

la parole rendue

entretien avec Lew Bogdan

Lew Bogdan a suivi une formation théâtrale au Centre national d'art dramatique, Institut d'études théâtrales de la Sorbonne ainsi que des études de sociologie et d'ethnologie. Il a été responsable du Centre culturel franco-nigérien à Niamey, Niger, de 1965 à 1967. Il est ensuite devenu consultant en matière de spectacles africains pour le Festival mondial du théâtre de Nancy (Égypte, Ethiopie, Kenya, Tanzanie, Madagascar, Zaïre, Togo, Nigeria, Côte d'Ivoire, Sénégal). Assistant de Jean-Marie Serreau, il est ensuite devenu directeur du Festival mondial du théâtre de Nancy de 1972 à 1975, puis de 1979 à 1980. Il a été directeur du Schauspielhaus de Bochum de 1975 à 1979 (l'un des quatre grands théâtres de R.f.a.), avec à son actif quatre-vingt-quinze créations en quatre ans. Metteur en scène, il est actuellement directeur des programmes à la Radio T.s.f.



Ton nom est intimement associé à l'une des plus importantes manifestations théâtrales de ces vingt dernières années en France, j'entends le Festival mondial annuel de théâtre de Nancy. Tu as été le bras droit de Jack Lang, l'actuel ministre de la Culture, qui a fondé ce Festival avant que toi-même en prenne la tête. Plus récemment, tu as été directeur artistique du Théâtre de Bochum, en Allemagne. Enfin, et bien avant tout ceci, tu as travaillé au Niger, comme jeune coopérant militaire, et tu as monté là-bas un certain nombre de spectacles qui ont constitué, je crois, une étape importante pour toi dans ton approche et du théâtre, et des contacts entre cultures. Face à la diversité de ces expériences théâtrales, que recouvre aujourd'hui pour toi la notion de « théâtre » ?

Je serai prudent avec l'utilisation du mot « théâtre ». Il recouvre, en effet, dans chaque culture, quelque chose d'absolument différent. La force de l'impérialisme culturel bourgeois euro-

péen est telle que ce que nous appelons « théâtre » ne concerne qu'une seule réalité théâtrale, qu'un seul type de rapport dramatique. Je préfère donc, quitte à rester un peu dans le flou, parler plutôt de « communication dramatique », concept qui laisse toute leur place aux pulsions, aux passions, aux rapports d'amitié et d'inimitié qu'implique toute création dramatique — à ses aspects si tu veux « subjectifs », par opposition à une image objective du théâtre qu'il me paraît impossible de cerner aujourd'hui. Où mettre, par exemple, toutes les recherches modernes de communication, pour lesquelles la « scène », en tant que telle, n'existe plus et qu'on continue cependant d'appeler « théâtre » ? Où situer encore toutes les symbioses dramatiques, plus ou moins sauvages ou incontrôlées, de courants modernes de pensée et d'efforts créateurs apparemment les plus disparates ? Il n'existe pas aujourd'hui de critères d'appréciation établis face à ce grand

brassage, à cette diversité, à cette mondialisation de la création théâtrale.

Mais le théâtre en tant que langage particulier, a-t-il encore une place, un rôle à jouer, dans cette mondialisation que tu évoques des processus de communication ?

Je répondrai presque brutalement qu'à mes yeux, la seule forme de contact véritablement sensible entre individus comme entre cultures, c'est la communication dramatique, c'est le théâtre, étant entendu que contacts entre « cultures », ça ne veut rien dire : il n'y a de contacts possibles qu'entre des hommes. Sans doute, le cinéma est-il un formidable véhicule d'informations entre cultures, mais il n'est pas un véhicule de **communication**. C'est d'abord un écran blanc, quelque chose qui dissimule, qui retranche, un « intermédiaire », au sens fort que la mère d'Amadou Hampaté Bâ a donné à ce

Et qu'est-ce que le Carnaval, sinon un théâtre où tout un peuple participe : ranchos, écoles de sambas, création de types masqués, invention des danses... Chacun y joue son rôle.

De ce théâtre populaire et primitif créé par le peuple, le théâtre brésilien actuel est né. Dans les anciens « autos », dans les danses dramatiques, les auteurs, les acteurs et les metteurs en scène puisent pour construire un théâtre moderne, né directement du peuple, de sa réalité, de sa création immortelle. »

Jorge Amado

mot quand elle est allée pour la première fois au cinéma (*) : nul homme ne peut regarder en face la source de lumière — Dieu, pour elle : elle a besoin de l'intermédiaire du mur blanc pour se révéler à nous. Le cinéma induit les gens en erreur. J'ai interrogé des Polonais sur la vision qu'ils avaient de la France et des Usa à travers les films qu'ils avaient vus de ces pays. Je me suis aperçu avec stupeur qu'elle était complètement fausse, complètement à côté de la réalité. Un auteur de science-fiction américain est arrivé au même constat. Il décrit les efforts d'une communauté d'humains, rescapée d'une lointaine catastrophe nucléaire, pour retrouver, en grattant le sol, des vestiges de l'ancien monde : à partir d'un ticket de métro, de quelques boîtes de conserves et autres débris, ils essaient de reconstituer ce qu'avait été la civilisation d'autrefois. Ils accumulent de savants ouvrages sur ce passé, sans se rendre compte qu'ils inventent un monde complètement imaginaire qui ne ressemble en rien — sinon par de minuscules détails — à ce qui a été. C'est cela le cinéma : à la fois un formidable moyen d'information et un « écran », une barrière infranchissable, une illusion quasi totale de communication. Le cinéma américain, par l'ampleur de sa diffusion, pourrait faire croire le contraire, mais, en réalité, on n'y comprend rien ! Mes Polonais s'étaient fabriqué leur propre Amérique...

Que dire des autres moyens d'approche à notre disposition pour connaître des cultures éloignées — ou pour faire connaître la nôtre à de lointains voisins, francophones ou

non ? Les tournées de conférences (avec ou sans projections...), comme les grandes « rencontres » culturelles de type Unesco, sont devenues affaire de professionnels de la communication culturelle et n'apprennent rien à personne le plus souvent. Elles sont essentiellement l'occasion de s'écouter soi-même. Mais les opérations les plus impuissantes à susciter des contacts réels de cultures, sont les **tournées officielles** à caractère artistique : on y vend des images stéréotypées d'une certaine culture, on les vend à des inconnus qui ne savent, le plus souvent, qu'en faire. Je n'en donnerai pour exemple que l'interdiction, il y a quelques années en Ethiopie, d'une pièce de Molière proposée par une troupe française : le spectacle ne pouvait être que subversif puisque l'affiche représentait, est-il apparu, Che Guevara... C'est-à-dire le portrait de Molière peint par Mignard ! L'officialité crée des confusions formidables. La plupart des organisateurs de ce type de manifestations (il y a bien sûr, quelques exceptions) n'ont aucune idée de la réalité de ces soi-disant rencontres culturelles, de ce qui s'y passe, de ce qui **change** dans les rapports entre peuples. A vrai dire, ces fonctionnaires de la chose culturelle, assis derrière leur bureau, quel que soit leur organisme, ne savent rien, ne voient rien, ne lisent même rien. C'est vrai en Europe, c'est vrai aux Usa aussi, où ces « responsables » ont pour principale préoccupation non les contacts humains mais la circulation de produits finis, depuis longtemps figés, de « conserves culturelles » comme disait Planchon. Nous sommes à mille lieues d'une possibilité de communication dramatique véritable, avec ce que ce terme implique de rapports forts, d'intimité échangée entre partenaires de la rencontre théâtrale.

N'opposes-tu pas trop radicalement, communication et information quand tu parles du cinéma — ou, j'imagine, de la même façon, de la télévision ?

C'est une fausse information, je l'ai dit, une information truquée qui finit par exister à côté du réel, une espèce de vision imaginaire du monde, à la Huxley. Ce type d'information ne résiste le plus souvent à aucune analyse sociologique ou économique précise. Que savons-nous, par exemple, vraiment d'un personnage de Resnais, même le plus « situé » en apparence ? Que savons-nous de ce qu'il gagne, de ce qu'il fait de sa vie au fil des jours, de la cohérence intérieure de son existence, etc. ? Aucun film ne peut montrer cela — en tout cas à des gens de cultures éloignées. Ce qui reste, ce qui est vu, nous trompe totalement dans notre désir d'aller à la rencontre des « autres ».

Parle-moi de ton expérience africaine.

J'ai été volontaire du Service national au Niger, il y a près de vingt ans, auprès du Centre culturel franco-nigérien de Niamey. C'était encore la période euphorique de la coopération culturelle au lendemain de l'indépendance. On voulait faire quelque chose de bien ensemble plutôt que de se quitter fâchés ! En réalité, on recommençait le même schéma qu'avant, la collaboration était déjà faussée au départ. Mais c'est une autre histoire. Pour moi, être Vsn là-bas, c'était merveilleux ! Je rencontrais Jean Rouch, Serge Moatti, de nombreux chercheurs, artistes, psychologues, etc., européens mais aussi nigériens. Les instituteurs voulaient faire des

(*) Cf. *Dossiers pédagogiques ancien nom de Recherche, Pédagogie et Culture*, n° 11/12.

choses neuves, des cinéastes africains se lançaient avec rien. La volonté de création était quasi générale. Depuis, la fonctionnarisation est passée par là...

Qu'as-tu réalisé là-bas ?

D'abord un « **Mariage forcé** » complètement africanisé. Le thème collait bien avec la réalité africaine. Ensuite « **la Colère d'un bureaucrate** », adapté par des élèves de terminale d'un roman français parfaitement inconnu des années trente (roman découvert dans le fonds de livres que les Français avaient été invités à envoyer aux Africains par solidarité intellectuelle... Toute la mémoire profonde des greniers français qui avait été expédiée par bateaux entiers en Afrique !). Après quoi, j'ai « plongé » dans la vie africaine avec un spectacle sur la rue à Niamey, à partir de chansons de prostituées ! Un spectacle, animé par un jeune griot, sur les femmes, les bars, la vie nocturne, la musique « congolaise », les rapports entre quartiers. Mélange souvent douteux mais qui fait pourtant la base de la culture populaire en Afrique aujourd'hui. Il y eut un beau scandale quand les autorités apprirent que des prostituées se produisaient sur la scène du Centre culturel ! Mais c'étaient les seules Nigériennes qui acceptaient à l'époque de se montrer publiquement... Et puis, il faut le dire sans tartufferie, ces lieux nocturnes, ces bars, sont encore aujourd'hui les seuls grands lieux existants de communication dramatique en Afrique. On l'a bien compris au Nigeria, où certains de ces bars ont été transformés en théâtres populaires. Du point de vue dramaturgique et scénographique ce sont des endroits formidables. Tout y est : recoins, escaliers, différents plans de jeu, acoustique sans problème, etc. A Niamey on n'a fait que copier les bars d'Ibadan ou d'Ifé.

Dernière réalisation importante au Centre culturel franco-nigérien — avec des collaborations multiples, françaises et nigériennes, l'équipe de la télévision scolaire, etc. — « **la Paix** », d'Aristophane. La moitié de la population de Niamey, ou presque, jouait dans le spectacle !

Vous jouiez en français ?

Non, c'était un incroyable mélange d'haoussa, de djerma, de français, de parlers de quartiers. Les acteurs africains avaient complètement pris possession du texte, le traduisant sans

complexes, en grandes envolées aristophanesques ! Il faut dire qu'ils étaient plus de soixante sur le plateau... Un vrai moment de théâtre populaire dans mon souvenir.

As-tu gardé le souvenir de tournées françaises venues à Niamey ?

J'en ai vues deux. Après le scandale très parisien fait par un directeur de troupe insultant tout le monde parce qu'il ne trouvait pas sur le plateau du Centre culturel franco-nigérien les moyens techniques qu'il voulait, j'ai refusé d'en voir d'autres. Bien sûr, un certain public bourgeois noir et ceux que j'appelle les « touristes du spectacle », aimaient ces exhibitions. Ils étaient fascinés par les couleurs, le chatolement d'une certaine réthorique...

une autre fascination au théâtre, un saisissement véritable qui est une nécessité théâtrale. Sans ce pouvoir d'étonnement profond, les spectacles présentés à l'étranger ne sont que pacotille d'exportation.

Il y a bien des moyens de provoquer cet étonnement...

Oui, les cérémonies de Nuremberg étaient, hélas, très étonnantes aussi. L'étonnement peut faire passer le meilleur et le pire. En Afrique, c'est malheureusement le plus déshonorable qui passe souvent. Une cérémonie aux morts chez les Marines américains était très étonnante visuellement. Le cinéaste Reichenbach adore ce genre de choses. Il n'est que de se souvenir de cette photo incroyable d'une cérémonie où les Marines rendaient les honneurs

Rêve d'avant-hier : tout était théâtre ; j'étais tantôt en haut dans la galerie, tantôt sur la scène... A l'un des actes, le décor était si grand qu'il n'y avait rien d'autre à voir : pas de scène, pas de salle, pas d'obscurité, pas de rampe lumineuse ; en revanche, de grandes foules de spectateurs étaient sur la scène... »

Franz Kafka

Tu abordes là un thème qui me semble important, s'agissant de contacts de cultures : celui, précisément, de la fascination. Fascination par des détails secondaires, par l'exotisme de la forme, mais fascination aussi par l'événement dramatique en soi que constitue l'irruption de l'Autre, de l'Inimaginable devant soi. Facilité énorme pour qui veut séduire à bas prix, mais nécessité peut-être incontournable de tout spectacle...

Il y a exotisme et exotisme, fascination et fascination. A une certaine époque, tous les Européens étaient fous de négresses à plumes. Et puis il y a eu nos plumes à nous, plantées sur la tête, celles-là, je veux dire nos chapeaux et nos perruques ! Quelque chose d'invraisemblable pour des Africains ! Que des hommes puissent porter cela ! Il y a eu tout un débat à Niamey sur ce sujet, un débat où il était fortement question de décadence de l'Europe... Cheveux de femme, Johnny Halliday, art dégénéré, tout se mélangeait... Cela c'est l'exotisme subi, quand on ne comprend pas une chose mais qu'on est, malgré soi, fasciné par elle — comme nous pouvions l'être aujourd'hui par les punks. Mais il y a

devant les seules deux cent paires de chaussures alignées de leurs camarades tombés au combat. On était frappé de stupéfaction et d'émotion. Or, c'était quoi ? De la fascination pure, interdisant toute prise sur l'événement, tout refus. A une échelle moins immédiatement spectaculaire, nos Molières à perruques en Afrique, c'est notre idéologie, ce sont nos hélicoptères et nos Pumas, ce sont nos hommes d'affaires, c'est notre pouvoir. Mustapha Alasane dans le « **Retour du cow-boy** » a bien montré cette fascination africaine devant l'étrangeté — l'exotisme — de l'Occident, et ce qui se cache derrière.

Parlons de cette autre rencontre de cultures qu'a été pour toi et pour des centaines de milliers de spectateurs, le Festival mondial de théâtre de Nancy. Comment es-tu passé de Niamey à Nancy ?

A mon retour du Niger, j'étais le seul dans la jeune équipe nancéienne à avoir eu un contact assez profond avec l'Afrique. Jack Lang m'a donc renvoyé là-bas pour faire la sélection africaine du Festival. Vingt-trois pays de ce continent vinrent ainsi en Lorraine en

quelques années. En 1971, Jack Lang a été appelé au Théâtre du Palais de Chaillot et j'ai pris la direction du Festival. En 1975, je suis parti en Allemagne, faute de possibilités suffisantes d'approfondissement politique de notre action, et par lassitude aussi des conditions de travail à Nancy. En 1979, j'ai repris, pour un temps, la direction du Festival, direction que j'ai définitivement abandonnée en 1980.

Y a-t-il eu une politique culturelle au Festival de Nancy ?

Pas une mais des politiques, chacune étant fonction de la quête du moment. C'était un Festival d'intuitions, le modèle d'un Festival de découvertes. On se disait : on va mettre ensemble, confronter tel élément théâtral existant dans le monde avec tel autre et voir si notre hypothèse « colle », si notre intuition est juste. Nous avons eu raison sur un certain nombre de points comme, par exemple, sur la place prise par le travail collectif, l'explosion de 68, l'importance du théâtre universitaire, du théâtre politique en Europe de l'Est (liquidé depuis), du théâtre-journal en Amérique du Sud (avec Boal, Buenaventura, etc.). Nous avons fait découvrir ensuite des formes de spectacles tournant résolument le dos au théâtre engagé, celles d'un théâtre esthétique fait avant tout par des gens de l'image, plus proches de la peinture que du théâtre comme Kantor, Wilson, Meredith Monk, etc. D'une manière générale, nous avons pressenti, puis encouragé les tombées des barrières entre disciplines artistiques et sciences humaines qui a caractérisé la recherche théâtrale de ces dernières années — avec l'apparition, en particulier, de groupes de création rassemblant hommes de théâtre, peintres, psychiatres, etc. Enfin, nous ne nous sommes pas trompés sur l'importance, à partir de 1970, du déferlement des expressions de tradition populaire telles que celles du Teatro Campesino, des groupes de libération nationale de multiples pays comme l'Iran, le Chili, le Surinam, des Indiens d'Amérique, etc. Chacune témoignait d'une même volonté de langage authentique, original, offensif. Chacune se voulait affirmation d'une nouvelle culture — « nouvelle » parce que trop longtemps niée. Nancy a souvent permis à ces minorités culturelles, en Europe et dans le monde, de s'exprimer pour la première fois publiquement, et cela par le biais du théâtre.

Au bout de ce long cheminement, de ces détours — et peut-être de ces détournements momentanés — de la quête théâtrale, il me semble qu'on revient aujourd'hui au théâtre lui-même ; qu'on redécouvre sa fonction première, en quelque sorte organique. Mais pour en arriver là, il a fallu pendant une génération que tout ait été brassé, mélangé. Nous avions l'impression, aux instants les plus exaltants de Nancy, que toutes les barrières étaient tombées. En réalité, elles ne l'étaient que très peu. Mais beaucoup de crasse était ôtée, l'idée de théâtre et de travail théâtral est sortie purifiée de ces confrontations. Déblayer les tentations abusives de mélanges, rétablir chaque chose dans sa vocation propre, cesser de dire qu'on pouvait faire n'importe quoi, comme ça, aujourd'hui du théâtre de possession, demain de l'incantation tragique, cesser de croiser des choses qui avaient leur vie et leurs exigences particulières — au risque d'aboutir à des expressions débilés ou stériles — autant de « leçons » que Nancy a permis de comprendre. C'est mon image de Nancy : une suite d'intuitions, de déblaiements et de liquidations.

Reste la dimension spectaculaire exceptionnelle de cette rencontre de cultures. Ce n'était pas qu'une affaire de chercheurs mais aussi de public !

Oui, le Festival était aussi une énorme manifestation. En 1975, par exemple, il y a eu 160 000 spectateurs en treize jours, l'un des plus importants rassemblements de public en Europe.

Y avait-il une politique du Festival par rapport à ce public ?

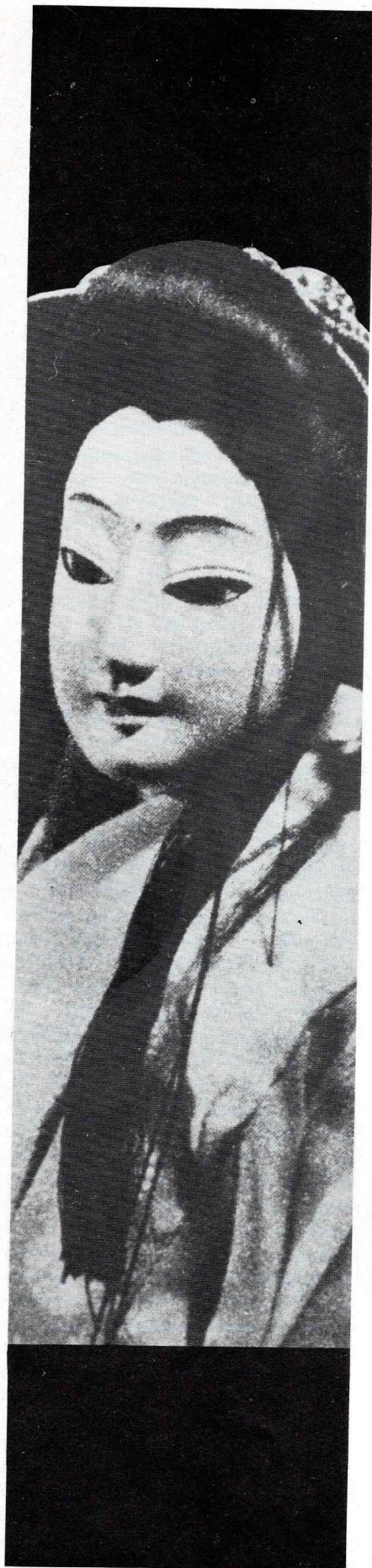
Oui, très claire : pas de marketing culturel — genre maison de la culture — mais l'accès le plus libre possible de tous à tout. Cela n'allait pas sans dangers, sans incohérences apparentes. Nous nous efforcions ainsi chaque année de nous adresser à des municipalités différentes, à d'autres organisations, d'autres groupes de publics, seul moyen, selon nous, de rassembler le maximum de gens et de favoriser ainsi les nécessaires déflagrations. Celles-ci se sont d'ailleurs produites un certain nombre de fois — je ne rappellerai que « la bataille d'Hernani » en 1975 autour du spectacle de l'Américain Richard Gallo !

Le Festival s'est employé parallèlement à informer le public sur ce qui

existait ailleurs dans le monde. Nous voulions le Festival libérateur et décrassant. Mais la visée politique était également importante. L'accueil d'un grand nombre de minorités culturelles s'inscrivait nécessairement dans un projet, sinon d'action immédiate, du moins de revendication largement politique. Nancy constituait pour les uns et les autres une tribune sans équivalent dans le monde. On parlait d'eux, on écrivait sur eux — tout le mouvement indien, après la révolte d'Alcatraz, a été découvert en Europe grâce à Nancy et à l'orchestration théâtrale que le Festival a donné à la venue de sept ou huit de ses chefs historiques.

Si Nancy a indubitablement offert à des groupes venus du monde entier la possibilité d'affirmer leur identité, tant humaine qu'artistique, qu'en a-t-il été pour le public ? Qu'a-t-il saisi, retenu de ces rencontres avec des cultures souvent très éloignées de lui ? Quels ont été les obstacles sur le chemin de ses découvertes, de ses efforts de compréhension ? Il est difficile d'imaginer qu'il n'y ait pas eu des impréparations occasionnelles, des malentendus, des illusions, peut-être des impossibilités de dialogue ?

Vu avec du recul, je dirai d'abord que l'« événement » s'est très souvent passé à côté de ce qui avait été préparé. Nous n'avions, par exemple, jamais imaginé un tel mouvement de solidarité du public envers les Indiens. Tout le monde vivait, dansait avec eux et leur exprimait une formidable amitié, pour eux et pour leur cause. A l'inverse, la venue à Nancy d'une troupe esquimaude a été un échec. J'avais vu un spectacle remarquable quelques années plus tôt sur la colonisation culturelle des Esquimaux, présenté par le Théâtre national d'Islande et interprété par des acteurs professionnels. Cinq ans plus tard la possibilité nous était donnée de faire venir à Nancy une troupe de véritables Esquimaux. On s'est dit : ce sera formidable, nous allons voir les « originaux » ! Nous nous sommes trompés. Nous n'avons eu qu'un spectacle larmoyant et paternaliste, réussissant au mieux à agacer notre mauvaise conscience. On avait envie de leur dire : « Tenez, voilà cent francs, allez vous acheter un Coca et rentrez chez vous... » C'était de notre faute : on ne peut pas transplanter impunément des gens simplement parce qu'on veut entendre une parole « originelle ». Le théâtre, pour être entendu au loin, demande d'autres transpositions, d'autres sublimations.



Nous n'aurions pas dû les faire venir mais, eux aussi, auraient dû refuser de venir. Autre exemple de désillusion : nous avions invité à Nancy en 1975, une troupe du Surinam, quelques mois à peine après son accession à l'indépendance. Surinam est un extraordinaire « melting pot » de cultures, sans les habituels conflits tribaux qu'entraîne ce genre de situation. Ce fut un succès populaire énorme à Nancy. Des milliers de personnes venaient chaque soir sous le grand chapiteau littéralement « supporter » la troupe surinamaïse dont le spectacle bouleversait par sa spontanéité, par la foi que chaque acteur mettait, à la fois, dans son jeu et dans son pays. Nous les avons fait revenir l'année dernière. L'indépendance était fatiguée, les acteurs étaient fatigués, usés. Leur spectacle ne parlait plus que de débauches, de corruption, de ministres achetés, de toute la merde bien connue que l'Occident leur avait laissée en cadeau et qui remontait inexorablement. C'était comme l'image inversée de 1975, plus d'optimisme, plus de dynamique révolutionnaire... L'échec à Nancy a été total, le public a refusé cette nouvelle image. Pourquoi ? L'échange culturel ne fonctionnerait-il que lorsqu'on peut tous, acteurs et spectateurs, se sentir solidaires d'une même cause, participer à un même élan pour ou contre quelque chose — contre le racisme, l'impérialisme, pour le Vietnam, la liberté, etc. ? C'est toute la question de la communion théâtrale qui est posée. Mais il est clair que lorsque les gens viennent vous raconter : vous savez, ce n'est pas si bien que ça, l'indépendance, c'est des problèmes et encore des problèmes, chaque jour... alors le public — celui du moins qui n'est pas directement concerné par ces réalités — ne veut plus entendre. Il redevient consommateur...

La désillusion, c'est cela aussi. Souvent on est happé une première fois par une chose énorme, une vague qui vous emporte. Un peu plus tard on commence à chipoter, à critiquer, à décider de ce qui est « authentique » et de ce qui ne l'est pas — ou qui ne l'est plus. On voit les choses une fois, puis on les jette : dans la logique de la consommation, il aurait fallu voir le Surinam une fois puis le rayer de la carte !

On touche là, je le crains, à une limite des contacts de cultures par le théâtre. Celui-ci, pour être entendu loin de ses bases, a besoin de frapper fort, d'exagé-

rer ses registres, de séduire immédiatement... Quels ont été cependant les apports, selon toi, du Festival pour le public français ?

Les apports ? Le public de Nancy — cette entité existe ou a existé en tout cas — est peut-être plus entraîné, plus critique mais aussi plus ouvert que d'autres. Il a tout de même vu passer 800 spectacles en quinze ans, plus qu'aucun autre au monde ! Certains spectateurs ont vraiment vu les 800 ! Et rien ne peut remplacer cette expérience. Rien ne remplace d'avoir réellement rencontré, entendu s'exprimer les chefs indiens, les Esquimaux, les Africains de Kinshasa, les paysans de Californie. Des étudiants de Nancy sont partis avec des troupes pour travailler avec elles au Japon, en Amérique latine, en Afrique. Pour beaucoup, Nancy a été un temps fort dans leur recherche, aussi bien personnelle qu'artistique.

Sur le plan du développement théâtral en France, l'apport du Festival a été également incontestable. Les « workshops » nancéiens, de Grotowski à Wilson, ont fait école un peu partout, quelquefois inconsidérément : l'excès est venu de ce qu'on a fini par croire que seul ce qui venait de l'étranger était bon ! La vie théâtrale française s'est faite en partie happer par Nancy. Aujourd'hui encore il n'y a pas un stage un peu recherché qui ne se paie un directeur étranger. Mais les méthodes de travail dans un grand nombre de troupes françaises n'en ont pas moins changé après Nancy.

Je voudrais revenir encore un instant sur ce qui s'est effectivement passé pour le public du Festival. Les échanges étaient-ils réels ? Étaient-ils surtout possibles, compte tenu de l'impréparation des spectateurs à de telles successions de chocs — compte tenu aussi des difficultés inévitables de lecture des multitudes de codes proposés ? Vous efforciez-vous de « préparer » vos publics à l'événement ?

Il ne faut jamais laisser un événement brut — sauf raison très particulière. Toute communication a besoin d'être aménagée. On dira « préparée » si on est démocrate, « manipulée » si on l'est moins ! Mais qu'est-ce qui n'est pas manipulation ? Installer une troupe dans un hôtel de première classe au lieu de la laisser camper dans un établissement de troisième zone, c'est déjà fortement peser sur le dialogue qu'on entretiendra avec elle ! A Nancy, nous



nous sommes toujours efforcés, malgré la faiblesse de nos moyens, de **choyer** nos hôtes : bien recevoir les gens est déjà un signe de tendresse à leur égard, un signe qu'on a envie d'être avec eux.

Ensuite, bien sûr, il y a la manière de présenter leur travail, les mots que vous utilisez, que vous écrivez, le type de programme que vous allez élaborer à partir des indications des artistes. Certains vous envoient cinquante pages ou davantage sur leurs méthodes de travail, leurs objectifs, les intentions du spectacle, etc. On ne peut en publier que quatre ou cinq, il y a donc un choix à faire, un choix nécessairement subjectif. On consulte, on réfléchit à ce qui aidera réellement notre public à entrer dans la proposition dramatique qui lui sera faite. Un public, c'est quelque chose de vivant, c'est une somme d'êtres — sans aucune idée de « masse » — qui a des préjugés, des reculs, des problèmes, que ses acquis historiques peuvent conduire à des réflexes racistes — ou à des engouements irraisonnés pour telle ou telle culture étrangère. En écartant toute idée de censure, il est inévitable malgré tout d'avoir à choisir en fonction du public du jour parmi la masse des informations à mettre à son service. A cet égard nous avons toujours considéré le Festival comme une mise en scène, comme un **acte de création en soi**. Chez nous, le technicien mis à disposition d'un groupe pour ses éclairages était choisi, certes, en fonction de sa compétence, mais aussi de sa capacité à s'intégrer à une équipe étrangère, à lier amitié avec elle. Un électricien raciste provoquera, en réponse, un spectacle raciste. C'est-à-dire, au bout du compte, un mauvais spectacle.

Les débats avant ou après les spectacles te semblent-ils une bonne chose ?

Je crois au dialogue plus qu'au débat, surtout au débat conçu comme une institution culturelle obligatoire. Je crois qu'il faut trouver chaque fois, pour chaque type d'événement, **un type de dialogue différent**. On peut très bien, après un spectacle, organiser un bal ! Les « bamboulas » organisées pendant un temps à Nancy à la fin de chaque journée importante ont eu leur heure de gloire. Les gens s'y livraient, dansaient, buvaient ensemble, se rencontraient vraiment. Ça se passait dans une aimable pagaille, dans de grandes salles vaguement équipées de quelques tables où l'on ne s'entendait pas toujours mais où les gens se retrouvaient

de la manière la plus libre possible. Ces « bamboulas » étaient interrompues, sans même souvent que cela ait été annoncé au préalable, par des temps d'information proposés par tel ou tel groupe sur son travail. Ce n'était pas un débat, encore moins un « workshop », cette tarte à la crème de l'animation culturelle aujourd'hui, c'était simplement de l'information, précise, immédiate, **pour ceux qui la souhaitent**. Pendant ce temps on continuait à danser dans d'autres coins de la salle ! Il y avait aussi les grandes « bouffes » pour se voir, se parler, se connaître un peu plus...

Tu parles de Nancy au passé. Est-ce parce qu'un Festival offrant une telle qualité de contacts ne te paraît plus exister ?

Je crois qu'il faut inventer un nouveau Nancy. Le dernier cri en la matière aujourd'hui, c'est le « festival touristique » : on nous amène quelque part dans le monde, en car ou en avion, pour soi-disant nous faire découvrir un pays « de l'intérieur » ! C'est la falsification complète de toute idée de contact vrai. Une chose comme Nancy me semble terminée dans la mesure où le public est saturé de « festivalité ». Une limite a été atteinte dès lors qu'un nombre croissant de troupes ne créent plus que pour des festivals. Et il y a tellement de festivals aujourd'hui qu'ils finissent par constituer une espèce de superstructure internationale, réservée à une « jet society » culturelle, préoccupée de tout sauf de création véritable.

Tu poses indirectement le problème de l'authenticité. Cette obsession quasi universelle n'a-t-elle pas fait ses ravages aussi à Nancy ? J'ai le souvenir d'un spectacle sur la famine dans le nord-est du Brésil, joué par des Français, spectacle contesté par une partie du public, parce que des non-Brésiliens ne pouvaient pas parler d'un tel problème. Ils n'en avaient pas le droit ! Un metteur en scène malgache qui avait osé présenter un « Georges Dandin » — pourtant en malagasy — à Nancy, avait été l'objet lui aussi d'un procès d'inauthenticité...

C'est aussi idiot que si des Africains voulaient interdire demain à un metteur en scène français de monter un spectacle sur l'Afrique ! La culture n'est pas une chasse gardée. Et des regards étrangers peuvent parfois saisir des choses plus justes, plus subtiles d'une culture donnée que de médiocres autochtones. Le récit de Marco Polo sur la Chine est certainement mieux

documenté, plus intéressant, que les descriptions chinoises de l'époque ! Personne n'a le droit de refuser à qui que ce soit la liberté de parler d'une autre culture que la sienne. Si, demain, je veux présenter le Brésil tel que je le vois — c'est-à-dire à travers mon regard — je dois en avoir le droit absolu. On confond, sans cela, authenticité et honnêteté, authenticité et conviction créatrice. Qui a mieux que Chopin, qui était d'origine française, parlé, à travers sa musique, de l'âme polonaise, des combats pour la liberté du peuple polonais ? Il faut dire que le système des festivals est un système cannibale : il « bouffe » les cultures ; et seul ce qui vient de loin a encore quelques chances d'être considéré comme « authentique »... C'est souvent faux. Il y a probablement, vivant à Paris, des artistes appartenant à des cultures lointaines et qui sont, malgré l'éloignement de leur pays, les plus authentiques représentants de leur culture. Et cela simplement parce que les circonstances de leur vie leur ont fait ressentir et exprimer plus profondément leur identité.

Comment surmonter les crispations actuelles, particulièrement en Afrique, face à ce problème d'identité ? J'ai vu, à la dernière Biennale artistique de Bamako, un groupe de musiciens modernes jouer du jerk et faire les « Claudettes » devant leurs micros, en tenue de chameliers du désert ! Certains membres du jury ont crié au scandale culturel... Pourtant, c'était extraordinaire de plaisir et de volonté de communication ! Où était l'authenticité sinon précisément dans ce brassage explosif de cultures ?

La création théâtrale naît toujours quelque part d'un conflit. S'il n'y a pas ce conflit d'une image donnée contre laquelle vient percuter une autre image, rien de fort, rien d'intéressant ne se passe. Je suis donc, par définition, **pour les mélanges**. Les artistes qui sont mixtes ou triples, culturellement, sont les plus « authentiques » parce qu'en définitive les plus préoccupés de préserver en eux ce qu'il y a d'**essentiel** dans chacune de leurs cultures. D'essentiel, c'est-à-dire ce qui seul compte dans les processus évolutifs d'une société. Les Portoricains de New York expriment certainement mieux Portorico que les habitants demeurés au pays... L'important n'est pas de conserver la culture elle-même mais son **moteur profond**. Le reste est déjà mort quand on en parle et qu'on le visite dans les musées. C'est l'histoire de tes chameliers du désert. C'est aussi celle

de cet ébéniste malgache que j'ai connu à Tananarive, qui fabriquait des meubles Louis XV d'après des catalogues de Lévitane. Mais sur ces catalogues on ne voit que l'endroit des meubles. Qu'importe ! mon artisan **inventait** l'envers ! Chaque culture a besoin, pour évoluer, des « épices » des autres. Je ne vois pas d'autre objectif à l'échange. Le repli, la volonté de conserver à tout prix, conduisent partout aux aventures fascistes, c'est-à-dire à la débilité et à la mort.

Je voudrais conclure en disant que ma conviction qu'il faut fuir, en matière de contacts de cultures, les réponses technocratiques ou bureaucratiques, comme celles données par la plupart des institutions culturelles officielles, nationales ou internationales. Leurs actions sont mort-nées. A moins d'imaginer une Fondation internationale qui serait gérée par les gens de la culture eux-mêmes, avec une réelle personnalité juridique et les moyens d'une indépendance culturelle et financière véritable. Les vrais contacts de culture ne peuvent, en définitive, exister que sur un mode artisanal, un artisanat laissé à l'initiative et à l'intuition des créateurs. Dès que se profile l'ombre d'un pouvoir, on entre dans le fabriqué, l'a priori culturel, soit commercial, soit politique — à moins que ce ne soit les deux à la fois.

En attendant cette hypothétique Fondation, je sais que tu t'emploies actuellement à mettre sur pied, avec quelques créateurs de théâtre importants, un Institut européen de l'acteur. Peut-être n'avons-nous pas assez parlé durant cet entretien de celui par qui tous les contacts passent au théâtre, par qui tout se crée, j'entends l'acteur. L'événement, la déflagration dont tu parlais, lui seul peut les provoquer. Si la pulsion créatrice de l'acteur est assez forte, l'habitant le plus reculé de la terre en subira l'emprise et « comprendra », au-delà des mots, ce qui lui est dit.

L'acteur est le seul à pouvoir le lui faire entendre. Ni le film, ni aucun média ne le peuvent comme lui. Si tu écoutes Ravi Shankar sans le voir, tu n'as rien reçu ou presque. S'il est devant toi, tu es surpris, étonné. Les grands créateurs t'étonnent tout le temps. Ils te possèdent à chaque fois. « Possèdent » non en te dépossédant de toi, mais en t'envahissant, en te bouleversant par la révélation, dans l'instant du jeu, de l'inconnu, de l'autre en face de toi.

Propos recueillis par
Armand DREYFUS