



## Revue d'histoire culturelle

XVIIIe-XXe siècles

7 | 2023

L'histoire culturelle de l'Europe centrale et orientale :  
des stéréotypes aux circulations

---

### “Nous avons suivi le doigt de Stanislas”. Entretien avec Charles Tordjman autour du Festival Passages

Propos recueillis le 22 mars 2023 de 14 à 17 heures et mis en forme par  
Yannick Hoffert et Lucie Kempf - Transcription première établie par  
Honorine Bertin

*“We followed the finger of Stanislas”. Interview with Charles Tordjman about  
the Passages Festival*

Charles Tordjman, Yannick Hoffert et Lucie Kempf

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rhc/7413>

DOI : 10.4000/rhc.7413

ISSN : 2780-4143

#### Éditeur

Association pour le développement de l'histoire culturelle

#### Référence électronique

Charles Tordjman, Yannick Hoffert et Lucie Kempf, « “Nous avons suivi le doigt de Stanislas”. Entretien  
avec Charles Tordjman autour du Festival Passages », *Revue d'histoire culturelle* [En ligne], 7 | 2023,  
mis en ligne le 15 décembre 2023, consulté le 31 octobre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/rhc/7413> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhc.7413>

---

Ce document a été généré automatiquement le 31 octobre 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers  
annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

# “Nous avons suivi le doigt de Stanislas”. Entretien avec Charles Tordjman autour du Festival Passages

Propos recueillis le 22 mars 2023 de 14 à 17 heures et mis en forme par Yannick Hoffert et Lucie Kempf - Transcription première établie par Honorine Bertin

*“We followed the finger of Stanislas”. Interview with Charles Tordjman about the Passages Festival*

**Charles Tordjman, Yannick Hoffert et Lucie Kempf**

---

- 1 Créé en 1996 à l’initiative de Charles Tordjman, alors directeur du Théâtre de la Manufacture – Centre Dramatique National de Nancy-Lorraine, le Festival Passages a permis des circulations et des rencontres inédites. Des artistes et compagnies issus des pays de l’ancien bloc communiste et, plus généralement, de pays situés à l’est de l’Europe, ont pu être présentés à des spectateurs français et s’inscrire dans les circuits de la vie théâtrale occidentale.
- 2 Le Festival Passages a été un moment fort de la vie culturelle nancéienne et lorraine durant toute la suite du mandat de Charles Tordjman à la tête du Théâtre de la Manufacture, jusqu’en 2009. D’abord annuelle, la manifestation est devenue une biennale à partir de 2004. Depuis 2011, le Festival est situé à Metz, où sa programmation a pris des directions nouvelles, au-delà de l’axe est-ouest qui l’a inspiré originellement. Le présent entretien propose de revenir, avec Charles Tordjman, sur la période 1996-2009. Il apporte des éclairages sur un moment fort de circulations Est-Ouest, durant ces deux décennies charnières qui ont suivi la chute du mur de Berlin.

Lorsque vous créez le Festival Passages à Nancy en 1996, vous êtes directeur du Théâtre de la Manufacture pour la quatrième année<sup>1</sup>. La création de ce festival a pu être perçue comme une manière de renouer avec la tradition de ce que l’on a coutume de nommer le « Festival de Nancy » (1963-1983), qui a marqué les mémoires de manière très forte à

Nancy et au-delà. D'origine universitaire – le Festival International de Théâtre Universitaire a été créé en 1963 à l'initiative de Jack Lang, avant de devenir le Festival Mondial du Théâtre de Nancy<sup>2</sup> –, cet événement est devenu mythique, si bien que la création d'un festival international de théâtre, à Nancy, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, rencontre nécessairement la mémoire du Festival Mondial. Pour autant, l'idée du Festival Passages ne se résume pas à la réponse à une nostalgie. Pouvez-vous nous dire comment l'idée du Festival Passages est née ?

J'ai été nommé à la tête du Théâtre de la Manufacture, le Centre Dramatique National de Nancy, en 1992. À l'époque il n'y avait pas d'appel à candidature, c'est le ministère de la Culture qui proposait la direction à un artiste. J'ai eu la chance qu'on me propose plusieurs centres dramatiques, et j'ai choisi Nancy parce que mes enthousiasmes théâtraux sont nés en Lorraine, et particulièrement à Nancy avec le Festival Mondial. Le rapport de Nancy au théâtre, ce n'est pas rien. Ce que j'entendais souvent à Nancy, c'est que les spectateurs étaient assez contents de ma première programmation. J'avais notamment invité ce metteur en scène extraordinaire, François Tanguy, qui est mort tout récemment... en tout cas, j'avais une programmation qui avait l'air de plaire à ceux qui aiment le théâtre dans cette ville. Le public était nombreux. Mais j'ai eu à plusieurs reprises des remarques du type : « C'est bien ce que vous faites, mais nous, on a vécu la période du Festival Mondial ». Il y avait une vraie demande d'international, et surtout de dépaysement radical. Je ne dis pas que dans le théâtre français tous les spectacles se ressemblent, mais il y a une certaine forme, la même langue, on boit aux mêmes auteurs, qu'ils soient contemporains ou classiques, il y a un certain classicisme du théâtre français, dans lequel je me retrouve d'ailleurs parfaitement bien. Mais je me souvenais de mes émotions au Festival Mondial de théâtre parce que j'ai eu la chance assez incroyable de voir à Nancy Bob Wilson, Pina Bausch, Kantor et beaucoup d'autres. C'était époustouflant, mais j'étais peut-être trop jeune, à dix-huit, dix-neuf ans, pour me rendre compte à quel point c'était important. En revanche, j'étais parfaitement conscient de n'avoir jamais vu de tels spectacles.

Cette idée de « on n'a jamais vu ça » était véhiculée et reprise, en 1992 et dans les années qui ont suivi, par les spectateurs qui disaient : « C'est bien ce que vous faites, mais à l'époque du Festival Mondial on voyait des choses vraiment inédites ». J'ai gardé ces remarques en tête, et, un peu plus tard, avec Jean-Paul Angot qui était alors mon directeur adjoint – et qui a ensuite dirigé la maison de la culture de Grenoble –, nous nous sommes posé la question de la reconduction ou de la renaissance du Festival Mondial de théâtre de Nancy. Mais nous nous sommes rapidement rendu compte que c'était un projet impossible car l'événement était lié à une époque révolue. À l'époque de Jack Lang, trente ans avant – le Festival International de Théâtre Universitaire avait été fondé en 1963, et nous étions au début des années 1990 – la question de l'internationalisme était fortement liée à la protestation à l'égard de la guerre du Vietnam. C'était un lien fort entre les spectateurs et les acteurs du monde entier. L'idée géniale de ce festival, c'est en effet d'avoir tout de suite pris l'ensemble de la planète comme terrain d'investigation. Et sur cette planète, il y avait de grandes idées et des causes qui allaient regrouper les étudiants de toute la planète : le refus de l'impérialisme américain et de la colonisation, les revendications de l'autodétermination et de la liberté des peuples... On n'était plus du tout dans la même logique en 1993-1994. Impossible de repartir sur les mêmes bases idéologiques. Mais il restait l'envie de partager l'énergie d'artistes qui venaient d'ailleurs et qui nous proposaient des choses qui nous scotchaient. Par exemple, Bob

Wilson a été un vrai choc pour moi au théâtre alors qu'à l'époque j'étais marxiste, et même communiste. Ma première remarque a été de dire « ce n'est pas brechtien », parce que la question de la forme y primait sur le sens social et politique. Mais ce spectacle a eu un impact énorme sur moi. Wilson nous proposait une forme qu'on n'avait jamais vue.

Et lorsque les spectateurs rappelaient le sentiment d'inédit qu'ils avaient souvent ressenti à l'époque du Festival de Nancy, on s'est dit : « C'est une bonne idée, on a besoin d'une dose de langues étrangères dans nos programmations ». Quand j'étais étudiant en Lorraine, je faisais des virées à Paris pour aller voir du théâtre, mais ce qui me plaisait par-dessus tout c'était les films étrangers en version originale sous-titrée. J'adorais ces pas de côté que permettait la langue étrangère au cinéma. Cette possibilité existait très peu au théâtre à mon époque. À part le festival mondial de Nancy, il n'y avait pas d'espaces de ce type-là. Avignon laissait assez peu de place aux programmations venues de l'étranger.

Et en 1995, avec Jean-Paul Angot, on se dit qu'il est temps d'ouvrir la programmation à l'international. Je me rappelle très bien ce moment, nous étions sur la place Stanislas, nous prenions un verre, et nous réfléchissions aux directions à prendre, par où commencer à prospecter. Et puis je regarde la statue de Stanislas sur la place qui a un bras levé qui semble indiquer une direction ou un chemin, et je demande au garçon de café : « Quelle est la direction indiquée par la statue ? », et il me répond : « C'est l'Est ». En réalité je pense qu'il se trompait, mais la mention de l'Est a fait immédiatement sens pour nous. C'était évident, le mur était tombé en 1989, et nous nous interrogeons : n'y avait-il plus que des ruines dans ces pays-là de l'autre côté du mur ? Y avait-il encore des communistes animés par des utopies ? Que faisaient les jeunes gens là-bas, à quoi ils rêvaient-ils ? Et on avait bien sûr en arrière-plan les souvenirs un peu fantasmés de certains spectacles du Festival Mondial de théâtre où il y avait beaucoup d'artistes militants – je pense au théâtre mexicain El Teatro Campesino, je pense aux Allemands de la Betterave rouge (Rote Rübe) qui proposaient des spectacles contre la guerre du Vietnam ou en faveur des plus précaires. Les Mexicains évoquaient déjà la nature abîmée.

Et donc, grâce à Stanislas, la décision est prise : on se dit qu'il faut aller à l'Est. Nous avons feuilleté les programmations du Festival Mondial et nous nous sommes rendu compte que Nancy se tournait souvent vers la Pologne avec Kantor, Grotowski... Quand j'ai rencontré ultérieurement Jack Lang, qui est venu à une ou deux éditions de Passages, je lui ai posé la question. Je lui ai demandé : « Quand vous avez commencé à lancer l'idée du festival, est-ce que vous saviez où aller, où prospecter ? » et il m'a répondu : « On est allés un peu partout », par exemple aux États-Unis. Il avait toute une armée de prospecteurs, des militants de haut vol qui travaillaient bénévolement et payaient eux-mêmes leur voyage et leur séjour.

Nous n'avions aucune idée de la manière de faire un festival international. Il fallait programmer des troupes, donc il fallait aller les voir. Nous avons sollicité des journalistes, notamment Jean-Pierre Thibaudat, qui a été par la suite très impliqué dans le festival Passages. Il a été une pièce maîtresse de nos recherches. Jean-Pierre, qui était correspondant à Moscou pour *Libération*, nous a conseillé d'aller au festival de Torun en Pologne. Nous y avons vu des choses formidables : les Arméniens du Théâtre Abelian, que nous avons programmés, mais surtout un Russe, qui avait mis

en scène un spectacle intitulé *Chambre d'hôtel dans la ville de NN*, d'après le roman de Gogol *Les Âmes mortes*. C'était un spectacle absolument étonnant. L'acteur, Avangard Leontiev, et le metteur en scène, Valeri Fokine, m'avaient fortement impressionné. Après Torun, nous avons aussi fait un saut à Moscou.

La première édition de Passages a été d'une ampleur modeste, il y avait cinq spectacles. À ce moment, en 1996, nous ne pouvions pas nous permettre davantage. Nous avions des Bulgares, Ivan Dobtchev et Margarita Mladenova, de la compagnie Sfumato de Sofia, le spectacle de Valeri Fokine, et *Les trois sœurs* du Théâtre Dramatique Abelian d'Arménie. Nous avons ouvert le festival par un concert-spectacle de Jean-Marc Zelwer intitulé *Les Montreurs d'ours sont partis*. Nous avons aussi trouvé à Poznan en Pologne une compagnie appelée Biuro Podrozy spécialisée dans les spectacles de rue. Nous étions excités et fiers de présenter ces trouvailles au public nancéien, même si bien sûr nous ne savions pas comment les spectateurs allaient réagir.

Nous ne voulions pas tout programmer au Théâtre de la Manufacture ni dans les endroits dits « institutionnels », ceux où le théâtre est traditionnellement chez lui. Voilà pourquoi nous avons utilisé le chapiteau de la Pépinière<sup>3</sup>. Pour *Les Âmes mortes* de Valeri Fokine, la jauge n'était que d'environ 80 spectateurs, ce qui est peu pour cet immense chapiteau. L'espace intérieur était aménagé comme un labyrinthe à l'issue duquel le spectateur arrivait dans une toute petite chambre. L'atmosphère était très dépaysante. Nous avons aussi expérimenté le théâtre en espace extérieur, avec la compagnie polonaise Biuro Podrozy. Pour ce spectacle de rue, mais de forme fixe, qui parlait de la guerre en Yougoslavie, nous avons choisi une cour dans le complexe de la Manufacture. Les spectateurs étaient assis sur des escaliers.

Un autre principe de programmation était de jouer plusieurs fois les spectacles, sous la forme de mini-séries de 4 ou 5 représentations, ce qui nous permettait de faire fonctionner le bouche-à-oreille. Nous avons également décidé d'ouvrir un lieu de rencontre : la Fabrique, où l'on pouvait manger et discuter. La Fabrique, qui fait partie du bâtiment de la Manufacture, était initialement un lieu de stockage de décors. Il nous a semblé important de l'ouvrir aux spectateurs et aux artistes afin de bénéficier d'un espace alternatif à celui de la grande salle. Nous exigeons des artistes qu'ils mangent à La Fabrique, tous mélangés. Cela a donné lieu à des soirées mémorables. C'était une contrainte pour eux, peut-être qu'ils auraient préféré manger seuls, mais il était important pour nous que les spectateurs puissent bavarder avec eux en toute simplicité. La convivialité et la possibilité de rassembler un public diversifié comptaient dans notre idée du festival. Dans cette perspective, nous avons pris des contacts avec ATD Quart Monde, parce que nous avions envie d'élargir notre public. Nous nous sommes rendu compte qu'il fallait adopter une attitude volontariste. Nous avons eu un monde fou venu d'ATD Quart Monde, ce qui nous a d'ailleurs donné l'idée de lancer une formule d'abonnement pour les personnes en difficulté, abonnement que l'on appelait en interne « Les Voix du peuple » et qui était un outil de relations avec les publics pour aller à la rencontre d'ATD Quart Monde, d'Emmaüs, et d'autres collectifs. Dès la première édition de Passages, le public était véritablement hétérogène, avec des personnes qui n'étaient jamais venues au théâtre. Et nous avons constaté que ce public n'avait aucun problème pour s'adapter aux lieux et recevoir les spectacles.

Cette première édition de Passages a été majeure pour nous ; il n'y a pas eu un public énorme, mais tout de même environ deux mille personnes. Donc pour une première édition avec seulement cinq spectacles, dont quatre de théâtre à proprement parler, le bilan était positif. Par la suite, au fil des éditions, nous avons poursuivi notre effort pour diversifier le public, notamment en direction des étudiants. Nous nous sommes demandé pourquoi la fréquentation étudiante était faible lors de la première édition. Nous avons mené une enquête. J'ai dû faire une bonne demi-douzaine de rencontres durant lesquelles je demandais aux étudiants pourquoi ils ne venaient pas au théâtre. Les réponses étaient claires et précises : « Ce n'est pas pour nous, c'est difficile, c'est cher ». À la suite de ces rencontres, nous avons créé le tarif étudiant à 5 francs. L'effet a été immédiat : l'année d'après, nous avons doublé notre public global avec 4000 spectateurs, dont un millier d'étudiants. Ce résultat nous a confirmé qu'il fallait encourager la venue des spectateurs, notamment par des tarifs très raisonnables. Nous avons aussi la confirmation que nous étions dans le vrai en ce qui concerne la ligne de programmation.

Pour préparer la deuxième édition, nous sommes retournés à Torun, où aucun programmateur français ne se rendait. Là, on nous a conseillé d'aller en Yakoutie, qui est un territoire très éloigné, au nord-est de la Sibérie. Avec Jean-Pierre Thibaudat, nous avons décidé de le faire. C'était vraiment un travail d'exploration et de défrichage. On ne passait pas facilement les frontières à l'époque, on n'allait pas naturellement voir des spectacles à Prague ou en Pologne et d'autant moins en Yakoutie. Nous avons fait Paris - Moscou, puis Moscou - Irkoutsk. À l'arrivée il faisait -30°C et nous avons dû dormir tous les deux dans le même lit après avoir été accueillis par le ministre de la Culture en personne, qui était lui-même metteur en scène. Le lendemain matin, nous avons repris un avion pour Niourba, une petite ville yakoute de 10 000 habitants où les habitants taillent le diamant. Nous y sommes restés six jours, pour voir les spectacles du Théâtre National de Yakoutie, un théâtre en bois. Ce sont des souvenirs magiques. Ils nous ont joué tout leur répertoire ; ils savaient qu'on venait pour les inviter. Le jour du départ, un grand repas nous a rassemblés avec toute la troupe, et je devais dire quels spectacles j'allais faire venir à Nancy. J'avais été spécialement touché par *Le pays oublié des Dieux*, que j'avais vu deux fois. Les autres spectacles me paraissaient plus exotiques, avec de multiples chamans. Ce théâtre enraciné, né des traditions du froid, était une découverte pour nous.

Si je devais refaire un festival aujourd'hui, je repartirais sur cette base : je pense que nous avons besoin de voir se côtoyer les traces les plus anciennes et les plus traditionnelles du monde, et la modernité, ce qui est neuf, ce qui vient de naître. À chaque fois que je vois des spectacles dont les racines plongent dans le chamanisme, cela me touche profondément parce que j'ai l'impression de vivre il y a cinq mille ans, que mon esprit y retrouve une sorte de naïveté primitive, ancestrale, j'ai l'impression que ma vie est augmentée par l'épaisseur du temps. Je rêverais d'un festival de spectacles du monde entier, mêlant l'ancestral et le plus moderne, pour voir quelles tensions se créent dans l'esprit et le corps du spectateur, et ce que ça lui raconte.

D'où vient le nom du Festival ?

Nous ne pouvions pas reprendre le nom du Festival Mondial de théâtre de Nancy. Notre projet était très différent. Le nom vient d'une très belle pièce de Christoph Hein, un auteur berlinois que j'avais rencontré à Berlin avant la chute du mur. Il m'avait confié un texte inédit intitulé *Passage*. Je l'avais fait traduire par Alain

Rougerie, un ami de Thionville, avec l'intention de le monter. Le projet n'a pas pu aboutir, mais la pièce est restée dans ma mémoire et son titre a naturellement resurgi lorsque nous avons cherché un nom pour le festival. Nous l'avons simplement mis au pluriel pour évoquer la multiplicité des circulations que nous souhaitions provoquer. La pièce s'inspirait des derniers moments de Walter Benjamin, elle évoquait des intellectuels allemands, qui quittaient Berlin en 1942 pour se réfugier aux USA. Ils étaient dans un café d'un village français proche de la frontière espagnole et ils parlaient de leur passé et de leur possible future liberté. Pour moi, *Passages*, au pluriel, résonnait avec ces conversations d'intellectuels qui se promettent de rebâtir ailleurs des utopies, c'était exactement ce que je voulais faire.

En Yakoutie, vous sélectionnez *Le pays oublié des Dieux* plutôt que d'autres spectacles dont vous dites qu'ils étaient un peu exotiques. Quels étaient vos critères pour faire un choix parmi les multiples spectacles possibles ?

- 3 Initialement, je me suis rendu dans les pays de l'Est avec une attente d'ordre un peu idéologique qui s'est révélée totalement erronée. Je voulais savoir comment les habitants avaient vécu la chute du mur de Berlin, et s'ils conservaient la nostalgie de l'utopie communiste. Nous n'avons rencontré aucune trace de nostalgie. Les priorités et les préoccupations des habitants, par exemple dans les villages des régions glacées que nous visitons, n'étaient pas du tout celles que nous imaginions. Cela m'a permis de renoncer à mes illusions sur le communisme. En ce qui concerne le choix des spectacles, j'ai fini par abandonner tout critère, je me suis accordé la liberté de choisir ce que j'aimais. Mais aussi, nous étions très à l'écoute des renseignements que nous pouvions glaner ici et là. Nous avons un réseau à l'Est, notamment des critiques d'art dramatique polonais, bulgares et russes à qui nous pouvions demander ce qui était en train d'émerger. Nous avons des renseignements de première main. Dès que nous entendions parler de quelque chose, nous prenions l'avion pour aller voir. On ne filtrait aucune demande. Plus on voyait de spectacles, mieux c'était.

Le choix des spectacles se faisait donc en partie sur la base du coup de foudre...

Oui, il y avait une grande part instinctive dans nos choix. Pour revenir aux Yakoutes, ils avaient des spectacles avec des chamans en costume, dont le côté folklorique ne me touchait pas particulièrement, je trouvais que le théâtre n'avait pas sa place là. En revanche, *Le Pays oublié des Dieux*, créé par le metteur en scène Youri Makarov à partir d'un poème yakoute, parlait des goulags. La pièce raconte un amour interdit entre un homme et une femme emprisonnés dans un goulag où les rapports hommes/femmes étaient impossibles. Ils s'aiment malgré tout mais le poème s'achève par l'éventrement du bébé né de leur union. Le regard yakoute sur la réalité des goulags m'a profondément ému, d'autant plus que ce spectacle qui contenait une interrogation politique était produit dans un théâtre national subventionné par l'État. J'ai également été touché par la façon dont le metteur en scène travaillait sur le mental du comédien. Il m'avait expliqué que le spectacle ne commençait pas sur la base d'un top technique, mais à partir du moment où une énergie passait entre les comédiens qui se tenaient par la main face au public. Ça demandait du temps, ça pouvait prendre trois à quatre minutes avant le spectacle. Les comédiens étaient agenouillés devant nous, et dès qu'ils étaient prêts, le spectacle commençait. Le metteur en scène était aussi chaman – ils l'étaient tous un peu –, ce qui induisait un rapport particulier à l'air, à la nature. Nous avons eu une aventure incroyable lorsqu'ils sont venus à Nancy en 1997. Le commissaire de police m'a appelé : « Il y a

un problème avec des comédiens étrangers qui jouent chez vous, on en a retrouvé qui dormaient dans le parc de la Pépinière et ils ont abîmé un parterre de fleurs ». J'ai demandé des explications au directeur de la compagnie qui m'a répondu : « Dans vos villes, vous recouvrez la terre d'asphalte. Chez nous, à Niourba, on est en contact direct avec la terre ». Il m'a expliqué que dormir à l'hôtel avait perturbé certains membres de la troupe qui avaient préféré dormir dans le parc. Et certains avaient voulu goûter les fleurs. On avait affaire à des personnes qui venaient vraiment d'un autre monde. Ce déplacement de la pensée m'enchantait.

Dans le choix des spectacles, nous étions attirés par les objets présentant une grande singularité. Par ailleurs, travailler avec Jean-Pierre Thibaudat a permis de croiser nos expertises. Jean-Pierre avait un jugement très affûté sur le théâtre parce qu'il voyait énormément de spectacles. Il était critique de théâtre et nous a beaucoup aidé dans la sélection, et par la suite il a même intégré l'équipe du festival à Metz, il était officiellement son « prospecteur en chef ». De mon côté, en tant que metteur en scène, je cherchais à être épaté, je voulais pouvoir me dire : « Voilà une chose que je n'arriverais jamais à faire », « Ce que font les Yakoutes, les Mongols, j'en serais incapable ».

Lors de l'édition 1997 de Passages, vous avez également invité le jeune metteur en scène Oskaras Korsunovas, qui allait devenir un grand nom, reconnu aussi bien en France que dans son propre pays.

J'ai découvert Korsunovas en Lituanie, ainsi que Rimas Tuminas, un autre metteur en scène aujourd'hui à la tête du grand Théâtre National de Lituanie. Le spectacle de Tuminas, intitulé *Souris-nous, Seigneur*, était extrêmement fort. Il racontait les derniers jours du ghetto juif de Vilnius. Le metteur en scène avait tenu à aller rechercher des objets trouvés et abandonnés dans le ghetto. Comme un archéologue, il avait rebâti l'histoire des juifs de Vilnius à partir de ces objets. Je me souviens de cette image finale où les acteurs désinfectaient le décor avant le noir final. L'Histoire se récrivait ainsi chaque soir.

Parmi les nombreux spectacles de Korsunovas que j'ai pu voir, j'ai repéré notamment *La Vieille 2* d'après Daniil Harms et Vvédenski, ainsi que *Là, être ici*, toujours de Daniil Harms. Ces deux spectacles m'ont fortement impressionné, j'avais le sentiment de voir un théâtre rare. J'avais proposé à Vincent Baudriller, qui travaillait au Festival d'Avignon, de m'accompagner, donc il est venu, ainsi qu'une personne du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Nous sommes tous tombés d'accord sur Korsunovas, ça nous a scotchés. Après Passages, il a été invité au Festival d'Avignon. Par la suite, il est souvent revenu en France, à Passages, à Avignon et ailleurs.

Lors de l'édition 1997, outre les Yakoutes et les Lituaniens, nous avons réinvité les Bulgares Mladenova et Dobchev qui sont venus avec deux spectacles caractérisés par une rare économie de moyens scéniques. On découvrait alors la force intérieure d'un jeu théâtral où l'émotion était première.

Les premières représentations de Korsunovas en France ont donc eu lieu à Nancy dans le cadre du Festival Passages, qui était une sorte de passerelle pour des artistes de l'Est qui, à partir de là, pouvaient rayonner en France et en Europe de l'Ouest. Ce travail pionnier donnait à Passages une forme de singularité dans le paysage national<sup>4</sup>. Pouvez-vous nous parler de ce travail de découverte et de promotion ?

Passages avait effectivement besoin de se singulariser dans le paysage national. Au début, nous ne faisons venir que des artistes qui n'avaient jamais joué en France.

Très vite, la presse nationale est venue. Dès 1997, il y avait *Le Monde*, *Libération*... La presse nationale suivait le festival avec intérêt, Korsunovas a été encensé, les Yakoutes également, qui étaient programmés pour dix représentations ; j'avais invité le directeur du Festival d'Avignon, Bernard Faivre d'Arcier, à venir les voir. Par la suite, le festival s'est développé très rapidement. Notre politique vis-à-vis des artistes invités ne se limitait pas à les accueillir et à les faire briller le temps de l'événement, mais aussi à les faire connaître ailleurs en France. Cela a été le cas pour Korsunovas, Rimas Tuminas ainsi que pour les Bulgares. Il y a eu ultérieurement un autre Bulgare, Galin Stoev, en 2005. Il était venu pour la première fois en France, à Passages, avec *Oxygène*, un texte russe décapant d'Ivan Viripaev. À présent, Galin Stoev dirige le Théâtre de la Cité, un grand Centre Dramatique National à Toulouse. On peut dire que Passages a facilité l'intégration en Occident de Korsunovas, Stoev, ou de la Russe Tatiana Frolova... Dès le début du festival, nous avons commencé à comprendre à quel point les artistes de l'Est avaient besoin de nous, à quel point ils s'honoraient de venir jouer à Passages, pour eux la France était le pays de la Culture.

En revanche, au début, le ministère de la Culture était un peu circonspect par rapport à notre projet. Dans son idée, le Centre Dramatique National était un lieu de création et d'accueil de théâtre français. Je n'ai pas accepté cette définition restrictive de notre mission. Et c'était trop bien pour arrêter ! Passages nous a décentrés radicalement. Chaque fois que je revenais de l'Est, je me disais : « Qu'est-ce qu'on peut râler, nous qui travaillons en France, alors qu'on voit les conditions extrêmement précaires dans lesquelles ils créent, on aurait besoin de travailler avec eux, d'ouvrir des voies de collaboration... » Mais, à l'époque, ce n'était pas très bien vu du côté du ministère d'avoir des relations trop nourries avec les Russes, les Polonais. Du moins c'était ce que je ressentais.

Il vous semblait que la politique culturelle française n'était pas trop encline à soutenir des initiatives internationales telles que le Festival Passages, en tout cas dans le cadre d'un Centre Dramatique National ?

Non ; le Ministère a commencé à reconnaître Passages à partir du moment où la presse nationale s'y est intéressée – par exemple lorsque *Le Monde* a fait une première page sur un metteur en scène bouriate qui leur avait plu. Dès qu'on a eu la presse nationale, c'était réglé. Le ministère a cessé de me suggérer d'arrêter.

Il y a eu un certain nombre de premières de spectacles à Nancy, suivies de tournées favorisées par Passages ?

Oui, c'était notre rêve. Que les spectacles soient créés ici. Par exemple, *Les Apiculteurs* de Nikolaï Rostchine ont été créés en collaboration avec le Centre Dramatique National de Thionville, en 2005. La troupe a répété dix jours sur place. Il n'était pas vraiment possible de faire toutes les créations à Passages, mais les premières françaises avaient toujours lieu durant le festival. Ensuite, nous les emmenions presque tous ailleurs, soit en grande région, soit à Paris, ce qui arrivait fréquemment, ou encore à Grenoble ou à Montpellier. L'argent de la vente des spectacles revenait aux compagnies. Une exigence du festival était que les salaires versés aux artistes invités soient identiques à ceux des comédiens français. Cette somme n'était jamais discutée. Nous avons des règles morales assez draconiennes sur ce point. Nous ne voulions pas faire de discrimination.

La création du Festival a impliqué une recherche de financements. Y a-t-il eu des difficultés sur ce plan dans les premières années ? Êtes-vous allés chercher des financements un peu originaux ou alternatifs ?

Il nous a fallu effectivement rechercher des financements spécifiques. Nous avons commencé par demander à nos partenaires institutionnels de nous financer un peu plus. La région Lorraine s’est montrée particulièrement réceptive, alors qu’en 1996 les collectivités territoriales n’avaient pas toujours l’habitude de financer la culture de manière importante. L’aide de la région nous a permis d’organiser Passages sans toucher au budget du Centre Dramatique National. Les spectacles ne représentaient pas un poste budgétaire très important, à la différence des transports. Faire venir quinze Yakoutes depuis Niourba impliquait d’engager une somme significative. On trouvait des aides auprès de compagnies de transports étrangères.

Par ailleurs, nous avons fait appel à des mécènes, d’une manière un peu originale. Nous avons inventé un système – et je souhaite que tous les théâtres utilisent ce genre de système. Nous avons contacté des entreprises privées en leur demandant de ne pas nous donner d’argent, mais d’acheter des places que nous nous chargeons d’aller distribuer, à moindre coût, à des publics qui n’avaient pas les moyens de s’acheter des billets. Nous poursuivions ainsi notre démarche d’élargissement de la diversité des publics. C’est de cette manière que nous avons pu inviter des personnes d’ATD Quart Monde. On leur demandait une somme symbolique de 2 €, qui était loin de correspondre à la totalité du coût de la place, le restant étant donc pris en charge par l’argent issu du mécénat. Avec ce type de fonctionnement, on arrive à coudre un rapport entre un théâtre ou un festival et la région dans laquelle il est implanté. Et si les spectacles sont bons, les spectateurs reviendront. Pour la dernière édition du Festival Passages à Nancy, en 2009, nous en étions à 20 000 spectateurs, contre 2000 lors de la toute première édition. Pour un festival en langues étrangères qui présentait des spectacles parfois très singuliers, c’était tout de même assez important.

L’édition 1998 présentait 11 spectacles, contre 4 ou 5 en 1996. Je crois que cela a également été l’année du bond du public. Il y avait deux spectacles d’Anatoli Baskakov dont le théâtre était implanté à Oulan-Oudé (capitale de la Bouriatie) ainsi que des compagnies indépendantes, notamment des Russes, le théâtre Ten<sup>5</sup> de la famille Epelbaum. À Moscou, ils se produisaient dans une cave de banlieue : tout y était miniature, la salle, des maquettes accrochées aux murs, le bar avec des verres d’un centimètre de haut, des toasts miniatures. Le spectacle racontait l’histoire d’un peuple qui se balade sur la planète et qui se fait refouler de partout. Il y avait un jardin avec 10 places pour les adultes et environ 700 marionnettes. Le spectacle devait durer une dizaine de minutes, c’était un opéra, et c’était génial. À Nancy, en 1998, nous avons programmé deux spectacles du théâtre Ten’, *Iolanta*, un petit opéra d’après Tchaïkovski, et *Métamorphoses*, une création graphique à base d’improvisation. En 1998 également, des artistes lituaniens reviennent car des fidélités se mettent en place, et il y a les Mongols en 1999.

La venue du théâtre Tsam d’Oulan-Bator a été un moment particulièrement marquant et l’occasion d’une aventure singulière. Pouvez-vous nous en parler ?

- 4 Le théâtre Tsam, cela a effectivement été une grande aventure. L’on peut dire que Passages a contribué à la renaissance de cette tradition de danse rituelle qui était en train de se perdre définitivement en Mongolie. Le rituel du « Tsam » s’était arrêté en

1937 car il avait été interdit par les communistes, qui avaient passé par le fil de l'épée 10 000 lamas en Mongolie. Mais certains avaient réussi à cacher tous les objets du culte et à sauver notamment le livre témoin de la chorégraphie originelle. Nous nous sommes rendus au monastère de Gandantegchinlin d'Oulan-Bator. Nous y avons rencontré un très vieux lama, âgé de 97 ans, qui avait été le dernier danseur du Tsam. Ce lama a fini par nous dire qu'il possédait le livre témoin de la chorégraphie et qu'il était possible de refaire le Tsam. Nous avons financé les costumes et les répétitions. Cela n'a pas été sans mal, il a fallu notamment négocier ferme avec une compagnie aérienne que nous avons finalement convaincue de laisser voyager gratuitement les 57 lamas impliqués dans la cérémonie. Le Tsam a pu avoir lieu en 1999 à l'Abbaye des Prémontrés de Pont-à-Mousson. Nous avons révolutionné l'Abbaye pour les cinq représentations et un total de 2500 spectateurs sont venus de partout en France et d'ailleurs. Nous avons notamment attiré des bouddhistes. Les retombées de ces cinq dates ont été incroyables. La presse nationale française a donné une grande résonance à l'événement : Jean-Pierre Thibaudat a fait un long article dans *Libération*, et il y avait eu toute une page dans *Le Monde*. La télévision est également venue, pour une demi-heure d'émission sur Antenne 2 dans une émission culturelle à 22h, ce qui était une première pour le festival. CNN a repris les images de France 2 et celles-ci ont été diffusées en Mongolie. On nous a dit que quand les moines étaient revenus à l'aéroport d'Oulan-Bator, il y avait des milliers de personnes pour les accueillir – je pense qu'on parle plutôt de centaines, mais tout de même, des centaines de personnes sont venues les acclamer à leur retour de Nancy, parce qu'ils avaient vu les images de CNN. Depuis, le Tsam a repris son cours en Mongolie.

Une des compagnies les plus marquantes à s'être produite durant la période nancéienne de Passages (1996-2009) est le Théâtre KnAM dirigé par Tatiana Frolova et installé à Komsomolsk-sur-l'Amour. Pouvez-vous nous parler de cette découverte ?

Tatiana Frolova, nous l'avons « découverte » à Komsomolsk-sur-l'Amour, à l'Extrême-Est de la Russie, face au Japon. Elle travaillait dans un petit théâtre qui était un garage où il y avait quelques gradins et une jauge d'environ 25 places, lisait ou faisait entendre Rimbaud, Heiner Müller ; c'était totalement anachronique. Elle était l'incarnation de l'artiste engagé, elle ne manifestait aucun mépris pour la ville dans laquelle elle vivait, mais son action disait qu'il devait rester un espace pour la poésie. Elle avait quelque chose d'un moine : même si je ne suis pas croyant, j'éprouve une forme de respect pour ces personnes qui prient pour nous, chantent pour nous, vivent dans le froid pour nous. Pour moi, l'action de Tatiana Frolova avait quelque chose d'analogue. Cette artiste faisait du théâtre pour nous. Comme si elle sauvait la condition humaine de ce qu'elle peut avoir parfois de plus dégradé, et la relevait, la faisait chanter. Elle est venue à Passages en 2000, et, je peux vous l'annoncer, elle vient d'obtenir en 2023 le prix européen que la SACD décerne au mois de juin ; elle est à présent réfugiée politique et vit à Lyon avec toute son équipe. Et ça aussi, c'est grâce à Passages, parce qu'ils ne seraient pas là sans Passages.

La plupart des spectacles étaient joués dans des langues que la majorité des spectateurs n'étaient pas en mesure de comprendre. Un des défis de Passages était donc la question de la traduction et du surtitrage. Comment l'avez-vous abordée ?

Avec Jean-Pierre Thibaudat, nous étions exigeants sur le surtitrage. Nous voulions vraiment que le public comprenne. Sans texte, on ne peut pas comprendre profondément ce que dit l'acteur, même avec le meilleur acteur du monde. Nous demandions aux équipes accueillies de nous fournir un pré-surtitrage. Ensuite, nous

faisions une vérification : nous faisons un filage avec uniquement les surtitrages pour vérifier qu'il n'y avait pas trop de texte, qu'il n'y avait pas de fautes, que l'ensemble était compréhensible. C'était un travail fastidieux, mais indispensable. Nous ne laissons jamais les équipes jouer sans avoir répété les surtitrages : étant donné que les artistes n'étaient pas français, ils ne pouvaient pas savoir si les surtitrages pourraient fonctionner pour nous. Donc on vérifiait, on corrigeait, et il nous est même arrivé de réécrire. Une fois, pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare par Oskaras Korsunovas, le surtitrage ne marchait plus. J'ai tout simplement raconté la pièce aux spectateurs avant le spectacle et tout s'est bien passé.

J'ai remarqué que, quand le surtitrage est assez bon, les spectateurs aiment bien lire. Il y a un plaisir de la lecture du texte. Celui-ci peut ainsi devenir un élément du spectacle : il est donné à voir. Les spectateurs peuvent dire qu'ils ont lu le texte, mais aussi qu'ils l'ont vu. On n'a pas encore épuisé l'utilisation formelle du surtitrage. Le récent *Tristan und Isolde* de Tiago Rodrigues, créé à l'Opéra National de Nancy, l'a encore montré.

Je dois enfin préciser que, pour tout ce travail de surtitrage, nous avons bénéficié de l'aide d'André Markowicz, qui est un très grand spécialiste de la traduction théâtrale, notamment du russe vers le français. Il est arrivé dans l'équipe du festival en 1999, d'abord pour vérifier que nos traductions n'étaient pas trop mauvaises. Par la suite, il a organisé des ateliers de traduction du russe pour des non russophones. C'était étonnant, ces conversations, sur les poètes russes, il parlait de Mandelstam et Maïakovski. Il a vraiment fait un triomphe à la Fabrique. Il est devenu un peu la mascotte du festival, il a participé à au moins 6 ou 7 éditions. C'est également lui qui a traduit la version d'*Oncle Vania* que j'ai montée en 2001.

Il y a également eu plusieurs expériences de traduction simultanée avec le traducteur présent physiquement sur scène. On pense par exemple à Evguéni Grichkovets (*Comment j'ai mangé du chien, En même temps et Planète*) et à *Septembre.doc* du Teatr.doc de Moscou.

Cette expérience a commencé avec Arnaud Le Glanic et Evguéni Grichkovets en 2004. Nous avons initialement prévu de surtitrer le spectacle, mais Grichkovets parle tellement vite que cela s'est révélé impossible. C'est là que nous avons eu l'idée de choisir un acteur français possédant le même débit que lui. Et Grichkovets a été immédiatement d'accord, il a pris cela comme une manière de jouer avec le texte. Nous avons eu la chance de rencontrer Arnaud Le Glanic, qui disait le texte français aussi vite que Grichkovets disait le texte russe, et c'était jouissif pour le spectateur. On ne peut le faire que si la pièce est un monologue. Sur un Tchekhov, à sept ou à quatorze sur scène, le cafouillage est inévitable.

Nous avons obtenu pour Grichkovets des représentations à Paris. L'un des avantages de Passages, c'était qu'on ne jouait pas uniquement à Nancy. Nous avons par exemple réussi à organiser une édition de Passages à Grenoble à la Scène Nationale, en 2004. Il y avait trois ou quatre spectacles qui formaient un mini festival. Nous avons fait une opération semblable au CentQuatre à Paris, en 2006.

On a vu que Passages était une passerelle vers l'Occident pour des artistes de l'Est. Inversement, est-ce qu'il y a eu un effet de tremplin de Passages, pour les artistes, dans leur pays d'origine ?

L'on peut même parler d'effets de reconnaissance à revers. Oskaras Korsunovas ne s'était jamais produit à Vilnius, mais le ministre de la Culture de Lituanie, qui était de passage à Paris, est venu voir le spectacle et il a proposé à Korsunovas non seulement une subvention mais également un théâtre à Vilnius. Anatoli Baskakov a bénéficié lui aussi d'une telle reconnaissance à revers. Son théâtre a été en partie rénové après sa venue à Passages. Quand on était allés par la suite chez lui pour répéter ma mise en scène d'*Oncle Vania*, il avait tapissé son théâtre d'articles de presse, de pages du *Monde*, de l'*Est Républicain*. C'était la preuve de l'importance de cette reconnaissance occidentale. De nombreux artistes invités à Passages ont ensuite obtenu des aides dans leur propre pays. Il y a eu un effet de légitimation.

La programmation de Passages privilégiait les productions étrangères. En revanche, le festival a présenté plusieurs fois des mises en scènes de textes français ou occidentaux par des artistes de l'Est, comme *Le roi Lear* en turkmène (mise en scène d'Anna Mele dans le cadre de l'édition 2007). Redécouvrir sous un autre prisme des textes connus du public occidental, cela faisait-il partie de la ligne éditoriale du festival ?

Oui, complètement. Nous étions très intéressés par le regard que pouvaient porter des artistes issus de l'Est sur la langue française et les textes du répertoire français, notamment contemporain. Par ailleurs, notre ligne éditoriale nous poussait à ne pas programmer des spectacles de metteurs en scène français portant sur des auteurs d'Europe orientale. Nous avons demandé aux compagnies de Lorraine de nous proposer des choses, mais celles-ci restaient souvent timides, des mises en scène de Tchekhov ou de poèmes de Rilke. Aussi leur avons-nous fait une autre proposition : les envoyer à l'étranger, par exemple en résidence dans un théâtre, à Prague ou ailleurs, vivre là-bas en immersion et se nourrir de cette expérience, sans obligation de créer un spectacle. En fait, je crois que ce qu'on aimait bien avec le festival, c'était raconter des histoires. Vivre des histoires. Dans cet esprit, nous avons organisé le voyage d'artistes lorrains vers l'Est.

J'ai pu avoir moi-même une expérience très forte d'immersion culturelle en Russie en amont de la création d'*Oncle Vania*. Nous avons eu la possibilité de faire une résidence de création au bord du lac Baïkal. C'est bête à dire, mais il y a quelque chose de l'âme russe, de la culture russe que l'on peut saisir en direct lorsque l'on passe un mois sur place. Les conditions matérielles de notre séjour étaient un peu spartiates, mais elles étaient économiques et nous buvions beaucoup de vodka ! Quand on a vu des Russes ivres morts pour de vrai, la compréhension de Tchekhov devient évidente !

À la fin de l'année 2009, vous quittez la direction du Théâtre de la Manufacture de Nancy. L'édition suivante de Passages, en 2011, a eu lieu à Metz, où le festival est toujours installé aujourd'hui. Pouvez-vous nous parler de ce déplacement ?

Le festival était principalement financé par la région Lorraine et très peu par la ville de Nancy ou par l'État. Lorsque j'ai quitté la direction de la Manufacture, je n'ai pas trouvé d'accord avec le nouveau directeur pour la poursuite du festival à Nancy. Je me suis alors tourné vers la ville de Metz, qui a très bien accueilli l'idée, dans la mesure où il n'existait pas d'événement équivalent. La région Lorraine était enthousiaste et le maire de Nancy n'avait pas d'objection. Nous avons noué des partenariats avec les structures culturelles messines, notamment l'Arsenal, l'Opéra-Théâtre de Metz, le Théâtre du Saulcy. C'était une aventure toute nouvelle pour nous,

puisque, en plus du fait que nous nous implantions sur un territoire nouveau, nous devions nous organiser en tant que festival sans nous adosser à une structure telle le Centre Dramatique National. Il y avait également un peu d'inquiétude au sujet de la fréquentation, mais dès la première édition messine, le festival a été un succès. Les salles étaient quasiment remplies quatre jours avant le début. Nous étions nous-mêmes surpris. Le public nancéien a été très présent, notamment sur les premières éditions messines.

La programmation est restée majoritairement tournée vers l'Est, mais s'est ouverte à d'autres horizons, notamment l'Inde, l'Amérique du Sud et Israël. Cuba, par exemple, était une source d'inspiration car je continuais de m'intéresser à ce qui restait, ou non, du communisme. Puis, en 2015, j'ai passé la main parce que le festival devenait de plus en plus chronophage et exigeant physiquement, je n'avais plus le temps de faire de la mise en scène. Avec les directeurs qui ont suivi, la programmation s'est diversifiée, tant géographiquement que sur le plan disciplinaire. Actuellement, avec Benoît Bradel, la programmation n'est pas strictement théâtrale, ce qui correspond à l'évolution de l'esprit du temps. Le festival s'appelle désormais Passages Transfestival et il met l'accent sur les formes multidisciplinaires. Le festival existe depuis maintenant 27 ans et il se porte très bien !

Et si vous deviez faire un bilan personnel de Passages, particulièrement en ce qui concerne la période nancéienne ?

Passages a été une expérience décisive qui m'a décentré dans mon théâtre. Le festival m'a donné une soif de dramaturgies étrangères. À mon départ du CDN, j'ai monté *Fabbrica* de l'auteur italien Ascanio Celestini. Passages m'avait transmis le virus du pas de côté, du décalage, du déplacement. En tant que metteur en scène, j'adore Racine, Molière, Shakespeare, mais, à cette époque, je me sentais plus universaliste. C'est ce qui m'a fait aller par la suite vers un autre Italien, Marco Paolini, avec qui j'ai monté en Suisse un spectacle sur Galilée.

J'ai aussi commencé un compagnonnage suivi avec Jean-Claude Grumberg. Je pense que cette aventure décisive est, elle également liée, directement ou indirectement, à Passages. Le festival résonne profondément avec mon expérience personnelle et familiale de l'immigration. Enfant d'immigré, j'ai vécu le fait d'être décalé, d'être séparé de ce qui pendant des années est son chez soi. Avec Grumberg, j'ai l'impression de renouer en quelque sorte avec mes origines juives. Il y a aussi chez Grumberg le thème du rapport au père, à la fois présent et absent, tragiquement lointain, qui résonne fortement en moi. Je ne prétends pas être un metteur en scène juif, ça ne veut rien dire, d'ailleurs je ne sais pas quel metteur en scène je suis. Mais il se trouve que la thématique juive revient en force dans mon travail ces dernières années, notamment Grumberg, par exemple son texte *La Plus précieuse des marchandises*. S'il n'y avait pas eu Passages, je ne pense pas que j'aurais monté du Grumberg. Il y a une fête juive que j'aime beaucoup, Pessa'h, dont le nom signifie « passage » et qui évoque le passage de la soumission à la liberté lorsque les juifs s'enfuient d'Égypte. C'est la seule fête juive durant laquelle le père de famille, ou les hommes qui lisent le texte, sont questionnés par les jeunes. « Pourquoi on fait ça aujourd'hui ? Pourquoi est-ce qu'on mange des galettes plates comme ça ? », les interrogations sont infinies. Et j'aime bien, parce qu'il y a le chemin de la question, qui est un chemin central, mais il n'y a pas souvent les réponses.

---

## NOTES

1. Charles Tordjman a été co-directeur puis directeur du Théâtre populaire de Lorraine (TPL), devenu Centre Dramatique Régional en 1989. Puis il a dirigé le Théâtre de la Manufacture – Centre Dramatique National de Nancy-Lorraine de 1992 à 2009. Depuis, il crée de nombreuses mises en scène, notamment dans le cadre de sa compagnie, Fabbrica.
  2. Voir Béatrice Picon-Vallin, « Nancy, nouveau “rendez-vous des théâtres du monde” », dans Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre – Le Théâtre des Nations*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 260-272 ; Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy – Une utopie théâtrale – 1963-1983*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2017 ; Lew Bogdan et Petra Wauters, *Comme neige au soleil – Le Festival mondial du théâtre, Nancy (1963-1983)*, Paris, L'Entretemps, Coll. « Champ théâtral », 2018.
  3. La Pépinière est le plus grand parc public de Nancy. Son positionnement très central en fait un lieu de promenade et de rendez-vous très apprécié des Nancéiens.
  4. Voir notamment Sylvain Schryburt, « Les festivals de théâtre : esquisse d'une sociologie du champ théâtral international », dans Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidioglou, Sophie Jacotot, Caroline Moine, Julie Verlaine, *Une Histoire des festivals – XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 139-147.
  5. « Théâtre Ten » signifie, en russe, « Théâtre des ombres ».
- 

## RÉSUMÉS

Dans cet entretien, le metteur en scène Charles Tordjman, qui dirigea le Théâtre de la Manufacture – Centre dramatique national de Nancy-Lorraine, de 1992 à 2009, revient sur la création et le développement du Festival Passages, consacré aux théâtres de l'est de l'Europe. Ce festival a été créé en 1996, à une époque charnière où, à la suite de la chute du mur de Berlin, les échanges culturels entre Europe occidentale, centrale et orientale pouvaient reprendre sur des bases nouvelles. Si les débuts du festival furent matériellement modestes, la manifestation a rapidement pris une grande ampleur, à la fois localement dans la vie culturelle nancéienne et lorraine, nationalement et internationalement. Passages est devenu une plateforme à partir de laquelle des artistes novateurs et des traditions très anciennes ont pu acquérir une notoriété en Occident. Des carrières ont pu se développer et des échanges culturels inédits ont pu s'inventer. Le festival a également suscité l'émergence de pratiques innovantes en matière de relations avec les publics, notamment pour ce qui est de la conception des espaces et de l'accessibilité des spectacles (traductions et surtitrages).

In this interview, stage-director Charles Tordjman, who directed the Théâtre de la Manufacture - Centre dramatique national de Nancy-Lorraine from 1992 to 2009, discusses the creation and development of the “Festival Passages”, devoted to the theatres of Eastern Europe. The festival was created in 1996, at a pivotal time when, following the fall of the Berlin Wall, cultural exchanges between Western, Central and Eastern Europe could start afresh. Though the festival

was quite modest in scope in its early days, it soon became a major cultural event locally, nationally and even internationally. Since then, "Passages" has become a springboard for innovative artists and age-old traditions to gain recognition in the West, and has launched careers and initiated new cultural exchanges. The festival has also fostered innovative practices in dealing with audiences - including space design and accessibility.

## INDEX

**Keywords** : Nancy, theatre, festival, cultural transfers

**Mots-clés** : Nancy, théâtre, festival, transferts culturels

## AUTEURS


### CHARLES TORDJMAN

Charles Tordjman est metteur en scène. Son travail porte principalement sur des auteurs de théâtre contemporain. De 1992 à 2009, il a été directeur du Théâtre de la Manufacture – Centre Dramatique National de Nancy-Lorraine. Il a également dirigé le festival Passages de 1996 à 2015. Parmi ses dernières mises en scène avec la compagnie Fabbrica : *Douze hommes en colère* de Reginald Rose (Théâtre Hébertot, 2018), *La Plus précieuse des marchandises* de Jean-Claude Grumberg (Théâtre du Jeu de Paume – Aix-en-Provence, 2021), *Pauline et Carton* (La Scala Paris, 2023). Il prépare pour 2024 la mise en scène de la dernière pièce de Jean-Claude Grumberg, intitulée *Dans le couloir*.

### YANNICK HOFFERT

 **IDREF** : <https://idref.fr/077095847>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/231680304>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000366366390>

 **BnF** : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb162547426>


Yannick Hoffert est maître de conférences en théâtre du XX<sup>e</sup> siècle et études culturelles à l'Université de Lorraine. Ses travaux portent notamment sur le théâtre nouveau et le théâtre contemporain. Il est l'auteur de *Jean Vauthier – Théâtre vibrant* (Presses Universitaires de Bordeaux, 2010), a notamment dirigé *Langages poétiques de Georges Schehadé – À la page, à la scène, à l'écran* (Classiques Garnier, LiCARC, n° 3, 2015) et co-dirigé *Culture Godot – En attendant Godot de Samuel Beckett et ses inscriptions culturelles* (Minard/Garnier, 2022, avec Marjorie Colin).

### LUCIE KEMPF

 **IDREF** : <https://idref.fr/059212233>

 **ORCID** : <https://orcid.org/0000-0002-2467-0661>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/167007904>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000121148096>

 **BnF** : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb16254743j>

Lucie Kempf est maîtresse de conférences en langue, littérature et civilisation russes à l'Université de Lorraine. Membre du laboratoire CERCLE, ses recherches portent d'une part sur l'histoire du théâtre russe de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – début du XX<sup>e</sup> siècle (jeu d'acteur, mise en scène, dramaturgie) et d'autre part sur les formes documentaires dans le théâtre russophone contemporain. Elle a notamment codirigé *Le Théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention*

(Presses Universitaires de Lorraine, 2013, en collaboration avec Tania Moguilevskaia) et *Actrices mythiques, mythe de l'actrice sur les scènes occidentales (1870-1900)*, (PUN - Éditions Universitaires de Lorraine, 2021, en collaboration avec Yannick Hoffert)