



HAL
open science

Le Theatertreffen aujourd'hui : un mécanisme de consécration théâtrale entre logiques nationales et transnationales

Corentin Jan

► To cite this version:

Corentin Jan. Le Theatertreffen aujourd'hui : un mécanisme de consécration théâtrale entre logiques nationales et transnationales. *Critical Stages / Scènes critiques*, 2023. hal-04146288

HAL Id: hal-04146288

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-04146288v1>

Submitted on 29 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le *Theatertreffen* aujourd'hui : un mécanisme de consécration théâtrale entre logiques nationales et transnationales

Corentin Jan¹

Résumé

Créé en 1964, le *Theatertreffen* propose chaque année en Mai une présentation à Berlin des dix spectacles jugés les plus « remarquables » créés l'année passée en Allemagne, en Suisse et en Autriche, sélectionnés par un jury indépendant de critiques de théâtre. Cet article envisage le festival comme une instance de consécration centrale du champ théâtral germanophone. S'inscrivant dans la sociologie des champs artistiques développée par Pierre Bourdieu, l'analyse s'attache dans un premier temps à montrer que la sélection centrale constitue un « rite d'institution » qui permet d'affirmer une certaine vision légitime du théâtre, celui créé dans les théâtres de troupe et de répertoire à l'exclusion d'autres formes alternatives. Dans un second temps, l'article tente de montrer comment le cas du *Theatertreffen* permet de mettre en lumière certains processus de hiérarchisation à l'œuvre au sein du champ théâtral germanophone. Les espaces de rencontre internationaux mis en place durant et autour du festival mettent ainsi en lumière combien le théâtre germanique est en porte à faux face à des échanges théâtraux transnationaux qui s'intensifient en Europe et dans le monde, ce qui lui garantit certes une certaine autonomie, mais tendent à l'inscrire dans une vision culturaliste réifiante de ce qu'est le « théâtre germanophone ».

¹ Corentin Jan est doctorant en études théâtrales et germaniques à la Sorbonne Nouvelle à Paris et à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich. Il est membre du Centre de Recherches et d'Études sur l'Espace Germanophone ainsi que membre associé au groupe Krisengefüge der Künste. Après une scolarité à l'École Normale Supérieure et des séjours à la Freie Universität de Berlin et la Johns-Hopkins University de Baltimore, il consacre ses recherches aux crises artistiques et institutionnelles dans le théâtre allemand contemporain. Il est par ailleurs traducteur et dramaturge auprès de diverses productions théâtrales.

Dans le paysage international des festivals de théâtres contemporains, le *Berliner Theatertreffen* — les Rencontres théâtrales de Berlin — occupe une place intéressante du fait de sa programmation centrale uniquement centrée sur des spectacles allemands, autrichiens ou suisses. Depuis 1964, l'évènement présente chaque année en mai les dix mises en scène jugées les plus « remarquables » (*bemerkenswert*) parmi celles présentées l'année passée dans l'espace germanophone. La sélection n'obéit pas non plus à une logique curatoriale de plus en plus présente dans les festivals de théâtre internationaux (Portmann 36-53; Knowles 112-155) : elle est confiée à un jury indépendant de sept critiques nommés pour trois ans et non à la direction du festival lui-même qui se charge surtout d'organiser la venue des spectacles invités à Berlin ainsi qu'un ensemble de discussions, de rencontres et de formats annexes plus ou moins publics.

Ces deux singularités — une concentration sur des productions artistiques d'une même aire linguistique et une sélection par un jury indépendant qui ressemble plutôt aux logiques de programmation et de compétition des festivals de cinéma — trouvent leur origine dans l'histoire de la manifestation. Le *Theatertreffen* a été créé en contexte de Guerre Froide, dans le prolongement d'une politique culturelle proaméricaine à même de faire de Berlin une vitrine artistique du bloc de l'Ouest et qui avait déjà abouti, en 1951, à la création des *Berliner Festwochen*, futures *Berliner Festspiele* auxquelles le festival est rattaché (Moine 48). Dans le contexte des années 1960, l'anticommunisme qui avait marqué la politique du Sénat de Berlin-Ouest durant la décennie précédente se fait cependant moins prégnant. L'idée de créer une compétition nationale, ouverte également à l'Autriche et à la Suisse, vise surtout à rééquilibrer la place de l'ancienne capitale dans un paysage théâtral en recomposition, tout en entretenant des relations ambivalentes avec celui de la RDA (Hausbei 65-66). Comme le précise le critique Rolf Michaelis, « [i]l manquait [au théâtre allemand] un centre. Le lieu de rassemblement où l'on pouvait se disputer et partager les ragots, discuter et mener des controverses critiques, ce lieu qu'avait jusqu'ici fourni Berlin, avait lui aussi été détruit par la guerre » (14). Ce que doit alors fournir le *Theatertreffen*, c'est donc avant tout un lieu de rencontre d'un monde théâtral morcelé destiné à en renforcer la cohésion par la compétition qu'impose la sélection annuelle et par les discussions à son sujet. Cette compétition — présente dans le nom initial de la manifestation de 1964 (*Berliner Theaterwettbewerb*) — est également un moyen de restaurer la centralité d'un Berlin divisé par le mur construit en 1961 et par la même occasion réduit au rang d'enclave dans le bloc de l'Est. Au fil des années, le *Theatertreffen* s'est ainsi enrichi d'un rassemblement de jeunes professionnels, instauré dès 1965 et devenu un « forum international » à partir de 1980, d'une compétition de textes d'auteurs et autrices dramatiques émergents – le *Stückemarkt* créé en 1978 et lui aussi internationalisé en 2003 –, ou encore d'un blog annuel destiné à valoriser le travail de jeunes critiques de théâtre.

La réunification allemande n'a pas signé la fin du *Theatertreffen*, mais plutôt sa recomposition. Depuis les années 1990, les directions successives du festival ont tenté d'en redéfinir l'intérêt et la spécificité, en multipliant les formats et en mettant l'accent sur le caractère festivalier de l'évènement qui prétend réunir chaque année le monde théâtral germanophone (Elfert 274). Cette survivance par-delà la Guerre Froide explique que la manifestation répond aujourd'hui à des missions multiples et pas forcément cohérentes. Elle doit ainsi donner à voir un état des lieux de la création

germanophone contemporaine et donne lieu à nombreuses discussions sur les évolutions du théâtre en Allemagne, en Autriche et en Suisse. Elle joue dans le champ théâtral un rôle de consécration artistique et par-là même contribue à consolider un canon de metteurs et metteuses en scène et établissements d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse alémanique, mais elle entend fournir également un tremplin pour la jeune création dramatique, la critique théâtrale à venir et les artistes de demain. De par son ancrage dans un territoire linguistique bien distinct, elle consolide ainsi l'unité et réaffirme l'identité du champ théâtral germanophone, mais elle cherche aussi à s'ouvrir au monde en décloisonnant ses formats annexes. C'est là toute l'ambiguïté d'un festival vieux de soixante ans et que cet article se propose de prendre pour objet d'analyse.

Dans le cadre d'une réflexion sur les renégociations du canon théâtral germanique que propose ce numéro, le cas du *Theatertreffen* offre un aperçu particulièrement intéressant des modes de consécration artistique dans les théâtres germaniques contemporains, mais aussi de la façon dont le champ théâtral germanophone fonctionne, des hiérarchies qui le structurent et de son positionnement complexe dans un monde théâtral de plus en plus internationalisé. Cet article envisagera le festival comme un lieu d'expression particulièrement fort des dominations symboliques qui caractérisent ce paysage théâtral, tout en rendant compte des dynamiques transnationales qui, grâce à ou malgré lui, s'y exercent. Étonnamment, peu de travaux se sont explicitement penchés sur ce cas relativement singulier dans un paysage européen de festivals de théâtre aux programmations largement internationalisée².

Le festival sera envisagé ici par le prisme de la sociologie des champs culturels élaborée depuis Pierre Bourdieu et son ouvrage *Les règles de l'art*. Le concept de champ, qui désigne un espace social polarisé plus ou moins autonome et parcouru de hiérarchies internes où différents acteurs luttent pour l'accession aux positions dominantes, semble ici particulièrement adapté pour observer les mécanismes de consécration des acteurs et actrices du monde théâtral germanophone, les inégalités qui les accompagnent et leur cadre plus ou moins national dans une époque où les échanges théâtraux internationaux s'intensifient.

Consacrer, institutionnaliser : sélectionner les dix spectacles « les plus remarquables » de l'espace germanophone

La sélection et la présentation à Berlin des dix spectacles les « plus remarquables » de l'année passée constituent le cœur festivalier du *Theatertreffen*. Contrairement donc à ce qui se passe pour la très grande majorité des festivals de théâtre du monde, qu'ils soient internationaux ou non, la programmation ne résulte pas d'un choix mené par la direction, mais d'une sélection confiée à un jury indépendant, qui met en compétition toutes les productions théâtrales d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse alémanique. À ce titre, la sélection du *Theatertreffen* constitue bien une récompense et une consécration artistiques. Voir le spectacle que l'on a mis en scène invité, c'est

² On peut néanmoins citer la topographie des festivals de théâtre allemands effectuée à la fin des années 2000 par Jennifer Elfert qui y consacre une étude de cas spécifique, ainsi que le travail de Nicola Scherer-Henze qui, curieusement, ne s'intéresse qu'au forum international de jeunes créateurs et créatrices et surestime par la même occasion le caractère international de la manifestation (Elfert 261-270; Scherer-Henze 104-114).

recevoir une reconnaissance nationale qui assure de nouveaux projets et l'attention des tutelles politiques pour de futures candidatures (Englhart 73). La sélection ne récompense pas seulement des metteurs et metteuses en scène, mais peut-être avant tout des établissements : symboliquement, ce sont les directeurs et directrices des théâtres qui reçoivent en main propre le trophée à l'issue de la première berlinoise, comme pour signifier que c'est toute l'équipe du théâtre qui se retrouve ainsi consacrée. Aussi, le *Theatertreffen* permet-il aux heureux et heureuses élus de consolider leur renommée auprès de leurs pairs et d'ainsi augmenter leur capital symbolique, ce « capital de reconnaissance » (Bourdieu 130) qui leur assure une position dominante dans le champ théâtral germanique et les différencie de celles et ceux qui ne sont pas récompensés.

Qui se trouve alors récompensé et qui, à l'inverse, se voit exclu de ce mécanisme de consécration ? La majorité des metteurs en scène consacrés sont d'abord des hommes³, blancs pour une très grande part. Le théâtre privé est également totalement exclu des sélections. Si on ne considère que les productions allemandes, les anciens *Länder* de l'Est, Berlin excepté, ne représentent qu'environ 7 % des spectacles nommés de 2003 à 2022 durant les mandats d'Iris Laufenberg et Yvonne Büdenhölzer. À ces premiers constats d'inégalités structurantes, il faut ajouter une hiérarchie particulière au champ théâtral germanique. La création théâtrale publique des pays germanophones est en effet dominée par une forme spécifique de production et de diffusion, celle des théâtres municipaux (*Stadttheater*) et nationaux (*Staatstheater*). Ces établissements, au nombre de 142 en Allemagne, disposent généralement chacun d'une troupe fixe (*Ensemble*) de comédiennes et comédiens, ce qui leur permet de créer entièrement leurs spectacles et de les jouer au sein d'un répertoire où ils sont repris souvent d'année en année. Le théâtre public des pays germanophones repose donc sur un système assez distinct de leurs voisins européens et permet une présence théâtrale très dense sur les territoires allemands, autrichiens et suisses. Une des conséquences de ce système réside dans l'absence de mobilité des spectacles qui y sont élaborés. Ces derniers tournent très peu et sont avant tout destinés au public local de l'endroit où ils ont été créés. Les coproductions, qui sont désormais dominantes en France par exemple, restent assez rares. D'autres modes de création existent cependant : c'est le cas de collectifs et de compagnies indépendantes qui trouvent un moyen d'éviter les routines et les dépendances que la vie de troupe occasionne dans la scène off en dehors de ces établissements. Sous la dénomination de *Freie Szene*, cette dernière s'est développée à partir des années 1970 et progressivement institutionnalisée dans les années 1990 (Fülle 241-263), revendiquant une opposition artistique, idéologique et économique au modèle des *Stadt-* et *Staatstheater*.. Ce sont également les établissements de cette scène off qui assurent le plus souvent une ouverture internationale du théâtre germanophone en invitant et en finançant des spectacles étrangers par le biais notamment d'un financement par co-production. Dans le cadre des sélections du *Theatertreffen*, la *Freie Szene* est particulièrement sous-représentée : près de 86 % des spectacles présentés de 2003 à 2022 ont été produits au sein de théâtres de troupes et de répertoires. Généralement, le jury de critiques n'en invite que les productions les plus

³ De 2003 à 2019, sous les mandats d'Iris Laufenberg et Yvonne Büdenhölzer, seuls 19,4 % des productions invitées ont été dirigées par des femmes (ou des duos ou collectifs avec une présence féminine), alors même qu'environ 30 % des spectacles produits dans les théâtres de troupe allemands sont mis en scène par des femmes selon un recensement en 2014 (Schulz et al. 85). Cet état de fait aboutit en 2019, non sans controverses, à la mise en place d'un quota de 50 % au moins de spectacles mis en scène par des femmes ou des personnes ne s'identifiant pas à un genre masculin.

visibles, dans l'immense majorité des cas co-produites par des figures de proue de la scène off germanique, comme le Hebbel-am-Ufer ou les Sophiensäle de Berlin.

Cette dissymétrie flagrante permet de mieux caractériser le travail de consécration à l'œuvre au cœur du *Theatertreffen*, qui est avant tout un travail de distinction et de hiérarchisation au sein du champ théâtral. En d'autres termes, ce que donne à voir le festival, c'est moins un état des lieux du théâtre contemporain germanique qu'un moment de réaffirmation d'une esthétique et d'un mode de création dominants dans le champ, celui de mises en scène au sein de théâtres de troupe et de répertoire, préférablement dirigées par des hommes blancs. En cela, la manifestation s'apparente à ce que Pierre Bourdieu appelle un rite d'institution dans le contexte du champ théâtral germanique, un moment social qui « tend à consacrer ou à légitimer, c'est-à-dire à faire méconnaître en tant qu'arbitraire et reconnaître en tant que légitime, naturelle, une *limite arbitraire* » (« Les rites comme actes d'institution » 58). Dans le cas qui nous concerne, le *Theatertreffen*, en se prétendant être une forme d'état des lieux du théâtre germanique, trace une limite entre un théâtre légitime, celui des *Stadt-* et *Staatstheater*, et un ensemble important d'esthétiques et de formes de création alternative exclu du champ de la légitimité. Rare manifestation théâtrale soutenue directement par l'État fédéral, il entérine ainsi une domination matérielle, la *Freie Szene* bénéficiant de bien moins de fonds publics que les théâtres municipaux et nationaux. L'arbitraire de cette délimitation est d'autant plus manifeste que les critères de démarcation entre les spectacles sélectionnés et ceux qui ne le sont pas sont particulièrement opaques. Seul l'adjectif « *bemerkenswert* » — « remarquable » —, présent dans le cahier des charges du jury, fait office de critère de distinction qui, par sa subjectivité et son indétermination, ouvre la porte à tous les possibles. Le fait que la sélection soit opérée par un jury indépendant de critiques renforce enfin la naturalisation et la légitimation de cette hiérarchisation. Cette indépendance permet en effet aux jurés de se présenter comme des observateurs extérieurs et donc prétendument objectifs de la saison théâtrale, ce qui en retour renforce l'image de la sélection du *Theatertreffen* comme état des lieux représentatif du champ plus encore que comme récompense des meilleurs. Comme si, d'une certaine façon, le jury, qui, pour reprendre les mots de Christian Rakow, serait au sein du festival « le représentant du public, une voix de l'opinion publique » (Rakow), ne pouvait être victime lui aussi des hiérarchies plus ou moins arbitraires du champ et de la domination d'un certain type de théâtre.

Cette description du *Theatertreffen* comme rite de consécration et surtout de réaffirmation d'une domination au sein du champ théâtral surprendra peut-être tout spectateur ou spectatrice du festival, témoin chaque année des discussions vives qui l'accompagnent. Lors de chaque édition, la liste des heureux élus et élues donne en effet lieu à un nombre imposant de commentaires, de critiques et de remises en question des compétences d'un jury qui doit même se soumettre à l'exercice de la justification publique dans une ultime rencontre organisée à la fin du festival. Cette tendance s'est largement accentuée ces dernières années. Outre les pages de commentaires et d'affrontements auxquels il donne lieu dans les médias germanophones, le festival met en place et encourage des formats qui interrogent les grandes évolutions artistiques et institutionnelles des scènes d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse alémanique. Depuis 2018, la directrice du festival Yvonne Büdenhölzer a regroupé les rencontres et débats entre personnes du monde du théâtre en marge de la sélection sous le titre de *TT-Kontext* : s'y sont déroulés depuis de nombreux affrontements sur des thèmes aussi diversifiés que le sexisme et le racisme

institutionnels, le rapport du théâtre au numérique, le rôle des directions au XXI^{ème} siècle ou encore les enjeux écologiques de la production des arts du spectacle. Pour le dire autrement, le *Theatertreffen* est également un lieu de disputes et de discours, y compris de remise en question de la sélection centrale. Le critique Rolf Michaelis résume tout à fait cet esprit de contradiction censé régir la compétition :

Ce qui est exigé et souhaité au *Theatertreffen*, c'est moins le show que la dispute, le vacarme critique, les affrontements sur les fondements et les nouveaux chemins de l'art du théâtre. Moins des réponses que des questions. [...] Le programme du *Theatertreffen* ne doit pas être une liste des « meilleurs spectacles », mais une carte devant nous mener vers les nouvelles voies de l'art théâtral (12).

L'hypothèse que je souhaite développer est que ces formes de mises en débat ne font en réalité que renforcer le rite d'institution que constitue le *Theatertreffen*. Pour parler dans les termes de la sociologie des champs de Bourdieu, le festival est en effet le lieu par excellence d'expression d'une « institutionnalisation de l'anomie » (*Les règles de l'art* 222) propre aux mondes de l'art : les jeux de débats incessants qui caractérisent chaque sélection sont le signe de la disparition de « la possibilité même d'un jugement en dernière instance » (377), c'est-à-dire de l'impossibilité pour le jury de se poser en échelle de jugement absolue dont le verdict ne souffrirait pas contestation. Dans un contexte de concurrence artistique, le champ théâtral germanophone ne dispose d'aucune institution qui peut se prévaloir de dire définitivement quelles sont les meilleures œuvres. Mais cela ne signifie pas pour autant que cette anomie institutionnalisée permette de débattre de tout. Au contraire, le dispositif de sélection encourage la remise en cause de la présence de tel ou tel spectacle sur la liste. Les questions qui se trouvent le plus posées sont plutôt de l'ordre du « Ce spectacle précis mérite-t-il vraiment d'être consacré ? Pourquoi celui-là ne figure-t-il pas sur la liste ? »⁴ que de la réflexion sur les formes de théâtre qui n'y apparaissent jamais. Aussi l'espace de conflit discursif que constitue aussi le *Theatertreffen* se trouve-t-il cadré par la relative impossibilité de critique structurelle sur la vision du théâtre qu'il incarne et les dominations qu'il perpétue. La critique se trouve internalisée et donc en grande partie neutralisée par le festival : confinée à des cas particuliers ou à la remise en cause du jury et de sa sélection, elle ne peut que relativement rarement s'attaquer à l'arbitraire de la limite tracée, année après année, par cette forme de consécration.

Festival (tri-)national, logiques transnationales

Rite d'institution, le *Theatertreffen* offre un aperçu remarquable de la structuration du champ théâtral germanique et de ses évolutions. Observer sa sélection permet ainsi de mettre en lumière certains phénomènes de concentration et la domination de certains établissements. De 2003 à 2022, six théâtres cumulent environ 50 % des invitations : les Kammerspiele de Munich, le Burgtheater de Vienne, le Schauspielhaus de Zürich, le Thalia Theater de Hamburg ainsi que le Deutsches Theater et la

⁴ La revue *Theater heute* en offre un exemple particulièrement flagrant en ouvrant chaque une section « Ce qui manque » (« Was fehlt ») à des critiques qui y présentent les spectacles qu'ils auraient aimé voir dans la sélection.

Volksbühne de Berlin. Si on s'intéresse aux villes les plus représentées, Berlin, Hambourg et Munich forment à elles seules 52 % de la sélection, et plus des deux tiers si l'on rajoute Vienne et Zürich. Cette forte concentration des sélections sur des théâtres de grandes métropoles semble être la conséquence d'une évolution à plus long terme du champ théâtral germanophone. On peut prendre en ce sens pour référence de comparaison les invitations au *Theatertreffen* faites durant le mandat d'Ulrich Eckhardt de 1973 à 1988 : si la présence d'établissements-phares y est assez similaire, les trois villes qui connaissent le plus d'invitations — Berlin, Bochum et Munich — ne représentent plus que 41 % de la sélection. Surtout, on y constate une bien plus grande diversité : des villes moyennes comme Bochum, Brême, Mannheim, Bonn ou Moers nourrissent une part non négligeable de la programmation, alors qu'elles disparaissent quasiment du palmarès dans les années 2000 et 2010.

Ce rapide aperçu statistique met d'abord en lumière le fait que le *Theatertreffen* a pu, dans ses premières années, servir de tremplin pour une jeune avant-garde qui trouvait refuge sur certaines scènes de province. En constatant que Peter Stein, Claus Peymann et Peter Zadek, qui ont tous trois travaillé dans ces théâtres, représentent à eux seuls un tiers des sélections d'alors, on peut affirmer que le festival a été un véritable « forum du *Regietheater* » des années 1970 (Englhart 72). Dans les cas de Stein à la Schaubühne ou de Peymann à Bochum, il a même pu soutenir des voies alternatives aux modes alors dominants de création au sein des *Stadt-* et *Staatstheater*. Aujourd'hui, si les théâtres invités se sont un peu diversifiés en incorporant quelques spectacles de la scène off, la sélection du *Theatertreffen* témoigne d'une polarisation marquée du champ théâtral germanophone, où les instances de consécration les plus prestigieuses ne récompensent en très grande majorité que les spectacles produits par des établissements de grandes métropoles. Cette évolution dépasse largement le cadre du festival. Ce dernier n'est qu'un symptôme parmi d'autres d'une crise des institutions théâtrales germaniques : là où à Berlin, Munich et Hambourg, qui disposent chacun de plusieurs théâtres de troupes et de répertoires, les établissements peuvent développer une véritable identité artistique autonome en profitant de l'immense réserve de public que ces villes offrent, les institutions de province ont de plus en plus de peine à attirer des spectateurs et spectatrices et doivent opter pour des formes artistiques qui les éloignent inexorablement des instances de consécration nationales (Burghardt et Nesemann 93-157). Aussi peut-on constater la mise en place d'un système à deux vitesses, entre d'un côté des théâtres qui se concentrent de plus en plus sur un rapport hétéronome au public et de l'autre un « pôle de production restreinte » dominant et métropolitain (Bourdieu 258), qui s'adresse avant tout à un public de pairs et de critiques spécialisés, un pôle où « le jugement des pairs est reconnu comme valable, par opposition à la sanction du public telle qu'elle se traduit dans les chiffres de vente » (Sapiro, « Repenser le concept d'autonomie » 254). Le *Theatertreffen* semble devenir de plus en plus ce lieu idéal où une forme dominante de théâtre se soumet aux jugements des pairs et des critiques, tout en mettant à l'écart les critiques les plus radicales de l'institution. Là où, dans les années 1970, le soutien à des expériences alternatives au modèle dominant du *Stadttheater* était encore de mise, la critique artistique provenant de la scène off peine à être prise en compte par le festival et se développe lors d'autres manifestations alternatives, comme *Impulse* ou *Theaterformen*.

À première vue donc, le *Theatertreffen* semble être un lieu marquant d'affirmation hiérarchique au sein d'un champ théâtral trinational relativement clos sur lui-même. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'est pas traversé par des logiques

transnationales, au-delà des échanges qu'il met en place entre Allemagne, Autriche et Suisse alémanique. Ainsi, la fin de la guerre froide n'a pas totalement mis fin au rôle géopolitique de la manifestation. Pendant la confrontation entre les blocs de l'Ouest et de l'Est, le *Theatertreffen* a permis à Berlin-Ouest de retrouver une certaine centralité dans la vie théâtrale allemande face aux scènes de Berlin-Est, tout en revendiquant, après la *Berlinale* pour le cinéma, le statut de « vitrine » occidentale, prolongeant en cela la politique d'influence étatsunienne en Allemagne de l'Ouest. Créer un tel festival à Berlin-Ouest était alors aussi une façon d'opposer une autre image de la culture théâtrale allemande à la politique culturelle de la RDA.

Le festival est toujours aujourd'hui le lieu où se joue une certaine vision des échanges internationaux en matière de théâtre, qui use des moyens de la diplomatie culturelle. Durant les années 1990, d'autres festivals particulièrement attachés à une ambition nationale, comme Avignon en France, ont fait le choix de s'internationaliser en ouvrant leur programmation et en constituant un « champ international du théâtre » où les échanges transnationaux se manifestent par des co-productions sur plusieurs pays ou continents de spectacles qui ainsi circulent par-delà l'ancrage national de leurs artistes (Schryburt 139-147). Le *Theatertreffen* s'inscrit alors quant à lui dans une vision plus traditionnellement européenne des échanges culturels qui mise plutôt sur l'exportation à l'étranger d'un tableau jugé représentatif du théâtre allemand, notamment par des partenariats avec des organisations propres à la politique culturelle extérieure allemande. Par son caractère de panorama de la création scénique germanophone, il est un lieu privilégié de présentation à des acteurs et actrices internationaux de ce qu'on pense se faire de mieux en Allemagne, en Autriche et en Suisse alémanique. Ainsi, le forum international organisé par le festival est pensé comme un espace d'échange entre jeunes artistes issus du monde entier, mais le financement de leur venue à Berlin par le Goethe-Institut et le fait qu'ils et elles prennent pour terrain de leurs discussions les spectacles sélectionnés témoignent d'un échange qui se fait à sens unique puisque le public berlinois n'assistera pas à leur travail. Cette même unilatéralité se retrouve dans d'autres formes de diplomatie culturelle qui se déploient autour du festival : depuis 2016 a lieu le *Theatertreffen in China* où trois spectacles de la sélection sont présentés à Pékin et Shanghai ; depuis 2014, le dispositif « Be my Guest » invite un programmateur ou une programmatrice d'un festival étranger à assister à la programmation du *Theatertreffen* pour sélectionner un spectacle qu'il ou elle pourra inviter. Tous ces formats élaborés en collaboration avec le Goethe-Institut contribuent à faire de la manifestation berlinoise non seulement un panorama à destination du champ théâtral germanophone, mais également une vitrine internationale à même d'assurer l'exportation de ses réalisations et leur visibilité internationale (Irmer 3-5), tout en exportant avec lui une vision censément unifiée de ce qu'est ce « théâtre germanique ». Car ce que permet bien cette vitrine, c'est certes d'internationaliser, un peu, le champ théâtral germanophone, mais avant tout en l'inscrivant dans la perspective culturaliste réifiante, donnant à voir une culture théâtrale spécifiquement trinationale digne d'être exportée.

D'autres modèles existent. Rien que dans l'espace germanique, des exemples d'échanges transnationaux montrent que d'autres voies sont possibles. La *Freie Szene* et ses établissements s'inscrivent résolument dans une politique de circulation par la mise en place de co-productions internationales. À leur manière, des festivals comme *Theater der Welt*, les *Wiener Festwochen* ou la *Ruhrtriennale* ont déjà intégré le circuit international des festivals de théâtre. Ce dernier modèle est particulièrement intéressant dans notre cas, car il dessine en creux ce que n'est pas justement le

Theatertreffen. Depuis les années 1990 s'est en effet mis en place sur les continents européen, américains et asiatique un réseau particulièrement dense de festivals où circulent, par le biais des tournées et des co-productions, un certain nombre de spectacles parfois détachés de ce fait d'un ancrage national (Schryburt 142-143). Certaines manifestations européennes comme Avignon ou Édimbourg, créées après la Seconde Guerre mondiale et particulièrement liées à une vision nationale de la culture, se sont converties à ce mode de fonctionnement durant les années 1990 en renégociant leur ambition locale et cette nouvelle circulation transnationale. Là où jusqu'ici les échanges internationaux en matière de spectacle tendaient à se résumer à des invitations de pays étrangers en tant que représentatifs de leur culture, ce nouveau régime festivalier crée une nouvelle catégorie de spectacles pensés dès leur production dans une logique de circulation transnationale. Le *Theatertreffen* n'a pas pris cette voie et perpétue, on l'a vu, une vision réifiante de la culture théâtrale germanique. Je formulerai deux éléments possibles de réponse pour expliquer cette divergence et ce qu'elle peut dire du champ théâtral germanique.

Première hypothèse : le *Theatertreffen* manifeste la peur d'une perte d'autonomie de la part du champ théâtral germanique dans un espace de circulation de plus en plus transnational. Le « champ théâtral international » des festivals évoqués plus haut manifeste lui aussi, comme tout autre champ, une certaine tendance à l'uniformisation et la mise en avant d'une forme dominante de théâtre (Jourdeuil 19-51; Schryburt 140-41). Dans une certaine mesure, il reconduit en partie des échanges inégalitaires à l'échelle mondiale en soutenant avant tout une culture théâtrale occidentale (Knowles 78-79). Dans cette perspective, le *Theatertreffen* est la survivance d'une certaine forme de théâtre — de troupe et de répertoire — qui résiste à la mondialisation théâtrale et qu'il s'agit de sauvegarder face à l'uniformisation artistique. Les débats qui ont suivi la simple annonce en 2022 d'une nouvelle direction quadripartite et internationale témoignent d'une volonté que le festival ne devienne pas un festival « comme les autres »⁵. C'est cependant faire fi des négociations locales que tout festival met en œuvre entre les logiques transnationales et les artistes et publics du territoire où il s'inscrit. Contre une vision trop réifiante d'une globalisation théâtrale écrasant toute spécificité régionale, ces manifestations sont bien plus souvent, pour reprendre l'expression de Sylvain Schryburt, des « médiateurs entre le champ théâtral local et le champ théâtral international » (142). Et c'est sans compter non plus sur l'émergence depuis les années 2000 de nouveaux modèles festivaliers qui compte moins sur une circulation mondiale des mêmes spectacles que sur une interrogation soucieuse de prendre en compte les dynamiques interculturelles qui parcourent, déjà, les villes où ils s'établissent (Knowles 112-16). Dans ce cadre, la crainte d'une dissolution de la spécificité du *Theatertreffen* dans une indifférenciation transnationale est un argument assez fallacieux, si ce n'est révélateur d'une angoisse face à la disparition d'une certaine suprématie et unicité culturelles.

Seconde hypothèse : cette résistance face aux mutations transnationales témoigne d'une position de force du théâtre germanique au sein du champ international du théâtre. Le fait que le festival le plus important d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse ne soit pas, comme dans d'autres pays, un festival international est en ce sens peut-être moins le signe d'une fermeture que d'une position dominante du champ théâtral germanophone au sein des échanges théâtraux internationaux. Comme le suggère Gisèle Sapiro, les champs culturels nationaux qui ont le plus tendance à se concentrer

⁵ Cf. (Rakow)

sur leur compétition interne sont le plus souvent en position dominante, au contraire de ceux qui doivent légitimer leur existence en tentant d'échanger avec des pôles plus centraux :

[...] plus un champ national occupe une position dominante dans l'espace international [...], plus les dominants se concentreront sur l'accumulation de capital symbolique au niveau national – ce qui du reste suffit ou presque à leur assurer une visibilité internationale, en raison de la capacité des champs dominants à irradier par-delà leurs frontières (« Le champ est-il national ? » 78).

De par la force de ses soutiens publics, le théâtre des pays germaniques bénéficie en effet d'une indépendance très forte par rapport aux pressions économiques, ce qui lui a permis de consolider son statut de champ autonome. Si l'internationalisation est tant rejetée et cadrée, c'est peut-être tout simplement que les artistes et établissements consacrés par le *Theatertreffen* ne ressentent pas son besoin et trouvent déjà dans ce cadre trinational le prestige symbolique dont ils ont besoin. Peut-être l'internationalisation constitue-t-elle alors une menace en ce qu'elle obligerait le champ théâtral à se confronter à d'autres façons de faire du théâtre, d'autres modes d'appréciation des arts de la scène, sans pouvoir les marginaliser dans la catégorie de l'étranger, en somme une menace pour les acteurs et actrices qui pourraient voir leur position dominante contredite et qui bénéficient aujourd'hui des modes de consécration du festival.

Conclusion

Le *Theatertreffen* est avant tout une institution : en cela, il joue un rôle régulateur dans le champ théâtral germanique dont il contribue à affirmer les hiérarchies en donnant chaque année à voir un certain type de théâtre — celui des metteurs en scène des *Stadt-* et *Staatstheater*, à l'exclusion d'autres. Plus qu'un reliquat historique, il occupe une fonction clé dans un champ trinational dont la structure est de plus en plus remise en question par des voix encore marginalisées. Son fonctionnement témoigne de la place paradoxale du théâtre germanophone et de son imaginaire national au sein d'échanges internationaux qui ne cessent de s'intensifier. La multiplication des formats annexes à la sélection centrale peut certes contribuer à faire émerger des voix discordantes, mais ne change fondamentalement pas le principe de consécration central du festival qui perpétue les mécaniques de domination à l'œuvre dans le champ. Changer le festival ne passera donc pas par une effusion discursive accrue autour de cette sélection (Sharifi 228-29), mais bien par une remise en question des logiques qui sous-tendent cette dernière et des points aveugles qu'elle possède.

- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. 1992. Seuil, 1998.
- . « Les rites comme actes d'institution ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 43, n° 1, 1982, p. 58-63.
- . *Sociologie générale*. Vol. 1, Seuil, 2019.
- Burghardt, Charlotte, et Maria Neemann. « Audience Development als struktureller Veränderungsprozess? Analyse der Strategien zur Publikumsentwicklung und ihren rahmenbedingungen am Maxim gorki Theater Berlin, dem Theater für Niedersachsen und den Städtischen Theatern Chemnitz ». *Das (un)verzichtbare Theater. Strukturwandel der Kulturnachfrage als Auslöser von Anpassungs- und Innovationsprozessen an öffentlich getragenen Theatern in Deutschland*, sous la direction de par Birgit Mandel et al., Universitätsverlag Hildesheim, 2021, p. 93-157.
- Elfert, Jennifer. *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*. Transcript, 2009.
- Englhart, Andreas. *Das Theater der Gegenwart*. C.H. Beck, 2013.
- Fülle, Henning. *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft*. Theater der Zeit, 2016.
- Hausbei, Kerstin. « Berlin: Theaterlandschaft in einer doppelten Stadt? » *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, vol. 49, n° 1, juin 2017, p. 57-70.
- Irmer, Thomas. « Der große Sprung. Das Berliner Theatertreffen ist auch für China interessant – Eine Recherche ». *Проблеми На Изкуството*, n° 3, 2018, p. 3-5.
- Jourdheuil, Jean. « Le théâtre, la culture, les festivals, l'Europe et l'euro. Essai pour élaborer un cadre permettant de penser l'histoire du théâtre contemporain ». *Frictions*, n° 17, 2011, p. 19-51.
- Knowles, Ric. *International Theatre Festivals and Twenty-First-Century Interculturalism*. Cambridge University Press, 2021.
- Michaelis, Rolf. « Das Berliner Theatertreffen: eine politische Tat. Festspiele - die keine sind. » *25 Jahre Theatertreffen Berlin. 1964 bis 1988*, édité par Ulrich Eckhardt et Börries von Liebermann, Argon, 1988, p. 8-21.
- Moine, Caroline. « Les festivals artistiques de la guerre froide : quel rôle dans le renouveau de l'espace culturel européen ? (années 1940-1960) ». *Une histoire des festivals: XXe-XXIe siècle*, sous la direction de Anaïs Fléchet et al., Publications de la Sorbonne, 2013, p. 41-53.
- Portmann, Alexandra. « International Festivals, the Practice of Co-production, and the Challenges for Documentation in a Digital Age ». *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, sous la direction de Ric Knowles, Cambridge University Press, 2020, p. 36-53.
- Rakow, Christian. « Undeutliche Signale ». *Nachtkritik*, 6 juillet 2022, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=21220:kommentar-zur-neuen-leitung-des-berliner-theatertreffens&catid=101&Itemid=84. Consulté le 30 janvier 2023.
- Sapiro, Gisèle. « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, n° 5, 2013, p. 70-85.

- . « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques ». *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, n° 4, juin 2019, <http://journals.openedition.org/bssg/327>, consulté le 03 octobre 2022.
- Scherer-Henze, Nicola. *Narrative internationaler Theaterfestivals*. Transcript, 2020.
- Schryburt, Sylvain. « Les festivals de théâtre : esquisse d'une sociologie du champ théâtral international ». *Une histoire des festivals: XXe-XXIe siècle*, sous la direction de Anaïs Fléchet et al., Publications de la Sorbonne, 2013, p. 139-47.
- Sharifi, Azadeh. « Wer sieht was? ». *Wir sehen uns. Theatertreffen 2012-2022*, sous la direction de Yvonne Büdenhölzer et Lucien Strauch, Berliner Festspiele, 2022, p. 226-236.