- www.teatru74.ro/spectacole/arhiva.html
- www.tnrs.ro/#
- www.teatrulbacovia.ro/afise.php
- Radio Theatre Encyclopedia : <http://teatralenobody.ro/lista-alfabetica-pieselor/>

Iulia Popovici

Roumanie: bref historique du théâtre indépendant

Le théâtre « privé », « alternatif », « expérimental », « underground » et même « nouveau », tous ces adjectifs désignent un genre d'activité artistique différent du théâtre public de répertoire traditionnel au cœur du système des arts de la scène. Ces théâtres combinent différentes conditions de productions (subventions publiques contre subventions et fonds privés) ainsi que des notions esthétiques (traditionnel contre expérimental, grand public contre petit public etc.). Dans les années 2002-2004, lorsque ce théâtre

commença à se développer en un sous-système varié, les artistes impliqués dans ce genre théâtral non traditionnel choisirent d'utiliser le terme « indépendant », car, tout en étant plus neutre, celui-ci souligne bien l'incompatibilité naturelle de ces théâtres avec le théâtre public/d'État. La deuxième meilleure option est l'adjectif « underground ». Toujours employé, celui-ci désigne davantage les premières salles indépendantes, réellement situées dans des sous-sols. Il est toutefois connoté de manière péjorative car il sous-entend que

ce genre théâtral se cache dans l'ombre. C'est pourquoi, les artistes considèrent aujourd'hui qu'ils se sont déplacés « au-dessus du niveau du sol ».

Les premières tentatives d'« indépendance » sont apparues sur la scène roumaine juste après 1990, en réaction à la baisse de popularité soudaine du genre théâtral présent avant la révolution (à savoir des métaphores stylisées basées sur des pièces classiques intemporelles). « Le Théâtre était dans la rue » et la Roumanie découvrait les joies de la citoyenneté active.

Ces tentatives avaient été initiées par des comédiens issus de théâtres de répertoire qui aspiraient à plus de liberté et croyaient en la possibilité de reproduire le modèle des compagnies de théâtre privées de l'entre-deux-guerres. Bien entendu, leur expérience au sein du théâtre public n'était pas adaptée aux défis de l'économie de marché post-communiste et ces initiatives ont tourné au désastre financier. (Aussi étrange que cela puisse paraître, même aujourd'hui, de nombreux artistes qui travaillent dans des théâtres subventionnés ignorent à

quel point les arts de la scène sont onéreux.) La « deuxième phase » de cette indépendance est liée à la génération d'artistes ayant grandi au milieu de protestations. En effet, ces artistes avaient du mal à s'adapter au théâtre subventionné métaphorique, apolitique, réservé à la classe moyenne, et aux comédiens et au personnel rigides. Ils avaient une approche audacieuse du théâtre. Toutefois, compte tenu de l'absence de salles indépendantes et du manque de ressources financières dans une économie chaotique, ils dépendaient des théâtres publics pour l'espace. C'est pourquoi ils ont échoué, bien que certaines productions soient toujours considérées comme des réussites du point de vue artistique.

Non seulement les ressources financières sont toujours limitées mais les lacunes législatives ne permettent pas de rendre l'idée d'une compagnie indépendante ne fut-ce qu'envisageable. Toutefois, aux environs des années 2000-2002, les conditions

fondamentales nécessaires à l'émergence d'un mouvement indépendant plus fort et plus durable se sont réunies. Mais quelles étaient ces conditions fondamentales ? Tout d'abord, les phases d'indépendance précédentes avaient préparé le terrain, de sorte que les artistes savaient ce qu'ils voulaient et ce à quoi ils pouvaient s'attendre. Ensuite, les plus jeunes artistes n'appréciaient guère les stratégies coercitives de reproduction du système subventionné, lequel voulait que ces artistes soient des clones de leurs prédécesseurs. Ils avaient un esprit rebelle que les « anciens » et les défenseurs du théâtre public ne pouvaient pas comprendre, particulièrement car cette rébellion se manifestait notamment sous la forme d'un langage irrespectueux sur scène. Par exemple, *Le sexe, la drogue et le Rock'n'Roll* était un « manifeste » allant en ce sens. Il s'agit d'un one-man show datant de 2002 et basé sur les textes d'Eric Bogosian. Il a été joué et mis en scène par le comédien Florin Piersic Jr.

qui aurait facilement pu se faire une place dans le théâtre traditionnel mais qui ne le voulait pas.

Une troisième condition nécessaire à l'émergence d'un tel mouvement a également été remplie. Il s'agit de l'absence d'une pression poussant les jeunes artistes à gagner autant que leurs parents, du début d'une certaine prospérité économique au niveau national, et de l'émergence de potentielles salles, d'espaces artistiques (et non uniquement théâtrales), voulant rendre ces artistes libres de prendre des risques. En réalité, l'idée même d'un théâtre indépendant repose sur le mot « risque ».

Revenons à la première condition fondamentale nécessaire à l'émergence d'une nouvelle vague d'indépendance. Le théâtre indépendant roumain est né de la rupture avec la longue tradition de la réinterprétation des textes, selon laquelle les metteurs en scène et les comédiens

font leurs preuves au moyen de représentations « originales » de pièces canoniques, de préférence un drame ou une tragédie (non seulement de Shakespeare, mais également de Chekhov, Ibsen et Ionesco). Les premières tentatives d'une telle rupture ont été menées par des metteurs en scène tels que Theodor Cristian Popescu et par des dramaturges tels que Alina Nelega. Le Dramafest d'Alina Nelega, un nouveau festival d'art dramatique organisé dans la ville transylvanienne de Tîrgu-Mureş et ne comptant que deux éditions (1997 et 1998), a été déterminant dans la légitimation de la pratique d'une nouvelle dramaturgie en Roumanie.

Andreea Vălean, dramaturge, metteuse en scène parmi les fondateurs du collectif dramAcum – probablement le groupe le plus influent du théâtre indépendant roumain après 2000 – a débuté en tant que dramaturge dans le cadre du Dramafest, tout comme Cristi Juncu, qui s'est ensuite fait connaître pour avoir traduit et joué

des pièces de David Mamet, de Neil LaBute et d'autres dramaturges russes contemporains. Le festival de Tîrgu-Mureş a marqué le début de la collaboration entre le Théâtre de la Cour royale (avec ses résidences) et la scène de la dramaturgie nationale, ce qui a eu un immense impact sur le nouveau théâtre roumain. En effet, Dramafest a contribué à renforcer l'idée d'une dramaturgie en tant qu'activité collaborative, en accordant plus d'importance au texte plutôt qu'au metteur en scène en tant qu'auteur de la représentation. Après 2000-2002, le festival est également devenu le centre des activités de DramAcum – en offrant un concours de dramaturgie suivi d'une période de développement des textes gagnants, de lectures, etc. L'émergence d'auteurs-metteurs en scène, tels qu'Alina Nelega elle-même ou Gioanina Cărbunariu et Bogdan Georgescu, découle du nouveau rôle du dramaturge en tant que créateur. DramAcum a été fondé par un groupe de personnes étudiant la mise en scène à

Bucarest, notamment Andreea Vălean et Gianina Cărbunariu. Il se définit lui-même comme voulant maintenir et promouvoir le nouveau théâtre. Sans être activistes, l'intérêt de ces artistes pour l'actualité les a emmené vers un théâtre engagé socialement et politiquement, abordant des problématiques difficiles et taboues telles que la marginalité sociale, les relations romano-hongroises et la traite d'êtres humains, c'est-à-dire des sujets qui n'auraient probablement jamais été abordés dans un théâtre public officiel. La survie dans le monde de l'indépendance, grâce à une prise de risques nécessaire, constitue une source d'inspiration pour la plupart des artistes actuellement actifs sur la scène indépendante (Bogdan Georgescu, David Schwartz, Mihaela Michailov, Peca Ştefan, Ioana Păun), des artistes qui ont avancé dans le domaine du théâtre de communauté, du théâtre documentaire, de l'intervention théâtrale et des représentations in situ.

– Définitions multiples –

Le théâtre indépendant roumain reste difficile à définir car ses caractéristiques principales sont la liberté d'expression, la rébellion de la jeunesse ainsi qu'une haute qualité. Considérant la plupart des festivals et des salles qui se qualifient d'indépendants, nous pouvons relever les caractéristiques suivantes:

- Une représentation basée sur un texte contemporain (pas nécessairement roumain, ni la première représentation dudit texte);
- L'implication d'artistes jeunes et/ou émergents et/ou explorant un nouveau territoire (ex : mise en scène par un acteur célèbre)
- Une production minimaliste en termes de troupe, de décor scénique et de matériel scénique utilisé.

Toutes ces caractéristiques sont liées et dépendent de plusieurs conditions pragmatiques. En effet, le choix d'une

pièce contemporaine est motivé non seulement par l'envie d'aborder des problématiques d'actualité, dans lesquelles les artistes et le public peuvent se retrouver, mais également par des répétitions plus courtes et par des moyens techniques limités, ce qui est courant dans les salles présentant des productions indépendantes. De plus, le théâtre indépendant doit répondre à la nécessité de trouver « une place au soleil ». C'est pourquoi, il exploite le manque d'intérêt du théâtre public pour les dramaturges nouveaux, inconnus, et non-traditionnels, s'intéressant davantage, en général, à la dramaturgie qu'au théâtre traditionnel dont le centre d'intérêt est le metteur en scène.

Le matériel scénique nécessaire et le décor scénique minimalistes rendent la production plus flexible. En effet, cet aspect minimaliste offre davantage d'opportunités en ce qui concerne les tournées, car la survie de la plupart des salles indépendantes dépend principalement

de la diversification et car le nombre de représentations d'une même production dans la même salle est extrêmement limitée. Même à Bucarest, il est courant aujourd'hui de voir une production voyager d'un endroit à un autre pour ne délivrer souvent qu'une seule représentation, ce qui n'est pas la meilleure stratégie vis-à-vis du public.

Depuis la crise financière, un nouveau phénomène a fait son apparition à Bucarest : dramatiquement touchés par la baisse de consommation, les restaurants/bars/café et le théâtre indépendant ont « uni leurs forces ». Les bars, ainsi que d'autres établissements, se sont intéressés à la possibilité d'offrir à leurs clients de nouvelles formes de divertissement, telles que le théâtre, entraînant ainsi une augmentation du nombre de salles disponibles. (À la fin des années 1990, il s'agissait de la « formule magique » du Théâtre LUNI au Green Hours, un bar avec salle de représentation.) En même temps, l'incapacité de certains

théâtres publics à attirer de nouvelles personnes dans leur compagnie ainsi que leur déficit budgétaire important ont causé leur fermeture, poussant ainsi les jeunes artistes à se tourner vers l'option de l'indépendance. La crise immobilière a donc permis à ces artistes de chercher et de trouver leurs propres (et très petits) théâtres indépendants, tels que, à Bucarest, le Théâtre d'Art, l'UNTEATRU, le Theatre in the Wings... Les années post-2008 ont renforcé la distinction entre deux sous-types d'artistes indépendants – les indépendants par choix et ceux par nécessité – qui présentent des différences importantes dans leur pratique théâtrale.

La raison pour laquelle ce type de théâtre travaille avec de jeunes artistes est également – mais pas seulement – une question d'argent et de mobilité. La programmation de productions indépendantes est plus imprévisible et ces productions font plus de tournées, et ce, dans des conditions plus précaires que les

productions de répertoire. De plus, compte tenu du jeune âge du théâtre indépendant tel qu'on le connaît en Roumanie (environ 15 ans), ce théâtre a grandi avec ses artistes. L'ancienne génération d'artistes (en particulier les comédiens) ne partage pas la même expérience de la précarité sociale et professionnelle que leurs jeunes collègues, et peu d'entre eux se retrouvent dans l'esthétique du théâtre indépendant (en particulier par rapport à son jeu plus direct et son langage familier). D'autre part, la génération actuellement dans sa trentaine ou sa quarantaine a grandi, sur le plan artistique, avec le théâtre indépendant et a fait son apparition dans le « temple de la renommée » du courant officiel. Ainsi, il est évident que la scène indépendante leur offre une forme d'expérience professionnelle qui complète leur travail dans le théâtre public. Cette génération intermédiaire pourrait être la dernière à bénéficier à la fois des pratiques traditionnelles/publiques et indépendantes (nous

aborderons plus tard le rôle du théâtre indépendant en tant que « salle d'attente » pour le système de répertoire).

Les conditions de la production et le manque d'empathie pour l'indépendance ne sont pas les seuls facteurs qui expliquent le jeune âge des artistes du théâtre indépendant. En effet, ce jeune âge reflète également le type de public (et ses attentes) que ces productions attirent. Il s'explique également par une indépendance qui constitue parfois une « salle d'attente » pour le théâtre public, principalement dans le cas des indépendants par nécessité.

De nombreux festivals, salles, et artistes qui se qualifient d'indépendants considèrent comme moins importants pour la définition de l'indépendance susmentionnée certains éléments tels que :

- Le statut indépendant, non-public du producteur (par exemple, ArCuB - le centre de projets culturels de la ville de Bucarest qui a sa

propre scène mais ne fonctionne pas comme une institution de répertoire classique étant donné qu'il ne possède pas sa propre compagnie d'acteurs et ne se définit pas comme un théâtre – se qualifie de « producteur indépendant » à de nombreuses occasions).

- La nature expérimentale, non-conventionnelle et originale du langage théâtral et/ou des thèmes/problématiques abordés ;

- La position sociale, politique et/ou esthétique et la pertinence de la représentation ;

- Les conditions de production potentiellement non-conventionnelles, les formes originales de relations (par exemple, un « workshop theatre » – c'est-à-dire un théâtre où le texte n'est pas écrit par une seule personne mais est le résultat d'une collaboration entre les membres de la troupe et le metteur en scène –, une création collective ou une co-production majoritairement publique-indépendante).

Mis à part le premier élément (lié à une production et des conditions de travail et de production spécifiques – lesquelles sont hiérarchiques et désengagées pour les productions publiques, où les artistes sont soit des employés soit des « fournisseurs de service » du propriétaire des moyens de production, ou non-hiérarchiques et collaboratives pour les productions indépendantes, où les artistes possèdent le produit final de leur travail), tous les autres reposent sur l'unique mot magique : le risque. C'est de là que le théâtre indépendant tire sa dualité (donnant lieu à un duo étrange avec son jumeau maléfique, le théâtre public subventionné). Selon le degré de risque qu'il prend, le théâtre indépendant se rattache différemment au théâtre public. Dans sa forme la plus simple, il s'agit d'une salle d'attente ou d'un terrain de jeu où l'un joue et s'améliore avant de pouvoir entrer dans la belle cour des grands. Ce théâtre profite d'une pression de la réussite moins importante sur la scène non-publique

pour pratiquer la maîtrise du langage théâtral traditionnel. Dans sa signification plus forte, il s'agit de tester des œuvres renversant les normes, lesquelles n'auraient jamais leur place dans la cour subventionnée traditionnelle, soit parce qu'elles présentent un risque inhérent d'échec (notamment en commissionnant ou en mettant en scène pour la première fois des pièces contemporaines roumaines, ou en adoptant des stratégies de collaboration – interdisciplinaire, multiculturelle, co-production, etc.) soit parce que leur approche dépasse de loin la pratique de production du théâtre public, notamment pour les raisons suivantes :

- Tentatives et innovations dans l'approche des problématiques sociales, politiques, communautaires ;

- L'intérêt pour les espaces de représentation atypiques (tels que le « théâtre d'appartement », une pratique « ancienne » redécouverte en Roumanie en 2005, qui était au départ une expérience anthropologique) ;

- Le développement du public (soit en développant un public pour le théâtre indépendant dans des endroits où il n'y en a pas, même s'il existe déjà un public pour le théâtre public et le théâtre en général, ou en travaillant avec des groupes ou des communautés ayant peu ou prou d'expérience théâtrale).

Si l'indépendance « soft » est une forme de diversification l'offre du théâtre public, l'indépendance « forte » est liée à l'évolution du théâtre. Il s'agit toutefois d'un cercle vicieux : le théâtre public ne peut pas se permettre une logique « trial and error » nécessaire à son évolution pour des raisons idéologiques, et les salles indépendantes ne peuvent pas reposer uniquement sur des performances risquées pour des raisons financières. L'idéal à long terme serait de créer un système intégré de théâtre public et indépendant où il y aurait un partage de ressources et de risques ainsi qu'une éthique de travail négociée.

Miruna Runcan

Roumanie: les fonctions du théâtre national

À l'instar de nombreuses autres institutions européennes créées au dix-neuvième siècle et abordant des concepts flous, le « Théâtre national » s'écrit avec une majuscule selon les dictionnaires roumains. Comme pour tout concept flou, la charge symbolique et émotionnelle est plus grande que le poids physique de l'entité en question. Dans la culture roumaine moderne, qui existe depuis 160 ans, cette différence sur le plan émotionnel est très importante. La Roumanie, petit État fondé en 1859 à la suite de l'heureuse union entre deux principautés unilingues, comptait à ses débuts non pas un mais deux Théâtres nationaux. En effet, le premier

se trouvait à Iași et le second à Bucarest, à savoir les anciennes capitales des principautés de Moldavie et de Valachie. L'idéal national des Lumières a fait de ces théâtres publics l'un des symboles fondamentaux de la roumanisation d'un territoire autrement habité par des populations qui, même si elles avaient des histoires complètement différentes, partageaient pour la plupart la même langue.

En 1919, un troisième Théâtre national a été fondé du jour au lendemain à Cluj, capitale de la Transylvanie, grâce à la nationalisation du théâtre municipal de la ville, jadis loué par une entreprise hongroise. Très vite, trois

autres théâtres similaires ont été fondés à Craiova (la capitale de la région de l'Olténie), à Cernăuți (la capitale de la Bucovine, en Ukraine actuelle), et à Chișinău (la capitale de la Bessarabie, l'actuelle République de Moldavie). Ces deux dernières provinces étaient annexées à la Russie pendant plus d'un siècle ; outre leurs populations majoritairement roumaines, elles abritaient également des communautés considérables d'origines russes, ukrainiennes, allemandes, polonaises et juives.

Les grandes régions unies sous l'idée d'une « nation roumaine » se sont chacune vues attribuer un Théâtre national. Certaines de ces salles

(celles de Craiova, Cernăuți et Chișinău) ont été abandonnées une dizaine d'années plus tard seulement en raison d'une crise économique et ont toutes spontanément repris leurs activités quatre ans plus tard. Après la Seconde Guerre mondiale, un autre Théâtre national a été fondé à Timișoara, dans la région du Banat située dans la partie ouest de la Roumanie. Timișoara est une ville multiculturelle abritant des communautés considérables allemandes et hongroises. En 1978, grâce à la stratégie de Ceaușescu portant sur le marquage symbolique et nationaliste du territoire, l'élégant théâtre de Târgu-Mureș, créé en 1947 en tant que théâtre hongrois et

auquel un département roumain a été ajouté en 1962, est aussi devenu un Théâtre national. Il s'agit actuellement du seul « Théâtre national » à être à la fois roumain et hongrois.

Vu de l'extérieur, il peut sembler étrange de constater qu'un psyché collectif aspirant au désir ancien d'une unité nationale soit beaucoup plus déterminant que des préoccupations d'ordre matériel telle que la nécessité d'une ville, d'une province ou d'une communauté en particulier à disposer d'un théâtre. Ce déséquilibre incontestable, enraciné dans la frustration, avait retenu l'attention du régime communiste dans sa première phase d'organisation centrée sur l'activisme. Ainsi, le régime mit sur pied presque quarante théâtres « d'État » outre les cinq Théâtres nationaux (situés à Bucarest, Iași, Craiova, Cluj et Timișoara), et ce, malgré de graves pénuries dues à la guerre et aux dettes de reconstruction. Actuellement, il existe des Théâtres nationaux à Bucarest, Cluj,

Iași, Craiova, Timișoara, Tîrgu Mureș et Sibiu.

Au sein de la culture roumaine, l'utilisation et le rôle d'un Théâtre national ne cessent de revenir au cœur des débats depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle, telle une maladie génétique qui ne cesse de réapparaître. Les groupes successifs qui ont pris part à ces discussions comprennent notamment des héros, des coryphées, des martyrs incontestables ainsi que toutes sortes de démagogues, de hauts cadres, de poltrons, d'hommes politiques malhonnêtes mais également de grands écrivains ou artistes. En un siècle et demi, presque tout le monde a partagé son opinion sur le Théâtre national. Au début du vingtième siècle, Pompiliu Eliade fut désigné directeur du Théâtre national de Roumanie et prit ainsi la place de son prédécesseur Alexandru Davila¹. Après une révolte artistique et politique menée à l'encontre de l'auteur courageux Davila, il tenta d'instaurer la paix et rédigea un

texte sur la mission du Théâtre national en 1908. Depuis lors, ce document est, en quelque sorte, devenu canonique. Pompiliu Eliade était un académicien spécialisé en littérature française et en histoire littéraire. Comme tout académicien respectable, il soutenait l'idée que l'objectif d'un Théâtre national était de « constituer une école pour les nombreux spectateurs qui franchissent ses portes ». Finalement, cette définition de « théâtre en tant qu'école » s'est répandue mais chaque génération a interprété la « mission éducative » selon ses propres valeurs particulières.

Mais en quoi consiste un Théâtre national en Roumanie ? Premièrement, un Théâtre national compte parmi les dizaines de théâtres financés par l'État. Il est donc logique pour une telle institution de fournir des services publics, n'est-ce pas ? Ensuite, il convient de définir à quoi correspond le terme « nation », ainsi que son adjectif « national », au vingt-et-unième

siècle. Ce sujet est au cœur des débats et ne cesse d'opposer et de diviser les théories politiques, les discours de propagande, l'histoire, la géographie, l'anthropologie, la psychologie collective et la symbolique. La Roumanie compte six Théâtres nationaux mais une seule nation. En effet, selon la constitution, le pays constitue un État « national » et « unitaire », et ce, malgré la présence de nombreuses minorités telles que les minorités hongroises, allemandes, roms, turques-tatares, ukrainiennes, grecques etc. Il est donc étrange de constater que le théâtre hongrois public de Cluj constitue l'un des théâtres les plus pertinents de la Roumanie du point de vue de l'imaginaire collectif et de ses activités artistiques, de par son lien avec la préservation de la langue et de la littérature nationale, ainsi que son souci pour le développement de son propre public et l'éducation à travers de la culture. En tant que théâtre d'une communauté ethnique luttant pour survivre sur le plan culturel, ses objectifs natio-

Situation post-1989 – un agenda de réformes institutionnelles ? —

Un théâtre financé par l'État et qualifié de « national » devrait constituer un champ de recherches culturelles à travers l'art, ainsi qu'une sphère de débats publics centrés sur l'art, et ce, non seulement pour l'art dramatique mais également pour les autres formes d'arts du spectacle. Malheureusement, ce n'est que rarement le cas en Roumanie.

ou au sous-sol d'un quelconque bâtiment.

Toutefois, après 23 ans de liberté, cette fonction n'a été remplie que très rarement. En effet, les Théâtres nationaux ne commissionnent pas de textes dramatiques et très peu d'entre eux encouragent l'organisation de concours réguliers et structurés pourtant essentiels pour les dramaturges nationaux. Deux théâtres font exception : le Théâtre de Comédie de Bucarest et le Théâtre national « Mihai Eminescu » de Timișoara. Ce dernier organise un concours annuel au même moment que le Festival du théâtre roumain. Ces dernières années, le festival a cependant vu l'ouverture d'une section internationale qui a minimisé et effacé l'importance accordée à la littérature dramatique. De plus, les principaux résultats de ce concours, et notamment la quantité de textes gagnants ou nominés qui sont ensuite produits et programmés par d'autres entreprises publiques ou privées, ne sont pas conséquents.

naux sont paradoxalement plus apparents et donc poursuivis de manière plus cohérente.

D'autre part, les théâtres nationaux ont inconsciemment préservé leurs origines symboliques émanant de la période qui a suivi les Lumières. Ainsi, sur le plan conceptuel, ils sont considérés comme de « grands » théâtres possédant parfois plusieurs salles, ce qui requiert donc plus de fonds, d'énergie et de ressources. Le rôle d'un Théâtre national est d'offrir un produit fini, c'est-à-dire... C'est à dire quoi au fait ? Une bonne représentation ? Une représentation exceptionnelle ? Une représentation répondant aux normes académiques ? La « mission » de ces théâtres n'est pas de délivrer de bonnes représentations. En effet, il s'agit là du devoir de tout théâtre, qu'il soit public, privé, indépendant, expérimental, roumain, hongrois ou juif, que les acteurs jouent en turc, en français en anglais, en swahili ou autre, qu'il se trouve dans une petite cour

Naturellement, le vent d'enthousiasme qui s'est levé dans les premières années post-1989 a également soufflé sur la scène théâtrale en Roumanie. En effet, la « nécessité d'un changement » se faisait ressentir, menaçant pour certains, enthousiasmant pour d'autres, transformant ainsi les activités ordinaires en une sorte de fanfare désorganisée, pathétique et parfois violente. Plus de vingt ans plus tard, ce dont on est sûr à l'heure actuelle est l'absence d'un « agenda » de réformes. Bien que l'effondrement d'un système ne suffise pas, à lui seul, à réunir instantanément les conditions optimales nécessaires à la mise en place d'un nouveau système, il reste difficile d'expliquer pourquoi la scène théâtrale roumaine a autant résisté au changement.

Dans une société où l'éducation et la culture subventionnée ont été fondées sur des règles dictées d'en haut tout au long de son histoire moderne, par le « ministère » ou « gouvernement », plutôt que sur le

principe d'une conception libre d'idées et de produits, il n'est pas étonnant que la responsabilité des financements ait toujours reposé sur la « vision » et sur les « stratégies » dictées par ces hauts cadres. La culture roumaine moderne, en particulier le théâtre, qui est plus engagé et plus onéreux, a bénéficié de l'homogénéité des subventions officielles pendant plus d'un siècle et demi. Tant que l'État était la seule source (constante) de financement, tout, ou presque, était censé se conformer aux volontés de l'État avec le consentement naïf des artistes.

Par conséquent, on remarque un manque important d'idées et de conceptions à l'époque des réformes à proprement parler. Après 1989, certains ministères ont changé de ministres très fréquemment alors que cela leur était inutile. En effet, en 23 ans, seize ministres se sont succédés au ministère, dont six pendant les sept premières années suivant le changement de régime. Sur le plan de la politique,

la majorité nationaliste conservatrice entre 1992 et 1994 a cherché, et a souvent réussi, à engendrer des désastres imprégnés de connotations politiques, et ce, justement dans les quelques théâtres qui ont tenté de mener des réformes internes. Le point le plus surprenant est qu'aucun effort radical visant au renouvellement des politiques théâtrales du ministère n'a pas pu arrêter cette majorité conservatrice tout au long de la période de la Convention Démocratique de Roumanie (notamment de 1996 à 2000, alors que l'acteur et directeur Ion Caramitru², icône de la révolution, figurait au sein des gouvernements successifs). Ainsi, parler de l'avenir des institutions théâtrales est impossible sans évoquer ces principes fondamentaux, lesquels sont intrinsèquement liés aux confusions et à la culture civile et politique faible de l'ensemble de la Roumanie après la révolution.

Jetons un coup d'œil au problème en question sur différents ni-

veaux. Un agenda prévoyant des réformes aurait dû contenir une série de principes fondamentaux. Premièrement, (1) *le principe de l'« affranchissement »* de l'espace culturel, en particulier pour la scène théâtrale, par rapport à l'ingérence du pouvoir politique. Deuxièmement, (2) *le principe de l'ouverture des frontières de la communication*, aussi bien au sens littéral (c'est-à-dire la liberté des échanges entre les artistes roumains et ceux du monde entier) que dans un sens plus subtile (c'est-à-dire la séparation du modèle exclusif du théâtre subventionné, soit un modèle qui ne soit pas affecté par la compétition avec d'autres structures afin de confirmer leur efficacité). Le troisième principe à prendre en compte aurait été (3) *l'encouragement de la création d'idées*, de formes de communication, de tout produit ou institution offrant un art dramatique viable sur un marché libre basé sur *la libre concurrence*. Enfin, le quatrième principe aurait été (4) *la décentralisation des prises de décisions* dans le domaine du finance-

ment de la culture, en fonction des priorités culturelles des communautés locales et des politiques qui en découlent.

En théorie, presque tous les gouvernements ou ministres, allant du philosophe Andrei Pleșu³ à aujourd'hui, étaient, d'une façon ou d'une autre, conscients de ces principes, s'y sont du moins heurtés et ont même parfois œuvré en leur faveur de manière plus ou moins évidente. Toutefois, en pratique, il n'y a eu qu'un seul moment de décentralisation rapide et violente, menée sous le ministère de Caraculțu, lorsque la majorité des institutions des arts du spectacle en Roumanie avait été placée définitivement sous l'administration de certaines autorités locales souvent confuses, bornées et totalement incompétentes en matière de conception de politiques culturelles. En outre, l'échiquier politique est resté passif dans le domaine de la culture en justifiant systématiquement cette situation par des propagandes bon

marché invoquant un manque de fonds.

Ainsi, l'intuition de base, remontant à l'époque du ministère de Pleșu, selon laquelle une réforme structurale en Roumanie devrait uniquement dépendre des instruments et arguments législatifs, était (prouvée) correcte. Une telle situation s'est produite malgré le fait que – ou précisément parce que – l'environnement du théâtre a, à son tour, résisté aux lois promouvant le libéralisme. Les géants industriels ont finalement été privatisés en Roumanie, les mines énergivores dont la modernisation était quasiment impossible ont été fermées, le système bancaire a été entièrement réorganisé, de même que le domaine extrêmement complexe et irrégulier de l'éducation primaire, secondaire et supérieure, etc. En revanche, la législation relative aux activités et à l'organisation des institutions des arts du spectacle est restée en grande partie semblable au modèle de 1900, et ce, même à l'heure

actuelle, après cinq versions approuvées par le parlement. Aussi étonnant que cela puisse paraître, les artistes dramatiques roumains sont toujours des employés de l'État, pauvres, certes, mais bénéficiant toutefois... d'une pension garantie.

Par exemple, depuis 2005, une institution publique subordonnée au ministère de la Culture est chargée de financer, suivant un concours de projets, la production éditoriale de projets culturels indépendants ainsi que de projets d'intérêt national. À l'époque où l'Administration du fonds culturel national (AFCN) a été mise en place, la loi disposait que son budget serait assuré par une partie des ventes du matériel électronique et une partie des bénéfices de la loterie nationale. En réalité, ces dispositions n'ont jamais été appliquées et la plupart des fonds provenaient à nouveau du budget de l'État. Ainsi, en 2012, la totalité du montant accordé par le AFCN aux projets culturels représentait dans les faits environ 7% du budget d'une seule

institution, c'est-à-dire le Théâtre national de Bucarest.

Comparaison de modèles, de canons et d'anti-canons dans l'évolution des institutions des arts du spectacle. —

Ainsi, la Roumanie post-1989 compte plus de quarante théâtres ou théâtres musicaux, dont treize à Bucarest. Ces théâtres sont tous financés par le budget local ou directement par le ministère (pour les Théâtres nationaux). Certains d'entre eux comportent deux départements (ou sections), en raison de la présence d'une section hongroise et d'une autre allemande, ou de la présence d'un département distinct pour le théâtre musical. Il existe trois théâtres hongrois autonomes (à Cluj, Timișoara, et Sfântu Gheorghe), mais également un théâtre allemand (à Timișoara) et un théâtre juif (à Bucarest). De plus, le pays compte de nombreux (environ trente) théâtres publics de marionnettes, dont certains disposent d'une section hongroise, ainsi que deux autres théâtres dramatiques au répertoire pour enfants et adolescents (à Bucarest et Iași), cinq Théâtres (nationaux) d'opéra roumains et un hongrois, de même qu'un Théâtre national d'opérette. Il existe également trois ou quatre théâtres

lyriques modestes, dont la compagnie Constanța qui se spécialise dans le domaine de la danse classique et a réalisé de grands exploits à l'échelle internationale.

Tous ces théâtres sont des théâtres de répertoire. En 1991, une tentative visant à créer un « théâtre de création » fut lancée avec la création du Théâtre d'Urmuz, qui deviendra plus tard le *Theatrum Mundi*, initialement dédié à la nouvelle écriture. Cependant, le système a été abandonné pendant près d'une décennie. De plus, la salle de théâtre en question est aujourd'hui occupée par le Théâtre Metropolis, soit un autre théâtre de répertoire financé par la mairie de la capitale.

D'autre part, de nombreux centres culturels, à Bucarest et à Iași (ArCub, le Centre culturel de « Nicolae Bălcescu », Tătărași Atheneum), élaborent divers projets artistiques et produisent parfois des représentations d'opéra ou d'opérette. Conformément à la tradition,

ces représentations répondent à nouveau aux exigences d'un théâtre de répertoire.

Parmi les nombreuses tentatives visant à la création de théâtres privés après 1989, d'un point de vue purement commercial, le seul théâtre qui a réellement survécu en vingt-trois ans est le Teatrul Act, fondé en 1997 au sous-sol d'un bâtiment situé dans une rue centrale de Bucarest. Créé par une équipe d'artistes parmi lesquels figure Marcel Iureș, célèbre acteur de théâtre et de cinéma, le Teatrul Act est un théâtre de répertoire mais présente également un café-bibliothèque. Le secret de sa réussite s'explique d'une part par son répertoire éclectique, ciblant des œuvres contemporaines, et d'autre part par son ouverture aux représentations expérimentales proposées par d'autres compagnies indépendantes dans le cadre de co-productions. Enfin, ce théâtre doit également son succès à sa gestion méticuleuse, reposant sur une toute petite équipe, sur le fait que les acteurs ne sont pas employés sur

la base d'un contrat indéfini, ainsi qu'au prix des tickets considérablement plus élevé que celui des théâtres publics (à l'exception du Théâtre National de Bucarest). En tout cas, en quinze ans d'activité, le Teatrul Act a cultivé un public fidèle particulièrement jeune et instruit.

Cette homogénéité évidente de la forme et des objectifs (imprécis) des institutions théâtrales se reflète depuis longtemps dans l'esthétique et dans le style des représentations proposées par les théâtres publics. Cette esthétique est donc homogène et repose surtout sur le metteur en scène et sur l'intérêt des critiques pour l'œuvre « en soi » : des représentations métaphoriques et visuelles.

En particulier après 1990 et pendant presque dix ans, la réputation d'un théâtre reposait essentiellement sur la reconnaissance à l'étranger de ses « tournées » et des productions pour des « festivals ». En général, ces productions reposaient sur des interprétations

libres de textes classiques, jouées par des « auteurs-metteurs en scène ». Silviu Purcari est probablement l'un des metteurs en scène les plus connus (ses mises en scène ont d'abord été jouées à Craiova, puis à Sibiu, au Théâtre hongrois de Cluj, ou lors de co-productions internationales somptueuses entre ces théâtres et des compagnies étrangères). D'autres tels que Andrei Șerban, Tompa Gabor, Mihai Măniuțiu, Alexandru Darie ou, d'une manière plus nuancée, Victor Ioan Frunză, respectent également ce canon esthétique (même si leur style est quelque peu différent) et bénéficient d'une réputation semblable dans les festivals. L'homogénéité esthétique du modèle de l'« auteur » a perdu de son importance après 2000 avec l'émergence d'autres mises en scène allant à l'encontre du canon esthétique et aspirant à la simplicité. Ces mises en scène sont centrées sur le contexte socio-politique, donnent du poids aux textes contemporains, présentent une certaine austérité du discours visuel, et misent sur

la créativité du comédien. Ces contre-courants, sur le plan du style mais également de la motivation, émanent pour la plupart de la scène indépendante mais ont également occupé la scène d'institutions publiques ces dix dernières années. Ils n'ont jamais perturbé l'hégémonie du canon métaphorique et traditionnel. Le modèle de représentations métaphoriques et visuelles reste le plus apprécié, du moins selon la majorité des critiques ainsi que les responsables d'importants théâtres et des festivals.

En outre, les questions relatives aux rôles de l'art par rapport au public, aux communautés et à la société sont souvent mal formulées, tout comme leurs réponses (dans la presse ou dans les débats au sein de la société civile). Quel est le rôle d'un théâtre dans son environnement (en lien avec la communauté ou juste comme lieu de représentations) ? Qu'est-ce qui distingue le théâtre d'une communauté de celui d'une autre communauté ? Quels

sont ses objectifs pour cette année comparés à ceux de l'année dernière ? De quelle manière ses projets et ses programmes rejoignent-ils ceux des autres institutions artistiques, sociales, éducatives et médiatiques ? Voilà quelques questions urgentes et récurrentes. Leurs réponses ne sont souvent pas formulées selon des stratégies cohérentes, et ce, même lorsque ce sont des institutions financées par l'État qui posent les questions. Toutefois, les ministres, les mairies et les conseils régionaux posent-ils ces questions ? Après vingt ans, aucune preuve ne permet de témoigner d'une telle initiative, ce qui explique la stagnation calme et confortable de l'ensemble d'un système qui s'auto-félicite tandis qu'il ne cesse de répéter, assez fort, qu'il ne dispose pas de ressources suffisantes.

À ce niveau, le paysage institutionnel est toujours dirigé, en 2013, par la sécurité sociale pour les « artistes » et non par la communication au moyen de l'art avec

les publics qui en ont ou pourraient en avoir besoin.

Le problème de la gestion —

L'une des faiblesses du théâtre roumain est la crise constante de la gestion. Celui-ci prend directement racine dans l'incohérence (innocente ou fautive) et dans les hésitations dans la prise de décisions politiques, ce qui a également donné lieu à un faible appui juridique pour les tentatives de réformes internes. La loi de 2004 exige qu'une convention de gestion ainsi qu'un bilan financier soient rendus à la fin du mandat, documents dont dépend la prolongation du mandat (accordée par le Ministère pour les Théâtres nationaux et le Théâtre hongrois de Cluj, ou par les autorités locales pour les autres théâtres). Toutefois, les séances de présentation de rapports sont souvent reportées au-delà des délais autorisés et leur transparence n'est respectée que sur le plan formel. Il en va de même pour les décisions de prolongation ou de suspension.

Une première tentative visant à régler ce problème de gestion s'est opérée au moyen de rapatriements en 1990 et 1991. L'idée du ministre Pleșu

consistait à ramener des artistes roumains confirmés qui étaient en exil, en particulier ceux qui avaient beaucoup travaillé dans les pays occidentaux et qui avaient rencontré un certain succès. Cette idée n'était pas mauvaise. En effet, qui d'autres que ces personnes, qui avaient brillamment récolté le fruit de leurs efforts dans des systèmes conçus différemment, auraient pu mettre en place des réformes radicales du système ? Ainsi, les deux premières années, une nouvelle vague d'artistes plus ou moins impressionnants a déferlé non seulement à Bucarest mais également dans l'ensemble du pays. Le résultat de cette initiative s'est avéré relativement efficace.

Assurément, le cas le plus évident (toujours controversé et provocant à l'heure actuelle) est celui du metteur en scène américain d'origine roumaine Andrei Șerban, directeur du Théâtre national de Bucarest (TNB). Les trois saisons durant lesquelles il a présidé le TNB, mais surtout certaines des repré-

sentations qu'il a mises en scène, sont toujours légendaires. Toutefois, son cas était exceptionnel. En général, ce type de tentative « de retour de l'exile » a souvent eu le même triste résultat : à quelques exceptions près, les metteurs en scène n'ont pas su s'adapter à la nouvelle situation et les compagnies qu'ils devaient diriger ont souvent été troublées et réticentes. Ainsi, Vlad Mugar est revenu d'Allemagne pour intégrer le Théâtre Giulești, qu'il a rebaptisé « l'Odéon », mais est parti après moins de deux saisons. Lucian Giurchescu, de retour du Danemark, s'est quant à lui rendu au Théâtre de la Comédie et a fermement été rejeté par l'équipe quatre saisons plus tard. Liviu Ciulei est revenu des États-Unis (uniquement en tant que « metteur en scène honoraire ») pour se rendre à Bulandra. Iulian Vișa a quitté l'Allemagne pour le théâtre de Sibiu, où il était un excellent manager, mais est malheureusement décédé cinq saisons plus tard. Quand à Adrian Lupu, celui-ci est revenu d'Israël pour

se rendre à Galați, où ses activités en tant que metteur en scène et manager étaient florissantes, mais il a été licencié à tort par les autorités locales en 1999. D'autres metteurs en scène sont revenus plus tard en Roumanie mais n'ont pas intégré de théâtre car l'engouement et l'enthousiasme s'étaient éteints. Toutefois, Alexander Hausvater, qui a quitté le Canada pour retourner en Roumanie en 1992, a mis en scène certaines réussites figurant parmi les plus marquantes de la décennie.

Cependant, certains aspects qui n'étaient pas encore apparents ont alors fait surface. Malgré la folie du rapatriement et les bonnes intentions des deux parties, le système en place était plus fort que les compétences de n'importe quel artiste de retour au pays. Premièrement, la simple production de bonnes, voire d'excellentes, représentations par le « metteur en scène tout puissant » n'a pas suffi à instaurer la réforme. Deuxièmement, les modèles compétitifs de l'Europe occiden-

tales n'ont pas pu être reproduits en Roumanie car les principes juridiques et économiques étaient restés inchangés.

Quand l'expérience de rapatriement ne s'est pas soldée par un échec, elle a tout de même représenté une petite catastrophe, mais pas sur le plan des créations artistiques qui ont souvent été des réussites non seulement en Roumanie mais également lors de nombreuses tournées entre 1900 et 2000. L'échec du nouveau système de gestion, capable de remodeler considérablement la sphère théâtrale, était dû à la guérilla constante menée contre la lenteur et la futilité des changements législatifs et contre une ingérence politique incohérente.

Outre la technique du rapatriement, on aurait pu s'attendre à l'apparition de nouvelles stratégies visant à résoudre le problème de la gestion des théâtres. La sympathie des pays occidentaux pour la sphère culturelle, et surtout théâtrale, était importante dans

les premières années post-1989. La France et le Royaume-Uni constituaient les principales sources d'espoir. Leurs ambassades et leurs services culturels ont rendu possible la mise en place de programmes dynamiques de formation en gestion. Certains de ces programmes ont eu lieu au Royaume-Uni, grâce à l'intervention directe d'UNITER (l'Association roumaine des artistes du théâtre). D'autres ont directement été développés grâce aux initiatives de Corina Șuteu⁴, la première titulaire d'un master spécialisé à Dijon, dans le but de créer un réseau européen de projets et de programmes culturels (avec le soutien du Réseau européen d'experts pour la culture), tout en mettant l'accent sur la gestion culturelle.

Après 1996, la Roumanie a vu la création de plusieurs cours de gestion culturelle soutenus par l'État. Cette spécialisation a également fait son entrée dans l'enseignement supérieur. Néanmoins, peu de changements pouvaient avoir lieu

tant que les mécanismes décisionnels restaient globalement identiques. Certaines personnes qui avaient bénéficié de ces cours et qui avaient été diplômées en Roumanie ou à l'étranger se sont ensuite redirigées vers d'autres domaines que le théâtre, ou ont poursuivi une carrière universitaire. Nombreux sont ceux qui ont abandonné. D'autres ont choisi, à juste titre, de diriger leurs efforts dans la production indépendante, en plein essor. Aujourd'hui encore, alors que les règles de la concurrence pour les postes de gestion sont établies (bien que les autorités aient souvent déjà pris une décision ou que les concurrents éligibles ne soient pas assez nombreux), l'aspect le plus important est celui de managers d'artistes, de préférence de metteurs en scène.

D'autre part, une solution efficace était d'apporter des « adaptations au fur et à mesure » au poste de manager. Un exemple (peut-être le plus influent) est la gestion d'Alexandru Dabija à l'Odéon de

Bucarest (1991-1994 ; 1996-2002). Alexandru Dabija a proposé un système cohérent de réformes internes pour les théâtres subventionnés, allant même à contre-courant. Ce système est encore appliqué sous l'administration de la comédienne Dorina Lazăr. L'idée de base de cette réforme interne était l'idée qu'un théâtre ne doit pas se limiter uniquement à la production à proprement parler. En effet, un théâtre doit devenir un endroit ouvert à la culture, au dialogue, à la recherche, à l'expérience, et même à l'échec. Ainsi, au sein de l'Odéon, une « nouvelle philosophie » de l'image institutionnelle est née, de même que plusieurs programmes visant à encourager l'ouverture du théâtre à la danse, à l'« art d'imitation », aux débats sociaux, aux nouvelles pièces de théâtre ainsi qu'à une nouvelle génération de metteurs en scène.

Tompa Gabor, du Théâtre hongrois de Cluj, avait une vision similaire dès son entrée en fonction. Ainsi, le manager et le

théâtre sont parvenus à travailler ensemble pendant plus de vingt ans, de manière solide tout en bénéficiant d'un prestige artistique qui en faisait rêver plus d'un. Le théâtre hongrois de Cluj a également ajouté plusieurs festivals internationaux renommés à son portfolio. Depuis quelques années, il organise un festival européen baptisé « Interferențe » (Interférences).

D'autres expériences fructueuses, bien que considérablement différentes, ont également été menées à court ou long terme. On peut notamment citer la politique d'« exportation » du répertoire, basée sur de très larges structures de représentations visant surtout les tournées. Généralement, ce type de politique était soutenu par l'organisation de festivals tout aussi complexes. Cette idée a notamment été appliquée par le comédien-manager Ion Borghină pendant plus de dix ans au Théâtre national de Craiova, où elle est toujours appliquée aujourd'hui par le directeur Mircea Corniș-

teanu. On peut également citer la politique du dramaturge Radu Macrinici au Théâtre Andrei Mureșanu à Sfântu Gheorghe, menée pendant plus de dix ans (1993-2003) et basée sur l'alignement du répertoire au festival international de théâtre expérimental nommé « Atelier ».

Toutefois, la technique de gestion la plus impressionnante est celle du Théâtre national « Radu Stanca » de Sibiu, après le décès tragique et soudain du directeur Iulian Vișa. Dans ce Théâtre national financé par le budget local et non par Bucarest, les comédiens Constantin Chiriac et (le défunt) Virgil Flonta n'ont pas uniquement modifié le théâtre grâce au Festival International : ils ont changé la ville elle-même. En effet, en 2007, Sibiu était la première ville roumaine désignée Capitale européenne de la culture, une situation indéniablement due au modèle de gestion du théâtre et du grand festival de théâtre. Ce festival était tellement impressionnant qu'il s'est ensuite érigé en tant que modèle

pour un large réseau d'autres festivals et événements dans la ville qui ont lieu tout au long de l'année.

Entre le théâtre d'exportation et le théâtre de communication efficace —

Le théâtralisme du modèle des grandes représentations repose sur la métaphore visuelle. Cette technique, rendue grâce à la musique et aux chorégraphies minutieusement détaillées, permet de franchir la barrière de la langue. Toutefois ce modèle semble avoir perdu de son importance, du moins en partie, en raison de la situation financière des institutions subventionnées ces dix dernières années.

Plusieurs facteurs permettent d'expliquer ce phénomène. Premièrement, après 2000, le coût de la production est devenu de plus en plus difficile à supporter et la gestion financière est devenue considérablement plus compliquée. Les sources de financement telles que les sponsors et les partenariats public-privé n'étaient pas nombreux ni très fiables. Deuxièmement, l'« exportabilité » vers les festivals occidentaux a diminué durant la même période. En effet, l'intérêt pour « les vertues exotiques des réflexions universelles des grandes productions d'Europe

orientale » s'est estompé, laissant ainsi la place à d'autres sujets et visions (expérimentales) sur le marché du tourisme culturel. Au même moment, le marché lui-même était confronté à des dilemmes et à des contradictions. En effet, on peut citer le débat de 2005 sur le Festival d'Avignon, lorsque de nombreux critiques et artistes ont accusé la direction du festival d'avoir effectué une sélection incohérente et d'avoir un concept flou des « valeurs expérimentales »⁵. Le temps des grandes tournées des compagnies artistiques (par exemple, la *Trilogie grecque* d'Andrei Șerban en 1991-1992 comptait presque cent comédiens et techniciens, *Phèdre* de Purcărete plus de cinquante, son *Danaïdes*, en 1995, plus d'une centaine, *Richard III* de Mihai Măniuțiu, en 1993, plus d'une cinquantaine) était révolu, et ce, même si certains en rêvent encore (comme en témoigne la promotion et le succès de *Faust* de Purcărete au Festival d'Édimbourg en 2009).

Toutefois, malgré un système non réformé à proprement parler et malgré le fait que le canon esthétique des représentations était toujours celui des années 1990 pour les législateurs et une grande partie des critiques, le décor semble changer naturellement. En effet, le changement de génération parmi les metteurs en scène et les comédiens a apporté des modifications. Au travers de leurs productions, les jeunes metteurs en scène ont créé des fractures à long terme dans les mentalités et les pratiques du théâtre en s'opposant plus ou moins ouvertement à l'homogénéité du modèle de l'esthétique métaphorique et universelle. Certains metteurs en scène, qui ont fait leur entrée entre 1991 et 2000, ont montré beaucoup plus d'intérêt pour la modernisation des représentations, notamment en ayant recours à des textes récents roumains ou étrangers sur des sujets et des structures complexes. Par exemple, Theodor Cristian Popescu, un metteur en scène cosmopolite qui a toujours mis un point d'honneur

à promouvoir les textes contemporains ; Vlad Massaci ou Critian Juncu, tous les deux reconnus pour leurs productions basées sur la flexibilité, la créativité et la participation des comédiens ; Radu Alexandru Nica, un metteur en scène au programme très dynamique qui a réanimé le débat sur le lien entre le film, le théâtre et la danse, notamment en réécrivant et en adaptant une série de films célèbres durant ses premières années de création (tels que *J'ai engagé un tueur* de Kaurismaki, *Le Bal* de Scola, *Breaking the Waves* de von Trier).

Alexandru Dabija était un metteur en scène de la génération d'auteurs célèbres des années 1990. Auteur d'une série de célèbres représentations métaphoriques et allégoriques (*L'enfant Zhao* en 1995, *Saragosse-66* jours, d'après Potocki, en 1998), il a ensuite fait preuve d'une incroyable polyvalence en alternant des représentations basées sur la réinterprétation de classiques (Chekov, Caragiale, Büchner) avec des projets

minimalistes de réécriture et de réinterprétation de contes pour adultes, réadaptés selon les valeurs contemporaines (Duno de Nikolaj Nosov en 2005, *A Phone, an Omelette and a TV Set* en 2006, OO! en 2009, Absolut! en 2011, et *La chèvre et ses trois biquets* en 2012, les trois dernières pièces étant des adaptations d'histoires célèbres de l'auteur classique roumain Ion Creangă).

Lancé en 2000, Radu Afrim est rapidement devenu célèbre et a gagné son public, majoritairement jeune et ne se limitant pas au public local des différentes villes où il a choisi de travailler. Son esthétique théâtrale ne s'oppose pas au modèle métaphorique et visuel, lequel s'est imposé tout le long de la décennie précédente. Toutefois, ses productions, qui se fondent souvent sur des textes contemporains très récents (de Vişniec, Vîrîpaev, Berfuss, Dorst etc.), se distinguent par l'harmonie des sujets (la fragilité des héros, la violence, la marginalisation, la fracture communicationnelle) et par une approche

lyrique de l'image de la scène et de la prestation émotionnelle du comédien.

Actuellement, la scène des productions financées par les pouvoirs publics au niveau national est plus variée sur le plan esthétique qu'il y a dix ans. De plus, presque involontairement, ce paysage s'est de plus en plus intéressé à l'efficacité de la communication avec le public local plutôt qu'à la capacité à s'exporter, ce qui semble être un signe de force.

Toutefois, dans la plupart des grandes villes, en particulier celles qui disposent d'un Théâtre national, l'établissement et le développement de ces publics dépendent directement du système de festivals, lequel est devenu un objectif principal et une source de motivation supplémentaire pour chaque théâtre. À Bucarest, outre le Festival de théâtre national financé par le ministère de la Culture mais géré par UNITER (un festival constamment sous le feu des controverses et des polémiques),

FestCo, organisé par le Théâtre de la comédie, a également connu une croissance importante. À Timișoara, le Festival de dramaturgie roumaine s'est agrandi grâce à l'inauguration d'une section portant sur l'art du spectacle européen. La ville d'Iași a quant à elle encouragé la création d'un festival d'écoles du théâtre ; Oradea a tenu un Festival de pièces courtes, et Craiova organise un Festival Shakespeare. En outre, des « Réunions internationales » du Théâtre national ainsi que les « Interférences » du théâtre hongrois sont organisées à Cluj. Enfin, la réputation du Festival international du théâtre de Sibiu (FITS) a dépassé, à juste titre, les frontières roumaines.

Tout cela a pris place malgré que les financements accordés par le centre ou par les autorités locales pour de tels événements aient considérablement diminué ces dernières années, entraînant ainsi la disparition de toute une série de festivals traditionnels plus petits. Il semble que, du moins pour le moment, la production

théâtrale en Roumanie (en roumain ou non) se réforme inconsciemment de l'intérieur, malgré l'absence d'une politique culturelle à long terme.

1 Alexandru Davila (1862-1929) était un dramaturge romantique mais un metteur en scène innovant et pionnier. Il était notamment le responsable général du Théâtre national de Bucarest entre 1905 et 1908 ainsi qu'entre 1912 et 1914.

2 Ion Caramitru (né en 1943), fondateur et président de UNITER (l'Association roumaine des artistes du théâtre, 1990), a exercé en qualité de ministre de la Culture entre 1996 et 2000. Il est également responsable général du Théâtre national de Bucarest depuis 2005.

3 Andrei Pleșu (né en 1948), écrivain, philosophe, journaliste mais également célèbre dissident dans les années 1980, était le premier ministre de la Culture après la révolution de 1989 (1990-1991) ainsi

que le ministre des Affaires étrangères de 1997 à 1999.

4 Corina Șuteu est une chercheuse et une experte consultante dans les domaines de la politique culturelle, de la gestion culturelle et de la coopération culturelle internationale. Elle dirigeait le département de la gestion culturelle à l'Institut de l'Homme et de la Technologie à Nantes en France. Elle fut également la présidente du Forum européen des réseaux culturels, ainsi que la directrice de l'Institut culturel roumain à New York entre 2008-2012.

5 Cf. Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



Flanders
State of the Art



East European
Performing Arts
Platform

POWERED BY

CULTUREPI

