

la politique des grands

entretien avec Chérif Khaznadar

Lors de cet entretien, Chérif Khaznadar était directeur de la Maison de la culture de Rennes. Il a été, depuis, nommé directeur de la Maison des cultures du Monde (*). Il nous a fourni dans cet entretien sa vision fondamentale des rencontres de cultures

Chérif Khaznadar, vous avez été longtemps directeur de la Maison de la culture de Rennes, et vous avez été à l'origine du Festival des arts traditionnels, qui se déroule chaque année pendant une quinzaine de jours, à la Maison de la culture. Pouvez-vous nous retracer votre itinéraire personnel, et nous situer le Festival dans sa raison d'être et ses objectifs ?

Il faut tout d'abord dire que je suis d'origines diverses. Mon père est syrien, ma mère française ; j'ai une grand-mère italienne, et je suppose, par ailleurs, avoir des antécédents turcs, parce que mon nom est turc. Je suis issu de cultures, de civilisations, de religions différentes, tous ces contraires cohabitent en moi, et se complètent. J'ai ainsi une approche très variée, et très éclectique de la culture. Mes études dirigées vers l'administration se sont déroulées en français, en arabe, en américain. J'ai également travaillé dans le domaine du théâtre, et malgré mes diplômes administratifs, je me suis orienté vers le domaine culturel, essentiellement le théâtre et le journalisme. J'ai donc, au cours de ma vie professionnelle, touché à tous les domaines de création et de réflexion culturelles. A la suite d'un certain nombre d'études que j'ai faites pour des organismes comme l'Unesco, j'ai été amené à questionner l'action que je menais. Disons qu'elle a toujours été soutenue par un travail de réflexion et d'écriture. Après avoir travaillé plusieurs années

dans les pays arabes, particulièrement sur la transmission de la créativité théâtrale arabe à l'Occident, j'ai été fortement sensibilisé aux rapports existant entre l'identité culturelle et les œuvres d'art. Ma réflexion, au départ fortement influencée par les échelles de valeurs artistiques occidentales, a évolué, et je me suis attaché à comprendre les concepts culturels tels qu'ils sont vécus, dans les pays non occidentaux. Je vais citer une anecdote, qui situera peut-être un peu mieux le problème. Encore récemment, on disait que le théâtre arabe était né en 1840, lorsque Maroun El Nakkach monta pour la première fois « l'Avare » de Molière, sur une scène à Beyrouth... En réaction à cette idée, j'ai essayé de comprendre ce que pouvait être le théâtre pour le monde arabe. J'étais certain que, malgré les interdictions de l'Islam, il existait des formes d'expressions théâtrales particulières, qui n'avaient rien à voir avec un modèle importé d'Occident. Elles sont effectivement au nombre de trois : le théâtre de passion, le théâtre d'ombre et les formes d'expressions populaires instantanées comme celle des conteurs par exemple. A partir de là, j'ai senti la nécessité d'une prise de conscience, et nous étions un certain nombre de metteurs en scène à vouloir retrouver une forme d'expression de ce théâtre, qui soit authentiquement arabe, et qui, sans passer nécessairement par l'esthétique occidentale, ne l'ignore pas, toutefois. Il ne faut pas faire œuvre de reconstitution d'un passé disparu, mais construire une œuvre qui soit impliquée dans la réalité sociale



(*) 101, boulevard Raspail, 75006 Paris.

« Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne, notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein.

« Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie (...).

Antonin Artaud.

du pays, et qu'il tienne compte de certains apports.

Partant des données culturelles du monde arabe, j'ai très vite été amené à élargir ma réflexion à l'ensemble du tiers monde, et aussi à certaines entités culturelles occidentales, qui, elles aussi, subissent des pressions, et l'influence des cultures dominantes.

Quand j'ai été nommé à la Maison de la culture de Rennes, il y a bientôt huit ans, j'ai créé ce Festival des arts traditionnels de façon à pouvoir faire connaître à l'Europe des formes d'expression non occidentales, et occidentales, qui restaient le témoignage authentique de cultures encore vivantes. Il n'était pas question de reconstituer des formes mortes. Il s'agissait d'abord d'éviter de tomber dans la « folklorisation ». C'est un phénomène qui s'est beaucoup développé dans notre région, et que j'estime être l'une des manifestations du néo-colonialisme culturel : il y a actuellement dans presque tous les pays du monde une troupe nationale folklorique, qui représente des extraits de ce qu'est ou était leur culture, et, assez étonnamment, on y trouve presque toujours des bottes rouges, un certain pas qui correspond à celui du chorégraphe bulgare, yougoslave, polonais, ou soviétique qui est passé par là. Cette tendance est particulièrement grave, parce que, sous prétexte de modernisme, elle uniformise les cultures, et transforme des formes d'expression bien particulières en un spectacle artificiel, coupé de ses racines, de ses rapports directs avec le peuple. C'est dangereux, car sous prétexte de les préserver, on dénature ces expressions, et on les transforme en objets de musée qui n'ont plus aucune

vérité émotionnelle. Ce néo-colonialisme culturel est largement appuyé par l'action des mass média, qui véhiculent une culture venant essentiellement des États-Unis. Ils envahissent le marché de cassettes, de disques, de films, qui relèvent du domaine commercial, et sont un appel à la facilité, et, en retour, ils contribuent à dénaturer les formes originales.

Dans ce Festival, j'ai essayé, d'une part, de présenter des manifestations authentiques et originales, et, d'autre part, de les valoriser vis-à-vis des autorités des pays dont elles sont issues. Le pouvoir, qu'il soit étatique ou capitaliste, peut favoriser ou non l'évolution culturelle ; or, dans la plupart des pays du tiers monde, ce qui est considéré comme noble, est ce sur quoi l'Occident a marqué son empreinte, là où il y a déculturation, on voit un synonyme de progrès et de développement ! En outre, les dirigeants et l'élite intellectuelle de ces pays, qui ont pour la plupart été formés dans les pays occidentaux, continuent d'imposer ces schémas culturels. Ce que j'ai dit précédemment du théâtre arabe est généralisable. Ayant moi-même connu, lorsque j'étais là-bas, cet état d'esprit, où tout ce qui venait de l'étranger était valorisé, partant du principe de l'existence de ce complexe, j'ai voulu l'utiliser à rebours : si l'Occident valorise les formes originales, traditionnelles et authentiques de ces peuples, elles prendront une autre dimension aux yeux des dirigeants de ces pays. Je vous citerai l'exemple d'une troupe de marionnettistes de l'Inde, de Yakshagana. Ces représentations de marionnettes traditionnelles du Kerala avaient disparu depuis quelques années parce que le Sangeet Natak Academy, sorte de musée des

arts et traditions populaires, avait racheté au montreur toutes ses marionnettes. Le montreur, qui était un simple villageois très pauvre, n'avait pas les moyens d'en faire d'autres, ce qui demande de longs mois de travail, il avait donc interrompu les représentations. C'est tout à fait par hasard, en suivant des pistes de prospection, que j'ai entendu parler de ces marionnettes. J'ai rencontré le montreur, qui en avait gardé deux ou trois et qui m'a montré la manipulation, qui était passionnante. Je l'ai invité à venir au festival, et nous l'avons aidé à avoir les moyens et le temps de refaire des marionnettes. Il les a reconstituées, il a retrouvé certains de ses manipulateurs, et en a formé de jeunes pour venir ici. Il a présenté, avec succès, son spectacle auquel j'avais fait venir l'ambassadeur, ainsi que des autorités indiennes, qui ont donc été témoins de ce succès. Nous avons appuyé cela de lettres, d'articles de presse. Il a pu, à son retour, obtenir une subvention modique du gouvernement indien pour continuer à pratiquer son art. Un an plus tard, il avait fait 160 représentations dans les villages, et la région avoisinante, deux ans plus tard, il recevait le National Award de l'État indien. Nous l'avons fait revenir, il a pu rejouer ici, avec la répétition du même processus officiel, et maintenant cette troupe est considérée comme l'une des troupes, disons « exportables », de l'Inde. Le montreur a retrouvé son statut, il peut former des gens et exister. Il n'y a pas que cet exemple, et là, je crois que le festival a joué son rôle, il a permis à un pays de retrouver une création qui était encore vivante, dont le besoin existait, et qui avait été tuée par la faute d'un fonctionnaire idiot, qui avait enterré ces marionnettes au musée. Le Festival n'a pas

qu'un impact sur le public, il a aussi à jouer un rôle plus souterrain, pour permettre à ce genre de manifestations d'être reconnues.

Dans le numéro spécial de Confluent, qui présente ce huitième Festival, vous écrivez : « Si nous pouvions, à la Maison de la culture montrer et démontrer que ces artistes qui viennent des quatre coins du monde représentent autant de cultures, de façons de vivre différentes mais qui n'ont rien à envier à la nôtre, si nous pouvions opposer la culture à l'ignorance, mère du racisme, amener le public à communiquer avec ces autres peuples, nous participerions au combat principal de notre époque. »

L'imperméabilité du public, et non seulement du public, mais des organisateurs responsables culturels en France, aux cultures étrangères, m'a beaucoup frappé. Elles sont, soit reçues sous forme de folklore, avec l'accueil des grandes troupes qui séduisent le public, et sont les plus rentables, soit ignorées totalement. Je suis issu de cette génération qui a connu le Théâtre des Nations. De 1956 à 1963, le Théâtre des Nations a été une fenêtre ouverte sur le monde. C'est grâce à lui qu'on a découvert Brecht, l'Opéra de Pékin... C'est parce qu'elle a été représentée au théâtre Sarah Bernhardt, qu'on a découvert cette dramaturgie nouvelle venue d'Allemagne, qui existait d'ailleurs, depuis 20 ans déjà. Cette ouverture sur le monde ayant disparu, je pensais qu'il était indispensable d'en ouvrir une autre. D'autant que les grands créateurs de notre époque, comme Brook, Bérjart, Grotowski, n'ont pas ignoré ce phénomène. Ils sont allés dans ces pays, ont puisé aux sources de ces créations, les ont assimilées, et apportées à l'Occident dans leur forme à eux. Ceci est tout à fait légitime, et nous le soutenons, mais pourquoi ne pas connaître en même temps les originaux ? Il y a à faire tout un travail d'information du public sur le processus de création, qui, sans dévaloriser le travail des créateurs contemporains, permet de faire connaître ce qui les a influencés. Ainsi, je voulais que le public occidental puisse connaître les sources de bien des inspirations contemporaines. Nous avons, je crois, réussi dans ce domaine, essentiellement hors de France, parce que les troupes que nous faisons venir ont maintenant des points de chute dans les festivals européens.

En dehors de Rennes, à l'exception de quelques manifestations ponctuelles, l'essentiel de notre action a trouvé des développements en Hol-

lande, Allemagne, Italie, Suisse, Angleterre, mais très peu en France. Je ne m'explique pas les raisons de cette absence d'intérêt du public français. Pourtant, la radio, par exemple, a suscité de l'intérêt pour la musique traditionnelle, et il existe maintenant des collections de disques spécialisées. Mais j'ai l'impression que tout cela est dominé par un phénomène de mode. Il y a eu la mode de la musique indienne, puis celle de la musique arabe, maintenant nous passons par la mode de la musique africaine... Au niveau européen, l'intérêt semble plus éclectique, un échange s'établit. Notre action consiste donc à essayer d'élargir le champ d'intérêt du public, et aussi à faire en sorte qu'il connaisse les peuples par leur génie créateur, et non pas seulement par l'écho de guerres et de famines que délivrent les grands médias.

Vous nous avez situé les grandes idées motrices de ce Festival, ses objectifs. Pouvez-vous nous parler maintenant des conditions dans lesquelles se déroulent ces spectacles ? Les notions que nous avons de public, de salle de spectacle, ne constituent-elles pas autant d'obstacles à la compréhension de ces formes d'art, et en fin de compte à la communication dont vous parliez ?

Les obstacles que nous rencontrons sont très nombreux. Il y a déjà celui de la transplantation, et il y a des échecs, tout ce que nous présentons ici n'est pas assuré du succès. Il est évident que, mis à part les musiques classiques (je parle des formes non européennes), toutes les formes d'expression populaires perdent au moins 50 % de leur vérité hors de leur contexte d'origine. A quelques exceptions près, elles nécessitent une participation active du public, et souvent, elles correspondent à des moments privilégiés de la vie d'un peuple, que ce soient des fêtes ou des cérémonies ; donc, ce sont des manifestations particulières, qui font appel à la compréhension d'un code, qui correspondent à une mythologie, une légende, un rituel, quelque chose enfin, de profondément enraciné dans une culture. Et, bien entendu, à partir du moment où nous les présentons dans un contexte étranger, elles perdent toute cette charge mythique, et il ne reste que l'aspect formel. Mais c'est parfois un test pour ces formes d'expression, de mesurer leur puissance, et l'universalisme qu'elles peuvent atteindre, quand elles arrivent à surmonter ce handicap, et à communiquer quand même leur force à un public non initié.

Je prend des exemples dans le Festival de cette année : la cérémonie des derviches concentre une telle puissance, que, même face à un public qui n'est pas formé au soufisme (1), il se passe quelque chose. Faire venir les pleureuses de Finlande était pour nous une opération très délicate ; il y a une telle émotion, une telle sincérité dans ce que présentent ces pleureuses, qu'il n'y a pas de barrière de communication. Par contre, à être ainsi mises en spectacles, d'autres formes se trouvent dénaturées, et ne résistent pas. Ce sont les formes africaines qui posent le plus de problèmes, parce qu'elles ont besoin d'une véritable participation du public, et qu'elles ne s'accommodent pas du tout de l'architecture d'une salle, de ce type de structure. A ce propos, je trouve parfaitement scandaleux qu'on construise en Afrique des salles calquées sur les modèles occidentaux, où l'on enferme ces spectacles, et où on les imprime dans un moule qui ne leur convient pas. C'est encore une des manifestations du néo-colonialisme culturel dont je parlais tout à l'heure. Ici, ce qui passe le mieux de l'Afrique, ce sont toutes les musiques savantes : un joueur de cora (2), ou d'algaïta, un interprète dont on mesure la dextérité. Il est certain que le caractère rituel de la prestation des Maîtres tambours du Burundi se perd complètement entre la scène et la salle, mais il reste l'artiste qui crée un rythme particulier. Le fait est moins marquant en ce qui concerne l'Asie, où l'essentiel des formes traditionnelles qui ont survécu est de tradition savante. La musique, où les formes théâtrales indonésiennes ou japonaises sont restées très rigoureuses, et elles requièrent des interprètes spécialisés, dont l'art se transmet de génération en génération.

Pour en revenir à l'Afrique, le problème de la formation, de la transmission me paraît crucial. L'existence du joueur de cora, du maître tambour n'est concevable que comme résultat d'une éducation très progressive, et nous avons une image tronquée de leur art, qui ignore leurs initiations successives.

Et leur art même est en danger, dans la mesure où les modifications apportées à l'organisation sociale, ne permettent plus cette initiation, qui se transmettait de maître en élève, de père en fils. Mais on ne peut pas aller à l'encontre d'une évolution, il ne faut

(1) Soufisme : courant mystique de l'Islam né au 8^e siècle, opposé au légalisme, il met l'accent sur la religion intérieure. N.D.L.R.

(2) Cora, algaïta : instruments de musique très répandus en Afrique.

pas non plus faire de la défense des arts traditionnels une position passéiste. Mais je crois que ce que nous pouvons faire, c'est être prudent vis-à-vis de l'évolution quotidienne ou immédiate, ne pas démolir trop vite des choses dont nous nous rendrons compte dans quelques années que c'était une erreur de les avoir détruites, parce que nous faisons des erreurs en permanence. Il faut se méfier du « faire disparaître », ce qui est très facile actuellement. Dans la plupart des États, un décret suffit, aussi bien pour un bâtiment que pour une forme d'art. Il y a certainement des formes qui, malgré tout, doivent mourir ou disparaître, si c'est dans l'ordre des choses, mais gardons-en des traces au cas où nous en aurions besoin plus tard, et essayons de sauver ce qui peut être sauvé.

N'y a-t-il pas un risque que ces artistes rentrent chez eux avec une représentation de l'efficacité spectaculaire, qui faussera ultérieurement la formation des plus jeunes ?

En présentant ces formes, qui perdent une partie de leur authenticité et de leur puissance sur la scène, nous risquons également de donner de mauvaises habitudes aux artistes, qui, se mesurant au succès, s'adapteront, de concessions en concessions, aux exigences du public. Pour pouvoir se présenter fréquemment, certains artistes insistent eux-mêmes sur des modifications à apporter à leur spectacle ; et nous devons lutter contre cela. Je pense à tout l'appareillage technique dont disposent certains lieux, qui leur donne des idées d'utilisation de cette technique, le plus souvent superflue, et qui va déformer ce qu'ils font. Les derviches, par exemple, étaient venus à Rennes il y a trois ans, et avaient présenté leur cérémonie dans la salle, sans micro, tout passait merveilleusement. Entre-temps, ils sont allés aux États-Unis, où on leur a mis des micros, des amplificateurs, etc., donc cette année, il leur fallait absolument des micros, ce que j'ai refusé. Mais je ne serai pas étonné que, d'ici trois ans, à Istanbul, ils se soient équipés de micros, et éventuellement d'éclairages de couleur. Il y a donc effectivement un paradoxe à vouloir préserver les arts traditionnels, tout en les pervertissant involontairement. Le tout est de savoir mesurer, et d'équilibrer ce que nous apportons de négatif, avec ce que nous apportons de positif. Il faut éviter de tomber dans le voyeurisme, et l'exploitation pour notre propre curiosité, notre propre goût de la recherche. Par

exemple, je me refuse absolument à faire venir des Pygmées, qui ont une musique exceptionnelle. Ce serait un événement merveilleux pour l'Occident de les découvrir, mais je sais, pour en avoir discuté avec des musicologues et des ethnologues qui travaillent avec eux, que les faire venir serait dangereux, non seulement physiquement dans l'immédiat, mais aussi pour leur expression, leur culture. Donc, il y a des choses qu'il ne faut pas faire.

Par rapport à cette « perte », due soit à une difficulté de compréhension des codes, soit à la transplantation même de la forme présentée, menez-vous une action particulière de préparation du public ?

Je crois dans la formation du jeune public. Je crois que si nous arrivons à provoquer de l'intérêt et du goût pour des arts autres que ceux qui se pratiquent traditionnellement en Occident, si nous pouvons provoquer ce choc des cultures, c'est dans dix, vingt ans que l'effet se fera ressentir. Nous faisons un travail à très long terme. L'année dernière le Festival était entièrement organisé autour des masques. Nous avons travaillé toute l'année en collaboration avec un nombre important d'associations de formation, auprès des établissements scolaires, sur la fonction, le rôle du masque. Après que les enfants aient travaillé pendant plusieurs mois, sur leur propre imaginaire et leur propre création de masques, nous les avons mis en présence de formes très différentes d'utilisation du masque à travers le monde. Je crois que cela leur a produit un choc et qu'ayant pu confronter leur propre pratique à une autre, ils ont découvert une nouvelle dimension de l'imaginaire. Donc, la préparation se fait au niveau des publics scolaires. En ce qui concerne le public adulte, elle se fait uniquement à travers **Confluent**, notre revue, les articles que nous faisons paraître, ou la documentation distribuée au moment du spectacle. Mais il n'y a pas que durant le Festival que nous présentons des formes d'art traditionnel, cette action dure toute l'année. Il y a également des débats, des colloques. Le colloque est toujours organisé en relation avec le thème majeur du Festival, cette année l'Islam.

La très grande variété de propositions du Festival de Rennes ne risque-t-elle pas de favoriser, auprès du public, le goût du sensationnel, aux dépens de cette recherche profonde à laquelle il est convié ?

Il n'y a pas de doute : nous essayons de profiter du côté événement créé par le Festival afin de tenter de provoquer un intérêt pour ces spectacles. La forme Festival crée un mouvement, entraîne le public, et nous espérons que le public reportera son intérêt d'un spectacle à l'autre, quelqu'un intéressé par la Turquie, se trouvera peut-être tenté d'aller voir les pleureuses de Finlande. Le souci que nous avons de provoquer des chocs culturels, nous entraîne à être de plus en plus rigoureux sur le choix des manifestations.

N'y a-t-il pas une contradiction inévitable entre une structure de consommation culturelle et un propos militant ?

Je ne crois pas qu'il soit négatif que ces choses se passent au sein d'une institution, dans la mesure où l'action culturelle est militante. Nous ne sommes pas simplement un centre de diffusion de spectacles, de divertissement, notre programmation, si elle comporte exceptionnellement des moments de divertissement, est conçue pour favoriser la découverte. Le Festival concerne les arts traditionnels, mais le reste de notre action vise à faire connaître toutes les formes contemporaines de création. La démarche même de venir à la Maison de la culture implique au départ une attitude de curiosité.

Avez-vous le sentiment que le Festival peut aider à lutter contre le racisme ?

Le racisme se manifeste à tous les niveaux. En ce qui concerne les arts traditionnels, il est refus de l'autre, de l'étranger. Nous sommes dans une conjoncture économique qui fait que l'on a tendance à faire supporter à l'étranger une partie des maux de la société contemporaine française, et tout cela ne peut se développer que sous forme de racisme vis-à-vis de l'étranger. Mais le racisme existe aussi dans tous les autres domaines d'activité culturelle et sous des formes différentes ; par l'intolérance vis-à-vis de la liberté d'expression des autres, que ce soit le refus des formes d'expression contemporaines, ou, à l'inverse, le refus de ce qu'on pourrait situer dans le domaine du classicisme. Il y a malheureusement dans le public des murs qui ont été construits, sur des schémas qui catégorisent les choses, sans nuances, en bon ou en mauvais, et qui aboutissent au sectarisme.

*Propos recueillis par
Armand DREYFUS
et Anne-Sophie DESTRIKATS*