LES RELATIONS CENTRES/PERIPHERIES DANS LES RELATIONS CULTURELLES ET COMMENT « DECOLONISER LA SCENE » ?

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, CNRS, Eur'ORBEM

Parler de relations centres/périphéries, même au pluriel, c'est adopter un rétrécissement de focale, faire un gros plan pour construire un point de vue simplificateur et commode ; c'est considérer comme un a priori l'existence d'un dialogue unilatéral **entre** un centre (parfois chahuté mais incontestable, universellement reconnu comme un lieu de pouvoir, de savoir, d'énergie) **avec** des marges dispersées, désorganisées, obscures. Ce centre étant supposé être l'Europe, pour le rayonnement politique, depuis les Lumières, et la France pour le domaine de la culture et des arts.

Avec les *Cultural studies*, nées en Angleterre dans les années 60 et implantées aux Etats-Unis dans les années 1980, on assiste à une révolution copernicienne, à un renversement de point de vue. Le soleil ne tourne pas autour de la terre, le centre n'est pas là où on le croit, car, du point de vue de l'univers et de ses multiples Galaxies, il n'y a pas de centre.

Lorsque Dipesh Charkrabarty, penseur des *Postcolonial studies*, propose de provincialiser l'Europe, il s'agit, au-delà de la contestation d'un modèle universel, incarné par les ex-colonisateurs, de rappeler que les idées européennes d'universalité ont été extraites de traditions particulières, intellectuelles, historiques qui n'avaient pas, au départ, vocation à l'universalité ; que l'universel du centre est une figure instable.

Dé-centrer ou provincialiser l'Europe, pour ces militants d'une autre histoire combinant universel et local, signifie insister sur le fait que l'histoire européenne n'est plus l'histoire universelle de l'humanité comme cela avait pu paraître au XIX^{e}.s et se demander si les notions d'héritage, de tradition européenne ne sont pas une fabrication négligeant d'une part, le fait qu'avant l'universalisation, il y a eu des particularismes, des pratiques locales qui ont été traduites et reconfigurées et d'autre part, qu'il existe d'autres traditions, philosophies, esthétiques inexploitées et donc considérées comme mortes ou barbares. Le centre a la priorité, il s'attribue, puis distribue. D'abord en Europe, puis partout ailleurs. Le « pas encore » ou « pas assez » des marges les cantonnent au rôle d'imitatrices du modèle qui, au nom des universaux, les repousse et les évacue.

Mais la position de **l'excentré** donne le recul nécessaire en face des postures surplombantes des savoirs d'autorité : les minorités s'organisent entre elles (*agency :* la puissance d'agir des minorités) et s'affairent horizontalement et verticalement, en ébranlant les hiérarchies établies, par leur exigence « d'être dans le monde ». [1]

[1] Dipesh CHARKRABARTY, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2000, p.255.

Comment penser la **culture** comme marque de la différence[2] et non en termes essentialistes (c'est-à-dire comme une donnée acquise par un groupe d'individus, transmise, selon une verticalité : il faut y accéder) ? La culture, selon Start Hall, théoricien des *Cultural Studies*, est le lieu où se jouent et se rejouent des affrontements symboliques et où des différences de classe, de race, d'ethnicité, de sexualité, de nationalité ou de genre tentent d'imposer leur hégémonie face à des minoritaires qui luttent pour traduire, toujours en d'autres langues, forcément hybrides et sans origine, les termes selon lesquels ils seront représentés. [3]

Il faudrait donc, par un processus de « décentrement », reconnaître l'importance des cultures non canoniques, vernaculaires. Les particularismes locaux, la diaspora, déplacent les marges et disséminent le particulier, rendant plus criant le mythe de l'homogénéité du centre. Il n'y a pas d'assimilation progressive, lente mais nouvelle configuration des marges.

Comme l'écrit Stuart Hall : « Ce n'est pas que l'universalisme de la culture occidentale, libérale, rationnelle, humaniste, issue des Lumières n'est plus historiquement important, c'est qu'il est moins universel. »[4]

EUROPEANO-CENTRISME ET DIALECTIQUE CENTRES/PERIPHERIES

Quittant le terrain de l'histoire sociale et politique, pour en venir à des considérations artistiques, on essayera de définir tout d'abord le mode de pensée européano-centriste dans le domaine de la littérature à partir de l'ouvrage de Pascale Casanova : *La République mondiale des Lettres*.[5] Selon l'auteure, un centralisme artistique dissimulé a longtemps légiféré, en Europe mais aussi en Asie, en Amérique du nord et du sud, au nom de la création pure, libre et universelle. Des artistes, délivrés de préjugés nationalistes, ont instauré des lois internationales sans lien avec les intérêts politiques ou économiques : jusqu'au milieu du XX^{e} siècle, la France n'a-t-elle pas dominé en matière artistique, alors que les Etats-Unis étaient en tête économiquement ?[6]

Cet universalisme artistique renvoie à la notion de *Weltliteratur* décrite par Goethe, qui suppose la transcendance des valeurs culturelles par rapport au politique[7]. L'universalisme essentialise, divise, hiérarchise auteurs, genres, groupes, traditions. Il suppose la concentration des ressources intellectuelles par une élite au-delà des divisions politiques, nationales, linguistiques. Cet universel indivisible possède son propre mode de fonctionnement, est doté d'instances de consécration en matière de valeur artistique.

1. CENTRE (S) /PERIPHERIE(S) : UNE CONSTRUCTION OCCIDENTALE

[2] Arjun APPADURAI, *Modernity at Large*, 1996, 9^{e} ed. 2010. p. 13.
[3] Maxime CERVULLE, « Identitiés et cultures », préface de Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des* cultural studies, Paris, Editions Amsterdam, 2007, réed.2008, p. 12.
[4] Stuart Hall, *op. cit*., p. 398. Il n'y a pas une culture au-delà des cultures, mais une culture qui l'a emporté sur les autres, une culture particulière qui s'est universalisée et hégémonisée avec succès dans le monde entier.
5 Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres,* Paris, Seuil, 1999.
[6] IDEM, *ibidem*, p. 29.
[7] *L'Espace culturel transnational*, sous la dir. d'Anna Boschetti, Pars, Nouveau Monde éditions, 2010, p. 88.

Au moins jusqu'au milieu du XX^{e} s., Paris est considéré comme une capitale culturelle, un lieu transnational où se concentre l'art européen, un pôle de la modernité en regard de Londres, Vienne, Berlin, Prague, Bruxelles, un centre d'immigration entre 1830 et 1945 et un lieu d'asile politique.

Paris a le privilège de l'ancienneté artistique : son patrimoine, accumulé au fil des siècles, divise ceux qui ont accès à ce réservoir culturel et les autres qui en sont coupés.

Paris est un centre qui confère le savoir et le savoir-faire, constitue le panthéon des arts. Il est un centre, aussi, qui impose sa langue. Une politique de traduction se met donc en place et a une place déterminante dans les stratégies d'adaptation – ou de concurrence- des périphéries face à la barrière linguistique. En effet, le capital culturel du centre est l'objet d'enjeux : on l'accapare, le transforme, le réactualise.

Les détenteurs du monopole de l'universel convoquent les artistes et, sous couvert d'égalité, les plient à leur loi. Mais ceux-ci, confrontés aux normes du centre, ne les reconnaissent pas comme telles car ils les considèrent comme naturelles. L'inégalité des échanges passe souvent inaperçue– car l'univers culturel véhicule l'idée d'un art ouvert à tous.

C'est contre la « dé-historicisation » (l'artiste admis au sérail vient de nulle part et appartient à tous), qui va de pair avec la domination du centre, que se battent ceux qui revendiquent une idée politique et diachronique de la culture. Leur relégation dans les marges périphériques se produit en raison :

*d'un certain rapport au temps. Le temps absolu du centre implique l'excentrisme des temporalités nationales, provinciales, familiales. Pascale Casanova souligne le paradoxe : l'accès à la modernité est possible aux centres de culture ancienne qui semblent installés là de toute éternité. Alors que le local, le provincial, inscrits dans le train-train du quotidien, passent pour rétrogrades.

*d'un mode d'accès à la connaissance. La situation culturelle des périphéries est précaire, marquée par l'analphabétisme, par une inexistante ou une faible professionnalisation, par une quasi-absence de moyens de communication et de diffusion. Il n'existe pas de discours de reconnaissance de l'art. Celui-ci n'inspire pas confiance, demeure annexe, est considéré comme brut, primitif par rapport à l'art dominant, raffiné, accompli.

Ainsi, la reconnaissance artistique de la périphérie passe par le centre, par exemple à l'occasion d'expositions, de tournées, de publications en traductions. Les artistes des périphéries doivent connaître les lois de la structure dominante, « universelle », afin d'être consacrés par les centres.

Il leur faut trouver la bonne distance, montrer une différence acceptable, sans tomber dans l'exotisme, le régionalisme. Mais sans tomber non plus dans l'intégration par dilution ou effacement de toute différence originelle dans le modèle dominant. Ignorer la différence serait renier l'héritage national à des fins d'assimilation.

Cette insécurité en face de la culture dominante amène les artistes excentrés à pratiquer une sorte d'hypercorrection ou d'autocensure, pour faire disparaître les traces trop flagrantes de leur origine.

Cependant, aucun déterminisme ne réduit les parties à une posture inamovible. Rustom Bharucha, théoricien des *Postcolonial studies*, demande : « Pourquoi les minorités seraient-elles toujours dans la position de l'Autre (*othered*) afin d'enrichir leurs bienfaiteurs ? [8]» La culture dominante, qui s'impose comme valeur commune, est aussi un instrument qui, réapproprié, permet aux artistes dominés d'accéder à une reconnaissance et à une existence spécifiques. Et puis les dominés ont des ressources propres et peuvent opérer des bouleversements dans les centres, renverser l'ordre et les hiérarchies. L'appartenance nationale peut déterminer la forme d'une œuvre qui, reconnue, peut subvertir les lois du centre[9].

2. SUBVERSIONS, CHASSES-CROISES, STRATEGIES

►L'opposition binaire dominants/dominés ne tient pas compte d'une série d'intermédiaires qui brouillent une hiérarchie linéaire. La pluralité et la diversité des protagonistes impliquent des allers-retours possibles entre des partenaires unis par la langue : où est le centre dans les échanges entre Londres ou New York d'une part et l'Australie, la Nouvelle Zélande, le Canada, l'Inde, d'autre part ? De Barcelone ou Madrid, laquelle des deux capitales est un centre pour toute l'Amérique Latine ?

►Les dominés peuvent jouer des rapports de force entre les différentes capitales culturelles.

►Les protagonistes excentrés peuvent se prendre mutuellement pour modèles et références, en tournant le dos au centre. Par exemple, COBRA après-guerre s'est créé contre le monopole de l'art surréaliste parisien. Belges, Danois, Hollandais font sécession, s'allient trans-nationalement et culturellement contre l'hégémonie parisienne.

►Traduire en langue minoritaire les textes du dominant peut être un moyen de détourner un fonds artistique. On peut phagocyter le centre ; importer la modernité pour la subvertir. Copier le modèle et le dépasser. Se libérer de la soumission esthétique en accumulant du capital artistique permettant l'émancipation. Voler les techniques, les modes de pensée et les plier à ses objectifs. Inversement, l'introduction de l'œuvre minoritaire dans la langue du dominant, si elle apporte de la visibilité internationale en faisant circuler les œuvres, comporte aussi un risque de détournement, d'exploitation du capital local par le capital central qui s'en nourrit pour s'enrichir[10].

►Les périphéries peuvent brouiller la hiérarchie en se reconstituant une continuité historique, notamment en cas de colonisation ou de révolution suivie d'une dictature. Elles peuvent alors

[8] Rustom BHARUCHA, *The Politics of Cultural Practice, Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, London, The Athlone Press, 2000, p. 42.
[9] P. CASANOVA, *op. cit.*, p. 174.
10 Le bilinguisme est la marque de la domination politique. La langue maternelle est refoulée pour adopter la langue du centre et tenter de se faire reconnaître. Mais il peut y avoir un usage subversif de la langue de l'Autre.

revendiquer une ancienneté culturelle. La constitution de son propre patrimoine permet de relativiser/dévaloriser les critères des centres pour affirmer les siens[11].

►Les périphéries peuvent aussi fonder de nouvelles capitales culturelles, devenir les artisans de grandes révolutions artistiques s'ils innovent, trouvent les outils pour modifier le rapport de dépendance où ils se trouvent et se placer dans une perspective d'avenir. Les Etats-Unis ont conquis leur place dans le monde culturel, détrônant Londres, le vieux monde et sa culture, en faisant de leur handicap (le rapport au temps, leur « jeunesse ») l'avantage d'un pays en avance.

► On s'arrêtera sur le cas particulier de la constitution de l'Union soviétique. Les républiques socialistes soviétiques ont eu pour objectif de créer de nouvelles formes esthétiques en rompant avec les centres capitalistes (Paris, Berlin, Prague, New York). Ces formes affirment le caractère populaire, collectif et engagé de l'art nouveau. Le nouveau centre impose la rupture avec les valeurs culturelles bourgeoises, valorise des formes jusque-là mineures (cirque, cabaret, balagan/théâtre de foire, music-hall) pour constituer un patrimoine de classe. L'URSS est un état dont la nouvelle capitale, Moscou, redéfinit pour les républiques des périphéries des valeurs culturelles nouvelles qui s'appuient sur un programme d'alphabétisation et de professionnalisation spécifique. Les Soviétiques ne sont plus des slaves (recouvrant les scythes, les mongols, les tatars) : la construction d'une culture nouvelle va de pair avec fabrique d'un homme nouveau. Le cinéma et le théâtre sont des instruments de normalisation, d'éducation, de codification des nouvelles pratiques pour transformer le public « local » en un public de l'internationale communiste. Le nouveau patrimoine artistique se constitue sur la base d'une langue artistique unique (le réalisme socialiste), et la création d'un art *soviétique* qui doit transcender les nationalités des quinze républiques fédérées.

CRITIQUE DES MODELES INTEGRATIFS ET UNIVERSALISTES

L'homogénéité culturelle semble être un concept occidental, la construction de quelque chose qui n'a jamais existé. Comme Richard Schechner le fait observer : « Il n'existe pas de culture qui ne serait pas influencée par les étrangers : envahisseurs, évangélistes (musulmans, chrétiens, bouddhistes), commerçants ou colonisateurs ».[12]

Les emprunts culturels existent depuis toujours et chaque continent à son mode d'intégration interculturel. L'Asie depuis le XVI^{e} s. négocie avec des formes occidentales. En Inde, le théâtre Parsi imite les formes anglaises du XIX^{e} s. mais incorpore danse et musique traditionnelles indiennes dans un propos anticolonialiste. Au Niger, le Yoruba Travelling Theatre intègre des traditions chorales de chrétiens missionnaires des années 1930e aux arts et traditions locales, pour affirmer l'identité culturelle du peuple yoruba.

11 Mais il n'est pas rare que la collecte de rituels, récits, contes populaires, rassemblés en vue de créer un répertoire, et de rassembler un public, soit validée par le centre, même si cet art local, peut menacer la tradition, et ses conventions.

12 Richard Schechner, « Introduction. Towards a Field Theory of Performance », in *Drama Review*, 23/2, June 1979, p.2. Cité par Christopher BALME, *Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1999, p. 16.

A la fin du XIX[e]-début du XX[e] s., l'Europe redécouvre certaines formes d'art venues du passé (*commedia dell'arte*) et issues d'autres cultures, et s'en sert pour revitaliser ses propres traditions. Copeau se tourne vers le nô, Craig découvre les masques africains. Le théâtre moderne incorpore, décontextualise, dé-historicise, crée des formes nouvelles en digérant les formes d'ailleurs.

Ce modèle intégratif [13] renvoie, selon les théoriciens des *Performance Studies*, à l'impérialisme culturel, à l'appropriation, à la colonisation.

Au XIX[e] s, les centres prétendaient apporter la civilisation aux populations arriérées. Les expositions universelles visaient à faire connaître l'Autre qui, lorsqu'il était colonisé, ancrait la certitude de la supériorité culturelle. Pourtant, lors de l'exposition de 1931, c'est l'inverse qui se produit pour Artaud qui découvre, à travers les prestations des artistes balinais, la possibilité d'un théâtre non plus texto-centrique mais plastique et physique. L'occident n'est pas supérieur par son théâtre de mots :

> « Dans le théâtre oriental à tendances métaphysiques, opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques, il y a une prise de possession par les formes de leur sens et de leurs significations sur tous les plans possibles. »[14]

A la suite d'Artaud, nombreux seront les artistes qui utiliseront l'Orient « comme argument polémique dans le grand procès intenté au théâtre occidental, dans le cadre d'une stratégie de ' détour ' permettant ensuite de mieux revenir à l'acteur occidental : celui-ci en est sorti amélioré, renforcé, transformé. » explique Georges Banu. Et Ariane Mnouchkine déclare à propos du théâtre asiatique : « ce sont des traditions que l'on s'approprie et qu'il faut digérer »[15].

Certains reprochent à ce modèle de ne pas tenir assez compte des inégalités, des différences de pouvoir, des contextes des cultures réunies.

En 1977, le célèbre et provocateur critique américain Kenneth Tynan qualifie les *Iks* montés par Brook d'« agitation non verbale chic pour suggérer le primitivisme des aborigènes africains ». Selon lui, le spectacle entrera dans l'histoire interculturelle comme un paradigme de l'utilisation de l'Autre comme « objet anthropologique »[16]. En 1987, la mise en scène du *Mahabharata* par Brook, adaptation d'un texte hindou sacré, a été taxée par Rustom Bharucha et Gautam Dasgupta, théoriciens originaires des anciennes colonies britanniques, d'exotisme orientaliste. Ils ont parlé de vision folklorique de l'Orient par l'Occident, de vampirisation de la culture de l'autre, de nouvelle forme d'impérialisme culturel qui produit de l'utopie en réunissant des comédiens de différentes cultures pour créer une communauté humaine.

13 Terme de Richard Schechner, repris par Erika Fischer-Lichte : *Touch of Difference*, 1990, et citée par Ric KNOWLES, *Theatre & interculturalism*, Basingstoke, Macmillan, 2010, pp. 29 et suiv.
14 Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1988, p. 112.
15 Site du Théâtre du Soleil, rubrique « Orient ».
16 Cité par C. BALME, *op. cit.*, p.2.

Cette vision de l'interculturel serait celle de créateurs occidentaux, de leaders charismatiques blancs, désireux de concocter des projets d'expropriation, de vouloir broyer cultures et artistes au moulin colonial de l'industrie occidentale et de la production capitaliste.

Bharucha et Dasgupta introduisent la distance du politique, dénoncent la vision exotique de textes ou de rituels de l'Autre, décontextualisés pour être adaptés à l'Ouest. Les signes de la culture source sont gommés et créent une illusion de fraternité universelle, de monde utopique, sans différences culturelles, raciales, économiques, au lieu de provoquer la réflexion sur les tensions entre les cultures participantes.

Allant jusqu'à bout de cette recherche d'une universalité des cultures en revenant aux sources de l'humain, un certain nombre d'artistes occidentaux **ont infléchi le modèle intégratif vers un essentialisme transnational,** se situant dans le sillage d'Artaud qui voyait, dans les forces magiques du théâtre balinais, la marque du primitif, du pré-expressif.

Le maître polonais Jerzy Grotowski a étudié le yoga, la philosophie chinoise, les religions, les rituels en quête d'archétypes. Son « théâtre des sources » s'intéresse aux origines et aux essences, une notion qui n'a rien de sociologique. L'essentialisme suppose une évaluation des formes selon des standards de pureté qui en font des formes pré-ou an-historiques.

Elève de Grotowski, Eugénio Barba travaille de manière synchronique sur l'énergie, la présence, le mouvement, en quête d'universaux pré-expressifs. Il existe pour lui une physiologie transculturelle qui précède l'expression consciente (culturelle) dans des corps très entraînés et extraits du quotidien. Dans le « Tiers théâtre » qu'il invente et théorise[17], il privilégie ce qui est semblable, établit des modèles au travers des différences considérées comme culturelles et non d'essence. Construction autonome qui ne reconnaît pas les frontières assignées par la culture environnante, le « tiers théâtre » se concentre sur le processus de réunion des éléments des différentes cultures pour mettre en commun ce qui se ressemble et ce qui rassemble. Il dépasse les cultures particulières pour aboutir à l'essentiel du jeu, toutes civilisations confondues,

Modèle intégratif, modèle essentialiste... Les métissages aujourd'hui ne sont plus vus comme « organiques » (c'était le cas dans les années 50-80, « âge de l'innocence », selon Schechner[18]) mais ils sont analysés avec un recul critique et menés pour produire une nouvelle façon de penser les flux culturels et les manières de construire les identités. Ils sont aussi un moyen de résister au formatage et à l'uniformisation de la mondialisation culturelle.

[17] Barba définit trois types de théâtres, le premier est institutionnel, subventionné, officiel ; le second est un lieu de recherche, d'avant-garde (esthétique, formelle) ; le troisième, le tiers théâtre, se situe entre le global et les cultures nationales.
[18] Jacqueline LO and Helen GILBERT, « Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis », in *TDR*, Fall 2002, T.175, p. 39.

L'ART ET LES TECHNIQUES DE MARKETTING

La tentation universalisante, plutôt européenne et prédominante jusqu'aux années 1980-1990, est battue en brèche par la mondialisation qui réinjecte dans les échanges culturels au niveau planétaire des facteurs politiques et surtout économiques. Un nouveau processus d'homogénéisation décentralisée se met en place, dont le vecteur linguistique est l'anglais, langue des affaires et de la finance qui n'appartient plus seulement aux citoyens du Royaume uni ou aux Américains du Nord.

L'exportation des œuvres grâce aux Foires, Festivals et aux centres d'art internationaux, dé-universalise en commercialisant : le Royal Court truste les nouvelles écritures et son New Writing devient une sorte de Starbucks de la dramaturgie. Selon Mark Ravenhill (l'auteur des pièces à succès *Shopping and Fucking* 1996, *Some Explicit Polaroids* (1999)), l'exportation stimule les artistes, et dans la perspective d'une résonance internationale, l'œuvre mute[19].

Certains s'inscrivent dans cette nouvelle situation (*The Civil WarS*[20] de Wilson, un opéra réalisé par six compositeurs de six pays différents a été présenté en première à Rome, Cologne, Minneapolis, Rotterdam). D'autres interrogent la « globalisation » avec une distance critique, ironique : la compagnie suisse allemande Rimini Protokoll interroge les liens entre la communication globale et le capitalisme global dans *Cal Cutta in a Box*, 2008, Zurich. Les spectateurs sont conduits dans un bureau où ils conversent pendant 50 minutes au téléphone avec un central à Calcutta.

►L'appréhension du monde comme un tout (et non plus d'un centre suspendu hors du temps et des contingences), développe la tendance à formater pour l'exportation. Les comédies musicales comme *Cats* ou *King lion*, exportées dans des douzaines de théâtres du monde, en sont la preuve. Ces Mcspectacles restent invariables où qu'ils soient représentés, car on les joue dans des lieux construits spécialement pour eux, à l'identique à Toronto, Las Vegas, Denver, Bochum, Tokyo, Stuttgart. L'absence de créativité de la part des figurants écrasés par le décor, masqués et costumés, n'est pas une spécificité de ces comédies musicales. En revanche l'accompagnement commercial qui les propulse et les accompagne l'est.

Le théâtre globalisé résulte de l'action d'une corporation internationale dans une stratégie de marketing. Ce divertissement de masse se fabrique comme un produit de consommation, reproductible et internationalisable.

►La réapparition de l'économique et du politique, en regard du modèle universel des XIX^{e} et XX^{e} s., accentue l'isolement des exclus. Les actions de résistance à la globalisation culturelle

19 Mark RAVENHILL, « Foreword », in Dan REBELLATO, *Theatre & Globalization*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, pp. IX-XIV.

20 *The CIVIL warS: a Tree is best measured when it is down* est un opéra créé au début des années 1980 par Bob Wilson sur une musique de Philip Glass, David Byrne, Gavin Bryars et d'autres. Six différents compositeurs de six pays différents ont composé les sections du texte inspiré par la guerre civile américaine. Les cinq actes de l'oeuvre n'ont jamais été représentés en entier. Après des premières dans les pays d'origine, les six parties devaient fusionner en une seule représentation épique à Los Angeles pendant les jeux olympiques, en parallèle aux idéaux internationaux du mouvement olympique. Faute de moyens, la présentation du travail complet échoua. Mais quatre des six sections furent représentées en totalité, sous la direction de Wilson, à Minneapolis, Rome, Rotterdam et Cologne, avec des ateliers pour les deux autres sections à Tokyo and Marseille.

sont vouées à la dispersion, à l'incohérence, à l'oubli, comme en témoignent les éphémères actions de *flash mob* contre les superstructures.

Comment réinsérer le local ? Relancer l'art des communautés, dans le sillage du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, militant pour un théâtre collectif, participatif, éducatif au Brésil dans les années 70-80 ?

Dans son ouvrage sur les « performances locales » aux Etats-Unis, Jan Cohen-Cruz critique la réappropriation néocolonialiste des patrimoines[21]. Un privilégié par les études, la race etc. vient travailler dans les communautés des dominés et utilise les données recueillies pour sa recherche. Il monte un spectacle dans et pour son cercle. Il exploite du matériau brut, du vécu et des histoires, comme des ressources naturelles en fer ou bois exotique pour faire de l'art. L'auteure propose, contre cette posture, un maintien des artistes dans leurs communautés où ils produisent leurs spectacles. Elle encourage les structures locales à poursuivre dans cette voie afin d'aider à promouvoir la culture sur place.

Autre moyen de résistance, les représentations sur site du théâtre environnemental. A l'inverse des mégamusicals, transportables dans des lieux techniquement hyper-équipés mais neutres, ces performances insistent sur la relation au lieu (naturel, historique), et en font un élément essentiel de la représentation[22.] Né dans les années 1960 afin de stimuler la réceptivité en réunissant comédiens et public dans le même espace, ce mouvement est théorisé par Richard Schechner, pour qui le théâtre est la manifestation d'une action corporelle (gestuelle, voix, mouvement) dans le cadre d'un lieu spécifique. Non seulement le public, mais l'espace vivant sont les vecteurs de la performance. L'intégralité du lieu –tout l'intérieur du théâtre et pas seulement ce qu'on appelle la scène– doit être utilisé et organisé de telle sorte que « les aires occupées par le public s'assimilent à une mer traversée à la nage par les acteurs, et les aires de jeu à des îles ou des continents bordés par le public »[23]

Le concept a été développé par le Bread and Puppet Theater, travaillant de façon interactive avec le public dans les rues des villes et les zones défavorisées. Ces troupes, en transgressant les limites des lieux voués aux représentations traditionnelles, créent d'autres liens avec l'environnement quotidien, naturel, du public.

Ces tentatives de réinsertion du local dans le global, par le biais des « community theatres » comportent des risques bien connus : l'affirmation de l'autosuffisance de la culture locale, alors que se couper des autres ne sert pas forcément à valoriser son propre patrimoine. Les « ghetto theatres », ou les « Migrant theatres » qui pratiquent l'enfermement dans les spécificités de la communauté, l'exploitation des différences, la nostalgie, parfois, du passé, relèvent de ce modèle.

---

[21] *Local Acts. Community based Performance in the United States* », Rutgers University Press, 2005.

22 Parallèlement à cette tendance, on citera le « Land art »de Dennis Oppenheim. *Cancelled Crop*, 1969, est une performance qui se donne dans un champ moissonné, et pose le problème de l'intervention de l'homme dans la nature et de la conservation des traces de ces interventions.

23 Richard SCHECHNER, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2008. p.188.

Bharucha fait observer que l'indigénisation s'illusionne souvent dans sa capacité de résister au global. Elle court le risque d'être folklorisée, les différences locales étant mises en valeur par des technologies sophistiquées dans le cadre de Festivals et vendues comme « exotiques »[24].

DECOLONISER LA SCENE

Dans les années 1990, Patrice Pavis représente les échanges culturels sur le mode de la circulation à travers un sablier. L'échange a lieu dans un seul sens, de la source vers la cible, sans interaction. Ce modèle est élaboré dans un cadre sémiologique, il se centre sur la production de sens au travers d'une traduction d'un système dans un autre, repose sur un système d'encodage/décodage issu de la théorie de la communication. La culture est pour Pavis un ensemble signifiant comme un texte[25].

Depuis cette approche sémiologique, qui se préoccupe de la réception par des destinataires appartenant à la culture occidentale, blanche, dominante, d'autres théoriciens cherchent à formaliser les échanges sur d'autres bases. Pour barrer la route à la méthode intégrative des occidentaux. Pour déranger et produire l'expérience de la différence, valoriser une interactivité qui ne passe pas par l'esthétique mais par le politique. Bharucha propose une union des cultures dominées, une solidarité des marginaux. Il prône une interdépendance sans hiérarchie où les éléments indigènes sont associés et non homogénéisés ou hiérarchisés.

Pour « décoloniser la scène », Christopher Balme propose un troisième modèle qui s'oppose au modèle occidental qui élimine la forme indigène et au modèle mixte dans lequel des formes traditionnelles adoptent quelques traits de l'Ouest (Opéra de Pékin, Kathakali)[26].

Selon cette troisième voie, syncrétique, des formes nouvelles naissent de la confrontation entre la tradition indigène et l'Ouest, chacun gardant son intégrité.

> « Le théâtre syncrétique est l'un des moyens les plus efficaces de décoloniser la scène car il utilise les formes performatives à la fois des cultures européennes et indigènes dans une recombinaison créatrice sans adhésion servile à l'une ou à l'autre tradition.[27]»

24 Voir R. BHARUCHA, *op. cit.*, pp. 139-140. La question de la propriété intellectuelle en matière culturelle doit être posée et résolue. Pour les pays du Tiers Monde, quand parler de piratage ? Les corporations culturelles internationales peuvent acquérir les droits d'exploitation de ce qui a un potentiel commercial. Que reçoivent les communautés en contrepartie de leur contribution au processus de création ? Les ressources culturelles des indigènes sont vulnérables. Le savoir-faire d'un artisan indigène incorporé dans l'art d'un artiste contemporain reste anonyme. (Bharucha, p. 22). En Inde, les sécularistes croient dans la possibilité des minorités de se perpétuer elles-mêmes en s'affirmant indépendamment des religions (brahmanisme, hindouisme). Le sécularisme s'oppose au communautarisme (régional et religieux). Bharucha énumère quatre défauts du processus de sécuralisation en Inde.1/ le chauvinisme qui exclut le dialogue.2/ l'illettrisme qui mine la participation des minorités au processus démocratique et les assujettit aux castes. L'hindi est la langue nationale à la télévision et dans les médias mais écarte les autres langues. 3/ la toute-puissance des médias aux mains des agences globales qui fabrique de l'isolement et de l'ignorance, de l'indifférence aux autres. 4/ le particularisme qui veut compenser les défaillances de l'Etat. La culture régionale hiérarchise.

25 Patrice PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Lille, Septentrion, 2007.

26 *Decolonising the Stage*, *op. cit*.

27 C. BALME, p. 2.

Le syncrétisme n'est pas un phénomène esthétique mais un concept d'interaction et d'échange culturel. Il est très développé en Afrique, dans les Caraïbes et en Inde et il se développe dans le « Quart-Monde », c'est-à-dire parmi les cultures aborigènes de Nouvelle Zélande, d'Australie et d'Amérique du Nord. Dans ce cadre, les formes orales, rituelles sont valorisées et remettent en question la hiérarchie du langage verbal/corporel dans la pratique interculturelle. Les textes indigènes sont incorporés et altèrent les conventions dramaturgiques occidentales, jusqu'à en bouleverser les principes esthétiques : comme par exemple des pièces du Nigérien Wole Soyinka qui utilise des rituels pour remettre en cause la temporalité aristotélicienne[28].

Selon Chantal Zabus (*The African Palimpsest*) plus on avance dans le métissage des cultures et des langues et plus les artistes sont attirés par la recherche d'un autre code que le Tiers-Monde pourrait leur fournir en tant que « lieu privilégié de coexistence artistique post-coloniale» [29].

Du côté occidental, l'on pourrait considérer comme syncrétique le spectacle de Peter Sellars, *Peony Pavillon* (1998. Festival d'automne de Paris, 2012). Forme transculturelle d'opéra lyrique, ce spectacle est basé sur un classique chinois de la fin du XVI[e] siècle, mis en musique par un compositeur moderne, interprété par des comédiens et comédiennes américains, par des chanteurs d'opéra et par deux actrices venues du théâtre classique chinois. Dans le spectacle, les effets multimédias se mêlent à une composition contemporaine inspirée de Puccini, à de la musique classique chinoise, à d'anciennes mélodies grégoriennes, au jeu « réaliste » typique de l'Actors studio, aux conventions de jeu des chanteurs d'opéra et aux partitions gestuelles sophistiquées d'acteurs chinois. Le mélange transforme la poésie du texte chinois d'origine en une constellation d'interprétations et d'images créant un horizon artistique où les cultures différentes se mêlent sur un pied d'égalité, sans qu'il n'existe aucune séparation particulière ou significative entre le soi-disant Occident et le soi-disant Orient[30].

Jacqueline Lo et Helen Gilbert ont conceptualisé en 2002 les échanges de la période post-coloniale par un schéma horizontal, à potentiel rhizomatique, permettant des transferts dans les deux sens. Entre deux sources (Est/Ouest), une cible : le public[31]. La question de la langue utilisée durant le travail est ici posée, ainsi que celle du lieu où le projet prend-place et celle de la manière dont les codes culturels se manifestent. Tout en convenant que ce modèle reste transitoire car, dans le contexte de la globalisation, il devient illusoire de normaliser les processus culturels[32], on peut cependant constater qu'il évacue le système binaire : centres/périphéries ; Ouest/reste du monde.

Ainsi l'idée auparavant prédominante selon laquelle des artistes occidentaux donnent des représentations devant des populations homogènes, dans des centres urbains, et cultivent des formes patrimoniales, dites authentiques, tend à être abandonnée. Les différences matérielles, socio-politiques, culturelles sont prises en compte et considérées comme des sources de circulation d'énergie. Comme dans un écosystème, ce qui affecte un élément affecte tout le

[28]Ric KNOWLES, *Theatre & interculturalism*, Basingstoke, Macmillan, 2010, p. 36-37.
[29] C. BALME, p. 270.
[30] Nicola SAVARESE, Site du Théâtre du Soleil, rubrique « Orient ».
[31] Jacqueline LO and Helen GILBERT, « Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis », in *TDR*, Fall 2002, T.175, pp. 31-53.
[32] C. BALME, p.16.

reste, et la diversité des espèces compte plus que la compétitivité et la hiérarchisation des individus[33].

Dans ces transformations, les *Performances studies* et leurs initiateurs Richard Schechner et Victor Turner, ont joué un rôle majeur en s'efforçant de penser la multiplicité interculturelle sans hiérarchie. La notion de performance désigne la mise en jeu, en action, en question, de tout phénomène culturel, donc, si l'on se réfère à la définition de Stuart Hall donnée plus haut, à ce qui relève du genre, de la race, de l'ethnicité pris comme identifiants sociaux et non comme des facteurs biologiques ou ontologiques. Ce qui compte, c'est ce que l'on fait et non ce que l'on a[34].

CONCLUSION

Nous avons essayé de montrer que la relation centres/périphéries culturelles correspondant à une vision européano-centrique, peut idéalement laisser la place à un espace transnational, avec ses logiques propres pouvant naître d'initiatives nationales ou locales[35]. Au-delà de la déclinaison des trans-, multi-, intra-, supra-, extra-culturalités, un syncrétisme artistique tend à se substituer à la hiérarchisation des échanges (modèle intégratif ou essentialiste) et à la juxtaposition pacifique des cultures (multiculturalisme, pratiqué notamment au Canada et en Australie).

Il suppose une historicisation des événements artistiques à partir des lieux où ils s'inscrivent ; et une contextualisation des phénomènes artistiques, sans intégrer/vampiriser mais en faisant dialoguer les thématiques ou les pratiques d'autres cultures.

Prenons l'exemple des Shakespeare japonisés par Mnouchkine. Elle a entrecroisé les caractéristiques d'un Japon imaginaire, celui des comédiens travaillant par improvisations, avec des éléments occidentaux (fraises élisabéthaines, pourpoints). Ce croisement esthétique a permis au spectateur occidental de percevoir une certaine *japonité* de l'ensemble, alors que le public japonais a perçu, lui, plutôt l*'occidentalité* de la mise en scène. Les références visuelles du spectateur occidental lui ont permis de « reconnaître » les signes renvoyant au Japon, mais, dans leur propre contexte géographique, les Japonais ne les ont pas repérés. Les schémas de perception, les codes de lecture ne sont pas inscrits dans la représentation mais ils se sont actualisés en fonction de la réalité politique, géographique, sociale, spécifique au moment de la

33 Ric KNOWLES, *Theatre & interculturalism*, Basingstoke, Macmillan, 2010, pp. 58 et suiv.

34 IDEM, *ibidem*, p. 45. Judith Butler parle de conduite restaurée ou de comportement redoublé (twice behaved) : le genre n'est réel que s'il est « acté ». Les *Performance studies* s'accompagnent de la critique du multiculturalisme officiel en Australie, Canada. L'Etat contrôle son besoin de main d'œuvre par la tolérance de l'autre, ce qui implique une certaine condescendance. Le libéralisme considère les différences culturelles comme des accessoires ethniques apolitiques et parle de différences alors qu'il s'agit d'inégalités culturelles. La notion de *Whiteness* est au centre des interrogations. Certains Italiens, Irlandais, Juifs sont devenus des Blancs aux Etats-Unis dès qu'ils sont devenus des notables. En 2005, Mary Brewer publie *Staging Whiteness* où elle analyse la représentation des Blancs au XX^{e}s en Grande Bretagne. Enfin, les Performance studies tiennent compte de la diaspora, des communautés éclatées non intégratrices : les Sud-Africains d'origine indienne, les Américains coréens ou japonais, qui incarnent à Hollywood des indigènes asiatiques.

35 A condition que les traditions locales ne soient ni inventées (Bharucha, p. 27), ni récupérées par l'Etat qui, par l'attribution de subventions, peut pousser les artistes à jouer le rôle d'ambassadeurs de la diversité culturelle.

représentation[36]. Il faut souligner ici l'importance du milieu de réception, ce que le modèle de Lo et Gilbert a le mérite de faire en inscrivant le public dans l'échange.

Si, depuis la fin du XX^{e} siècle, on assiste à un décentrement du théâtre (et des arts) européens, à l'apparition d'une dynamique d'échanges, sans imposition de modèle Est/Ouest, il reste à faire en sorte que le modèle binaire centre/périphérie ne soit pas remplacé par un espace de nivellement, à force de croiser, d'emprunter, de traduire, d'adapter des composantes des autres cultures.

Il faut veiller à distinguer l'interculturel-syncrétique du global, en mettant en interaction des différences afin de faire émerger quelque chose de nouveau, lié aux cultures de départ mais qui s'en détacherait et aurait ses caractéristiques propres.

L'œuvre interculturelle cesserait d'être un lieu d'expression « avec quelques attributs essentialisés et fixés », comme le décrit Phillip Zarrilli, pour devenir « une arène où se joue le processus incessant de la renégociation des expériences et des significations qui constituent la culture. »[37]

Dans ce cas de figure, les notions de culture dominante ou exploitée, de culture hégémonique seraient dépassées par une œuvre finale faisant émerger un sens nouveau propre à la réception.

Le spectacle oratorio *Desdemona* (2011[38]) ou le travail de William Kentrige (*Faustus in Africa ;* 1995, *Ubu and the Truth Commission*, 1997) vont dans ce sens. Ces pièces modifient les textes originaux et se placent dans une autre dynamique que celle de l'emprunt. Elles proposent une nouvelle couche de lecture qui se situe entre la culture de départ (dont les textes émanent) et celle d'arrivée (où ils prennent place). Le spectateur a l'impression que le sens profond de l'oeuvre est préservé tout en acquérant une nouvelle force. Johannes Birringer parle « d'imaginaire transculturel » pour désigner le nouveau travail de réception face à ces œuvres qui se situent au-delà des traditions spécifiques, « entre les frontières, entre les genres, les médias, les technologies, les disciplines[39] ».

[36] Josette FERAL, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, pp. 374-380.
[37] Phillip ZARRILLI, « For Whom Is the King a King ? (sur *Le Roi Lear* en kathakali), in Janelle REINELT et Joseph ROACH (dir.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, Michigan Press, 1992, p. 16. Cité par J. FERAL, *op. cit.*, p. 398.
[38] Mise en scène de Peter Sellars, texte de l'Américaine Toni Morrisson et musique de l'Africaine Rokia Traoré.
[39] Cité par J. FERAL, *op. cit*., p. 400.