

Postmodernisme et interculturelisme

Brian Singleton

Number 15, Spring 1994

Sous d'autres soleils... un même théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041199ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041199ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Singleton, B. (1994). Postmodernisme et interculturelisme. *L'Annuaire théâtral*, (15), 107–119. <https://doi.org/10.7202/041199ar>

Brian Singleton

Postmodernisme et interculturalisme

Lors d'une table ronde en juin 1992 sur «la vie culturelle après la mort du modernisme», Declan M^cGonagle, hôte de la conférence et directeur de l'Irish Museum of Modern Art, communément connu autrefois et encore aujourd'hui sous le nom de Royal Hospital (une collision postmoderne on ne peut plus à propos entre étiquettes et identités lourdement codées), ouvrait le débat par une déclaration des plus pertinentes à la pratique du théâtre:

Les artistes sont engagés dans un processus culturel, et non pas dans la fabrication d'un produit. Participent également à ce processus des intervenants extérieurs au monde des artistes¹.

Ce faisant, M^cGonagle investissait l'auditoire d'une fonction essentielle dans l'acte de communion artistique où artiste et spectateur œuvrent dans le cadre d'un même contexte social.

La distinction essentielle que fait M^cGonagle (c'en est d'ailleurs une qu'on se doit d'établir au départ dans le débat opposant *pratique* et *processus du théâtre* et *postmodernisme*), c'est que le théâtre, plus que toute autre forme d'activité culturelle, est un processus à caractère transitoire. Télévision, cinéma, peinture, sculpture mènent tous, à leur gré, une existence autonome et, pour les premiers du moins, sont *reproductibles* par le biais de moyens d'enregistrement technologique. Pour le théâtre, la seule façon de se manifester passe par la représentation,

¹ Nous avons traduit ce texte tel que nous l'avons reçu, avec plusieurs références implicites qui sont propres au style conférence. (N.D.L.R.)

et la représentation est un INSTANTANÉ de cette forme culturelle en opération, l'instantané en question pouvant à mon avis être qualifié d'*interculturaliste* (nous reviendrons plus loin sur cette notion). Étant donné donc que le théâtre est cet instantané en perpétuel changement qu'aucun moyen approprié d'enregistrement ne permet de *saisir* sans recourir à une technologie qui soit liée à une autre forme culturelle, on ne peut parler en l'occurrence de produit *reproductible*. Disons en termes capitalistes que l'indice de rendement de sa performance est plutôt bas, bien que sa valeur d'échange soit élevée au sens où il s'attribue à lui-même une très haute valeur.

La pratique du théâtre, c'est-à-dire la manifestation du théâtre en tant que processus culturel, est dans un état perpétuel de fluctuation et de transformation, où la dialectique entre production et réception (au sens de signification) est flottante et provisoire, constamment à l'état naissant, en fait. Dans «Qu'est-ce que le postmoderne?», Jean-François Lyotard fait observer qu'«une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin mais à l'état naissant, et cet état est constant»².

Selon la définition de Lyotard, par conséquent, le caractère éphémère et transitoire de la pratique théâtrale (ou processus théâtral) en fait la plus postmoderne des formes culturelles. Moderne est le théâtre (il a été); postmoderne en est la pratique (elle est en instance d'être).

Il y a lieu de faire à ce moment-ci une distinction très importante entre théâtre postmoderne (que d'aucuns appellent aussi théâtre d'avant-garde) et pratique du théâtre. Où plaçons-nous le point de départ quand nous parlons de l'avant-garde, elle qui, pour moi, est une sorte de fête mobile du vingtième siècle allant de Dada au surréalisme, à Artaud, etc., vers lesquels tour à tour certains théoriciens se sont tournés pour mettre en perspective historique théâtre et

² Jean-François Lyotard, «Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?», dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, «Débats», 1988, p. 28.

postmodernisme sans prendre en compte modernité et postmodernité? D'autres évoquent le théâtre de l'absurde des Beckett, Ionesco, Genet, etc., ou en d'autres termes la *reductio ad absurdum* des théories existentialistes d'avant la Deuxième Guerre mondiale. Le théâtre de l'absurde, plus souvent qu'autrement, agit sur le spectateur selon une dialectique interne d'attente et de frustration du spectateur. Dans *The Detective and the Boundary*, William Spanos considérait que

[...] les absurdistes postmodernes interprétaient cette obsession pour une intrigue qui rende compte du lien causal dans les beaux récits de la tradition humaniste comme alimentant et affermissant l'attente — et stimulant en même temps le besoin — d'une solution rationnelle qui provienne de l'analyse scientifique de l'homme dans l'univers³.

Ces deux types de théâtre (le théâtre d'Artaud d'avant et d'après le surréalisme et la dialectique frustration/attente de l'absurde postmoderne) chacun dans sa période respective, procèdent à un déplacement de la narration, de la prescription des théories postmodernes. Ces théâtres ont toutefois un sens immanent. Ils tirent leur sens d'eux-mêmes, de leur non-sens. Ils pratiquent une forme de fermeture narrative dans laquelle leurs spectateurs ont vite fait d'acquérir le savoir cognitif de non-attente, de solution et de résolution. Ce qui, je crois, ne fait absolument pas d'eux des postmodernes, mais bien plutôt des modernes. «Tout ce qui est reçu, serait-ce d'hier [...], doit être soupçonné.»⁴

Le théâtre d'avant-garde, que Jacqueline Martin désigne comme «théâtre postmoderne» dans son livre *Voice in Modern Theatre*, a affiché une tendance à l'américanocentrisme. L'auteure cite d'ailleurs Joseph Chaikin, Richard Schechner, Richard Foreman et Robert Wilson:

³ William V. Spanos, *The Detective and the Boundary*, version 1972. Repris avec variantes dans *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Baton Rouge, Louisiana State U.P., 1987, pp. 21-22.

⁴ Lyotard, *op. cit.*, p. 28.

Les caractéristiques principales du théâtre postmoderne sont les suivantes; la forme l'emporte sur le contenu; le but visé semble être la fragmentation; il y a absence de récit linéaire; on y observe une attitude «irrationnelle» concernant la succession des événements; il s'agit d'un théâtre polyphonique [...]⁵.

On ne saurait nier que se trouve ici corroborée l'interprétation de Lyotard voulant que l'absence de grand récit caractérise ce genre de théâtre.

Le théâtre eurocentrique postmoderne se réclamant de cette forme particulière inclurait sans le moindre doute le travail de chorégraphes de la danse-théâtre allemande tels que Kurt Joos, Reinhild Hoffmann, Pina Bausch et Johann Kresnik; de même que des compagnies anglocentriques comme Brith Gof et Test Department qui souvent se produisent dans des lieux typés (arénas, hangars); les DV8 qui se définissent comme «théâtre physique» et focalisent le contenu de leur forme impure de danse sur les groupes marginaux de la société comme les «gays» et les lesbiennes. Le ICA à Londres, de même que les CCA et Tramway à Glasgow, qui ont favorisé ces sortes de théâtre non verbal, ont opéré un glissement de la pratique du théâtre par rapport au texte, en passant des représentations du texte (au sens où l'entendait Barthes) aux textes de la représentation. Je m'aventurerais à dire que leurs spectateurs ont perdu de vue le besoin et même le désir de ce qui pourrait produire du sens.

J'aimerais opposer à la notion de Martin, selon laquelle une telle forme de théâtre non verbal ressortirait au postmodernisme, celle (passablement plus corrosive) de Jean Baudrillard, selon laquelle cette forme de processus culturel élimine la possibilité d'une critique culturelle du social: «Au lieu de faire communiquer, elle s'épuise dans la mise en scène de la communication. Au lieu de produire du sens, elle s'épuise dans la mise en scène du sens.»⁶

⁵ Jacqueline Martin, *Voices in Modern Theatre*, London, Routledge, 1991, p. 119.

⁶ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 123.

C'est un théâtre souffrant d'implosion, où réalité et référent sont une seule et même chose. C'est un théâtre autoréférentiel et ayant de lui-même une conscience métathéâtrale. Il s'agit donc, en dernière analyse, d'un «grand récit» qui n'est par conséquent absolument pas postmoderne.

Si donc le théâtre d'avant-garde métathéâtral est un concept moderniste, où situerons-nous la réinterprétation des classiques dans le débat modernisme/post-modernisme? Dans son article intitulé «The Classical Heritage of Modern Drama: the Case of Postmodern Theatre», Patrice Pavis souligne le rejet du patrimoine théâtral par le théâtre postmoderne. Selon lui, le théâtre postmoderne semble peu disposé à prêter l'oreille au discours traitant de l'héritage textuel ou théâtral, qu'il assimile à rien de plus qu'une *mémoire* au sens technique du terme, à savoir une banque de données mise en mémoire et immédiatement accessible et réutilisable.

Certains prétendent que le *dépoussiérage* des classiques est à la fois un concept bourgeois et moderniste. Ce qu'on peut réfuter du fait qu'il faut faire une distinction entre le «texte» classique et la mise en scène. Cette dernière n'est pas du domaine de l'historien du théâtre ou du metteur en scène qui désire souligner la pertinence contemporaine du texte moderniste. Les théoriciens poststructuralistes ont depuis longtemps écarté cette notion. Toute mise en scène, qu'elle soit non verbale comme la danse, ou basée sur un texte, est en train d'être créée là, sur la scène; elle n'a pas encore eu lieu.

Dans le cas du théâtre basé sur un texte, la mise en scène de textes classiques, par conséquent, n'est évidemment pas du théâtre postmoderne puisque son texte n'origine pas de l'époque postmoderne. C'est dans la pratique théâtrale, dans le processus de création que la mise en scène de textes classiques peut être envisagée comme postmoderne.

Dans le cas de la mise en scène de textes classiques, la théorie postmoderne peut et doit déborder dans la pratique. Le Français Daniel Mesguich, metteur en scène de ce genre de textes et qui se réclame entre autres de Lacan, Cixous et Blanchot, s'adonne depuis les vingt dernières années à la mise en pratique de

cette théorie. En 1987, après un intermède de dix ans, il est revenu au *Hamlet* de Shakespeare et, par le biais d'un programme-manifeste, il commentait à l'intention de son nouvel auditoire parisien sa première interprétation. Lorsque, d'après lui, un acteur monte sur scène, il ne fait pas que circuler sur scène mais, et ceci est vrai du théâtre non basé sur des textes, il arpente le dur chemin séparant l'écrit de la parole.

Le titre du manifeste était intéressant et révélateur: *Le livre à venir est un théâtre*. Son intention en mettant en scène le premier *Hamlet* était de se mesurer à la notion de déconstruction de Jacques Derrida et de trouver une praxis qui colle à la théorie. La représentation fut donc intitulée non pas simplement *Hamlet*, mais *Hamlet de Shakespeare*. Le titre ne visait pas à mettre en question l'autorité de l'auteur de la représentation, mais à faire porter sur la scène la notion que *Hamlet* n'est pas une unité discrétionnaire «dépoussiérée». Lorsqu'il est joué, il traîne avec soi une foule de références intertextuelles qui ne peuvent être dépoussiérées. En pratique, cela signifiait que derrière un rideau il y avait un second *Hamlet* en cours d'exécution, en avance de quelques pas sur la version principale se déroulant sur scène. Ceci correspond à la notion de *strates* de Lee Breuer et à la conception d'*écho spectral* d'Herbert Blau. Dans *Titus Andronicus*, sa pièce de 1989, la scène devenait la bibliothèque de Shakespeare. On retrouvait sur les étagères tout ce qui avait été dit et écrit sur Shakespeare. Ceci correspond moins à la déconstruction de Derrida qu'à l'*implosion* de Baudrillard où l'on ne peut distinguer le mythe de la réalité. Dans l'analyse qu'il fait de cette dernière représentation, Georges Baal dissocie l'œuvre de Mesguich du déconstructionnisme de Derrida (que Mesguich a cité si souvent par le passé) pour la rapprocher de l'école lacanienne de psychanalyse, où le texte scénique est structuré comme un langage. Dans le cas des deux mises en scène, Pavis inclinerait à dire qu'il ne s'agit pas là de théâtre postmoderne, que Mesguich peut tout au plus «avoir hérité la faculté de rejouer le passé». Mais nous devons ici soulever la question du caractère postmoderne de la stratification historiographique en tant que partie de la mise en scène, ainsi que la question de l'autorité de la narration. Le texte dramatique (récit) et le texte scénique (mise en scène) doivent être séparés, ou nous devons à tout le moins inclure le texte dramatique en tant

qu'élément de la mise en scène. On pourrait invoquer Lyotard pour étayer ce point:

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable⁷.

La mise en scène, par conséquent, n'est pas la manifestation de la nostalgie. C'est la reconnaissance du fait que la pratique du théâtre doit être désanctifiée de son référent textuel, et qu'elle n'est jamais coulée dans le béton.

Autre exemple récent de mise en scène prise erronément pour une manifestation de nostalgie: la mise en scène en 1991 de la pièce de Sean O'Casey *Juno and the Paycock* à l'Abbey Theatre de Dublin par la metteuse en scène «féministe» Garry Hynds. Du point de vue micro-politique de la metteuse en scène, sa mise en scène aurait d'entrée de jeu mis en question l'hégémonie d'une pratique vieille de cent ans. Cette production provoqua un scandale dans la presse irlandaise. Ce qui à mon avis tenait pour une large part au décentrage de l'idéologie dominante inscrite dans la politique de la révolution irlandaise de 1916. C'était là le défi politique. Mais il s'y trouvait aussi un défi d'ordre théâtral dans le fait qu'un texte consacré comme *naturaliste* était représenté par le biais d'une mise en scène pseudo-expressionniste qui reflétait au plan théâtral le déplacement idéologique et menait finalement, pour cette raison, à un conflit entre discours dominant et discours déviant. Il s'agissait non d'un collage, mais d'une collision aux niveaux social, politique et théâtral. L'auditoire s'attendait à une réaffirmation du discours dominant tel qu'il y avait été inscrit, et subséquemment disposé en strates sur le texte et, en lieu et place, il se voyait servir par la théâtralité un discours féministe déviant. Cette sorte de mise en scène ne saurait en aucune manière être décrite comme une manifestation de nostalgie, mais peut-

⁷ Lyotard, *op. cit.*, p. 31.

on la qualifier de postmoderne? Si, comme je le pense, elle l'est effectivement, au sens où sa pratique s'est d'elle-même désanctifiée de son référent idéologique textuel, elle constitue alors une sorte de pratique théâtrale postmoderne qui, en fait, dépouille de son pouvoir le discours dominant. Et j'ai lieu de croire que ceci pose un défi à ces critiques qui dénigrent le postmodernisme comme étant dépolitisé, non pas sur un plan purement politique mais au niveau de l'interface micro-politicoculturelle de la praxis féministe.

Dans la pratique théâtrale, qu'elle soit ou non basée sur un texte, c'est la forme théâtrale qui a jeté le discrédit sur le grand récit. Discrédité ou pas, supplanté ou pas, le récit continue de monopoliser l'attention. Ce qui s'est produit dans la pratique du théâtre à l'ère postmoderne, c'est le glissement de l'accent, du producteur au consommateur, du praticien au spectateur. Dans les années 1970, le Theater am Hallesches Ufer (Schaubühne) de Peter Stein à Berlin et le Théâtre du Soleil (Cartoucherie) d'Ariane Mnouchkine à Paris ont décentré l'activité théâtrale en créant des spectacles, l'un dans un studio de cinéma désaffecté et l'autre dans une usine de munitions abandonnée. Le changement de lieu ne signifiait pas un simple déplacement physique, il signifiait également, en termes ethnographiques, un déplacement de l'auditoire. La pièce *Mémoire de Shakespeare* (1975) de Stein se voulait une tentative de *réhistoriser* Shakespeare en Allemagne en dissociant son œuvre de la période romantique où elle avait d'abord été traduite par Schlegel et Tieck, et en présentant les formes de théâtre populaire de l'ère élisabéthaine sous une forme relâchée et peu structurée. Les pièces *1789* et *1793* d'Ariane Mnouchkine puisaient aux formes du théâtre populaire pour présenter dans des spectacles à focalisations multiples une version *réhistorisée* de la Révolution française selon l'interprétation des événements historiques de 1789 que pouvaient se faire des acteurs et des spectateurs qui circulaient d'un côté et de l'autre. Dans les deux mises en scène, c'est aux spectateurs qu'il était demandé de trouver un sens à un bricolage ou collage d'images et de scènes, souvent présentées simultanément, qui les forçaient à faire des choix, lesquels en raison de la nature du sujet étaient souvent des choix politiques. Cette réintégration des formes du théâtre populaire dans le théâtre avant-gardiste européen des années 1970 a non seulement changé le genre de spectacle, mais encore a-t-elle modifié l'allégeance sociale des spectateurs. Ce

genre de théâtre postmoderne, ainsi donc, a débouché sur une pratique théâtrale œuvrant à la façon d'un ferment de redistribution du pouvoir à une époque où, dans la réalité, praticiens aussi bien que spectateurs souffraient encore de sentiments de découragement et d'impuissance qui ont marqué l'après-1968.

Les théâtres américano/eurocentriques ont été, à partir des années quatre-vingt et par la suite, à la fine pointe de l'avant-garde: soit l'interculturalisme, qui d'entrée de jeu a été éreinté par les critiques postmodernistes qui y ont vu une appropriation culturelle occidentale moderniste, laquelle a suscité une dialectique entre culture source et culture cible, la culture d'arrivée se révélant dominante, impérialiste, coloniale, orientaliste (au sens où l'entend Edward Said) et exploitrice. Dans *le Théâtre au croisement des cultures*, Patrice Pavis cible spécifiquement l'œuvre des Eugenio Barba, Peter Brook et Ariane Mnouchkine comme ayant puisé aux sources de la culture de l'Inde. À l'exception du *Mahabharata* de Brook, leur œuvre pourrait se résumer à l'utilisation des formes codifiées des cultures orientales pour la présentation de textes classiques européens tels ceux de Goethe, Eschyle et Shakespeare. Ce qui est souvent perçu comme étant la manifestation d'un ego dominant et eurocentrique; la marque du fin connaisseur.

Dans *Interculturalism, Postmodernism Pluralism*, Daryl Chin signale un certain nombre de ces traits. Dans le programme du postmodernisme, croit-il, on peut lire en filigrane un ton de reproche, d'insulte, de mépris. Plutôt que de reconnaître à l'*autre* le statut d'un égal, on cherche à amoindrir l'*autre* en affichant une indifférence ouverte à ce qui le rend distinct, tout en essayant de maintenir le même rapport de force.

On pourrait dire qu'il y a un élément de vérité dans cette observation en ce qui concerne le *Mahabharata* de Brook, au sens où la culture de départ a été textuellement coupée de sa source, mais j'opinerai que dans la mesure où les autres metteurs en scène interculturalistes s'européanisent, l'interculturalisme ne se fait pas exploiteur ou pillard. Il essaie d'égaliser l'*autre* et enrichit son propre fonds à partir de certaines manifestations de l'*autre* culture. Prenons par exemple, au début des années 80, les Shakespeare d'Ariane Mnouchkine, qui

proposaient une mise en scène distinctement européenne, une traduction en français du texte du dix-septième siècle, et des relectures codifiées de plusieurs formes de théâtre oriental. Faut-il croire que cette sorte de théâtre dénote une faiblesse, un manque, une absence dans notre culture européenne occidentale?

C'est effectivement l'*autre* culture, la culture non-occidentale, dans sa capacité de survivre au colonialisme, dans sa robustesse et, plus important que tout, dans le désir qu'elle soulève à l'heure actuelle dans les cultures occidentales, qui se fait dominante. Il ne s'agit pas d'un produit (comme la canne à sucre ou la main-d'œuvre) que l'Euroculture est en train de piller, étant donné que les cultures autres qu'occidentales restent intactes et indemnes. Le théâtre euro et américanocentrique a, je crois, perdu de sa force en tant que processus politique et ce, non seulement au niveau du réel mais également, ainsi que le fait observer Lyotard, au niveau de l'éthique. Ainsi que le constate David George, «être moderne, de nos jours, est donc le fait d'avoir été; être postmoderne, c'est le fait d'être en instance d'être»⁸. L'état naissant d'interculturalisme est l'instantané du jour dans le processus culturel qu'est le théâtre. C'est le théâtre au summum du postmodernisme. La plus récente production de Mnouchkine, *Les Atrides*, est un mélange de textes traduits du théâtre grec, de danses thaïlandaises, de masques japonais. Cela me rappelle un mot piquant de Stephen Connor dans *Postmodern Culture*: «La théorie postmoderne est un peu comme la Toyota de la pensée; produite et montée en divers endroits et vendue partout.» En conséquence, si l'on peut dire du théâtre de Mnouchkine qu'il est la Toyota du théâtre postmoderne, il faudrait alors voir dans le théâtre moderniste d'avant-garde quelque chose comme la Trabant de la pensée.

Tant Erika Fischer-Lichte que Patrice Pavis constatent une rivalité analogue entre les deux, pour conclure que ce que j'appellerais théâtre d'avant-garde moderniste s'identifie à un «produit postmoderne 'supraculturel', [...] une recherche de la sensualité étrangère et [...] de l'abstraction chiffrée»⁹. Pavis

⁸ David George, *Tri*, vol. 14, n° 1, 1989.

⁹ Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 222.

poursuit, à propos des spectacles de Wilson, cette distinction entre sensualité étrangère et abstraction:

La culture véhiculée n'a plus aucune ressemblance avec le réel, elle se passe de la référence à l'homme et à la nature, elle est devenue un langage codé et abstrait qui vaut par sa syntaxe et sa programmation mais qui ne dit littéralement plus rien sur le monde des phénomènes. Phénomène de normalisation et d'internationalisation (plus que d'interculturalisme) qui facilite l'échange des produits théâtraux, une fois congelés dans une fantasmagorie visuelle qui est si forte qu'elle se passe de tout usage du texte ou d'allusions culturelles, d'une angoisse des origines comme du souci de la finalité idéologique¹⁰.

Il y a par conséquent une distinction à établir entre ce qui est réputé être du théâtre postmoderne et ce qu'on tient pour être du théâtre interculturel en ce sens que le premier est internationaliste, mais non interculturel. Les interculturalistes se voient accuser de ne pas assumer la responsabilité de leur propre histoire, de s'évader, mais j'opinerais que l'interculturalisme recourt à l'autre culture pour trouver des moyens de composer avec son propre passé colonial (qu'on se reporte à *Sihanouk* et à *L'Indiade* de Mnouchkine). Ce qui implique un certain degré d'abnégation, aussi bien que de reclassement et d'échantillonnage.

Dans leur livre intitulé *Interculturalism and Performance*, un recueil d'articles tirés du *Performing Arts Journal*, Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta ont vraiment établi et lancé le débat sur l'interface de l'interculturalisme et du postmodernisme. Dans son article «Thinking about Interculturalism», Bonnie Marranca donne le coup d'envoi:

Pour autant que l'interculturalisme puisse en quelque sorte constituer un indicateur valable, il y a un certain antimodernisme d'attitude dans le legs de la réévaluation, et une quête de l'authenticité de l'expérience ailleurs que dans la culture occidentale.

¹⁰ *Ibid.*, p. 223.

Mais quel est le résultat? Y a-t-il, comme le prétend Pavis, englobement et appropriation d'une culture de départ? Ce que réfute, plus loin dans l'ouvrage, Carl Weber:

Souvent le texte étranger est déconstruit, et les découvertes qui en résultent sont alors réarrangées selon des codes inscrits dans la culture indigène et aboutissent à la construction d'un texte scénique original. Éventuellement, le texte dramatique *dés-apparaît* dans un nouveau texte/technique, y gagnant une nouvelle identité de forme et de contenu.

Mais les deux théoriciens interculturalistes que je viens de citer ne défendent pas l'interculturalisme en tant que concept postmoderne. Ils y réfèrent en termes d'antimodernisme, une bénédiction peut-être en ce qu'il ne se voit pas accoler l'étiquette de moderniste ou encore d'orientaliste. Mais ce n'est toujours pas postmoderne.

Francis Deak, dans un autre article traitant de la danse pascale Yaqui, suggère non sans hésitation que le traditionalisme nouvelle vague, le néo-conservatisme, dans son internationalisation culturelle, puisse être étiqueté postmoderne puisqu'il y décèle une force de libération des contraintes de tradition, de nationalité, de classe et de culture.

Plus loin, Andrzej Wirth vient faire franchir un autre pas de géant au débat en suggérant que l'esthétique du théâtre interculturaliste emboîte le pas à l'architecture postmoderne dans son éclectisme et son bricolage. Et j'en infère qu'après avoir parcouru le livre, le lecteur tend à affirmer que l'interculturalisme est un concept postmoderne. Richard Schechner, enfin, y va d'une dernière assertion déterminante:

Il n'existe pas de culture *pure* — pas de culture *en soi*. Chevauchements, emprunts, influences réciproques ont toujours fait de toute culture un conglomérat, un hybride, un palimpseste. À telle enseigne que nous devrions parler non pas de *culture* mais de *cultures*.

Ainsi m'apparaît-il que la question d'identités culturelles et nationales, face à l'interculturalisme avec sa quête de *l'autre*, pose un défi aux idéologies nationales dominantes. Ainsi donc l'interculturalisme, sur un plan éthique, devient un ferment de pouvoir au niveau politique. Chercher un grand récit dans un éventail de systèmes de signes orientaux, avec en pierre de touche textuelle, une traduction qui se superpose à toute cette pratique théâtrale. C'est donc le théâtre interculturel, et non le théâtre qu'on qualifie le plus souvent de postmoderne, qui serait véritablement postmoderne. Il n'est pas dépolitisé. En fait, ces mêmes metteurs en scène interculturalistes avec leur politique de gauche en 1968 se sont à l'époque refusés à eux-mêmes l'interculturalisme en tant que ferment de renouvellement. C'est dans les années 80 et suivantes qu'ils ont, avec des degrés variés de succès, micropolitisé le théâtre en se tournant vers les pratiques interculturelles. L'interculturalisme a, je crois, aidé le théâtre postmoderne à se libérer de son image populaire de force politique dilapidée.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)