

# LE MULTISYSTEME DES COMPAGNIES DE THEATRE EN EUROPE

**Boureau Alexandru**

*Académie de Sciences Économiques de Bucarest, Faculté de Management, rue Cădere Bastiliei no. 1, Secteur I, Bucarest, boureau@gmail.com, Téléphone: +40.744.351.909*

**Cârstea Gheorghe**

*Académie de Sciences Économiques de Bucarest, Faculté de Management. rue Cădere Bastiliei no. 1, Secteur I, Bucarest, secretariat@man.ase.ro, téléphone: +40.213.191.900*

*Résumé : Le milieu externe international de la compagnie de théâtre, le cadre économique du secteur théâtral de l'Europe des 27 pays et le comportement du consommateur de culture sont les principales préoccupations de notre recherche. Les multiples différences entre les systèmes de théâtre de chaque région européenne sont un sujet de grand intérêt dans la réalisation des stratégies et du futur « projet » de la compagnie théâtrale. La caractéristique commune, si on peut la nommer ainsi, c'est l'unité dans la diversité, chaque compagnie ayant un système unique d'activité concernant la création artistique. L'attraction du public vers le théâtre offre à celui-ci la purification et l'enthousiasme dont il a besoin dans la société contemporaine, dominée par la violence, les drogues, la vulgarité, les nouvelles incendiaires etc., en la conduisant sur le chemin de la normalité existentielle de l'être humain vers les valeurs morales et spirituelles naturelles.*

*Mots-clé: le management théâtral, compagnie de théâtre, culture.*

## **Regard général sur la situation du théâtre européen**

Le secteur culturel européen, si on peut le nommer ainsi, représente un mélange curieux entre les ressources économiques, qui répondent aux signes normales de la marche en extension, et celles de la créativité et de l'inspiration. ***Pas occasionnellement, le secteur au plus grand nombre de chômeurs est le théâtre, parce que les gens ne deviennent pas des acteurs pour gagner, mais pour la nécessité de s'exprimer.*** La culture suppose une aventure dangereuse. En Roumanie, la culture a réussi à résister à la bureaucratie du régime communiste. Le secteur culturel n'est pas réglé par une législation européenne, ce qui affecte fortement son moyen d'affirmation. Chaque état membre ou candidat doit avoir la possibilité de s'exprimer en fonction de sa propre spécificité. Cela signifie en fait la richesse et la diversité culturelle que représente l'Europe. On ne peut pas parler d'une culture européenne, mais d'une culture française, espagnole, hongroise, roumaine, polonaise, plus exactement de cultures, car il faut penser aux particularités régionales. Dans l'Europe unie, la culture doit vivre et se développer [1].

Les préoccupations des professionnels dans le domaine artistique, aussi des managers que des artistes, essaient à répondre à la diversité et à la multiplicité des relations créées dans l'espace européen. On se réfère souvent à l'unité dans la diversité comme une caractéristique de base de l'Europe élargie. Il n'est pas convenable d'aborder une analyse des programmes culturels européens, car ceux-ci sont beaucoup médiatisés et facile à consulter sur les multiples sites Internet qui les promeut. Il est clair que ceux-ci ont les grands mérites dans la promotion de la culture, car les cultures doivent devenir plus accessibles.

Le statut et la mobilité de l'artiste créateur dans une Europe unie doivent devenir une préoccupation de tous les militants de ce secteur économique. En même temps, celle-ci est le plus actuel thème de débat. Cette vaste union, où la flexibilité et la liberté du mouvement deviennent prioritaires, conduit vers la nécessité de la connaissance des systèmes de culture qu'ont les états membres. *Il est très important que cette liberté ne se limite pas seulement aux activités purement économiques. La dernière idée où je veux m'arrêter se réfère au fait que, souvent, la culture est entourée par un mûr protecteur, pour que d'autres cultures ne puissent pas y pénétrer. Dans la culture, comme dans la guerre, une politique défensive conduit à l'échec.*

[2] La culture est le titulaire de valeurs représentatives et identitaires. Je citerai dans ce sens Andrei Marga, qui, il y a 10 ans, à l'inauguration de la Faculté d'Etudes Européennes, a affirmé : « Bien sûr que nous sommes européens, mais pas seulement parce que nous habitons entre l'Atlantique et les Urales, mais en premier lieu parce que nous partageons des valeurs européennes, non parce que, évidemment, nous

consommons des valeurs européennes, mais parce que nous sommes capables de les utiliser et les intégrer, non parce que nous en tenons compte, mais parce que nous participons à leur multiplication”.

De moyen nécessaire, dans notre étude nous nous sommes posé le problème de la situation du théâtre en Europe afin de pouvoir identifier comment regardent les autres européens le théâtre et les activités des compagnies de théâtre indépendant. Ainsi, du point de vue des modèles d’organisation et des politiques de soutien, on peut identifier une seule Europe avec 27 systèmes différents de théâtre. Si on commence seulement avec l’analyse des écoles d’enseignement artistique, on constatera les différences de structure organisatrice et de fonctionnement, mais aussi des différences significatives entre les méthodes et les concepts de pratique artistique.

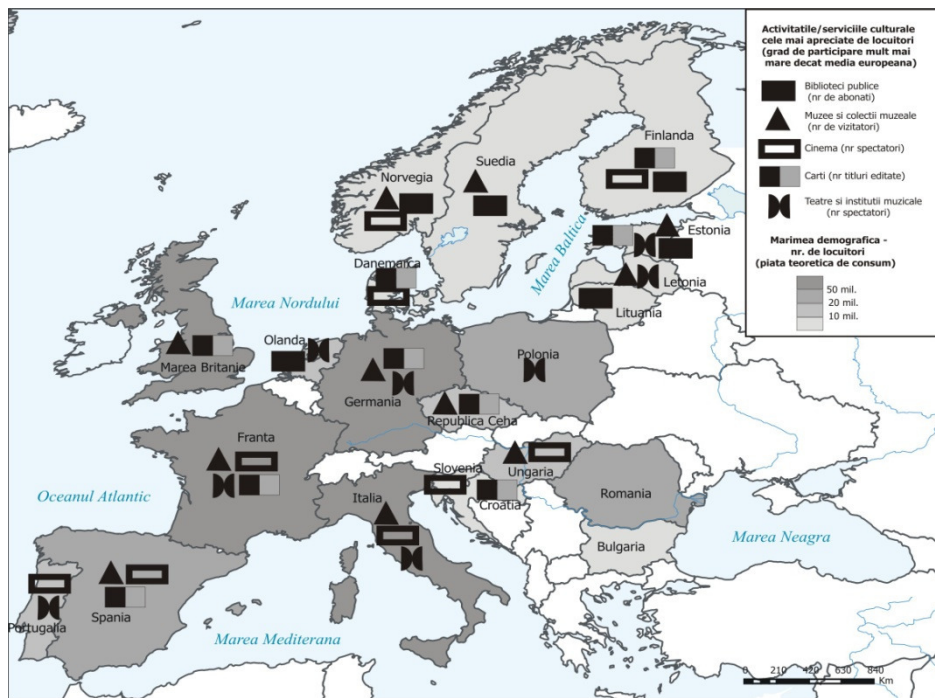
La vie artistique européenne, où on inclut implicitement son public aussi, est directement déterminée par l’existence des festivals, cela pouvant être considéré un indicateur concret des résultats des créations européennes. Ces manifestations jouent un rôle d’une grande importance pour le rapprochement, l’identification et le perfectionnement des professionnels de la vie artistique européenne (professionnels, amateurs et leur public spécifique). Les gens qui ont dédié leur vie à la scène, plus que jamais (acteurs, metteurs en scène, scénographes, décorateurs, costumiers, maîtres de lumières et du son, techniciens de scène etc.), sont de plus en plus tentés à exercer leur profession à l’étranger. La mobilité des artistes est dépassée par les directeurs de festivals et les critiques de spécialité, qui utilisent l’avantage de l’Europe unie pour circuler afin de « chasser » les œuvres les plus valeureuses et les faire connues au public européen.

Dans la même idée, *l’eupéanisation des professions de théâtre* commence du sommet de la pyramide des compétitions artistiques : si celle-ci s’ajoute à la valeur de la représentation, alors le champ de recrutement du personnel s’ouvre à l’international. Ce schéma souffre trop de cas particuliers et trop d’anomalies pour recevoir la forme d’une loi de mobilisation ou un cadre général d’ouverture. De nombreuses voies et réseaux culturels, ouverts aux artistes et au personnel du théâtre, la logique et les politiques nationales diverses conduisent à l’impossibilité de définir un système européen du théâtre et surtout lorsqu’il s’agit du management théâtral. Dans cette profession il y a moins d’exemples de mobilité volontaire et des cas rares d’implémentation réussite, d’un système de management théâtral, ayant en vue spécialement les facteurs externes du milieu de l’organisation, mais aussi les facteurs internes (qui tiennent plutôt de la culture de la compagnie, qui fonctionne comme *culture de clan*).

La prédisposition des habitants de certains pays européens pour certains segments de l’offre culturelle, telle qu’elle est suggérée par notre analyse, elle est rendue synthétiquement plus basse dans la page. Celle-ci est suivie d’une carte qui montre les goûts culturels dominants dans la plupart des pays européens, après quoi on a exposé plusieurs appréciations, observations et commentaires pour les principales activités/services culturels et leur moyen de réception/fréquentation dans les pays européens.

Il est suffisant de nous rappeler seulement des coutumes et des traditions populaires qui sont différents dans la même région, seulement à quelques kilomètres distance, sans rajouter encore la politique du financement de la culture si différente en fonction de la ville. La culture européenne est assez puissante pour pouvoir mener plus loin la tradition et pour s’ouvrir à l’innovation. Plus bas en page, il est réalisé un tableau avec les préférences culturelles dominantes dans certains pays européens. Pour les compagnies de théâtres roumains le milieu externe européen est généralement en ce qui regarde leurs activités, ainsi :

- a) La participation aux festivals internationales de théâtre dans : la Hollande, l’Angleterre, le Danemark, la France, l’Italie, la Portugal.
- b) Pour opéra et les autres institutions musicales, la participation aux manifestations internationales, plutôt avec du public très intéressé, dans : l’Estonie, la Lettonie, l’Italie, la Portugal, la Pologne.



*Les préférences culturelles dominantes dans certains pays européens*

*Source: Centre des Etudes et Recherche dans le Domaine de la Culture*

En ce qui concerne la collaboration internationale entre les artistes, il n'est pas suffisant d'utiliser seulement l'anglais, choisie d'entre 3 ou 4 langues, pour que les artistes et les techniciens s'entendent... ils sont nécessaire en plus la connaissance et la maîtrise des éléments de droit, de comptabilité du pays respectif, connaissance de ses institutions, respectivement des procédures. Les fonctions relatives à la production et à la diffusion des spectacles sont moins soumis aux contraintes imposées à un marché mondial, comme la quasi-totalité des branches économiques aussi, comme celles d'un milieu influencé par l'exercice du pouvoir public. Ainsi dit, les considérants et les instruments des politiques culturelles (nationales, régionales et locales) appuient sur les mécanismes de la demande et de l'offre (à l'échelle planétaire ou continentale), et déterminent le type d'œuvre artistique, la carrière des artistes, comme la vie des compagnies de théâtre aussi.

Alors, la dominante du contexte social avec « la nation artistique » se manifeste même par la mesure des dépenses des fonds privés (sponsorisations et mécène), des compagnies indépendantes, dont les sommes et la réputation diffèrent visiblement d'un pays à un autre, grâce à la législation diverse qu'à la tradition contrastante aussi, ou à la politique de la région de laquelle appartient la compagnie.

Le comportement des citoyens des 27 pays varie visiblement en ce qui concerne *les activités de loisir*. En admettant qu'elles peuvent être mesurées à l'aide des indices comparables – la fréquence aux théâtres, aux salles de spectacle et concerts, aux spectacles boulevardiers etc. – elles évoluent encore plus en fonction des revenus de la population, comme en fonction des « désires » aussi, plus ou moins des « vices » de l'état et du lieu de la résidence et bien sûr en fonction de la profession et du niveau d'instruction de chacun.

L'introduction dans les traités de l'Europe, par la décision de la majorité qualifiée (refusée par la France et par ses partenaires), d'un principe commun, premièrement de la notion d'*exception* et puis de *diversité culturelle*, il sera donc insuffisant de préparer l'unification de l'*Europe du spectacle*. Ce fait demande un espace divisé en tant de compartiments que des professions impliquées par l'activité du théâtre. A l'intérieur de ces cadres, la singularité/l'unicité de chaque profession et l'originalité de chaque localité ou territoire, compose un paysage fulminant de détails. Pour les identifier il est nécessaire un travail de grande précision et extrêmement ponctuel en tenant compte que, parmi d'autres aspects, à chaque profession de théâtre on défend les droits par des associations ou syndicats spécifiques.

Pour réaliser ses projets communs, dans les pays européens sont apparus les premiers réseaux dans les deux dernières décennies. Les forums de discussions entre les programmeurs de spectacles, des clubs de

producteurs, des ligues des écoles de théâtre, des confédérations syndicales, des alliances entre des centres de ressources, des groupes de pression sur les instances communautaires, ces organisations ayant toutes les formes juridiques possibles.

De nombreuses organisations restent assez souples en dépit du succès de leur congrès annuel, initié par *Informal European Theatre Meeting*. D'autres adoptent des structures rigides comme *la Fondation Marcel Hicter* [4], qui a commencé des cours de formation de managers en art. Toutes ces organisations militent pour l'augmentation des budgets culturels européens, mais seulement une petite partie réussit à augmenter leurs ressources de fonctionnement durables. Mais la majorité vit des cotisations des membres ou des petites subventions nationales.

Exemple de deux structures théâtrales importantes qui réunissent de différentes compagnies aussi de l'espace communautaire que du dehors de celui-ci : *l'Union Théâtrale Européenne* (UTE) et *la Convention Théâtrale Européenne* (ETC). Celles-ci réunissent des théâtres importants des différents pays et représentent les principaux acteurs culturels qui militent pour les droits des gens de théâtre.

### ***Les compagnies indépendantes en Europe – la situation actuelle***

Dans l'ensemble du paysage théâtral européen, *Le théâtre de répertoire* représente un modèle dominant. Lancé dès le début du XIX<sup>ème</sup> siècle à Moscou, par Stanislavski et Nemrovici Dancenko, en même temps que l'apparition du théâtre d'Art, « l'ensemble » ou la troupe permanente est aujourd'hui une forme d'organisation prédominante en Europe.

Ainsi, on peut encore identifier une série de points forts de ce système :

- La tradition de la troupe
- Prestige gagné en temps
- L'existence des subventions importantes
- Symbole d'une nation ou communauté
- Présentation d'un vaste répertoire
- Possède une forte identité esthétique
- Permet une pérennité relative des productions
- Facilite les relations de fidélité avec le public
- Offre la stabilité du travail aux employés sur des périodes moyennes et longues de temps

La transition politique dans l'Europe Centrale et de l'Est fournit une « occasion unique d'analyse des éléments de continuité et de discontinuité entre le monde fragile confidentiel de *l'art dissident* et le marché qui naît dans les sociétés postcommunistes ». [5]

En faite, si le spectacle est devenu selon la transition démocratique un véritable lieu de débat, il se confronte maintenant avec une augmentation des productions commerciales, mais aussi un évident désintérêt de la part du public. Cela ne signifie pas qu'il est devenu une culture d'opposition, mais il a seulement perdu son auréole de pertinence sociale. Sous le socialisme de l'état, l'existence ou non des compagnies indépendantes résistent en grande partie seulement grâce au degré de tolérance du régime : si les formes d'organisation théâtrale (qui ne se trouvaient sous la direction de l'état) étaient totalement réprimées en Roumanie ou en Tchéquie, les scènes alternatives étaient très développées en Pologne (Kantor, Grotowski) ou semi tolérées en Hongrie (Le Théâtre Kaposvár). Comme le critique polonais Piotr Gruszczynski soulignait « les années 1990 ont conquis effectivement avec l'effondrement du mouvement alternatif initial de Grotowski: ses résultats théâtrales en matière de jeu et dialogue avec le public dans les années '70 – '80 ne fonctionnent plus dans le nouveau contexte. » [6]

Parmi d'autres, les compagnies indépendantes en Europe Centrale et de l'Est on les retrouve fréquemment résultées des « Studios », annexes des théâtres ou des lieux moins « notables », préfigurant sans doute par cela une recrudescence d'intérêt pour les endroits intermédiaires, ces endroits de répétitions plus ou moins tolérés qui logent des collectifs artistiques. Depuis la transition démocratique, les plus importantes réformes dans le secteur du théâtre ont été, sans contester leur création, de véritables « open stages » dans quelques capitales centrales européennes : c'est le cas du Théâtre d'Archa, Prague, The Red House à Sofia, Trafó de Budapest ou MAD Center en Bucarest. Fonctionnant déjà comme un petit réseau, elles logent

des productions de l'Europe Occidentale, mais aussi des échanges est-est, mais qui souffrent à cause des rationnements financiers

Ces endroits restent les exceptions d'un large paysage culturel dominé par les théâtres de répertoire et les troupes permanentes, mais ils ont gagné en même temps une importante notoriété par leur rôle de « plateformes de productions », même s'ils étaient modestes pour les compagnies débutantes et indépendantes. Des réseaux européens et internationaux de diffusion, spécialement les festivals (Avignon, LIFT de Londres, Sophiensaele de Berlin, RomaEuropa, Passages de Nancy), dès leur création en 1998 de THEOREM, accorde une attention remarquable à ces nouveaux modèles de production, encourageant les possibilités de création, de production et de circulation des œuvres des artistes en Europe. La reconnaissance internationale des artistes (Hudi, Schilling, Warlikowski, Jarzyna, Ivan Staned, etc.) ne fait pas moins perméable la frontière entre le monde des « indépendants » et celle des structures institutionnelles, même si une petite passerelle entre les deux commence à être visibles. Par exemple, en Allemagne, des personnalités comme Sasha Walz ou Franck Castorf, sortis de la scène indépendante, ont pu accéder aux directions des théâtres institutionnels, même importants, mais ce phénomène ne s'est pas encore manifesté dans l'Europe Centrale. La compagnie Krétakör du metteur en scène hongrois Arpád Schilling attend depuis plus d'une dizaine d'années la possibilité de répéter dans un endroit fixe, et la compagnie fonctionne grâce aux tournois réalisés dans l'Europe Occidentale. Par exemple, ses coûts de fonctionnement ont été dans la saison théâtrale 2002-2003 supportés intégralement par la compagnie française MC93 Bobigny, un total de 4.000 € destiné au Fond Culturel Hongrois, ce qui a permis de couvrir à la limite les dépenses de location des salles de répétition.

Dans une étude réalisée par la Fondation Soros, la directrice artistique de la compagnie The Red House de Sofia, Dessy Gavrilova, insiste sur le fait que, si dans son pays un procès de réformes des structures a commencé effectivement en 1997, au sens de l'apparition de quelques endroits de diffusion et de production des spectacles, ceux-ci sont très peu pour les 50 compagnies qui étaient apparues dans les derniers 10 ans. [7] Conforme à la commission de statistique de l'Union Européenne - EUROSTAT, en 2007 dans les 27 pays européens un pourcentage de 28,8 % des employés du secteur culturel déroulaient leur activité comme indépendants. [8]

La fragilité des compagnies de danse contemporaine (dominée dans l'histoire des dernières années par une forte théâtralité) marquée par de nombreux problèmes socio-économiques a déterminé un véritable exil de certains chorégraphes, comme c'est le cas de Mihai Mihalcea, à Berlin ou celui de László Hundi à Paris. Evoquant une soirée de danse contemporain à l'Opéra Nationale de Talin, le critique estonien Tiit Tuumalu écrivait : « Cette soirée mémorable démontre [...] au spectateur moyen – et avec encore plus de conviction – qu'il y a très proche de lui un autre monde où on ne parle pas la langue des arabesques et ni la langue du « *pas de deux* », qu'on peut penser et comprendre la danse de plusieurs moyens [...]. La danse estonienne ne vit pas seulement parce que ses adeptes sont des fanatiques. Seulement deux opéras-ballets – l'Estonie et Vanemuine – reçoivent des subventions fixes. Par rapport à nos voisins finlandais ou suédois, notre gouvernement ne finance pas les compagnies de danse contemporaine, et les danseurs se trouvent dans une situation très précaire. »

Les festivals, fréquemment soutenus financièrement par les municipalités, ont un rôle majeure et déterminant dans la consolidation de ces réseaux d'artistes indépendants, et surtout dans leur ouverture vers l'international : Tanec Praha, Le Festival d'Automne de Budapest, Bratislava en Mouvement, le Festival de Théâtre de Nitra (Slovaquie), Baltoscandal de Rakvere (Estonie) ou le festival La Nouvelle Action Dramatique de Vilnius sont des événements indispensables à la circulation des compagnies théâtrales dans l'Europe élargie. Ces derniers exemples sont les seuls à la disposition d'un réseau et ils représentent des expériences propres qui garantissent le succès de leurs projets. Grâce à ceux-ci, les échanges internationaux gagnent en dynamisme.

## Bibliographie et Notes

1. Jonathan SCHEELE, article de « Observatorul cultural » – Nr. 249
2. Jonathan SCHEELE, Idem 1
3. Centre des Etudes et Recherches dans le Domaine de la Culture [www.culturamet.ro](http://www.culturamet.ro)
4. Fondée en 1980, Fondation Marcel Hicter pour la Démocratie Culturelle ASBL, ayant comme objectifs : la promotion et la sensibilisation de la démocratie culturelle et le développement des

capacités des individus par l'offre de services culturels novatoires, interdisciplinarité et coopération au niveau européen. <http://www.fondation-hicter.org>

5. Champy, F. « Les limites à l'autonomie de l'art dans les sociétés de type socialiste et de type capitaliste », *Revue française de sociologie*, vol:37; n°4; octobre/décembre 1996
6. Piotr Gruszczynski, « La jeune scène théâtrale », in Birmant ; J. et Vimeux, N, *East-West Théâtre trois ans d'aventures théâtrales en Europe avec Theorem*, pg. 26
7. *Performing arts in Bulgaria: Polices, Practices, and Changes*, Sofia, Fundation Soros, 2002
8. La commission de statistique de l'Union Européenne – EUROSTAT [www.insee.ro](http://www.insee.ro)