

À propos du circuit international des festivals

Mark Fisher

Number 93 (4), 1999

Festivals

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25793ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisher, M. (1999). À propos du circuit international des festivals. *Jeu*, (93), 129–133.

À propos du circuit international des festivals

L'an dernier, à l'occasion du festival de Dublin, j'ai animé une discussion avec le metteur en scène Lev Dodine du Théâtre Maly de Saint-Petersbourg. J'ai d'abord expliqué à l'assistance que j'étais un Anglais, vivant en Écosse, qui avait été invité par un administrateur de festival américain à présenter un metteur en scène russe à des spectateurs irlandais. Telle est la réalité d'aujourd'hui !

J'aurais pu ajouter que j'avais d'abord rencontré cet administrateur américain en Ontario, alors que j'étais aux troupes d'un metteur en scène québécois, celui-là même dont j'avais vu le travail dans cinq villes différentes à travers le monde. J'aurais pu continuer en décrivant les voyages que j'ai entrepris à New York, en Roumanie, en Pologne, en Slovaquie, aux Pays-Bas, en Autriche, en Allemagne, en France, toujours en quête de nouvelles expériences théâtrales. J'aurais fait remarquer que je n'étais pas le seul à me balader : j'ai vu des Lituanais à Québec, des Italiens à Amsterdam, des Écossais à Toronto, des Américains à Belfast... comme le disait le grand Will, le monde entier est une scène de théâtre.

Le théâtre, à la fin du XX^e siècle, est devenu une entreprise internationale. Comptez les coproducteurs qui ont investi dans *la Géométrie des miracles* de Robert Lepage ! De Glasgow à Sydney, de Madrid à Minneapolis, il n'y a pas moins de vingt-trois producteurs derrière ce seul spectacle « québécois ». Tout en assouvissant la passion des voyages de Lepage (qui a toujours voulu être professeur de géographie), cela doit bien avoir, aussi, des conséquences sur ce que les spectateurs sont appelés à voir. Le public de l'Iowa veut-il la même chose que celui de Milan ? Si ce n'est pas le cas, qui doit faire des compromis ?

Depuis que toutes les grandes villes – et bien des moyennes – ont leur festival, la demande de productions de calibre international s'est accrue. Or, sommes-nous en train de voir émerger le type de pièce « passe-partout », ou « tout-usage », qui répond à la demande générale, mais qui, ce faisant, perd son identité ? Devrions-nous célébrer l'avènement du nouveau multiculturalisme, comme Peter Brook, qui a déjà déclaré que « c'est presque une évidence de dire qu'une bonne troupe de théâtre est une troupe "colorée" », ou devrions-nous craindre l'émergence d'un théâtre sans racines fait pour une masse homogène de spectateurs ?

Bien sûr, il faut être prudent, mais il me semble que la curiosité naturelle des artistes et des spectateurs fera en sorte qu'on trouvera un équilibre. L'Allemagne réunifiée,

par exemple, doit être fière de la pollinisation culturelle. Les directeurs du Theater der Welt Festival de Berlin, en juin dernier, ont déclaré « présenter trente-huit productions de vingt-cinq pays, aucune ne représentant un pays en particulier, aucune ne représentant autre chose qu'elle-même ». Un spectacle de danse allemand ne comptait aucun danseur allemand, un *Roi Lear* de Singapour, commandité par le Japon, mettait en scène des acteurs de six cultures théâtrales différentes. Pour éviter tout malentendu, ils ont tenu à ajouter que les productions avaient tout de même « un rapport avec un certain arrière-plan géographique et culturel ». Comme Robert Lepage et Peter Brook l'ont démontré, si nous vivons dans un monde mouvant, il est normal que le théâtre le soit aussi.

MARK FISHER

Le festival d'Édimbourg

Le festival international d'Édimbourg est né dans l'esprit idéaliste de l'après-guerre. Fondé en 1947, la même année que le Festival d'Avignon, il est apparu à un moment où l'internationalisation de la collaboration artistique n'était pas simplement de l'ordre du divertissement, mais une réponse nécessaire à l'état de dévastation dans lequel se trouvait l'Europe. Le texte que l'on peut lire dans le tout premier programme a des accents nettement magnanimes. Le maire d'alors, par exemple, y écrit qu'il espère que ce festival « inspirera » les spectateurs et leur procurera « un sentiment de paix [...] qui soulagera leur âme et réaffirmera leur foi en quelque chose qui ne soit pas matérialiste ».

Cinquante ans plus tard, il serait difficile de prétendre que le festival est mû par le même esprit d'édification, mais il est tout de même surprenant de constater que l'événement a préservé son format et son identité. L'édition de 1947 avait duré trois semaines, du 24 août au 13 septembre. À l'affiche, deux opéras, vingt-deux concerts symphoniques, neuf concerts de chambre, trois concerts de musique écossaise, quatre récitals, quatre pièces de théâtre et un ballet. L'édition de 1999 a duré aussi trois semaines, soit du 15 août au 4 septembre. À l'affiche, six opéras, vingt-cinq concerts symphoniques, neuf concerts de musique écossaise, seize récitals, sept pièces de théâtre et huit spectacles de danse. La différence se résume donc à une simple augmentation du nombre de spectacles ; manifestement, le directeur actuel, Brian McMaster, travaille selon le modèle instauré par Rudolph Bing en 1947.

Dans l'intervalle, par contre, ce qui a changé, c'est le Fringe. Dès le premier festival, une fois les invitations arrêtées, huit compagnies, qui n'avaient pas été

Le directeur artistique du festival international à Édimbourg, en Écosse, Brian McMaster, préfère ne pas programmer les productions faisant partie du « réseau international », mais il le fera s'il a de bonnes raisons artistiques. Il confirme qu'il existe « un produit fait spécialement pour le réseau des festivals », ce qui n'est pas, selon lui, « nécessairement une mauvaise chose ». Il admet même avoir trouvé là son intérêt parfois. Cependant, il prône la vigilance : « Comme on peut voir des metteurs en scène britanniques faire des comédies musicales et perdre leur créativité, on peut voir des compagnies théâtrales passionnantes se mettre à développer des produits tout simplement parce qu'ils sont facilement exportables. Il y a du positif et du négatif. »



A Sort Of, chorégraphie
de Mats Ek, présentée au
festival d'Édimbourg par
The Cullberg Ballet.
Sur la photo : Mats
Jansson. Photo : Lesley
Leslie-Spinks.

retenues, ont décidé de présenter tout de même leur spectacle. Elles sont arrivées à Édimbourg par leurs propres moyens, ont envahi les deux ou trois petits théâtres qui n'étaient pas occupés par le Festival officiel et, ce faisant, elles ont créé le Fringe. C'est ce phénomène, libre et spontané, qui a finalement fait d'Édimbourg le plus grand festival d'art au monde. Le nombre de compagnies qui se produisent dans le Fringe a augmenté régulièrement au cours des années 1980 et 1990. En 1999, quelque six cents compagnies ont présenté plus de quinze mille spectacles, de la musique pop au *stand-up comic*, en passant par la danse et le théâtre ! Ces compagnies viennent de partout dans le monde et s'emparent de chaque parcelle d'espace disponible en ville, transformant en théâtre de fortune des églises, des loges maçonniques, des magasins, même des autobus et des camions...

Le festival international a dû prendre acte de ce phénomène. Il serait facile de voir le festival comme une vieille tante respectable qui évite impérieusement son vaurien de neveu. Le Fringe est anarchique et imprévisible ; on y trouve souvent de très mauvais spectacles, mais aussi plusieurs qui sont brillants, et c'est habituellement lui qui fournit les plus grands succès ! Finalement, le Fringe est la source d'énergie du festival d'Édimbourg.

Bien sûr, l'administration du festival international fait tout en son pouvoir pour dissiper son image collet monté et vieux jeu, et non sans raison. Non seulement elle maintient les billets à un bas prix (de 5£ à 50£), mais sa programmation est presque aussi stimulante et audacieuse que celle du Fringe. Les metteurs en scène d'avant-garde Robert Lepage, Robert Wilson, Tadeusz Kantor y ont présenté leurs créations (notons que Kantor a fait ses débuts au Fringe) ; les grands moments de l'édition 1999 comprenaient une adaptation, d'une durée de onze heures, d'un roman autrichien, en polonais (*Les Somnambules*, mis en scène par Krystian Lupa du Theatre Stary), et une version plutôt audacieuse de l'énigmatique *India Song* de Marguerite Duras, interprétée par une compagnie hollandaise dirigée par Ivo van Hove. Rien, dans le Fringe, n'était aussi ambitieux ni n'avait cette envergure.



On ne peut pas accuser Brian McMaster de complaisance, lui qui a programmé, en août 1999, un spectacle de onze heures en polonais ! Ce directeur croit qu'il doit surprendre les spectateurs car, dit-il, si, dans la fonction qu'il occupe, il ne le fait pas, qui le fera ? Mais y aurait-il des directeurs, disons, aux sentiments moins nobles, qui préfèrent avoir des salles pleines pour une petite comédie gestuelle plutôt que des salles presque vides pour une tragédie jouée en langue étrangère ? Selon le promoteur Neil Wallace, installé à Haarlem, aux Pays-Bas, si de tels directeurs existent, ils ne travaillent pas dans le circuit des grands festivals. « Je refuse absolument de croire, dit-il, qu'il y aurait un spectacle anonyme, "sans visage", qui aurait une existence européenne mais ne trouverait sa signification nulle part. Il y a peut-être une ou deux

Cela peut s'expliquer d'abord par les moyens financiers. Bien qu'il reçoive une petite part de subventions publiques pour le fonctionnement de son bureau, le Fringe s'autofinance en grande partie. Très peu d'artistes y font de l'argent ; la plupart s'attendent même à en perdre (toutefois, l'organisation prétend que la tenue du Fringe génère vingt-huit millions de livres anglaises pour la ville d'Édimbourg grâce aux dépenses en logement, en nourriture, en alcool, etc.). Le festival international est plus substantiellement subventionné. En 1998, il a reçu près de deux millions de livres du Conseil des arts écossais (Scottish Arts Council) et de la ville d'Édimbourg, auxquels s'ajoutent un million et demi de livres de fonds privés. Les revenus au guichet ont atteint un million neuf cents livres ; les coûts liés aux représentations étaient de quatre millions trois cents livres, tandis que les coûts administratifs s'élevaient à un million cinq cents livres.

Brian McMaster, le directeur depuis 1992, croit que son programme devrait offrir des spectacles ne pouvant être vus autrement en Grande-Bretagne et, idéalement, des spectacles qui ne sont pas présentés dans tous les festivals européens. Contrairement à certains de ses prédécesseurs, il offre parfois du théâtre écossais ; cette année, par exemple, le Edinburgh Traverse Theatre a présenté *le Spéculateur*, une ambitieuse nouvelle pièce de David Greig. Mais, avant tout, Brian McMaster choisit des spectacles qu'il juge capables de soutenir la comparaison avec des productions étrangères de grande qualité.

Traduit par Louise Vigeant

Macbeth de Giuseppe Verdi,
présenté au festival d'Édimbourg
par le Scottish Opera.
Photo : Douglas Robertson.



compagnies plutôt ternes, ayant de moins en moins d'identité propre – qui ont amené dans le circuit de quelques festivals chics des spectacles "à la mode" –, mais je n'accuserais jamais les grands festivals bien établis de tomber dans cette tendance. Les directeurs artistiques ont l'esprit créatif et ne sont pas stupides. Je crois que, lorsqu'ils voient pointer le danger, ils réagissent vite. »

« Les productions, déclare Neil Wallace, sont intéressantes ou ne le sont pas ! Et leur présence dans tel festival n'y changera rien. » Certains connaissent les deux côtés de la médaille ; Ivo van Hove, par exemple, qui est directeur du Festival de Hollande et aussi directeur artistique d'une compagnie ayant joué *More Stately Mansions* et *A*

Street Car Named Desire au New York Theatre Workshop, est persuadé, comme Neil Wallace, que tout festival qui se respecte voudra préserver sa singularité, ce qui est un rempart contre l'insipidité. Il admet entendre critiquer le fait que plusieurs productions se retrouvent dans tous les festivals. Certains programmeurs ont des listes : « Le dernier spectacle de Luc Bondy... Le nouveau Bob Wilson... » Mais lui s'en défend et déclare ne retenir le dernier spectacle d'une vedette qu'après l'avoir vu et admiré. « Bien des gens ont des intérêts économiques à faire fonctionner ce réseau, mais, dit-il, celui-ci se détériore actuellement. Une nouvelle tendance se dessine : chaque festival cherche son originalité. »



India Song, présenté au festival d'Édimbourg par Het Zuidelijk Toneel. Photo : Douglas Robertson.

D'un point de vue gestionnaire, le spectacle énergique, et qui parle peu, est particulièrement attrayant pour la scène internationale. Le succès mondial des Britanniques qui ont produit l'assourdissant *Stomp* a engendré les machos *Tap Dogs* australiens ; cette année, dans la même veine, dans le Fringe du Festival d'Édimbourg, il y avait un spectacle de danse et de chant d'Afrique du Sud intitulé *Gumboots*, et une comédie sans paroles, *Cookin*, de Corée (qui était passé par New York). Dans le monde du divertissement, ce genre de spectacle, excitant et accessible, plaît, et nous devrions nous attendre à

en voir de plus en plus. Toutefois, aussi longtemps qu'il y aura des festivals qui ne visent pas d'abord et avant tout le profit, et qui tiennent à leur personnalité, le public devrait pouvoir continuer à avoir accès à des spectacles authentiques. ■

Traduit par Louise Vigeant

Mark Fisher est critique de théâtre au *Herald*, le plus grand quotidien d'Écosse, ainsi que pigiste. Il a dirigé l'ancien *Theatre Scotland Magazine* de 1992 à 1995 et codirigé *Made in Scotland*, une anthologie de pièces publiées par Methuen en 1995. Au printemps 1998, il est venu au Québec participer à un stage de jeunes critiques organisé par l'AQCT pour l'AICT, à l'occasion du Carrefour international de théâtre.

Ce texte est d'abord paru, en anglais, dans le magazine *Stagebill*.