

LE TEXTE ÉTRANGER

#9

février 2014

TRANSCULTURALITÉ(S)
ARTS DU SPECTACLE VIVANT ET LITTÉRATURES
DE L'INDE CONTEMPORAINE



Numéro coordonné par Katia Légeret
Université Paris 8

POUR CITER CET ARTICLE

Jennifer Post Tyler, « Approche des enjeux éthiques dans le théâtre des friches »
Le Texte étranger [en ligne], n° 9, mise en ligne février 2014
URL : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/9/posttyler.pdf>

VERS UNE ÉVALUATION DES ENJEUX ÉTHIQUES DANS LE THÉÂTRE DES FRICHES, INSPIRÉ PAR L'INTERCULTURALITÉ DE RUSTOM BHARUCHA

Jennifer Post Tyler

Dans un monde caractérisé par une mondialisation rapide, de plus en plus d'artistes du théâtre trouvent inspiration et stimulation aux croisements des cultures et des époques. Que peut découvrir un chorégraphe français lorsqu'il aborde une forme de danse traditionnelle japonaise ou bien un metteur en scène afro-américain lorsqu'il collabore avec des comédiens italiens? Ces projets théâtraux sont souvent fascinants et compliqués. Ils offrent l'occasion de découvrir de nouvelles significations ou compréhensions mais peuvent également provoquer malentendus et indignations culturels. En même temps, le phénomène de la délocalisation économique et les réalités d'une économie globale ont transformé le rôle de l'industrie dans la plupart des villes occidentales. Des milliers d'usines ont été délaissées et vidées, rendues inutiles par de nouvelles structures à l'étranger. De nombreux artistes sont attirés par ces bâtiments industriels à l'abandon, parfois séduits par leur disponibilité et par des coûts réduits, mais souvent profondément intrigués par l'esthétique de leur architecture et par les histoires de ces lieux. Ces friches elles-mêmes représentent une frontière culturelle et temporelle, une démarcation entre les valeurs et les accords sociétaux d'un passé industriel révolu, les difficultés réelles du présent, et les possibilités offertes par le futur. Des chercheurs travaillant sur l'interculturalité et la transculturalité nous ont donné des cadres permettant l'analyse des enjeux soulevés par les œuvres théâtrales travaillant aux frontières de plusieurs cultures. Pourrait-on donc utiliser ces connaissances transculturelles afin de mieux comprendre ce qui se passe dans le cadre d'un « théâtre des friches », où des usines en friche servent d'espaces théâtraux?

Cet article examinera plusieurs enjeux transculturels et interculturels que Rustom Bharucha les a analysés dans *Le théâtre et le monde: la performance et la politique de la culture*. Nous évaluerons leur pertinence avec le théâtre des friches, dans l'intérêt de développer un système

d'analyse réceptif aux questions culturelles invoquées par les projets théâtraux dans les anciennes usines. L'ouvrage de Rustom Bharucha comprend plusieurs analyses de projets transculturels et interculturels, dont ses propres œuvres ainsi que des mises en scènes de Peter Brook et d'Eugenio Barba. Ses travaux fournissent des outils d'analyses générales pouvant notamment être utilisés pour aborder la question du théâtre des friches. Nous trouverons de nombreux parallèles sur les objectifs partagés (le stimulus d'un travail aux frontières, la valorisation de l'histoire d'un endroit, le renouvellement de la dignité des opprimés) et certains aspects controversés (l'appropriation des biens, l'authenticité, les bénéficiaires prévus, le processus du développement, et le pouvoir). Rustom Bharucha examine d'un point de vue critique plusieurs projets impliquant plusieurs cultures, et il utilise le terme « interculturel » presque exclusivement dans la majorité de son étude, contrairement aux chercheurs qui insistent sur le terme « transculturel. » Il privilège finalement « l'intraculturalité », en dirigeant son regard vers son pays natal, l'Inde, pour partir à la découverte des frontières entre la multitude des cultures regroupées dans ce pays complexe. Bien qu'il analyse plusieurs œuvres internationales pour défendre ses idées, sa principale préoccupation reste cependant l'abus euro-américain des ressources du théâtre indien. Dans un chapitre, Bharucha discute les projets d'Eugenio Barba et son Théâtre des Saisonniers (*Theatre of Migrants*); dans un autre essai, il critique de façon sévère le *Mahabharata* de Peter Brook. Il examine ensuite les histoires de son propre projet, *Request Concert*, une collaboration avec l'allemand Manuel Lutgenhorst et plusieurs artistes locaux dans les villes asiatiques où la pièce était mise en scène. Dans ses critiques, l'équité (ou plutôt, l'inégalité) parmi les gens représentés dans une œuvre théâtrale est une préoccupation fondamentale qui sous-tend une bonne partie des enjeux examinés : « ce qui me préoccupe, c'est l'éthique de la représentation sous-jacente à tout échange interculturel et les rapports sociaux qui la constituent¹. » L'équité, l'éthique, et les rapports sociaux: voici les fondements de son analyse. Nous examinerons dans un premier temps les objectifs partagés, puis les enjeux controversés. Nous présenterons finalement, pour la recherche future, des questions autour de cette problématique.

¹ Bharucha, Rustom, *Theatre and the World: Performance and Politics of Culture*, London, Manohar, 2005, p. 3-4 (Cet extrait, comme tous ceux de l'article, a été traduit par nos soins).

DES OBJECTIFS PARTAGÉS

Dans son introduction, Bharucha souligne que les phénomènes de mondialisation, notamment au niveau de la communication, ont accéléré les possibilités d'échange interculturel et artistique, et un nombre croissant d'artistes de théâtre se sont s'engagés dans des projets multiculturels. Tout au long du séminaire de Katia Légeret *Nouvelles Esthétiques* nous avons mentionné de nombreux artistes qui se passionnent pour ces collaborations complexes, dont Peter Brook et Akram Khan, qui explore ses propres racines bangladaises et britanniques à travers ses créations de danse-théâtre. Evidemment, l'attrait de ces projets est large, mais quelles sont les motivations et les intentions des artistes qui s'engagent dans de telles entreprises? En particulier, quels sont les buts partagés parmi les créations qui incluent plusieurs cultures et celles qui sont installées dans d'anciennes usines? Ces objectifs peuvent être catégorisés suivant deux quêtes majeures. D'une part, la quête pour de nouveaux stimuli comprend le désir de multiplier les stimuli esthétiques et sociaux pour les artistes et leurs publics, et de rompre nos réponses automatisées. D'autre part, la quête pour des identités nouvelles a pour objectif de renouveler la dignité et la fierté des gens opprimés, et de valoriser un lieu incompris ou inconnu.

La quête de nouveaux stimuli

Parmi les motivations diverses des artistes, nous trouvons d'abord le désir d'être inspiré et dynamisé par de nouveaux stimuli trouvés dans l'autre culture. Cette motivation résonne également avec les protagonistes du théâtre des friches. Bharucha soutient le besoin de bouleverser les routines et les attentes tant des artistes que des spectateurs, mais il est plutôt sceptique quant à l'utilisation d'autres cultures comme stimuli. Il analyse ainsi la quête d'Antonin Artaud dans les pays asiatiques, où celui-ci a étudié plusieurs formes des arts du spectacle vivant et « dont il a tiré des sources de rajeunissement » :

Ce qui préoccupait Artaud n'était pas le théâtre balinais en tant que tel, mais son lien avec le « théâtre oriental », un entrepôt magique de rythmes ancestraux et de gestes, de hiéroglyphes et de révélations cosmiques, de transes et de métaphysique, d'alchimie mentale et d'exorcisme. Le théâtre balinais était simplement un stimulus pour le

théâtre de ses rêves, un organisme autonome, anhistorique, la création².

Il signale ici l'appropriation des biens culturels de l'Est par un artiste de l'Ouest, sans penser à l'équité dans l'échange, thématique à laquelle nous nous intéresserons plus tard dans la discussion des enjeux controversés.

Dans le chapitre intitulé « Le Théâtre des Saisonniers », Bharucha décrit le parcours du metteur en scène Eugenio Barba. Celui-ci comprend des recherches extensives sur les traditions théâtrales de plusieurs pays, le développement subséquent de sa propre philosophie et techniques d'entraînement des acteurs, et ensuite un programme itinérant du « théâtre comme troc » à travers le monde. Les acteurs de son « Odin Teatret » sont formés de manière extrêmement contraignante, réduisant les relations de la compagnie avec l'extérieur et les distractions de la vie quotidienne. Il impose cette contrainte avec l'intention de construire un fondement solide, presque anti-culturel, qui leur permettrait de mieux assimiler les influences locales lorsqu'ils entrent en contact avec des gens d'une région nouvelle. La philosophie de Barba représente un extrême, bien sûr, mais elle fournit un exemple convaincant de la poursuite, de l'inspiration, voire la dépendance vis à vis de cultures étrangères³. Mais Bharucha pose la question suivante : « Est-ce qu'une intervention étrangère est obligatoire afin de réaliser ces possibilités de développement⁴? » La question est posée au niveau des possibilités d'un pays, mais également au niveau de celles d'un artiste individuel. En tout cas, Bharucha identifie que nous sommes devenus « mécanisés au théâtre ».

Non seulement nos acteurs sont conditionnés pour entrer et sortir sur un signal, mais nos publics ont également été réduits à des réponses mécaniques. [...] Leurs impulsions créatives ont été entravées par des modes de comportement intentées par des établissements culturels⁵.

Si le théâtre est bien un endroit privilégié pour expérimenter des émotions fortes, on peut reconnaître le besoin de rompre ces entraves des « réponses mécaniques. » Le changement du lieu est envisagé comme méthode efficace pour modifier les attentes, pour les artistes

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 55-59

4 *Ibid.*, p. 57

5 *Ibid.*, p. 125

comme pour les publics. Bharucha parle du lieu français choisi par Peter Brook pour sa version du *Mahabharata*:

Pour le *Mahabharata* en France, il a de nouveau travaillé dans un paysage naturel, une carrière magnifique, à Balbon près d'Avignon. Le simple fait d'aller dans cette « salle de théâtre » était quelque chose d'extraordinaire. Pour de nombreux spectateurs, c'était comme un pèlerinage⁶.

En parlant de son propre projet, *Request Concert*, il certifie que l'espace a eu un impact significatif sur l'ambiance et sur l'effet des représentations : « Ici, dans Chhabildas, la théâtralité de l'espace a fortement coloré l'intimité de la performance⁷ ». Cette discussion a un rapport évident avec l'évaluation du théâtre dans les anciennes usines, où le lieu est primordial. Les créateurs du théâtre des friches partagent l'opportunité de bouleverser les attentes des publics, de secouer les « réponses mécaniques » et d'extraire des émotions plus authentiques ou crues. Dans le « pèlerinage » du *Mahabharata* de Peter Brook à Avignon, quand le chemin vers le théâtre sort de l'ordinaire, même la nouveauté du parcours donne aux spectateurs l'opportunité d'apercevoir l'expérience du nouveau. Cela ne peut pas être seulement une soirée de plus au théâtre; il est nécessaire de s'y frayer un chemin et d'utiliser toutes ses orientations.

De même que les artistes qui trouvent des inspirations esthétiques dans les formes culturelles d'autres pays et sociétés, l'architecture et l'équipement restant sur des sites de production peuvent fournir une source riche et frappante pour susciter des idées nouvelles chez les créateurs en arts du spectacle vivant. La canalisation, les engrenages, le haut du plafond, et même le simple volume de l'espace — tous ces éléments sont remarquablement différents de la « boîte noire » sans personnalité qui est si caractéristique de la salle de théâtre actuelle. Dans le cas du cirque, les attributs techniques d'une vieille usine peuvent fournir de vrais avantages pour des œuvres aériennes. Ces éléments d'inspiration peuvent aussi fournir des challenges pratiques qu'il faut vaincre pour faire du théâtre dans l'espace. Mais n'est-ce pas toujours le cas quand nous devons adopter des idées et des situations étranges? Souvent c'est dans le processus d'adaptation que le génie naît et rend visible. Bharucha nous donne une observation fascinante sur la relation entre le visible et l'invisible au théâtre, basée sur ses expériences avec la mise en scène du « Request Concert » en Inde:

6 *Ibid.*, p. 83

7 *Ibid.*, p. 126

Ces éléments invisibles sont devenus plus perceptibles quand ils ont été montrés à proximité de quelque chose de visible. Si tout était visible, nous avons découvert, l'effet était le plus souvent naturaliste. Quand tout était invisible, alors la séquence d'actions est devenue trop abstraite. Mais quand il y avait une juxtaposition du visible et de l'invisible, alors il y avait une possibilité de penser au théâtre⁸.

Quand nous pensons à une vieille fonderie, abandonnée depuis plusieurs décennies, où il ne reste que le bâtiment et quelques anciens équipement, peut-être voyons-nous toujours des traces de ses anciens habitants: une horloge pointeuse, un panneau d'affichage pour les annonces aux employés. Petit à petit, l'observateur peut commencer à imaginer les routines et la vie quotidienne du passé. Le visible, l'invisible, le connu et l'imaginé: voici une juxtaposition riche pour les artistes et les publics, même avant l'installation théâtrale. Cependant, Bharucha nous rappelle que l'utilisation des objets quotidiens dans le théâtre n'est pas le produit fini; mais plutôt ils sont des outils pour extraire des sentiments, une observation pertinente pour tous les créateurs de théâtre: « En fin de compte, ce qui importe [...] ce n'est pas la présentation d'objets, mais la dégustation d'émotions sous-jacentes à ces objets⁹. »

La quête de nouvelles identités : la revalorisation des oubliés et des opprimés

Dans de nombreux projets interculturels et aussi ceux des friches, nous pouvons également proposer comme buts de définir l'identité et de revaloriser des gens et des espaces qui ont été oubliés ou opprimés. Nous voyons souvent les projets et les analyses transculturels qui abordent les effets de la colonisation, et qui essayent de redéfinir une réalité postcoloniale. Que ce soit au Bangladesh, en Inde, ou dans les pays maghrébins, le théâtre postcolonial joue un rôle sociétal dans l'exploration et dans la définition des identités nationales et culturelles – et nous le voyons manipulé par les deux factions, les puissants et les opprimés, selon leurs points divergents. Bharucha souligne que les objectifs et donc le « résidu » de colonisation varient parmi les états postcoloniaux, et ce fait jette des ombres différentes sur chaque pays. En comparant l'Inde avec l'Indonésie, il observe :

8 *Ibid.*, p. 105

9 *Ibid.*, p. 135

Le processus de colonisation, bien sûr, était nettement différent: alors que les Néerlandais se sont spécialisés dans l'exploitation économique la plus brutale (au début du XIX^e siècle, le « système de culture » avait réduit Java à une plantation néerlandaise), les Britanniques ont travaillé plus fort à coloniser nos esprits, à défaut de s'approprier nos ressources et richesses naturelles. Aujourd'hui, les deux pays vivent avec les résidus de l'oppression et des bureaucraties passées¹⁰.

Akram Khan, chorégraphe britannique-bangladais, est un exemple frappant d'artiste qui travaille aux frontières culturelles et qui donne voix aux enjeux d'un peuple postcolonial. Ses spectacles de danse-théâtre explorent les racines de Khan et la réalité post-colonialiste au Bangladesh. Ses œuvres éclairent les enjeux modernes de la vie bangladaise, y compris l'importance de l'eau et des ressources naturelles. La sensation d'être déchiré entre deux pays qui est éprouvée par de nombreux expatriés comme Khan lui-même¹¹. Comme Khan fait des tournées internationales et comme il devient encore plus connu par les publics mondiaux, il donne voix et une plate-forme à ces questions. Ses créations obligent les spectateurs à considérer et réfléchir sur ses enjeux, dont de nombreux spectateurs étrangers ne s'étaient pas encore rendus compte.

La lutte pour définir une identité nouvelle et courante est également présente dans des villes post-industrielles, et donc nous voyons un nouveau point commun dans notre comparaison. Pour les villes fondées et développées pendant ou après le début de l'industrialisation, la productivité de l'industrie a formé une partie de l'identité civique: la dignité du travail, la valeur sociétale de la fabrication. Sans une telle productivité matérielle, ces villes sont confrontées à la nécessité de définir une nouvelle identité, même de rétablir leur valeur. Comme dans les sociétés postcoloniales, le théâtre peut jouer un rôle dans cette épreuve. Au travers une œuvre théâtrale, les artistes peuvent raconter des histoires oubliées ou négligées pour renouveler la dignité et la fierté des opprimés et ceux qui ont autrefois subi des injustices. C'était l'un des objectifs de *Request Concert*, le projet de Bharucha qui a enquêté sur la vie quotidienne de trois femmes dans trois endroits et contextes variés en Inde. Les metteurs en scène et leurs collaboratrices ont commencé avec le texte allemand qui décrit un spectacle largement muet, une soirée chez une femme seule de la classe ouvrière qui accomplit des tâches

10 *Ibid.*, p. 158

11 Akram Khan Company, *Akram Khan Company*, <http://www.akramkhانcompany.net/> (8 janvier 2013).

habituelles. Pour l'adapter à chaque endroit différent, les metteurs-en-scène ont travaillé avec une actrice de chaque région pour sélectionner des tâches appropriées et des éléments emblématiques de la vie quotidienne d'une telle femme dans la région choisie. En les intégrant au spectacle, les créateurs ont souligné la dignité simple des femmes de cette région et l'importance basique de leurs tâches les plus banales¹².

Je ne peux pas nier que les productions à Calcutta, Bombay et Madras ont considérablement aidé à concrétiser mes affinités avec les détails de la vie quotidienne en Inde que j'avais déjà considérés comme acquis. Combien d'entre nous, je me demande, voyons nos propres maisons, dans les rues où nous vivons, nos rituels et nos gestes quotidiens? *Request Concert* m'a appris à ne pas considérer comme acquis le familier, mais plutôt d'absorber la grappe de ses auras, qui à leur tour contiennent des couches de l'histoire¹³.

Nous pouvons trouver des liens potentiels avec des gens de la classe ouvrière dans les villes post-industrielles, ceux qui ont été licenciés à cause du phénomène de la mondialisation et qui cherchent encore du travail. Une classe de gens qui manquent de compétences avancées, mais qui possèdent un dévouement au travail, maintenant oubliés par l'économie globale. Le théâtre des friches propose des possibilités pour raconter leurs histoires et reconnaît leur simple dignité. Un objectif associé est d'utiliser le théâtre pour raconter des histoires et donc souligner la valeur et l'importance d'un espace. Compte tenu des exemples discutés par Bharucha, nous pouvons oser comparer des projets sur des espaces sacrés et laïques, chacun avec ses propres mythes, narrations, et couches de signification. Bharucha raconte ses expériences en suivant une production traditionnelle d'une épopée mise en scène dans le style Krishnattam, qui se déroule au temple de Guruvayur. Bien sûr, les publics de ce spectacle religieux reconnaissent plusieurs couches de sens dans les paroles, la chorégraphie, les costumes, et les jeux des acteurs. Mais ils trouvent aussi de la signification dans le temple lui-même. Par exemple, un trou particulier dans le plafond permet de transmettre des histoires connues par tous les pèlerins qui sont venus pour l'expérience du spectacle.

Selon la légende, Shankaracharya, le philosophe d'Advaita, volait dans le ciel avec Narada muni. Il rejeté l'invitation de Narada de participer dans le rituel de *darshan* au temple ce jour-là, en négligeant l'importance des rituels populaires. Soudain, il tomba du ciel et à

12 Bharucha, *op. cit.*, p. 5-6

13 *Ibid.*, p. 151

travers le toit du temple. Dieu lui pardonna, mais seulement après que Shankaracharya ait promis de régulariser le programme du Temple, un programme qui est toujours en vigueur actuellement.

[...] Rappeler que les détails insignifiants en apparence, comme un trou dans le plafond du temple de Guruvayur (et l'histoire qui lui est connectée), ont été profondément intériorisés par les pèlerins qui regardent le Krishnattam. Pour eux, l'espace du temple n'est pas seulement l'architecture, il a été transfiguré par le biais des innombrables mythes et légendes qui sont incorporés dans pratiquement tous les coins de Guruvayur¹⁴.

Dans le contexte du spectacle de Krishnattam, la salle de théâtre est un vieux temple, doté de significations divines pour ces publics. Mais pouvons-nous appliquer cette remarque de Bharucha pour mieux comprendre le théâtre des friches? Effectivement, pour les spectateurs qui connaissent les histoires d'un espace, une pièce de théâtre sur place fournit le moment de s'asseoir, observer et réfléchir. Les publics qui connaissent les histoires gravées dans ces espaces auront des expériences et des émotions différentes de ceux qui ne connaissent pas le contexte du cadre. En regardant un spectacle dans une usine, un ancien ouvrier aurait une compréhension et des émotions infiniment plus distinctes que ceux d'un homme qui ne serait jamais encore entré dans une fonderie. Dans le périodique *Europa*, Emmanuelle Lemoine affirme l'importance culturelle et sociale des projets artistiques dans d'anciennes usines d'Europe: « Les réhabilitations artistiques se multiplient pour ne pas laisser dans l'oubli notre patrimoine industriel. Toutes ces friches, laissées à l'abandon suite au déclin des industries européennes, font partie de l'histoire culturelle, économique et sociale de la construction du continent¹⁵. » Nous avons examiné plusieurs objectifs qui pourraient être partagés entre les projets de théâtre sur les frontières des cultures, et ceux programmés dans les anciennes usines : le désir de multiplier les stimuli esthétiques et sociaux pour les artistes et leurs publics; l'objectif de valoriser un endroit incompris ou inconnu, de renouveler la dignité et la fierté des gens opprimés, d'identifier une identité commune en face des changements sociaux. Ces objectifs sont-ils trop vastes pour le théâtre? En considérant ces grands projets complexes, Bharucha cite Bharata Muni, le sage et auteur présumé du *Natya Shastra*, le traité classique en Inde, sur le théâtre et la danse:

14 *Ibid.*, p. 175

15 Lemoine, Emmanuelle, « Une Europe en friches », *Europa*, hors-série juin 2012, p. 3.

Bharat Muni nous informe que « il n'y a aucune sage maxime, aucun apprentissage, aucun art ou artisanat, aucun dispositif, aucune action qui ne se trouve pas dans le drame. » Peut-être que ceux d'entre nous dans le théâtre qui veulent faire tomber les barrières, faire se croiser les cultures et intégrer des éléments apparemment exotiques dans notre travail devraient être inspirés par ces mots. Ils devraient nous inciter à voir l'avenir du théâtre dans une relation dynamique avec le passé¹⁶.

Voyons quels aspects controversés peuvent être observés dans ces projets ambitieux.

ASPECTS CONTROVERSÉS

Malgré les nobles objectifs de ces projets du théâtre sur les impacts sociaux, ils peuvent susciter de sérieux enjeux dans les cultures et dans les communautés qu'ils impliquent. Le théâtre est puissant, mais qui détient cette puissance? Comment est-elle maniée? Ces questions d'équité et d'éthique se trouvent au fondement de plusieurs problèmes abordés dans la partie suivante, en rapport avec les projets transculturels et interculturels, et appliqués au théâtre des friches. Nous traiterons des questions de l'appropriation des biens de l'un au profit d'un autre, des bénéficiaires et des publics prévus, des idées d'authenticité et de pouvoir dans une mise en scène, et finalement la question des résultats durables.

L'appropriation des biens de l'un pour le profit de l'autre : à qui s'adresse le projet ?

Dans sa critique du Mahabharata de Peter Brook, Bharucha aborde de manière engagée l'enjeu de l'appropriation des biens d'une culture pour le profit d'une autre. Dans cette mise en scène d'une épopée classique et sacrée de la culture indienne par un artiste européen, Bharucha trouve une grande injustice envers le peuple de l'Inde¹⁷. Il affirme que Brook, de façon flagrante, n'a conservé que des morceaux de la grande épopée capables de motiver le public européen, pour les intriguer et les amuser. Manquant, à son avis, de respect évident pour

16 Bharucha, *op. cit.*, p. 141-142

17 *Ibid.*, p. 69-87

les significations profondes de l'œuvre pour les hindous, Brook les présente comme des curiosités mystérieuses et des objets de beauté conçues pour un public largement européen. De plus, le projet a été fait avec le soutien du gouvernement indien, une exportation culturelle pour promouvoir l'Inde, mais qu'il juge revêtir d'un intérêt contestable pour les citoyens du pays. Bharucha en fait un exemple clair de comportement «néocolonial», qui a provoqué de la souffrance et des sentiments d'injustice, ce qu'il souligne dans le passage suivant:

Invariablement, les plus profondes critiques de l'ethnocentrisme et du comportement néocolonial sont faites par des personnes qui ont été directement touchés par eux. Le plus souvent, cependant, ces critiques sont rarement représentées dans la presse, qui est ce qui détermine la production du discours académique. Ils ont souffert en silence, ou partagé avec quelques amis. La douleur est intériorisée ou bien masquée par des sourires et des gestes d'hospitalité. Ce qui émerge est une histoire souterraine de l'interculturalité qui contredit totalement le scénario officiel. Tel est le cas du Mahabharata de Brook¹⁸.

Bharucha précise qu'il a écrit sa critique :

« pour défendre une certaine idée de « territoire » contre l'empiétement d'un type particulier de l'interculturalité ethnocentrique que j'ai vu travailler en complicité avec un plus grand système politique¹⁹. »

Cette discussion soulève la question des bénéficiaires prévus d'un projet théâtral. À qui s'adresse une mise en scène qui invoque plusieurs cultures? Souvent, elle est destinée à des publics qui partagent la même culture que le metteur en scène. Bien que plusieurs créateurs puissent envisager des spectateurs qui soient presque néophytes quant aux autres cultures, simplement ravis d'avoir de brèves apparitions d'un nouveau monde exotique, il faut reconnaître d'autres points de vue:

Dans la « population cible » il pourrait y avoir des membres d'une « culture d'origine » qui liraient la soi-disant « réélaboration » de leur culture d'une manière très différente de la façon dont on s'attend à ce qu'une « population cible » la lise. L'interculturalité doit tenir compte

18 *Ibid.*, p. 85

19 *Ibid.*, p. 249

des différentes manières de voir, sinon il est encore une autre pratique homogénéisée²⁰.

En outre, Bharucha encourage une perspective de réciprocité dans les projets pluriculturels. Il affirme que de manière symptomatique, les artistes du théâtre contemporain ne cherchent qu'à emprunter quelque chose d'une tradition étrangère et à l'attacher à leur propre tradition. Mais l'artiste doit considérer l'autre culture à laquelle il emprunte de l'inspiration, des traditions et des connaissances.

Si l'interculturalité est née de la rencontre de soi et de « l'autre », le véritable défi est de maintenir la réciprocité de cette dynamique. Trop souvent, le soi-même ou plus précisément l'ego domine « l'autre » culture, qui devient un simple prolongement de sa propre philosophie. En nous explorant au travers d'une autre culture, il faut se demander ce que cette culture reçoit de notre intervention. A quoi cela sert-il si nous sommes les seuls qui gagnent dans la rencontre²¹?

Pour appliquer ces critiques et ces questions de l'interculturalité aux théâtre des friches, il faut analyser la communauté où la mise en scène se déroulera pour comprendre la rôle joué par l'usine dans la culture régionale. De quelle manière les habitants considèrent-ils l'ancienne usine? L'industrie fait-elle partie de leurs systèmes de valeurs et de croyances? Existe-t-il toujours des traditions du quartier fondées ou influencées par l'ancienne entreprise? Que représentent l'usine et l'industrie aujourd'hui?

Encore une fois, des conseils de Bharucha peuvent nous donner une orientation pertinente:

Il faut étudier les mythes non seulement dans leurs contextes de performances, mais également à travers les moyens divers dans lesquels ils ont été reçus par des gens dès leur enfance au moyen des histoires, des anecdotes, des proverbes, des films mythologiques, et dans l'art des calendriers²².

Nous nous attendons à ce que l'industrie jette une ombre plus importante dans les villes fondées à l'époque de l'industrialisation, où les grandes entreprises ont encouragé le développement urbain et ont influencé plusieurs aspects de l'identité civique.

20 *Ibid.*, p. 245

21 *Ibid.*, p. 158

22 *Ibid.*, p. 29

Dans leur ouvrage *Corporate Wasteland: The Landscape and Memory of Deindustrialization* (*Friche d'entreprise: Le panorama et la mémoire de la désindustrialisation*), Steven High et Davis W. Lewis décrivent les histoires de plusieurs villes en Amérique du Nord après le désindustrialisation. En discutant la ville de Sturgeon Falls dans l'Ontario, ils racontent l'étendue de l'influence du moulin sur l'identité de la ville. « L'histoire du moulin et l'histoire de la ville était une seule et même histoire, dans les yeux de beaucoup.²³ » Et aux États-Unis, où le football américain est un symbole culturel majeur, de nombreuses équipes de football américain portent un nom relié à l'industrie primaire de leur région: les Steelers du Pittsburgh (les acieristes), les Boilermakers du Purdue (les chaudronniers), les Packers du Green Bay (les emballeurs). Dans un stade complet avec des dizaines des milliers de supporters qui chantent « nous sommes les acieristes », on voit une influence indéniable de l'industrie sur l'identité régionale, une influence peut-être entièrement étrangère aux yeux de ceux qui viennent de différents milieux.

Plus précisément, dans l'analyse de l'appropriation des biens d'un groupe au profit d'un autre, il faut s'informer sur le sens de la propriété. Tout au long des critiques de Bharucha, il est évident que l'auteur diagnostique un détournement de plusieurs projets interculturels, et estime que trop souvent les propriétaires d'une tradition ne bénéficient pas d'une échange équitable. Dans le cas d'une ancienne usine, laissée à l'abandon depuis plus d'une décennie, qui la regarde avec un sens de la propriété? Qui sont les parties prenantes? Cette analyse nous prépare également à aborder les enjeux suivants.

Le processus de la mise en scène et l'authenticité

Pour discuter des impacts du processus de la mise en scène interculturelle, Bharucha décrit la philosophie et les histoires de son projet *Request Concert*, dont nous avons déjà parlé. La pièce est créée de nouveau dans trois villes en Inde, en collaboration avec une artiste de la région dans chaque cas. Elles étaient « les actrices locales destinées aux publics locaux²⁴ », une sélection refléchie par Bharucha et son collaborateur Lutgenhorst. Etant donné leur désir de créer une pièce fondée sur une réalité locale dans chaque instance, Bharucha et

23 « The history of the mill and the history of the town were, for many, one and the same. » High, Steven, et Lewis, Davis W., *Corporate Wasteland: The Landscape and Memory of Deindustrialization*, Cornell University Press, Ithaca, 2007, p. 94

24 *Ibid.*, p. 152

Lutgenhorst se fiaient à ces collaboratrices tout au long du processus d'adaptation du texte allemand. Les deux hommes ont déterminé que l'établissement de ces partenariats serait essentiel à la réussite de leurs efforts interculturels. Bharucha décrit les défis et les complications de chaque partenariat et processus d'adaptation, mais il souligne les connaissances interculturelles plus profondes qu'il a acquis en chemin²⁵.

Dans leur première mise en scène, à Calcutta, ils ont travaillé avec l'actrice Usha Ganguli pour faire face au défi d'adapter chaque rituel banal pour un européen dans le texte au nouveau cadre de Calcutta. Les rituels de la nourriture dans le texte leur ont posé plusieurs problèmes, mais leurs efforts pour trouver des équivalents bengalis pertinents ont créé finalement une pièce plus sensible pour leur public local. Selon Bharucha:

Le public semblait aimer la regarder en train de manger: ils ont sympathisé avec la saveur et la texture de la nourriture. En aucune séquence n'était la « bengalité » (*Bengaliness*) de notre production plus immédiate et plus participative. [...] La leçon à tirer de nos expériences avec les aliments dans *Anurodher Asar* (*nom de la pièce en bengali*), c'est que vous devez respecter les tabous d'une culture particulière. Vous ne pouvez expérimenter que dans les limites de ses propres règles²⁶.

Bharucha souligne que Lutgenhorst et lui, comme metteurs en scène, ont visé des collaborations justes et équitables avec leurs collaboratrices locales, quoique l'essai de Bharucha ne représente que sa propre version de l'histoire. Par contre, si on retourne à sa critique du Mahabharata de Peter Brook, Bharucha explique que le processus de Brook pour développer et mettre en scène l'épopée n'a pas beaucoup engagé de maîtres et d'artistes indiens. Perçu comme fermé et exclusif par de nombreux artistes indiens, ce processus a contribué aux sentiments d'injustice dont nous avons parlé auparavant. Il écrit: « Pour moi, le processus de la méthode interculturelle de recherche de Brook ne peut pas être séparé de la production²⁷. » Il est évident que Bharucha soutient un processus de recherche et de création fondé sur l'immersion dans la culture qui l'intéresse, pour la confronter directement. En décrivant le mode de développement et d'adaptation de *Request Concert*, il dit: « L'ethnographie de notre travail est venue

25 Bharucha, p. 91-151

26 *Ibid.*, p. 99-100

27 *Ibid.*, p. 84

des villes dans lesquelles nous jouions. Notre « vérité » a été constamment remise en cause par les immédiatétés de nos environnements^{28.}»

Par contre, lors d'une tournée ultérieure de *Request Concert* en Allemagne, l'équipe créative a souffert d'un manque de temps. Elle n'a pas pu s'ajuster ou même interagir avec le nouveau cadre allemand.

Nous n'avons pas eu le temps de remettre en question notre nouvel environnement, connu seulement par fragments, à travers les repas dans les restaurants (où le végétarisme dominant du groupe a posé beaucoup de problèmes), les longues heures interminables sur l'autoroute (en dépit de voyager à 110 km à l'heure), les échanges avec les techniciens de théâtre (qui a opéré comme les membres d'une usine) et des rencontres superficielles avec des bureaucrates, des guides, des journalistes et des caméramen. Ce genre d'interculturalité a moins à voir avec la créativité qu'avec l'endurance^{29.}

Avec cette anecdote, l'auteur et metteur-en-scène renforce l'importance du temps afin de garantir un véritable échange interculturel. Trop souvent, les plannings des festivals internationaux cherchent par exemple à maximiser le nombre de passages. Cela est un atout pour les spectateurs ou encore pour les organisateurs d'un point de vue financier. Malheureusement, cela se fait au détriment de nombreux types d'apprentissage culturel.

Afin d'analyser l'éthique du processus de développement et de la mise en scène, il faut examiner les rôles et les pouvoirs au sein de l'équipe de production. Qui dirige, et qui suit? Qui donne, et qui reçoit? Ces échanges, sont-ils équitables aux yeux de toutes les parties impliquées? Ensuite, il est nécessaire d'étudier le mode de préparation. Comment les créateurs interculturels ont-ils appris puis assimilé les traditions et les techniques de l'autre culture? Ont-ils confronté leurs propres hypothèses et leurs idées préconçues avec l'immersion dans les réalités locales? Ont-ils pris le temps d'évaluer le contexte historique et politique?

Quelle que soit la nature de son travail — que ce soit interculturelle ou intraculturelle ou les deux- on ne peut pas séparer la réflexion de ses modalités de contradictions particulières du contexte historique dans lequel le travail est placé. Aucune théorie ou critique de l'interculturalité peut commencer, à mon avis, sans confronter la politique de son emplacement. Et cela, malheureusement, continue

28 *Ibid.*, p. 153

29 *Ibid.*, p. 147

d'échapper la plupart des chercheurs d'interculturalité qui, dans leur quête des valeurs et des sources «pré-culturelles», «transculturels» ou «universelles», imaginent que l'interculturalité peut transcender tout-à-fait les particularités de son histoire³⁰.

L'ensemble de ces questions forment une grille d'analyse permettant l'évaluation du processus de développement de projets théâtraux avec d'impact sociaux – que ceux ci soient interculturels ou qu'ils s'inscrivent au sein de friches industrielles.

Pour résumer : quels résultats durables ?

Nous avons donc examiné des objectifs partagés et des aspects controversés que l'on retrouve à la fois dans le théâtre interculturel et dans le théâtre des friches. Comme objectifs, nous avons vu la quête pour de nouveaux stimuli, et la quête pour des identités nouvelles: la revalorisation des oubliés et opprimés. Quant aux enjeux controversés, nous avons abordé l'appropriation des biens de l'un pour le profit de l'autre: à qui s'adresse le projet, et quel est le processus de la mise en scène en rapport avec l'authenticité. Tout au long de ces enjeux, nous avons comparé des projets théâtraux sur les frontières culturelles avec le théâtre des friches, en notant plusieurs similarités parmi ces deux types de création et leurs impacts sociaux. Nous pouvons donc bien nous servir du cadre analytique de Rustom Bharucha pour analyser certains des aspects des objectifs et du processus des projets théâtraux étant montés au sein d'anciennes usines. Mais finalement, que sont les résultats durables de ces interventions artistiques? Pour les créateurs qui partagent l'espoir d'effectuer un changement sociétal dans un endroit ou pour un peuple, produisent-elles vraiment un changement? Bharucha d'ailleurs écrit: « Peut-être que ce qui est le plus nécessaire, quel que soit le genre de travail interculturel, est un engagement à long terme³¹. » Des recherches futures ne devraient-elles pas poursuivre l'analyse de ces engagements d'un point de vue du profondeur et de la pérennité de leurs impacts?

30 *Ibid.*, p. 243

31 *Ibid.*, p. 163

TRANSCULTURALITÉ(S) : ARTS VIVANTS DE L'INDE CONTEMPORAINE

BIBLIOGRAPHIE

Akram Khan Company, *Akram Khan Company*,
<http://www.akramkhانcompany.net/> (8 janvier 2013).

Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007, traduit par Françoise Bouillot.

Bharucha, Rustom, *Theatre and the World: Performance and Politics of Culture*, London, Manohar, 2005.

High, Steven, et Lewis, Davis W., *Corporate Wasteland: The Landscape and Memory of Deindustrialization*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.

Lemoine, Emmanuelle, « Une Europe en friches », *Europa*, hors-série juin 2012.