

vous avez dit « contact » ?

A l'instant même où il parvient au sommet de son émotion, la certitude que mille témoins à la respiration suspendue et frissonnants, le suivent, défonce en lui les dernières barrières de son être le plus intime (...).

Max Reinhardt.



« Le théâtre est un divertissement qui non seulement permet de « passer un bon moment » ensemble, mais ouvre grand la conscience, écarte les limites de l'expérience quotidienne, dépose des ferments. »

ferments

Voilà ce qu'écrit le directeur d'une troupe de théâtre française en préambule d'une demande de tournée en Afrique adressée au ministre de la Coopération. Il me semble exprimer, en quelques mots simples, l'essentiel de ce qu'on peut espérer d'un événement théâtral, sous n'importe quelle latitude. Plaisir partagé, ouverture sur le monde, interpellation des consciences : autant d'objectifs, autant de « ferments » d'une relation plus riche, plus ouverte entre des hommes souvent plus proches les uns des autres que ne le sont leurs pratiques culturelles.

*des moments
seulement*

*individus
et
cultures*

*culture
et
balayeurs*

Ferment cependant au cheminement souvent insaisissable — plus insaisissable encore dans un contexte interculturel — ; agitation en profondeur, en regard de laquelle les interrogations sur « ce qui se passe » effectivement dans le temps d'une représentation, sur la qualité de l'émotion ressentie par les spectateurs et leur degré de « compréhension » du spectacle, sur « ce qui restera » enfin, aux uns et aux autres, après la fête, peuvent paraître autant de questions vaines et passablement scolaires.

Et comment parler DU théâtre, face à la multiplicité de ses modes de représentation et de perception, modes complexes, ambigus, infinis comme le sont ses créateurs et ses publics ? Peter Brook va jusqu'à dire que le théâtre n'existe pas : il n'existe que des moments de théâtre, des fragments de temps où se passe ou ne se passe pas quelque chose sur une scène. Moments impossibles à enfermer dans un projet culturel, voire — et c'est là un point d'achoppement dans la discussion avec nombre d'artistes — auxquels il est impossible de « préparer » un public. Moments, enfin, qu'on ne peut ramener à quelque critère premier, philosophique ou esthétique : les falbalas, le clinquant, les grimaces d'histrion ne sont-ils pas, autant le théâtre, en certaines circonstances, que Sophocle ou Racine ? Sans doute reste-t-il l'obligation de plaire. Nécessité qu'il faut rappeler contre les pédagogues et les politiques. Mais nécessité sans règles, qui n'exclut, dans l'instant, la possibilité du succès ni de la médiocrité, ni du malentendu.

Peut-on dès lors concevoir une relation entre spectacle et spectateur autre que particulière, que strictement individuelle et aléatoire ? Relation en regard de laquelle les « contacts entre cultures » ne sont peut-être qu'une vision politique rassurante, qu'un concept. Concept flou, s'il en est, que l'éclectisme artistique seul d'une certaine élite intellectuelle occidentale a érigé en article de foi. Une culture « authentique » se doit aujourd'hui d'être ouverte... Est-ce vraiment une nécessité générale et permanente ? A quels besoins exprimés — ou du moins suffisamment évidents — de communication entre les communautés culturelles vivant en France ou de part et d'autre des mers, entend-on répondre en multipliant rencontres et échanges ? Pour se communiquer quoi ?

S'exposer à quoi ? Questions sérieuses, nous semble-t-il, qui appellent des réponses plus qualitatives que quantitatives. Nous nous sommes efforcés de les poser à chacun des interlocuteurs de ce numéro spécial de Rpc. Nous aurions voulu — nous aurions dû — les poser également aux balayeurs africains de nos rues, aux tziganes qui campent aux portes de nos villes, aux petits maghrébins de la deuxième génération qu'on tente de conduire au spectacle de nos bons auteurs, la main dans la main (c'est une image bien sûr), avec les enfants de nos écoles. A toutes les minorités culturelles enfin de notre pays, qui se cherchent, qui nous cherchent, en quête aussi d'un théâtre qui leur permettrait de se reconnaître et de nous parler.

Les limites de ce numéro, mais aussi le fait que la plupart de nos invités ont eu l'occasion de pratiquer le théâtre en Afrique (comme artistes en tournée ou comme formateurs)

*silence...
contact !*

de la fascination



faux contacts

expliquent que les opinions exprimées ici réfèrent plus souvent à des expériences de contacts culturels au sud du Sahara qu'en France. Mais la problématique de ces contacts ne me semble pas fondamentalement différente de celle rencontrée dans des situations interculturelles françaises. Les questions de base demeurent.

En premier lieu, comment affirmer qu'il y a eu « contact » ou non au cours d'une représentation à l'étranger ? Un tel rapprochement acquiert-il plus de réalité pour avoir été programmé, organisé, imposé par quelque institution spécialisée ? Et ce contact supposé, comment le mesurer ? Responsables culturels comme directeurs artistiques ne peuvent guère s'appuyer, pour ce faire, que sur les réactions les plus apparentes des spectateurs — réactions qui décideront pourtant le plus souvent de la réédition ou non de « l'expérience ». Rire ou pleurer voudrait donc dire la même chose à Bobo-Dioulasso qu'à Pontoise ? En banlieue maghrébine française que dans l'enceinte feutrée d'une maison de la culture ? Pour une part sans doute, oui. Mais pour le reste ? Pour tout ce qui est tributaire de nos différences évidentes, différence d'histoire, de modes de vie, de relation à autrui, voire de conception même du théâtre ?

Les chances sont grandes, en définitive, que les publics trop lointains voient nos productions avec le même regard exotique que la plupart d'entre nous regardons les leurs. Regard fasciné par les apparences, par l'agencement extérieur des choses, par le jeu inconnu des acteurs... Mais un théâtre désamarré, balladé aux antipodes, jeté en pâture à des publics sans lendemains, peut-il apporter davantage ? Peut-il être le « ferment » évoqué plus haut, le moteur de contacts moins superficiels, de découvertes plus essentielles entre individus que rien d'autre ne rapprocherait, voire entre cultures ? Peut-il montrer non seulement du différent, de l'inconnu, mais rendre sensible également à ce qui se cache derrière le miroir aux alouettes du spectacle, à cet « invisible » dont parle Peter Brook ?

Il y faut, à coup sûr, beaucoup de modestie et, pensons-nous, avant de s'engager davantage, une claire vision des malentendus innombrables qui guettent ces voyages en Grande Carabagne...

On pourrait énumérer les causes possibles de faux contacts entre cultures comme Prévert, les rats-laveurs... En débutant par l'inconscience trop fréquente des organisateurs devant les nécessités matérielles et psychologiques d'une bonne représentation. On ne peut souhaiter qu'il « se passe » quelque chose en présentant un spectacle n'importe quand, n'importe où, n'importe comment. Vérité d'évidence chez nous, mais qui paraît souvent secondaire à l'étranger. Combien de tournées lointaines achoppent sur des détails d'acoustique, de visibilité, de confort minimum des acteurs et des spectateurs ! De même qu'elles échouent sur des problèmes de calendrier local ou de traditions non respectées. Manque de compétence des responsables ? Le plus souvent vision à la fois trop cavalière et trop immodeste de l'événement théâtral : nous

*de quelques
autres
malentendus*

*comprendre
ou
sentir ?*

apportons, c'est déjà beaucoup ! Que le public noir, jaune ou vert saisisse sa chance, même si c'est dans le plus grand inconfort psychologique ou matériel...

Il y aurait aussi à dire sur la manière dont les troupes étrangères sont reçues, françaises en Afrique, africaines en France, sur ces subtils ghettos dans lesquels on enferme le péril théâtral, sur ces gentillesse froides qui préparent les acteurs à tout, sauf à l'échange véritable. Lew Bogdan, à la question de la préparation du public au Festival de Nancy, répond ainsi, avec l'apparence seulement du paradoxe, que celle-ci commençait, à ses yeux, par le confort de l'hôtel réservé aux comédiens et par la disponibilité des techniciens...

Malentendus — ou trop bien-entendus — du fait aussi d'objectifs politiques ou pédagogiques dissimulés sous le manteau de la culture. On aseptise prudemment répertoires et représentations : tout sauf un événement ! Cette infantilisation diplomatique du public connaît encore de beaux jours en Afrique (en Afrique, mais aussi, d'une manière plus subtile, chez nous, où les gens de théâtre ne dénoncent pas sans raison les « accompagnements culturels » excessifs auxquels trop d'animateurs se croient obligés dès qu'un créateur montre le bout de son nez. Dénonciation d'un pédagogisme sans frontières, qui tue aussi sûrement le contact que le jeu théâtral le plus froid).

Faux contacts, faux échanges encore, dès lors que le public étranger est considéré a priori comme incapable de comprendre les finesses du spectacle : on ne jouera pour lui que les réactions épidermiques, les fascinations faciles, les applaudissements immédiats. Voir le credo toujours bien portant du coup de pied au cul en Afrique, et autres effets appuyés sous diverses latitudes. Disons nettement que tout effort de théâtre sur mesure, que ce soit pour des agrégés de l'Université française ou pour des paysans africains, pour des adolescents révoltés ou pour le troisième âge, nous semble témoigner, pour le moins, d'une vision très restrictive du pouvoir de décloisonnement social et culturel de l'événement théâtral, pour le pire, d'un clair mépris pour son prochain-lointain.

Malentendus plus lourds encore de conséquences, s'il est possible : ceux liés à l'absence de compréhension du spectacle. Malentendus considérés comme secondaires, voire sans importance, par certains créateurs, pour qui la volonté de « comprendre » est, par définition, une approche fautive du théâtre. Faut-il les suivre sur ce chemin ? Peut-être a-t-il existé, antérieurement à tout code établi de communication, peut-être existe-t-il encore, une sorte de langage universel du corps, de la voix, de l'émotion, de la beauté même, que chacun peut percevoir sans le secours d'un « sens », langage dont tout homme — et d'abord tout artiste, à l'image de Peter Brook en Afrique — est sans doute quelque part en quête... Qu'un spectacle fort, même très éloigné de notre culture, même inaccessible à nos schémas explicatifs habituels, puisse nous bouleverser dans l'instant de la représentation, quel passionné de théâtre n'en a fait l'expérience au moins une fois dans sa vie ? Au

de l'intérêt possible de l'intelligence



animation et création

détour d'archétypes dramatiques subitement retrouvés, nous nous mettons à entendre des choses, sur le jeu qui se déroule devant nous, sur les hommes qui le pratiquent, sur l'identité profonde aux nôtres de leurs souffrances et de leurs joies, sur nous-mêmes enfin, autant d'évidences intérieures qu'aucune explication raisonnée ne nous aurait sans doute permis d'imaginer. Mais cette expérience suppose un théâtre d'une rare force, en même temps qu'une disponibilité du spectateur proche de l'état de grâce. Le plus souvent, qu'on le veuille ou non, une approche du spectacle un tant soit peu soucieuse de contenu, est nécessairement en partie intellectuelle. Des choses sont dites ou faites sur scène qui réfèrent à des sens précis dont l'intelligibilité (la « lisibilité » dit-on aujourd'hui) détermine une part non négligeable de la participation du public. Ou, à l'inverse, dont l'hermétisme conduit à des lectures fausses ou partielles très dommageables à l'événement théâtral. L'intuition, même supérieure, n'y suffit que bien rarement. Il y faut la capacité effective du spectateur de reconstituer mentalement, sinon en totalité, du moins en partie, les chaînes de causalité historique, comportementale, symbolique qui fondent le sens des situations présentées. Qui le fondent et même souvent le déterminent, tout autant que l'émotion éprouvée dans l'instant de la représentation.

Faute de cette double approche du spectacle, à la fois sensible et intellectuelle, celui-ci tourne au théâtre-loterie. Loterie aux hasards heureux, qui contraint les spectateurs étrangers à se raccrocher aux apparences, aux ressemblances fortuites de situations ou de comportements avec leur univers familier. Les extrapolations fleuriront, bien sûr, pour imaginer sur le mode mythique, la vie de ces extra-terrestres dégringolés sur la place de leur village... Extrapolations auxquelles le créateur de passage, trop ébloui par l'aventure, prête souvent des vertus qu'elles n'ont pas. Car elles ne font, neuf fois sur dix, que nourrir les clichés les plus rebattus, les plus folkloriques, sur un ailleurs qui demeure, après comme avant le spectacle, fondamentalement inconnu.

Face à ces malentendus pesants, à ces contacts qui n'en sont que rarement, faut-il conclure à l'impossibilité d'améliorer le « rendement » de ces rencontres autour du théâtre ? Poser la question, c'est revenir sur la querelle qui oppose dans ce numéro de Rpc comme sur le terrain, « culturels » et créateurs : j'entends celle de l'animation préalable. Peut-on, doit-on préparer le public à ce qu'il va vivre au théâtre ? Faut-il l'accompagner dans sa découverte, le tenir par la main comme un enfant — plus enfant encore à nos yeux d'être né sous des cieux éloignés ? — Les réponses de nos interlocuteurs sur ce point — point essentiel dès lors qu'on se préoccupe de politique culturelle — aideront peut-être le lecteur à arrêter sa position. Je n'ai, pour ma part, cessé de balancer en les écoutant, tant j'ai foi en la vertu d'ébranlement du théâtre, tant j'ai conscience aussi de la difficulté, en terre étrangère comme chez soi, d'intéresser vraiment, et si possible durablement, les gens à autre chose qu'à leur monde propre. Pourtant, hormis cet intérêt, quel peut être celui de se rencontrer ?



*contacts
quand même*

La tentation est proche dès lors, de ne plus voir dans ces lointains contacts noués autour de la scène qu'illusion ou hypocrisie... Pessimisme excessif, je crois, car si superficielles qu'elles soient souvent, ces rencontres peuvent également constituer des temps de découverte. Il importe d'en dire quelques mots.

se découvrir

Découverte d'abord du pouvoir de surprise du théâtre, de sa capacité d'interpellation immédiate, à la faveur de la confusion installée sur scène entre l'imaginé et le vécu, entre le « moi » que chaque spectateur se connaît et celui qui s'ébroue là, devant lui, dans une liberté roborative ! Surprise peut-être plus saisissante encore pour un public d'une culture différente de celle des acteurs et que n'entrave pas la connaissance des codes employés. Public pour qui cette représentation d'un monde étranger peut constituer l'expérience la plus vivante, la plus immédiate qui soit de sa **différence**. Aucun discours ne l'aiderait probablement à se situer en un temps plus court, ne lui en apprendrait davantage, d'une certaine manière, sur sa propre culture et sur lui-même.

*découvrir
l'autre*

Occasion pour le public d'une prise de conscience de sa personnalité culturelle, un spectacle venu de l'étranger lui offre bien sûr aussi la possibilité d'une information sur le monde extérieur. Mais d'une information différente, d'un savoir sur l'Autre et sur la vie qui emprunte le chemin surprenant de la litote dramatique, d'une sorte d'appréhension en creux, inexplicitée, d'une société et d'une culture plus pressentie que comprise. Appréhension qui, dans le meilleur des cas dramatiques, se passera même de la compréhension exacte de la langue des acteurs.

Ajoutons que même les « fausses rencontres », dont nous avons dit la fréquence, peuvent, de ce point de vue, en devenir de vraies, à la faveur d'un sentiment brusque de proximité culturelle provoqué par un détail du spectacle. Le tissu rouge lentement déroulé par Clytemnestre devant son royal époux, de retour de la guerre, a davantage bouleversé les publics africains — au cours de quelques représentations de l'Orestie données par une troupe française en Afrique de l'Ouest — que toute la légende antique, légende dont ils n'entendaient d'ailleurs que très imparfaitement la traduction française. Ces retrouvailles, ces « reconnaissances », par delà l'espace et les siècles, entre hommes que tout sépare apparemment, font partie aussi du possible du théâtre, de ce qu'il peut apporter dans l'instant, au détour d'une émotion, d'une image imprévue, d'un symbole « reconnu » et qu'heureusement, aucune préparation, aucune politique culturelle ne peut prévoir.

l'acteur

Avant de conclure ce paragraphe des apports positifs, il faudrait enfin nommer celui par qui tout passe : j'entends l'acteur. La réalité physique immédiate, magnétique de cet être qui se livre à deux pas de vous à des jeux même incompréhensibles, constitue la violence première de la rencontre par le théâtre. Par la véhémence de son art, mais aussi par son intuition particulière des hommes et des femmes qu'il interpelle, l'acteur est celui par qui l'événement arrive — ou n'arrive pas.

et après ?



*quelles
politiques ?*

*des créateurs
S.V.P. !*

Que restera-t-il au bout du compte de cet événement, de l'exaltation de ces contacts d'un soir ou deux, quand les comédiens auront repris l'avion, pour, le plus souvent, ne jamais revenir ? Parler de contacts de cultures autrement qu'en termes de durée, de répétition inlassable, d'histoire lentement commune, n'est-ce pas l'illusion par excellence ? Le passage du théâtre ressemble, à cet égard, à ces aurores électriques au milieu de la nuit africaine, révélant brusquement, le temps d'un grondement d'orage, des paysages insoupçonnés, aussitôt renvoyés aux ténèbres...

Il n'y a, je pense, de contacts possibles, que ce soit par le théâtre ou par tout autre chemin, qu'entre des êtres de chair et de sang et non entre des « cultures ». Et de tels contacts ne « marchent » pas n'importe comment. L'Afrique, avec ses publics naturellement hospitaliers, a beaucoup à nous apprendre, me semble-t-il, sur cet art de la rencontre. Oumar Alfa Konare rappelle, qu'avant toute chose, le public populaire africain (et en cela il est semblable aux paysans de l'Aude ou à l'ouvrier de chez Renault) a besoin de savoir **qui** vient chez lui. Quel est l'homme ou la femme qui se cache derrière cet acteur ou cette actrice de passage ? D'où viennent-ils ? Comment vivent-ils ? Il n'y a pas de relations possibles avec des êtres **non situés**. C'est la leçon populaire par excellence. Et aussitôt deux autres questions brûlent les lèvres de chaque spectateur : reviendras-tu ? et me recevras-tu chez toi ? Quel intérêt peuvent, en effet, avoir pour la vie des gens, des rencontres sans lendemain et sans réciprocité ?

J'achèverai, avant de donner la parole à nos interlocuteurs, par une dernière interrogation. Faut-il aller jusqu'au bout de la condamnation des politiques d'échanges culturels pratiqués jusqu'ici, en affirmant avec Lew Bogdan et Oumar Alfa Konare, l'incapacité de toutes les institutions culturelles actuelles nationales ou internationales, voire de toute institution tout court, de promouvoir des contacts véritables entre peuples ? Incapacité, dans le cas du théâtre, tant par ignorance de ce qu'il met en jeu, que par soumission à des impératifs politico-culturels incompatibles avec une libre expression. La plupart des manifestations internationales, des festivals de théâtre dans le monde répondent-ils en effet à autre chose qu'à des nécessités **extérieures** précisément « culturelles », — c'est-à-dire avant tout économiques et hégémoniques — ? De nouvelles approches s'imposent à l'évidence aujourd'hui, sur le chemin de relations plus effectives entre cultures comme entre peuples. Des relations que notre époque appelle sans doute, mais on ne le dira jamais assez — qui ne sauraient être imposées. Il y faut, de chaque côté de la barrière, la conscience d'abord d'un **besoin**, besoin de vitalité nouvelle, de libération de structures mortes, d'ouverture sur le monde. Il y faut ensuite, c'est du moins ma conviction, moins de structures et davantage de créateurs, de ces « flaireurs-du-temps-qui-se-prépare » comme les nomme Lew Bogdan. En un mot, des visionnaires.

Armand DREYFUS,
*Conseiller technique théâtral,
ancien secrétaire général de l'Adeac*.*

* Adeac : Association
de développement
des échanges artistiques
et culturels,
101, bd Raspail,
75006 Paris.