L'ethnocentrisme théorique, ou l'effet clou de girofle

Jean-Marie Pradier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/660>

DOI : 10.4000/ht.660

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 10-26

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Jean-Marie Pradier, « L'ethnocentrisme théorique, ou l'effet clou de girofle », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 17 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ht/660> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.660>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

JEAN-MARIE PRADIER

Jean-Marie Pradier, professeur émérite d'ethnoscénologie à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Chercheur à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Ancien co-directeur du Département Théâtre et responsable de la composante « ethnoscénologie » de l'EA 1573. Membre fondateur de l'International School of Theatre Anthropology, ISATA. Il a été en poste dans plusieurs pays, en particulier le Kurdistan d'Irak, Turquie, Uruguay, Maroc, Pologne et les États-Unis. Ouvrages principaux : *La croyance et le corps. Esthétique, corporéité des croyances et identités*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016 ; *Cialo Widowskowe. Ethnoscenologia Sztuk Widowskowych*, Varsovie, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

Mail : pradier.jean-marie@orange.fr

RÉSUMÉ : Le colloque de Taza permet de revenir dans une perspective d'anthropologie critique sur certains aspects ambigus des notions de mondialisation – globalisation –, culture et interculturalité lorsqu'elles sont appliquées aux domaines des pratiques spectaculaires et performatives. Une confusion apparaît à propos de la conception essentialiste de la culture, devenue mot-outil dans l'usage courant. Le développement de l'histoire globale (Sanjay Subrahmanyam), et des études sur les pratiques subalternes (Gayatri Chakravorty Spivak) soulignent que la multiplicité des contacts et des échanges de toute nature entre populations est une caractéristique de l'espèce humaine qui s'y

est exercé pour le meilleur et pour le pire. Dans le domaine du théâtre la constitution d'un milieu international de l'art – phénomène de société – n'est pas à confondre avec l'idée d'un entrelacement des cultures. En attirant l'attention sur l'importance des études de cas, des témoignages concrets, des contextes et de l'histoire dans l'étude des pratiques, l'ethnoscénologie invite notamment à une désoccidentalisation du regard, à l'interdisciplinarité dans la recherche, et au croisement des perspectives.

MOTS-CLÉS : Ethnoscénologie ; ethnocentrisme ; interdisciplinarité ; spectacle vivant

ABSTRACT: The Taza conference enables a critical anthropology perspective on certain ambiguous aspects of the notions of globalisation, culture and inter-culturality when they are applied to the domains of performance and performance practice. A confusion appears in relation to the essentialist conception of culture, which has become a "tool-word" in current usage. The development of global history (Sanjay Subrahmanyam) and studies on subordinate practices (Gayatri Chakravorty Spivak) underline that the multiplicity of contacts and exchanges of all sorts between populations is a characteristic of the human race, but one which takes place both for better and for worse. In the theatre

domain, the constitution of an international milieu for the art – now a social phenomenon – should not be confused with the idea of cultures interweaving. By drawing attention to the importance of case studies, concrete testimonies, contexts and history in the study of practices, ethnoscenology invites us in particular to de-westernise our point of view, to conduct inter-disciplinary research and to bring different perspectives to bear on one another.

KEYWORDS: Ethnoscenology ; ethnocentrism ; interdisciplinarity ; performing arts

L'ethnocentrisme théorique, ou l'effet clou de girofle

Sauf chez quelques illettrés du peuple et du monde, pour qui la différence des genres est lettre morte, ce qui rapproche, ce n'est pas la communauté des opinions, c'est la consanguinité des esprits.

Marcel Proust¹

L'INTÉRÊT DES THÉORIES ET DES MÉTHODES DE RECHERCHE qu'elles apportent dans leurs bagages est de proposer des moyens d'exploration, d'analyse et de compréhension capables de révéler les aspects d'objets d'étude encore inconnus, dissimulés ou noyés dans la masse. Le colloque de Taza nous donne l'occasion de porter un regard croisé et critique sur les facettes de la perception et de l'interprétation des incarnations de l'imaginaire telles qu'elles se manifestent dans les sociétés humaines. Les principes de la recherche en ethnoscéniologie se fondent sur une exigence de rigueur épistémologique : la maîtrise et la correction des biais introduits par ce qu'il est convenu d'appeler l'ethnocentrisme. Ce mot-outil doit être élargi de nos jours aux limites propres à chaque discipline scientifique et aux effets de mode académiques et artistiques. Dans le domaine des sciences humaines, et des « sciences de l'art », théories et objets sont à ce point confondus avec leurs contextes que la tâche s'avère particulièrement difficile. La solution – ou le moindre mal – est de refuser l'adoption d'un seul point de vue, d'un seul capital de concepts et de notions dont l'universalité présumée tient en grande partie au statut politique de la langue et des sociétés auxquelles appartiennent leurs auteurs.

Pour cette raison nous avons rapidement abandonné le projet de création d'un « centre » international d'ethnoscéniologie, envisagé lors du colloque de fondation à l'UNESCO et à la Maison des Cultures du Monde, à Paris, les 3 et 4 mai 1995. Centre qui aurait été animé par des Français, dans la capitale française, où nous aurions invité des étrangers. Nous lui avons préféré des appellations académiques neutres, comme le mot « laboratoire », ou « groupe de recherche », « séminaire », en mettant l'accent sur

le caractère international de la discipline. De fait, remarque l'historien indien Sanjay Subrahmanyam, les textes sont très fortement marqués par leurs lieux de production, ce qui n'est pas en soi une malédiction si l'on prend soin d'une part d'abandonner l'utopie objectiviste, et d'autre part de passer de l'histoire comparée aux « histoires en conversation » ou « histoire globale »².

Rapports de force, effets de mode

Aujourd'hui, les notions de mondialisation, globalisation³, tempérées par celle de glocalisation, initialement avancées par les experts des sociétés dominantes, escamotent sous une apparente intelligibilité des interactions complexes hétérogènes et des rapports de force et de domination anciens⁴. Vulgarisées, elles se répandent dans le langage commun, comme le fit il y a vingt ans l'ouvrage de Samuel Philips Huntington, *Le choc des civilisations* (1996), phare des conservateurs nord-américains⁵. L'orientalisme persiste-t-il à propos des pratiques artistiques, en particulier dans les domaines du performatif – les « arts du spectacle vivant » ? En 1978, Edward Said avait fouillé le territoire intellectuel et imaginaire de l'Orient échafaudé en Occident au cours de « l'échange dynamique entre les auteurs individuels et les vastes entreprises politiques, formées par les empires britanniques, français et américain »⁶. La mondialisation n'aurait-elle pas favorisé des reconfigurations identitaires, en multipliant les communautés affectives transnationales, académiques et artistiques, enfermées dans leurs petites bulles⁷ ? Micro-sociétés dont la vitalité tient à leur capacité d'entretenir une activité régulière par des colloques internationaux, publications, traductions et festivals. Rien de nouveau sous le soleil dira-t-on, sinon que ce qui rassemble dans ce cas, sont moins des produits usinés de consommation que des théories, notions, concepts, esthétiques venus d'une Europe qui tarde à se provincialiser, pour reprendre le mot de Dipesh Chakrabarty⁸, et d'une Amérique siège de la *lingua franca*.

En octobre 2012 à Séoul, lors du colloque International de la *Korean Theatre Studies Association*, Hans-Thies Lehmann, inventeur de la notion de « théâtre post-dramatique »⁹, s'était étonné de l'intérêt manifesté par ses confrères coréens pour une théorie venue d'Allemagne qu'ils ne manquaient pas d'appliquer aux créations locales. Le titre du colloque lui-même avait de quoi surprendre, dans la mesure où le propre de toute création artistique est d'être imprévisible : *Where does Theatre go after the Post-Avant garde?*¹⁰. Le préfixe « post », tic de discours du contemporain, souligne certes que l'on est à la page ; accolé à la locution « avant-garde », il acquiert une étrangeté

qui ne facilite pas la compréhension. Quant au festival d'Avignon, il suffit de consulter la liste des spectacles du *off*, le montant du budget nécessaire pour y participer et le nombre des compagnies venues à grand frais des pays émergents pour se rendre compte de son identité hybride. Devenu dispositif du *soft power* français, le festival *in* a pour corollaire une vitrine annexe qui accueille en *off* ceux qui ont les moyens de s'y montrer et de partager son aura.

Depuis quelques décennies les termes de métissage, hybridité, créolisation¹¹, interculturalité et transculturalité, entrelacement des cultures (*interweaving performance cultures*) accompagnent les débats qui ont effrité la conception des aires culturelles (*aera studies*). Ils affichent toutefois une certaine usure, des illusions et désillusions. Leur passage des études expertes – l'anthropologie, l'ethnographie, l'ethnologie – à des champs de recherche relevant de l'esthétique, a généré des malentendus et des contresens. Il apparaît alors que les théories sont elles-mêmes des objets culturels, et que l'esthétique du Divers (Victor Segalen) est loin d'avoir été réfléchie et scrutée, surtout lorsqu'elle correspond aux créations des « subalternes » au sens où l'entend Gayatri Chakravorty Spivak¹². Les subalternes ne sont pas à confondre avec les minoritaires ou les opprimés. Traduisant *De la grammatologie*, de Jacques Derrida, Spivak avait pris conscience de ce que représentait la notion d'ethnocentrisme, et du silence imposé à ceux et celles qui n'ont pas accès à la mobilité sociale ni à l'espace culturel. Pour nous, en termes clairs, les subalternes sont les performeurs, les actifs de la performance qualifiée de « traditionnelle », « populaire », « rituelle », « coutumière », « régionale » qui ne sont invités ni dans les festivals prestigieux ni dans les colloques internationaux à la différence des troupes, groupes, artistes reconnus comme tels. Une thèse récente sur la réception parisienne des *mudang* de Corée – les chamanes – venues présenter un *kut* – une cérémonie – a effeuillé les attitudes d'un public tantôt séduit, ému par son caractère magique, voyeur, esprit fort et sceptique, gourmand d'ésotérisme, esthète, blasé par tant d'exotisme, écœuré par la mise en spectacle supposée d'un rituel décontextualisé¹³. Les conclusions de la thèse bousculent les analyses de spectacle classiques et les considérations intellectualistes sur « l'énigme d'un impératif théâtral dans l'espèce humaine »¹⁴, non seulement en soulignant la tendance à considérer et à nommer l'inconnu à partir du connu, mais surtout en illustrant l'intuition de Jerzy Grotowski qui, distinguant le spectacle que l'on voit, de la performance que l'on fait, estimait que le spectaculaire correspond à la perception que nous avons de l'action vécue par un autre¹⁵. Perception toujours compo-

site, qui en dit souvent plus sur le percevant que sur l'objet perçu. L'attitude du public parisien ne fait-elle pas songer à l'attrait exercé jadis par les Aïssaoua et les gnaoua sur les Occidentaux, alors que la grand-messe catholique n'est à l'affiche des salles de spectacle et des festivals que réduite à sa partie musicale, signée Mozart, débarrassée des prêtres, et de tout appareil liturgique ?

À Taza nous avons pu nous demander comment donner la voix aux subalternes, alors que les orientations théoriques des études théâtrales et des *performance studies* fortement marquées par les cultures académiques européennes et nord-américaines ont conduit à occulter des points de vue différents, parfois divergents, et à laisser dans l'ombre nombre de pratiques. De telle sorte qu'il devient utile de poser quelques questions brutales : les théories peuvent-elles éviter l'ethnocentrisme ? Existe-t-il une forme d'impérialisme théorique générateur d'un néo-colonialisme théorique ? Questions dont la traduction humoristique figure sur les affiches du film d'Olivier Azam et Daniel Mermet : *Howard Zinn – Une histoire populaire américaine* :

*Tant que les lapins n'auront pas d'historiens,
l'histoire sera racontée par les chasseurs.*

L'anthropologie de l'art

L'anthropologie de l'art, souvent confondue avec l'anthropologie de l'esthétique, est écartelée entre ce que devrait être l'« anthropologie » – la description des activités humaines dans leur contexte propre – et les conceptions occidentales de l'art et de l'esthétique. Écartèlement accentué lorsqu'il s'agit de pratiques performatives dont le statut et l'usage sont déterminés par des normes sociales. Il est significatif de lire le constat dressé par Carlo Severi, dans l'édition 2008 de l'ouvrage de référence qu'est le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, publié sous la direction de Pierre Bonte et Michel Izard :

Il est en effet remarquable qu'au moment même où les anthropologues s'efforcent de démontrer l'intérêt de leur discipline pour la connaissance de n'importe quelle société, les spécialistes d'anthropologie de l'art tentent de limiter leur domaine d'étude une seule classe d'objets, ceux relevant exclusivement des sociétés dites « traditionnelles », « sans écriture » ou plus simplement « à petite échelle ». (Layton, 1981)¹⁶

Formés à l'étude de l'autre – à l'exception des *folk studies*, peu considérées en Europe –, les anthropologues escamotent souvent l'évaluation de leurs

impedimenta culturels, exigence préalable selon Maurice Godelier et François Laplantine qui évoquent la recommandation de Georges Devereux partisan de la cure analytique pour les anthropologues. De ce fait, ces derniers souffrent d'une absence de regard historique et anthropologique sur les spectacles vivants de leur propre culture. Dans l'introduction d'un ouvrage plaider « pour une anthropologie des théâtres asiatiques », Hélène Bouvier – spécialiste de l'Indonésie –, et Gérard Toffin – tibétologue – remarquent :

Le théâtre est rarement étudié en tant que tel par les ethnologues. Le terme est le plus souvent utilisé comme métaphore de pratiques plus ou moins codifiées – à l'instar des rituels –, diffuses dans la vie sociale, ou cristallisées dans les moments de crise d'une communauté¹⁷.

De multiples ingrédients se sont trouvés dans le même tonneau pour troubler la démarche des intellectuels occidentaux qui, dans la deuxième moitié du xx^e siècle, se sont intéressés à l'influence des formes asiatiques sur les productions théâtrales européennes et américaines. Aux défaillances d'une anthropologie aux orientations infléchies par le structuralisme, s'ajoutaient son avatar dans la sémiologie du théâtre, le sommeil de l'historiographie, le primat de l'approche littéraire, les querelles idéologiques, le manque d'intérêt pour le détail, l'infime, les nuances, le singulier, l'accident, l'humeur, l'existence même des gens du spectacle. Un article d'Eugenio Barba publié pour la première fois à Mexico en 1979 par la revue *Arte Nuevo*, résume la révolte d'un artisan contre le vampirisme théorique. Intitulé *Teatro-Cultura*, il compare la situation des études théâtrales à ce que l'on pensait de la nature avant l'invention du microscope, et le scandale produit par la vue d'une limpide goutte d'eau grouillante de micro-organismes :

La « science » du théâtre n'a pas encore connu sa révolution copernicienne. Tout se passe encore comme si c'étaient les hommes qui tournaient autour des terres immobiles des esthétiques et des idéologies théâtrales, alors que ce sont elles qui tournent autour des hommes qui les ont engendrées à travers leur histoire¹⁸.

Les embarras de la culture

La référence à l'interculturalité présuppose que soient au préalable levés les embarras épistémologiques de la notion de culture. Ce qui n'est pas le cas. Évoquer l'emmêlement des cultures – *interweaving culture* – laisse sous-entendre que celles-ci seraient des matériaux non seulement homogènes, mais non humains et partant asexués, dégagés de tout asservissement politique, économique et social. L'« *ecological fallacy* » introduite par le

sociologue américain William S. Robinson¹⁹ dénote l'erreur de déduction du comportement des individus à partir de données groupées. Considérant une collectivité et ce que l'on sait de ses choix, l'erreur écologique consiste à projeter sur les individus de cette collectivité des comportements sur lesquels on a recueilli des informations générales. Les agissements individuels – celui des artistes, par exemple – ne peuvent pas être étendus à la société entière. Et inversement.

Le paradoxe humain tient aux qualités de l'espèce. Non spécialisée, dotée d'un cerveau d'une plasticité et de potentialités cognitives surprenantes, qui lui ont permis de s'adapter biologiquement et mentalement aux multiples écosystèmes de la planète, sexuée et sociale, elle est à la fois une dans sa nature et multiple dans ses œuvres. Au point d'avoir engendré l'idée folle que la diversité de ses apparences et de ses inventions était le signe de l'hétérogénéité de son essence. Les généticiens, pour leur part, parlent du « brassage des gènes » inhérent à la reproduction sexuée dans la mesure où l'individu qu'engendrent les géniteurs n'est jamais identique à eux-mêmes. La quête des partenaires sexuels invite à l'exploration des possibles, aux échanges entre communautés, groupes et clans, et à mille stratégies d'appropriation. Le travail collaboratif des paléontologues, archéologues, linguistes et généticiens des populations tend à reconstituer une histoire générale de l'humanité faite de mouvements, de trocs et de dominations réciproques, d'alliances et de conflits, d'équilibres temporaires et de disparitions. Une cartographie mondiale idéale des déambulations d'une humanité voyageuse depuis les premiers temps, donnerait à voir un entrelacement inextricable de voies maritimes et terrestres, un lacs dense de pistes et de sentiers, certains effacés par le temps, d'autres en chantier. Routes de la soie, des épices, de la tragédie et des croyances, des végétaux, des organismes vivants – y compris les plus élémentaires – de matériaux et d'immatériaux à ce point fondus dans le quotidien des lieux d'accueil que l'on oublie le long cheminement qu'ils ont dû faire pour y parvenir. Le génie technophile des humains a réussi à multiplier les canaux de communication devenus aériens et électroniques, amplifiant les échanges et multipliant ainsi l'émergence de nouvelles compositions.

La circulation des personnes, produits, idées, croyances, connaissances, techniques, valeurs, symboles est une constante de l'humanité. Même dans les écosystèmes cognitifs les plus insulaires, ont émergé des logiques, langues, représentations du monde engendrées par des rencontres, contacts, affron-

tements, invasions, coudoiements brefs ou continus, fréquents ou accidentels, empathiques ou agressifs. Les espaces interconnectés ne sont pas une situation nouvelle, comme l'exposent Patrick Boucheron et Julien Loiseau lorsque prend forme au xv^e siècle une première mondialisation avant que ne s'établissent l'occidentalisation du monde et son récit glorieux²⁰. Les articles érudits de l'ouvrage dont ils ont assuré la coordination mettent en évidence une dynamique séculaire où s'activent les marchands de l'océan Indien, les marins chinois de l'amiral Zheng He, mais aussi les conquérants turcs. Aux projets commerciaux s'ajoutent les ambitions religieuses des monarchies catholiques espagnole et portugaise, puis française, désireuses d'imposer leur présence aux quatre parties du monde²¹. Les grands noms des théâtres classiques européens se sont inspirés de thèmes, mythes, légendes, contes, en circulation, à la façon des cuisiniers qui ont su attraper au vol les épices et les légumes apportés par les marchands, les explorateurs et les conquistadores. Le clou de girofle originaire d'Indonésie, la pomme de terre des Amérindiens font-ils du pot-au-feu – met emblématique de la gastronomie française – un plat interculturel ?

Artistes voyageurs

Ce ne sont pas les « cultures » qui voyagent, mais les voyageurs. C'est-à-dire des individus isolés ou en groupes qui certes sont redevables à l'environnement dans lequel ils ont vécu leurs jeunes années et acquis des apprentissages – langue, habitudes, logiques – mais qui dans aucun cas ne peuvent prétendre représenter à eux seuls l'essence de leur société originelle, ses normes et ses valeurs, son patrimoine mental et esthétique. Le voyage des œuvres d'art et des artistes est une constante de l'histoire, qu'il s'agisse d'échanges, de pillage, de commerce, de recherche de modèles, de savoir-faire, de maître.

Le spectacle vivant a été nomade avant de se sédentariser. Les langues locales gardent le souvenir de ces voyageurs conteurs, diseurs, chanteurs, mimes, comédiens, saltimbanques, tragédiens, comiques, farceurs, danseurs, équilibristes, moines performeurs du Japon, p'ansori et Ghwang-dae de Corée, Gezai xi de Taiwan, griots, bauls du Bengale... Les Italiens nous ont laissé quelques expressions, comme ce crier « à la cantonade », le coin de la scène à l'entrée des coulisses. « [...] errer a toujours été, et est encore, l'ordinaire de qui exerce le métier du théâtre : voyageurs qui se font hommes de théâtre, hommes de théâtre qui se font voyageurs » écrit Eugenio Barba dans un ouvrage collectif en hommage à Georges Banu – grand voyageur – au titre éloquent : *Les Voyages ou l'ailleurs du théâtre*²². Les artisans du spectacle sont de la famille d'esprit à laquelle Victor Segalen a donné le nom d'exote.

Dans une lettre à Max Prat, en date du 23 décembre 1908, il note : « Exote, celui-là qui, Voyageur-né, dans les mondes aux diversités merveilleuses, sent toute la saveur du divers²³. » Et de conclure : « Artiste : voir le monde et dire sa vision du monde²⁴ ». Contraint de s'adapter, de se plier à des règlements, ruser avec les rivaux, plaire, se renouveler, l'exote théâtral découvre, vole, pille, imite, emprunte, se contorsionne afin de trouver des solutions, séduit, convainc, intimide, adopte des modes et en crée de nouvelles. Souplesse d'esprit et de corps sans laquelle il n'y a pas de survie possible. Considérer comme propre aux temps présents l'émergence de nouvelles communautés théâtrales qui seraient signe de l'emmêlement des cultures²⁵ est une idée de festivalier ou de sédentaire, non de praticien, d'historien ou de pérégrin. Anthropologue, Gérard Toffin regrette que les récentes synthèses consacrées au théâtre ne consacrent qu'une place infime aux pratiques nomades, sans doute en raison du « manque de sources écrites et au discrédit souvent attaché à ces expressions théâtrales jugées bouffonnes, vulgaires, primaires, tout juste bonnes à amuser le populaire et à flatter les basses mœurs²⁶ ». Or, remarque-t-il, si le genre a presque entièrement disparu en Europe « malgré quelques compagnies qui tentent de maintenir "l'esprit de la roulotte", il est encore courant dans plusieurs pays du continent asiatique²⁷ ».

La théorie interculturelle

Les déboires de la « théorie de l'interculturalité au théâtre²⁸ » éclosent au début des années 90 ont pour origine l'absence d'une concertation de ses initiateurs – spécialistes des études théâtrales – avec les anthropologues qui se préoccupaient de la « pensée métisse²⁹ », réponse à la « pensée sauvage³⁰ » de Lévi-Strauss. Or, ceux-ci avaient mis en garde contre la tentation de réduire la complexité du réel à de pures abstractions. Partant de son expérience de terrain, Serge Gruzinski insiste sur le fait que le mélange des cultures recouvre des phénomènes disparates et des situations extrêmement diverses. Phénomènes qui peuvent aussi bien s'inscrire dans le sillage de la globalisation que dans des marges étroitement surveillées³¹. Les travaux de François Laplantine, Alexis Nouss³², Louise Bénat-Tachot³³, Jean-Luc Bonniol³⁴, de même que ceux des historiens du théâtre et des religions, ne proposent pas de « théories générales » mais sont attentifs à suivre dans les méandres des voyages les innombrables échanges entre humains.

Dans les années 60, Richard Schechner – né en 1934 – avait recouru au mot « interculturel » pour désigner des spectacles inspirés par des modèles étrangers, ou leur empruntant des éléments à la différence des spectacles venus d'ailleurs dans le cadre d'échanges institutionnels, entre États.

En Europe, les créations d'artistes comme Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Tayeb Sadiqi, Dario Fo, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba et son *anthropologie théâtrale* incitèrent à engager une réflexion sur la dramaturgie et la mise en scène interculturelle. En France, Patrice Pavis fut le premier à publier en 1990 chez Corti un essai – *le théâtre au croisement des cultures* – traduit en anglais et publié par Routledge en 1992 – *Theatre at the Crossroads of Culture*. Il tenta de publier un ouvrage collectif – *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*. Il ne parvint pas à convaincre un éditeur, et dut le faire fabriquer à l'université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis en 1993 avec les moyens du bord. En 1996, de nouveau chez Routledge en apparut une traduction, cependant amputée de quelques textes – faute de traducteur – *The Intercultural Performance Reader*. En 1996, dans la nouvelle édition de son fameux *Dictionnaire du Théâtre*, l'article qu'il consacre au *théâtre interculturel* reconnaît les « difficultés d'une théorisation », et s'achève sur une note pessimiste. Évoquant l'attitude des spectateurs et des théoriciens, il remarque : « Peut-être sont-ils mal préparés à ce relativisme esthétique et intellectuel, habitués qu'ils sont encore à leur art accessible et leur théorie universelle. [...] Il se pourrait que le théâtre interculturel, à l'image de la révolution selon Buchner, finisse par dévorer ses propres enfants³⁵. »

De retour de Corée, où il avait été invité à enseigner plusieurs mois à la Korean National University of Arts, à Séoul, d'août à décembre 2003, la revue *Théâtre/Public* publia un dossier « Impressions de théâtre en Corée », qui comportait un entretien avec Hye-Jin Kim, étudiante en dramaturgie de quatrième année. Celle-ci lui posa une question :

— Continuez-vous à vous intéresser au théâtre interculturel ?

Patrice Pavis : Non, pas vraiment, pas à l'analyse des échanges interculturels. Mais pour l'une des premières fois, j'ai pu et j'ai dû pratiquer la communication interculturelle : dans la formulation des points de vue, des concepts, des questions, des évidences entre nos préjugés et nos habitudes culturelles. Nous tous, chacun dans sa culture, n'arrivons pas à créer un objet commun auquel nous pourrions nous confronter à l'extérieur de nous-mêmes, nous créons des discours et des objets différents. Impossible de s'expliquer. Impossible d'être dans une position de supériorité culturelle³⁶.

Parallèlement aux travaux de Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, en Allemagne, a suivi les mêmes temps théoriques de ces dernières décennies. Née en 1943, elle appartient à la génération qui a vécu l'effervescence qui, à la suite de l'envol de la linguistique et du structuralisme, a engendré la sémiolo-

gie – *Semiotik des Theaters* –, puis l'arrivée de la *performance theory*, l'intérêt pour le rituel, et l'interculturalité. Professeur de *theaterwissenschaft* – études théâtrales – à la Freie Universität de Berlin, littéraire de formation, son activité éditoriale est impressionnante. Dès 1990 elle a participé aux débats relatifs au théâtre interculturel dans une perspective mondialiste aujourd'hui institutionnalisée dans the *International Research Center for Advanced Studies on Interweaving Performance Cultures*³⁷ créé par le Ministère Fédéral de l'Éducation et de la Recherche au département de philosophie et des humanités de la Freie Universität de Berlin, en allemand : *Verflechtungen von Theaterkulturen*. Le but de cet institut, qui a commencé ses activités en août 2008, est d'étudier les processus par lesquels les cultures « *interweave* » s'entrelacent dans la performativité. Cet institut qui bénéficie d'un budget conséquent tisse des réseaux, invite des chercheurs, organise des colloques, et dispose d'une plateforme numérique – *Textures*. Le projet affiche une ambition qui se veut nouvelle, comme on peut le lire sur le portail de présentation :

Notre objectif est d'introduire un champ de recherche radicalement nouveau – l'entremêlement des cultures théâtrales en termes de globalisation aujourd'hui et dans le passé. On peut retrouver les processus d'entrelacement depuis le milieu du XIX^e siècle. Mais aujourd'hui, ils sont devenus manifestes particulièrement sur le plan international dans les réalisations des compagnies de théâtre, d'opéra et de danse aussi bien que dans la collaboration d'artistes de différentes cultures aux créations. L'entrelacement peut être reconnu le plus notablement dans les festivals de théâtre internationaux : répandus de par le monde, ils rassemblent des productions des différentes parties de la planète et se présentent à des publics d'une grande diversité culturelle.

Dès les années 1990 Erika Fischer-Lichte envisageait l'émergence d'une « culture théâtrale mondiale ». Cependant consciente du caractère local des emprunts et des échanges interculturels et de leurs fonctions, la théoricienne allemande estimait que

*à la différence de ces époques antérieures de l'histoire du théâtre, l'interculturalisme dans le théâtre contemporain ne se limite pas à de telles fonctions culturelles spécifiques. Il s'adresse plutôt à la conception d'une culture mondiale qui est encore à créer et qu'elle tente de réaliser de cette manière. En ce sens, le théâtre fait fonction dans le meilleur sens du terme, de signe avant-coureur esthétique d'une utopie*³⁸.

L'opinion d'Erika Fischer-Lichte a-t-elle été influencée par l'ethnologie allemande qui, selon Michel Izard, en identifiant les cultures, aurait succombé à la tentation de « réifier l'existence »³⁹ ? Elle s'inscrit par bien des aspects

dans le courant animé par les acteurs dominants – sinon dominateurs – des arts plastiques européens. À la même époque, Nicolas Bourriaud, critique d'art, commissaire d'exposition devenu codirecteur du Palais de Tokyo à Paris, avançait la théorie de *l'esthétique relationnelle*⁴⁰. Son ouvrage *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation* publié chez Denoël, en 2009, s'en prend au multi-culturalisme anglo-saxon qui condamnerait les cultures à une esthétique identitaire – la Corée ne ferait que du coréen, l'Afrique de l'africain – comme à la fable du progrès moderne. L'art serait éminemment relationnel, par nature. Le propos de Nicolas Bourriaud, de même que celui d'Erika Fischer-Lichte, ne seraient-ils pas biaisés ? Les travaux récents en sociologie de l'art ont pris pour objet d'étude les milieux qui se sont constitués autour de sa pratique – marchands, critiques, commissaires d'exposition... L'internationalisation des réseaux a suscité l'apparition de *subcultures*, économiques et statutaires actives sur les marchés, dans les institutions et la création elle-même. Nathalie Heinich, dans une étude sociologique insolite, note que ceux qu'on connaît et qu'on fréquente sont, le plus souvent, des gens ayant « un nom » – c'est-à-dire « un visage connu⁴¹ ». À cela, s'ajoute ce que sociologues et anthropologues nomment l'*artification*, néologisme venu de l'anglais, ou transformation des personnes et des productions en artiste et en art par un processus de reconnaissance sociale, cooptation et métamorphose symbolique⁴². En ce sens il est légitime d'envisager l'apparition d'une culture théâtrale pseudo-mondiale, qui ne serait que la conséquence d'un processus sociologique d'artification auquel risquent de participer les théoriciens s'ils n'y prennent garde.

Mouvements de libération théorique

Comme en réponse à l'emprise des théories dominantes, une vague contestatrice semble se lever sur plusieurs points de la planète. Pakistanaise d'origine, formée au chant classique en Inde du Nord, professeur de langue et littérature anglaise à la Montclair State University dans le New Jersey, Fawzia Afzal-Khan a revendiqué la dimension subjective de l'artiste, en réponse aux théories de l'anthropologie postcoloniale du théâtre. Revenant sur une expérience théâtrale menée au Pakistan, elle avait fait le constat de l'inadéquation des théories alors sur le marché, tant l'expérience de terrain lui avait montré combien étaient embrouillées et hors d'atteinte des analyses les pratiques pétries d'aspects culturels multiples⁴³. En Chine, des chercheurs en appellent à l'autonomie conceptuelle⁴⁴. Le grand réalisateur indien Satyajit Ray a été influencé par les films de Hollywood et l'art de les faire, mais pour autant il n'a pas cherché à les reconstituer à Calcutta, remarque Habibul Haque

Khondker, professeur de sociologie à l'université de Singapour. Bollywood doit à Hollywood ses techniques et un certain savoir-faire, il n'en est pas moins original et singulier⁴⁵. Un texte de Kwang-Lim Kim, auteur et metteur en scène coréen, né en 1952, professeur à l'Université Nationale des Arts de Corée, à Séoul, exprime clairement la nécessité et la volonté de lutter contre ce qu'il appelle le *complexe de Shakespeare* qui continue de peser sur le théâtre coréen :

La culture n'existe pas sans rapport à la puissance ou à la richesse. Pendant la première moitié du xx^e siècle, notre culture, ébranlée par la puissance extérieure, ne savait plus où aller et elle a fini par perdre son identité. Face à la réalité telle qu'elle est, comment notre pays peut-il préserver la puissance de sa haute culture ? Il faut revendiquer notre indépendance culturelle. Cela a l'air extravagant, mais c'est ce qu'ont fait nos ancêtres durant deux millénaires. Confronté à de nombreuses invasions extérieures. [...] Dès maintenant, proclamons notre indépendance culturelle, et faisons de la culture une priorité absolue, avant même la politique, l'économie, la diplomatie. C'est une question de vie ou de mort. Ils peuvent nous arracher tout le reste, mais nous devons préserver coûte que coûte notre esprit. C'est notre seule chance de survie. La culture est la seule arme qui puisse nous protéger de l'hégémonie de l'Empire⁴⁶.

Kim précise à propos du théâtre : cessons de nous comparer à Shakespeare et à le prendre pour la référence absolue. Considérons nos propres valeurs, traditions, inventions. Le spectacle vivant était « post-dramatique » bien avant que les Occidentaux ne le reconnaissent comme nouveauté ! Le jeu des artistes des Coréens, la place de la musique, du corps, le sens des histoires, tout cela compose un patrimoine sur lequel il est possible de travailler, de créer :

Notre but consiste, non pas à faire renaître notre tradition, mais à inventer un nouveau théâtre à partir de notre tradition. C'est là qu'il y a un grand piège. Même si on pense avoir bien compris la nature de notre tradition théâtrale, lorsqu'on la transpose sur un plateau moderne, on confronte des formes anciennes à des modes de pensée d'aujourd'hui et on les enferme dans un cadre de pensée de type analytique, hérité de notre éducation occidentale. Dès lors nous devons faire l'effort d'échapper à ces modes de pensée qui nous ont été enseignés, de sortir des références culturelles occidentales dans lesquelles nous baignons, pour tenter de développer une nouvelle pensée, une nouvelle imagination, une nouvelle sensibilité. Le théâtre occidental doit être pour nous une référence, non pas un objet de comparaison. En réalité, c'est très difficile. Mais il faut bien qu'on s'y mette, et tant qu'à faire le plus tôt possible⁴⁷.

Aristote est trop loin de nous :

Entre temps, nous nous sommes mis à courir après le théâtre occidental, après la modernité occidentale. Apparemment nous avons réussi nous aussi à faire du « théâtre moderne ». Mais cette modernité est-elle un but en soi ? À peine avons-nous rattrapé la modernité des Européens qu'ils sont déjà ailleurs. Et quand nous aurons réussi à rattraper leur néo-modernité, ils seront encore ailleurs ; jusqu'à quand allons-nous continuer de nous exténuer à cette vaine poursuite, en restant toujours derrière eux ? Il faut bien comprendre que si les nouveaux dramaturges occidentaux, auteurs ou metteurs en scène, ont leur manière à eux de tordre les cadres aristotéliens, ils peuvent se le permettre puisqu'ils s'appuient justement sur la tradition d'Aristote dont toute leur culture est issue. Mais, nous, auteurs coréens, même si on en rêve, nous n'arriverons jamais à faire la même chose, parce qu'Aristote est trop loin de nous⁴⁸.

La leçon de Taza

Taza, ville atlaso-rifaine stratégique, fut un lieu de passage et de convoitises. Son nom en amazighe désigne le rhus, un arbuste qui se retrouve en de multiples lieux et pratiques, de la tannerie à l'homéopathie. L'université est encore modeste si on la compare à celle de Fez, ou à Tanger la cosmopolite. N'est-ce pas pour créer dans la liberté que les réformateurs du théâtre avaient choisi de se tenir à distance de l'autorité, et de l'arrogance des grands centres urbains ? La leçon que je retiens du colloque est une méfiance accrue à l'égard de l'idéalisation théorique et de ses discours en *lingua franca*. Le concept complexe et polysémique de globalisation, idéologisé, conduit à croire en l'homogénéisation des esthétiques. Or, il nous a été dit que l'inventaire et l'étude des pratiques spectaculaires et performatives régionales étaient très loin d'être achevés. Pour en parler, des notions et des concepts en amazighe et en arabe ouvrent sur des espaces du sensible encore à déchiffrer sans les réduire au connu. Le propre de l'imaginaire et de ses incarnations est de surprendre, d'ouvrir à l'inattendu, à l'imprévisible qui manifestent une énergie vitale dont la subtilité échappe à qui ne sait pas percevoir le divers, l'écart, l'infime. Plus que jamais, il est nécessaire de prêter attention au hors-champ.

Bibliographie pour aller plus loin

- Marie-Christine Autant-Mathieu (sous la dir. de), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques* (fin du XIX^e-XX^e siècles), Laverune, L'Entretemps, « Les voies de l'acteur », 2013.
- Maurice Godelier, *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*, Paris, Éditions du CNRS, 2015.
- François Laplantine, *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images, dans Anthropologie prospective*, n° 13, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan, « Academia », 2013.

Notes

1. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 435-436.
2. Sanjay Subrahmanyam, *Aux origines de l'histoire globale*, Paris, Fayard, Collège de France, « Leçons inaugurales », 2014.
3. Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sage, 1992.
4. Erik Swyngedouw, « The Mammon Quest. "Glocalization", Interspatial Competition and the Monetary Order: The Construction of New Scales », dans Mick Dunford, Grigoris Kafkalas, Gregoris Kaukalas (sous la dir. de), *Cities and Regions in the New Europe: the Global-Local Interplay and Spatial Development Strategies*, London, Belhaven Press, 1992.
5. Samuel Philips Huntington, *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 1997 [1996].
6. Edward Wadie Said, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, préface de Tzvetan Todorov, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Éd. du Seuil, « Points Essais », 2015 [1978], p. 27.
7. Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la Globalisation*, préface de Marc Abélès, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2001 [1996].
8. Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l'Europe : La pensée postcoloniale et la différence historique*, traduit de l'anglais par Olivier Ruchet, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
9. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
10. Où va le théâtre après la post-avant-garde ? *Where does Theatre go after the Post-Avant garde*, Proceedings of the international conference KTSA, Seoul, 2012.
11. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
12. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
13. Hervé Péjaudier, *Rituel ou spectacle ? Des « représentations chamaniques coréennes » (Kut) dans les salles occidentales : Autour de la « chamane » (Mudang) Kim Kum-Hwa*, Sous la direction du professeur Alexandre Guillemoz, Thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, EHESS, 2015.
14. Pierre Legendre, « Note marginale », dans Lyne Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre – La réponse indienne*, Paris, Fayard, « Mille et une nuits », 2004, p. 10.

15. Jerzy Grotowski, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule [1993] », dans Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, préface et essai de Jerzy Grotowski, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1995, p. 181.
16. Carlo Severi, « Art (anthropologie de l') », dans Pierre Bonte et Michel Izard (sous la dir. de), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2008 [1991], p. 81-82.
17. Hélène Bouvier et Gérard Toffin, « Pour une anthropologie des théâtres asiatiques », dans Hélène Bouvier & Gérard Toffin (sous la dir. de), *Théâtres d'Asie à l'œuvre – Circulation, expression, politique*, Paris, École française d'Extrême-Orient, « Études thématiques », n° 26, 2012, p. 16.
18. Eugenio Barba, « Théâtre-culture », dans *Théâtre, solitude, métier, révolte*, présenté par Lluís Masgrau, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, 1999, p. 193.
19. William S. Robinson, « Ecological correlations and the behavior of individuals », *American Sociological Review*, 1950, n° 15, p. 351-357.
20. Patrick Boucheron, Julien Loiseau, Pierre Monnet et Yann Potin (coord.), *Histoire du monde au XV^e siècle*, Paris, Fayard, 2009.
21. Serge Gruzinski, *Les Quatre Parties du monde : Histoire d'une mondialisation*, Paris, Éd. du Seuil, « Points Histoire », 2006.
22. Catherine Naugrette (Essais et témoignages réunis par), *Les Voyages ou l'ailleurs du théâtre*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2013, p. 14.
23. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme – une esthétique du divers – et Textes sur Gauguin et l'Océanie*, précédé de *Segalen et l'exotisme par Gilles Manceron*, Paris, LGF, « Biblio Essais », 1986, p. 49.
24. *Ibid.*, p. 101.
25. Erika Fischer-Lichte, « The emergence of new theatrical communities: how cultures interweave in performance », dans Khalid Amine (sous la dir. de), *The Art of Dialogue: East-West – performing Tangier – Tenth Anniversary Commemorative Book (2004-2014)*, Tanger, International Centre for Performance Studies, 2014, p. 15.
26. Gérard Toffin, « Théâtres itinérants d'Europe et d'Asie », dans *La croyance et le corps*, actes du 7^e colloque d'ethnoscénologie, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Corps de l'esprit », 2016, p. 225-234.
27. *Ibidem.*
28. Patrice Pavis, « Vers une théorie de l'interculturalité au théâtre », dans Patrice Pavis (sous la dir. de), *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, Prépublications du petit-bricoleur de Bois-Robert, 1993, p. 248-265.
29. Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
30. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 2015 [1962].
31. *Ibidem.*, p. 11.
32. François Laplantine, Alexis Nouss, *De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.
33. Louis Bénat-Tachor, Serge Gruzinski, *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Presses universitaires de Marne-la-Vallée, 2001.

34. Jean-Luc Bonniol (sous la dir. de), *Paradoxes du Métissage*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2001.
35. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 175-176.
36. *Théâtre/Public*, n° 175, octobre-décembre 2004, p. 38.
37. Voir le site en ligne. Consulté le 11 janvier 2016 : http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/about-us/project_description/index.html.
38. Erika Fischer-Lichte, « Les tendances interculturelles dans le théâtre contemporain », dans Patrice Pavis (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 35.
39. *Ibid.*, p. 191.
40. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.
41. Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2012, p. 59.
42. Nathalie Heinich, Roberta Shapiro, *De l'artificialité. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012.
43. Fawzia Afzal-Khan, « Desiring Methodology: Performing Postcolonial Theatre Anthropology in Pakistan », dans Günter Berghaus (sous la dir. de), *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen, Niemeyer, 2001, p. 110-126.
44. Anne Cheng, *La Chine pense-t-elle ?*, Paris, Collège de France, « Leçons inaugurales », n° 201, 2009, p. 28.
45. Habibul Haque Khondker, « Glocalization as Globalization: Evolution of a Sociological Concept », *Bangladesh e-Journal of Sociology*, vol. 1, n° 2, July, 2004.
46. Traduction de Han Yumi et Hervé Paujadier. Ce texte de 2003, paru sous le titre « Comment le théâtre coréen pourra-t-il survivre au XXI^e siècle ? À propos de la formalisation des arts traditionnels », vient d'une communication destinée aux participants d'un atelier (workshop) consacré à « L'homme et la marionnette » qui a eu lieu en janvier 2002 ; cet atelier avait pour but de préparer le spectacle *Wuturi de Corée*, *Urinara Wuturi*, créé en août 2002.
47. *Ibidem.*
48. *Ibidem.*