



**Le Festival indépendant des arts performatifs:
un espace pour la nouvelle collectivité théâtrale au Kazakhstan**

Irina Antonova

Depuis sept décennies, le théâtre professionnel au Kazakhstan a été partie intégrante de l'espace théâtral soviétique et de son système idéologique. Quand les processus de stagnation se renforçaient dans toutes les sphères de la société soviétique, le théâtre du Kazakhstan représentait de plus en plus, volontairement et involontairement, des traits de la société de crise. Il convient de souligner que nous ne parlons pas seulement du théâtre kazakhophone, mais aussi des autres théâtres nationaux qui ont fonctionné sur le territoire du Kazakhstan soviétique (les théâtres du Kazakhstan ont joué et jouent jusqu'à présent en six langues : kazakh, russe, ouïgour, coréen, ouzbek et allemand). La pression idéologique sur les collectifs théâtraux du côté de la machine d'État, la position humiliante du théâtre en qualité de vecteur obéissant d'idées du « réalisme socialiste » qui était la seule méthode artistique permise, ainsi que le décrochage croissant de la majorité des théâtres soviétiques de province du processus théâtral mondial ont relégué les théâtres du Kazakhstan, très rapidement, au bord du monde du théâtre. Les changements fréquents de dirigeants dans la plupart des théâtres, des bouleversements dans les répertoires, l'indifférence manifestante envers des besoins des théâtres des petites villes, l'absence de critique de théâtre professionnelle ont conduit à la diminution du niveau des performances à la limite de l'admissible.

Après l'effondrement de l'URSS, le théâtre du Kazakhstan est devenu un champ de conflits idéologiques, artistiques, organisationnels. D'une part, déjà pendant un quart de siècle d'indépendance, le pouvoir politique garde non seulement le système soviétique de la gestion publique culturelle, notamment théâtrale, mais continue de montrer une opposition à des manifestations de tendances non traditionnelles du théâtre national, ainsi que l'existence de quelques compagnies de théâtre indépendantes. Les pouvoirs publics de gestion du processus culturel dans le pays (le ministère de la Culture et les administrations municipales de la culture)

sont limités à la non-ingérence dans les affaires et les problèmes du théâtre indépendant, d'une part, et au soutien démonstratif des groupes, qui correspondent, à leur avis, aux postulats du document principal idéologique du pays – Message du chef de l'État « Ruhani zhangyru » (N. Nazarbayev « Un regard sur l'avenir : modernisation de la conscience sociale », 2017). La machine bureaucratique de la gestion culturelle, se considérant à juste titre comme partie importante du travail idéologique de l'éducation patriotique, tente de se présenter plus sainte que le Saint-Père, prenant ses distances avec toute éventualité d'initiatives douteuses et obscures des troupes indépendantes et des directeurs de théâtre d'art semi-professionnel en misant sur le soutien et sur la promotion des professionnels « solides ». Ces derniers, d'ailleurs, avec la bonne intention de promouvoir la culture du Kazakhstan sur le marché international (conformément aux instructions « Ruhani zhangyru »), font appel très souvent à la coopération d'experts étrangers, ce qui donne parfois un produit culturel compromis, témoignant une fois de plus des incohérences idéologiques, esthétiques et formelles.

D'une façon ou d'une autre, l'opposition entre théâtres publics et privés est perçue par les autorités comme une opposition entre professionnels et amateurs, ce qui renforce le sentiment de supériorité des premiers sur les seconds, et les convainc dans leur raisonnable créativité.

Dans de telles circonstances, semble-t-il, il est temps de faire revivre le célèbre *underground* comme la forme la plus probable de la collectivité de théâtre contestataire. À l'époque soviétique, l'*underground* culturel (surtout musical et artistique) a, perceptiblement, beaucoup influencé sur le contenu de la culture soviétique dans son ensemble. Cependant, cela n'existe pas au Kazakhstan aujourd'hui.

La première raison est l'absence réelle de l'*underground* théâtral sur le territoire du Kazakhstan pendant la période de l'URSS. Il convient de noter que dans les années soixante à soixante-dix, la République possédait un *underground* artistique très intéressant et original, dont les idées permettent même aujourd'hui aux artistes du Kazakhstan de se positionner activement sur le marché international de l'art. Pourquoi ce phénomène n'a-t-il pas surgi et ne s'est-il pas développé dans la sphère théâtrale ? De toute évidence, parce que le théâtre a toujours été un domaine trop lourd et peu maniable, et avait une structure interne complexe de subordination, en reproduisant totalement le système bureaucratique de la société. L'artiste (le peintre, le sculpteur) pouvait créer seul, en dehors du cadre de toute institution de culture ; le comédien, jamais. Dans le système culturel soviétique, il ne pouvait être qu'une partie d'un ensemble, sinon du théâtre, d'une autre organisation de théâtre ou de concert. Il ne pouvait pas organiser

ses activités de sa propre initiative. Cette situation a conduit au développement de plusieurs générations de comédiens et de metteurs en scène qui étaient convaincus que le champ professionnel est cloisonné de celui non professionnel du mur infranchissable des diplômes d'études reçus et de l'affiliation indispensable de l'acteur à une quelconque institution de théâtre d'État. Le spectateur, dans ce système, a reçu le rôle d'un contemplateur d'un objet d'influence idéologique et esthétique. Il pouvait admirer ses idoles et les adorer, mais il ne pouvait pas les approcher. Les peintres et les sculpteurs avec leur pratique de cocréation, d'exposition et de communication étaient beaucoup plus disponibles dans le cadre d'un appartement privé, d'un grenier, d'une cave ou d'autres locaux similaires. Le théâtre a toujours été perçu comme un temple, c'est-à-dire un bel endroit, mais « pas le sien ». La soi-disante « communauté de spectateurs de théâtre », depuis de nombreuses années pouvait entrer dans une relation formelle avec leurs acteurs admirés, seulement dans les réunions spécialement organisées où tout se réduisait à une série de questions et de réponses standards telles que : « Quels sont vos projets créatifs », ou « Comment travaillez-vous votre rôle ? ».

Les amateurs soviétiques d'art et de musique rock ont eu l'occasion de « respirer librement » chez quelqu'un dans le « kvartirnik » artistique ou musical (il s'agit d'un concert illégal ou une exposition dans l'appartement d'un particulier), les amateurs de théâtre ne l'avaient pas. La communauté de spectateurs de théâtre (qui existe jusqu'à ce jour) faisait partie de l'intelligentsia soviétique, des gens cultivés et instruits, qui ont pris le rôle d'experts de théâtre, de visiteurs de toutes les premières. Plus ces experts vieillissaient, plus leurs évaluations et leurs attentes étaient rétrospectives. Après l'effondrement de l'Union soviétique et de l'idéologie artistique dépassée, les théâtres d'État ont commencé à s'agiter afin de conserver leurs anciens admirateurs (plus exactement, leurs amateurs vieillissants), et d'attirer l'attention des jeunes. Cependant, dans les conditions de la surabondance de l'information enflammée, il n'était pas facile de le faire. Certaines mises en scène de compromis qui ont été faites sur le principe de « comme cela se fait aujourd'hui en Occident » (à savoir les œuvres classiques en costume moderne, le pêle-mêle de constructions incompréhensibles sur la scène, la musique tonnante, la parole indistincte et les mouvements hystériques des comédiens), ont mis en colère certains et ont amusé les autres. La critique théâtrale était silencieuse. Les jeunes critiques n'ont pas été en mesure de parler publiquement, d'ailleurs, ils n'y étaient pas habitués par le système de l'enseignement professionnel dans son ensemble. Ceux à qui cela était permis ont pris une pause, sachant que les outils théâtrologiques qu'ils ont acquis il y a trente ou quarante ans sont

absolument dépassés et ne peuvent plus être applicables à l'analyse du théâtre contemporain. Ils n'ont pas d'autres moyens.

Les théâtres professionnels étaient de nouveau livrés à eux-mêmes dans leur recherche incohérente. Après leurs agitations, ils ont pris la décision raisonnable de ne pas bouleverser par leurs expériences la machine d'État de la gestion culturelle qui les avait sérieusement soutenus dans leurs périodes difficiles.

Le début du siècle n'a rien apporté de fondamentalement nouveau, mais une nouvelle génération émergeait progressivement, en sentant une faim culturelle et spirituelle aiguë. Ceci, en particulier, était provoqué par la commercialisation rapide et généralisée de l'enseignement supérieur, dont l'une des conséquences était la prise de conscience de soi par de jeunes créateurs comme par des gens marginaux. D'une part, l'ancien système théâtral ne les accueillait pas (au moins, sans les faire « plier »), et d'autre part, les jeunes créateurs se rendant compte, eux, de l'absence de perspectives professionnelles, ne cherchaient pas à s'intégrer à cet environnement. Pour être juste, il faut dire qu'il y avait une minorité d'acteurs et de metteurs en scène « rebelles » parmi les jeunes. La plupart ont donc préféré « plier sous le monde instable » (expression du musicien rock russe Andrey Makarevich), ou aller dans l'industrie du show-business pour participer dans une variété d'activités commerciales. L'être a déterminé une fois de plus la conscience.

La deuxième décennie du XXI^e siècle a soudainement révélé l'existence auparavant cachée d'une grappe entière de compagnies théâtrales indépendantes qui, de temps en temps, ont représenté leurs performances, fondamentalement différentes de ce qu'ils ont appris (si tant est qu'on les enseignait) dans une seule école de théâtre du pays. Presque toutes ces collectivités théâtrales ont été trouvées à Almaty, dans la capitale culturelle du Kazakhstan.

En 2012, à l'initiative de la fondation culturelle privée « Ya.N.O.T. » et de sa jeune directrice Olga Soultanova, une enquête sur les attitudes à l'égard du théâtre a été menée parmi les jeunes de la ville d'Almaty âgés de seize à vingt-cinq ans. Les résultats de l'enquête, prévisibles, ont été décevants : 80 % des représentants de la jeunesse d'Almaty n'ont pas mentionné le théâtre dans leurs préférences culturelles et de divertissement, et ce fait a été l'un des moteurs d'une initiative culturelle privée unique, à savoir la tenue à Almaty du premier festival des théâtres de la jeunesse de la ville, « Révélation ». La présence dans la plus grande ville du pays (la population d'Almaty est de plus d'un million et demi d'habitants) d'un si grand nombre de

théâtres d'après les standards du Kazakhstan (au total en 2012, vingt-deux groupes de théâtre urbains ont été identifiés : neuf publics et treize privés) a stupéfié, de toute évidence, non seulement les initiateurs du festival, mais aussi les chefs du département de la culture de la ville, devenant pour eux une véritable révélation. Le résultat de cette révélation générale était un soutien matériel tout à fait tangible du premier festival, en 2013, par le *akimat* (la mairie) de la ville et son administration de la culture.

En 2014, le festival Révélation a tenté encore une fois d'attirer l'attention du département de la culture, invitant son représentant à la présidence des observateurs internationaux. Cependant, après cela, la coquetterie momentanée des organisateurs avec les structures culturelles autoritaires de la ville a pris fin. Les fonctionnaires du ministère de la Culture ont fait le point très rapidement sur la situation, et ont préféré agir désormais en stricte conformité avec leurs positions et les attitudes du ministère de la Culture, c'est-à-dire, sans refuser directement, mais en retardant la décision sur la question jusqu'au moment où elle ne serait plus d'actualité. Par conséquent, les organisateurs en étaient réduits à faire les trois festivals suivants sans aucune aide, financière ou autre, des structures officielles, en se fondant uniquement sur des liens personnels et le parrainage, ce qui n'a pas été facile à obtenir. Les sponsors potentiels au Kazakhstan préfèrent soutenir des actions plus compréhensibles par leur produit final et moins illusoires par leurs objectifs.

Le festival a été conçu dans le but de former dans la ville d'Almaty (et puis, peut-être, dans le pays) une nouvelle « collectivité de théâtre », en combinant les amateurs de théâtre d'Almaty de différentes générations, ainsi qu'en encourageant les médias à regarder le théâtre sous un angle différent. Pour atteindre cet objectif, on a approché, pour participer au premier festival, surtout des compagnies de jeunes indépendantes qui réalisaient pendant leurs performances sur l'espace – tout à fait traditionnel, confortable en tout point et très familier aux amateurs de théâtre expérimentés – de la petite scène du théâtre russe Lermontov.

Le premier festival a offert un petit programme de dix spectacles (dont deux ont été présentés par le théâtre d'État) et a rencontré le succès. L'affiche du festival a frappé par les grands noms de dramaturges : Anton Tchekhov, Andreï Platonov, Franz Kafka, Sophocle, Bertolt Brecht... Cela a suscité un vif intérêt du public qui s'habituaient progressivement, au fil de plusieurs années, à des performances commerciales, et pour qui la mise en scène créative ou les jeux brillants des acteurs sont restés dans un passé lointain. Cependant, le niveau des performances du premier festival était désespérément bas. Les membres du groupe de théâtre officiel – du théâtre kazakh

Aouézov et du théâtre des Marionnettes – se sont exhibés sur le plan d’ensemble par leurs techniques professionnelles et leurs poncifs travaillés et ils ne sont devenus pour personne une révélation. En ce qui concerne les compagnies indépendantes, les performances de la plupart d’entre elles ressemblaient à un club de théâtre amateur, ou à des performances d’étudiants. Elles ont essayé de masquer l’incompétence et le mauvais goût par l’effronterie et l’impertinence. Le festival qui venait de naître se trouvait clairement dans une impasse : les professionnels, ayant reniflé avec plaisir dans la direction des « amateurs », ont méprisé ouvertement une telle « union corporative ». Les « indépendants » se convainquaient de l’incapacité fondamentale des « dépendants » à percevoir les formes théâtrales contemporaines. La critique méditait, comprenant ce qui s’était passé, mais pour toute conclusion, les raisons étaient encore absentes. Le public n’avait qu’à attendre, ce qui allait se passer ensuite.

Le deuxième festival – et tous les suivants – a changé de format, en se proclamant festival international et ayant invité des théâtres de la CEI¹ à participer, notamment ceux de l’ex-Union soviétique. L’Ukraine, l’Ouzbékistan, l’Arménie et la Russie ont répondu. On a invité, de Russie, le célèbre *Gogol-Centre de Moscou*, avec la performance *Neuf* de Valéri Petcheïkin (mise en scène Sergueï Vinogradov), et *La Vieille Maison*, de Novossibirsk qui a présenté *Peer Gynt*, le spectacle très fort et stratifié, de Henrik Ibsen (mise en scène Antonio Latella, Italie). Mais la bombe au festival a été la performance *La Pluie derrière le mur* (théâtre « The Ilkhome », mise en scène Vladimir Pankov), d’après la pièce du musicien rock Youri Klavdiev.

De toute évidence, l’invitation de « The Ilkhome » avait pour but de « faire exploser » la communauté théâtrale d’Almaty et de faire « le test-drive » de la sensibilité du public au nouveau lexique théâtral et verbal. Mais il y avait une circonstance intéressante. Les organisateurs du festival ont sous-estimé la connaissance d’un amateur lambda de théâtre. En supposant que la performance ne serait pas acceptée par la partie du public « traditionnel », les organisateurs ne semblaient pas s’attendre à ce qu’ils prennent eux-mêmes le rôle des « traditionnels ». La majorité du public, y compris les comédiens et les metteurs en scène des théâtres d’Almaty, a compris *La Pluie derrière le mur* comme un hommage aux années quatre-vingt-dix avec leur esthétique de la cruauté, de la saleté, de la violence, des jurons vulgaires et des policiers stupides et sans scrupules. La performance semblait ouvertement dépassée dans sa forme ainsi que dans ses idées à interpréter. Tout cela était déjà dans le passé. Les organisateurs étaient pris dans leur propre piège : n’étant pas professionnels du théâtre, ils

¹ Communauté des Etats Indépendants

donnaient leur propre révélation théâtrale comme le dernier mot dans le monde du théâtre. Les déclarations nerveuses des proches aux critiques des milieux théâtraux du festival au sujet de l'« indisponibilité » des citoyens d'Almaty pour comprendre et apprécier ce matériel scénique complexe avaient été prises ironiquement, et pas plus, par les gens qui ont vu le spectacle.

Si le premier festival a seulement révélé des soupçons de l'association déclarée illusoire de la collectivité théâtrale de la ville, le second a mis fin à cette question.

Après la réaction vague sur « The Ilkhome », le deuxième festival en 2014 avait évidemment besoin d'une position plus active de la critique théâtrale avec laquelle il coopérait. En outre, le soutien d'information était nécessaire aux théâtres kazakhstaniens, dont le public était constitué en grande partie de « siens ». Le niveau du « *showcase* kazakhstaniens » restait faible. Le problème d'amener au festival des théâtres kazakhophones (au deuxième festival il y avait un seul théâtre des jeunes kazakhophone d'Astana) se résoudrait à peine. Cette question était fondamentale. Sa résolution pourrait changer l'attitude non seulement des autorités, mais aussi de la jeunesse kazakhophone pour le festival. Il était évident qu'une partie du public potentiel du festival manquait.

En 2014, le festival a radicalement changé son concept, cessant d'être un concours. De plus, son programme a comporté non seulement des représentations, mais aussi une partie d'éducation comprenant des conférences d'observateurs invités, des master-classes d'experts étrangers, des projets collaboratifs, y compris sociaux. Ce programme a été conçu principalement pour le public étudiant (aujourd'hui, principalement kazakhophone) et les jeunes acteurs, metteurs en scène et managers de théâtre. Néanmoins, le programme éducatif a aussi suscité l'intérêt des spécialistes de théâtre expérimentés ayant besoin de la communication professionnelle.

Depuis 2016, le programme du festival, désormais connu sous le nom de « Festival des arts du spectacle vivant », a ainsi ouvert la voie à des solutions expérimentales ultérieures, et a été enrichi par des spectacles de théâtres étrangers : Gecko Theatre Company du Royaume-Uni a présenté en premier « le théâtre physique » inconnu au Kazakhstan. En 2018, la compagnie théâtrale française indépendante composée de six actrices a rendu perplexe le spectateur par la performance incompréhensible, mais gracieuse à la française *Les Platonnes. La Banquette*, avec un accent « gender », effrayant pour les Kazakhstanais, et une consommation du vin français par les spectatrices (mais pas par les spectateurs !). La même année, le réalisateur

allemand Tilman Hecker « a enfin cassé le cerveau en pièces et a tressé les gyrus » (l'expression du poète russe Vladimir Vyssotski) par son projet d'auteur, *Midnight*, en convaincant le public du retard de leur pensée théâtrale. La mise à nu publique du transgenre Kit Redstone, du Royaume-Uni, a passionné tout le public dans le jeu dynamique et verve des Anglais dans *Testosterone*.

Depuis 2017, les interactions de théâtre inclusif du metteur en scène et professeur de Saint-Petersbourg Boris Pavlovitch ont rejoint le programme du festival. Et en 2018, le festival a inclus des projets de collaboration kazakhstanais-croates et kazakhstanais-finlandais : la lecture de la pièce *Mon Petit Lapin* du dramaturge finlandais Saara Mikkonen par les comédiens kazakhstanais et le laboratoire théâtral « Théâtre + Musique ».

De plus, en 2018, le festival a fait une percée pour attirer la participation des compagnies théâtrales kazakhophones et par conséquent, des jeunes spectateurs kazakhophones. Les journalistes ont immédiatement expliqué ce phénomène par le fait que, pendant les années d'indépendance du Kazakhstan, la population autochtone du pays a augmenté significativement (de 23,8 % en 1989 à 59 % en 2017) et, par conséquent, le nombre de jeunes créateurs kazakhs a augmenté et, malgré tout leur attachement aux stéréotypes culturels traditionnels, ces jeunes essaient aujourd'hui de se montrer assez européenisés. Leurs performances inattendues et « audacieuses », cependant, semblaient encore hystériques et incompetentes, et la compréhension de la « liberté » du comportement sur scène se manifestait dans la nervosité, dans l'agitation, dans l'abondance des clichés « d'avant-garde » et, en même temps, dans le manque de connaissances profondes. Et là, il convient d'appeler une seconde raison de l'incapacité de l'*underground* dans la vie théâtrale kazakhe : la politisation accentuée des sujets, le pédalage de la thématique antisoviétique, « antitotalitaire » (souvent antirusse), « antibureaucratique », « d'anticorruption » des troupes indépendantes du Kazakhstan sont en réalité très en accord avec l'idéologie officielle en fonctionnant paradoxalement avec succès pour elle et en l'illustrant. Prenons comme exemple le spectacle assez faible – 86 – du laboratoire « Star Drama », qui était consacré aux événements dramatiques en décembre 1986 à Alma-Ata (action de la jeunesse kazakhe contre la nomination d'un Russe, et non d'un Kazakh, au poste de premier secrétaire du Parti communiste du Kazakhstan). Dans ce spectacle, les petites répliques des acteurs étaient séparées par la langue : la jeunesse kazakhe luttant pour la liberté parlait kazakh, les punisseurs du KGB² parlaient russe. Ceci est un exemple de la

² Le Comité pour la Sécurité de l'État

spéculation politique flagrante avec une teinte de scandale prévu, provoquant délibérément des réactions polaires du public.

Les quatre premiers festivals n'ont pas été vains pour les jeunes comédiens. Pendant ce temps, ils ont appris les mots « théâtre physique », « théâtre plastique », sans vraiment pénétrer et sans comprendre, je crois, ni le premier ni le second. Cependant, on a fait la conclusion remarquable de tout ce que l'on avait vu : ces deux termes théâtraux sous-entendent clairement un minimum de texte, mais un maximum de mouvements schizophrènes sur scène. De plus, ces termes exigent que, tout au long de la représentation, l'espace scénique soit encombré de divers matériaux naturels et artificiels tels que du sable, de l'eau, des barils, des cordes, etc. Et au milieu de tout cela, des comédiens humides, sales, aux pieds nus avec les cheveux emmêlés et les visages déformés dépeignent ce « monde fou, fou »... Sans avoir le soutien de l'État ni souvent celui de sponsors, mais inspirés par l'absence proclamée et réelle de la censure [*sic*], les compagnies théâtrales indépendantes ont fait les quatre cents coups en rattrapant ce que le théâtre mondial avait été découvert avec succès et mis en pratique depuis longtemps. En utilisant le manque de sensibilisation du public dans le domaine des paradigmes artistiques, idéologiques, techniques et technologiques du théâtre du monde contemporain, les troupes indépendantes du Kazakhstan présentent bien souvent les idées des autres pour les leurs propres en méritant ainsi la gloire des équipes modernes audacieuses.

Je crois que le théâtre actuel du Kazakhstan, comme étudiant, doit à sa manière marcher dans cette voie et faire ses propres erreurs, et ses propres conclusions. Le vecteur de ces essais et de ces erreurs n'est pas encore clair pour les membres du processus théâtral du Kazakhstan eux-mêmes.

Cinq ans de la vie du festival c'est très peu, et, bien sûr, insuffisant pour des conclusions et des généralisations sérieuses, mais il a déjà manifesté un certain nombre de conflits illustratifs, qui montrent la communauté théâtrale kazakhstanaise:

1. Le conflit entre l'initiative culturelle privée et les autorités qui gèrent les processus culturels dans le pays.
2. Le conflit entre les compagnies théâtrales indépendantes et les théâtres d'État.

La grande majorité des théâtres d'État ne prêtent aucun intérêt au festival. Donc, sur neuf théâtres d'État d'Almaty, un ou deux y participent plus ou moins régulièrement.

3. Le conflit au sein des compagnies théâtrales indépendantes.

La communauté de ces théâtres n'est pas très vaste et est économiquement faible ce qui provoque une forte rotation du personnel au sein des compagnies elles-mêmes. Les comédiens et les metteurs en scène voyagent d'un théâtre à l'autre, mettant en œuvre leurs propres projets ou s'incorporant dans les projets de leurs concurrents, principalement sur la base des ressources matérielles. En conséquence, les compagnies indépendantes n'étant en mesure ni d'avoir un répertoire ni de travailler sur les spectacles, se limitent souvent à un petit nombre de représentations. Une telle situation ne permet pas d'accumuler des compétences, de travailler de manière ciblée sur la formation de son auditoire. Insatisfaits de leur situation précaire, les jeunes comédiens tentent souvent de « gérer » le processus, se précipitant dans la mise en scène, sans prendre en compte les spécificités de ce domaine théâtral fondamentalement différent. Tout cela conduit à la stagnation des processus dans les compagnies, dont la création elle-même semblait être causée par une protestation contre le conservatisme des théâtres académiques. La faible culture scénique, le manque de compétences professionnelles, la confiance en soi forment la génération des demi-savants et des amateurs agressifs, dont toute la dignité se trouve souvent dans leurs ambitions.

Cependant, le problème dépasse les limites de la profession. Il est évident que telles collectivités de jeunes indépendantes résolvent aussi, aux moyens improvisés, la question de la formation de son public. La majorité de leur public est les amis et parents des comédiens. Peu à peu, cependant, autour de ces collectivités d'art semi-professionnelles se réunissent aussi les néophytes, le public « de l'extérieur », prenant au sérieux ce qui se passe sur la « nouvelle » scène, incapables de distinguer l'art de l'interprétation subjective des comédiens peu instruits et sans talent.

4. Le conflit entre le festival et le grand public.

Dans la ville, il n'y a pas de publicité extérieure en raison de son coût élevé pour les organisateurs. Toutes les informations sont diffusées uniquement par les réseaux sociaux sur Internet. Cependant, cette façon de diffuser l'information s'est discréditée dès le début du festival. La majorité des citoyens (y compris ceux qui visitent traditionnellement le théâtre) n'ont pas conscience que la ville accueille un événement international. Cela conduit au fait que chaque année, le festival est visité par les mêmes personnes (« les siens ») et, rarement, par les éventuels spectateurs égarés « de l'extérieur ». C'est un volet de la question. L'autre est que les

spectateurs d'Almaty – les adhérents des théâtres académiques – se méfient à l'égard de tout type de performances « du sous-sol » et visitent sans plaisir les théâtres où, au lieu de fauteuils en velours confortables, il y a des bancs et des coussins. Les mythologèmes « le théâtre est temple où vous devez venir dans les meilleurs vêtements » et « le théâtre est la fête où vous pouvez passer du temps culturellement » sont indestructibles et continuent à être exploités avec succès par des structures théâtrales publiques. Le festival offre plus souvent au public de se sentir comme une partie non seulement de la communauté du théâtre, mais de son aile extrêmement oppositionnelle. Cela inquiète et effraie la partie rétrograde du public.

5. Le conflit entre les organisateurs du festival et la communauté théâtrale existante.

Sur la base des préférences personnelles, les organisateurs du festival donnent des badges d'hôtes pour les professionnels d'élite (sans compter les participants du festival), y compris « les siens », journalistes et théâtrologues « sérieux », en rendant la partie de l'establishment théâtral et, plus largement, culturel d'Almaty impropres à visiter gratuitement des spectacles. Cette pratique provoque une opposition au sein de la communauté culturelle urbaine, peu nombreuse et encore désunie. Les organisateurs tentent de résoudre les problèmes de la réussite commerciale du festival, pas en changeant la stratégie de publicité et de communication, mais souvent aux frais des spectateurs et des professionnels. Pour ces derniers, ce festival est en effet une occasion rare, et souvent la seule, de voir des spectacles de « siens » ainsi que d'« autres » qui représentent quelque chose de différent dans la vie quotidienne du théâtre de province.

Cependant, ces conflits et d'autres, comme les moteurs et propulseurs des processus culturels provoquent après tout la formation d'une nouvelle collectivité du festival de théâtre : ce sont les acteurs et les metteurs en scène des compagnies théâtrales indépendantes et leurs amis-fans, jouant souvent le rôle des bénévoles, un ou deux critiques blogueurs sur la question de la culture à la mode dans les milieux restreints, deux ou trois théâtrologues professionnels expérimentés, qui ont encore conservé la netteté de la perception et qui ont déjà une grande expérience du festival, les journalistes des publications commerciales et un petit nombre de spectateurs réels pour lesquels chaque festival est conçu. Comme vous pouvez le voir, cette « nouvelle collectivité de théâtre » formé par le festival rappelle encore « “la party” pour les siens » avec la participation des invités.

Mais la question principale est différente. Cinq festivals internationaux passés « Révélation » ont révélé l'existence de deux collectivités théâtrales d'opposition dans le théâtre

kazakhstanais, dont chacune a maintenant son public et même son corps de critiques de théâtre. Au lieu de l'association corporative mythique de professionnels et de l'attraction dans le théâtre d'un « quelconque spectateur », le festival a clairement tracé une ligne de démarcation entre les deux conceptions du théâtre comme une réalité sociale et spirituelle, capable d'influer sur la vie publique. L'opposition de l'art « officiel » n'est pas devenue *underground*, mais une collectivité émergente subculturelle devient phénomène notable dans la société. Le paysage théâtral du Kazakhstan a commencé à se transformer sous nos yeux. Quel sera le vecteur de ces changements, le temps nous le dira.