

« Le Théâtre au croisement des cultures »

Louise Vigeant

Number 62, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27809ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vigeant, L. (1992). Review of [« Le Théâtre au croisement des cultures »]. *Jeu*, (62), 193–195.

«Le Théâtre au croisement des cultures»

Ouvrage de Patrice Pavis, Paris, José Corti, 1990, 228 pages.

Dernièrement, à la Veillée, rue Ontario à Montréal, on a pu voir *le Retour*, de l'auteur anglais Harold Pinter, joué en français par des comédiens d'origines diverses : Gilles Pelletier, James Hyndman, Elizabeth Albahaca (pour ne nommer que ceux-là), dirigés par un metteur en scène russe, Gregory Hlady, sur une musique du compositeur autrichien Mahler! Assurément, voilà une preuve que Montréal vit, plus que jamais, à l'heure du «croisement des cultures». Et c'est tant mieux, quand, comme ce fut le cas pour *le Retour*, le spectateur est amené dans un univers tout à fait *original*, qui parle d'une manière incontestablement nouvelle de sentiments, pourtant aussi répandus que l'amour et la haine, de peurs enfouies et de fantasmes puissants.

Il va sans dire que sont disséminées dans une telle production des traces des différentes cultures dont sont issus ces gens : dans l'atmosphère, dans un costume, dans un geste, un accent... Or, comment le spectateur, qui participe lui-même de sa propre culture, perçoit-il ce qu'on lui propose? Que *comprend*-il? De tels spectacles heurtent (ce qui n'est pas forcément péjoratif) ses habitudes, bouleversent ce que les théoriciens appellent son «horizon d'attente»¹. Il cherche certainement à rattacher ce qu'il voit à ce qu'il connaît. Il *interprète* selon son système de valeurs et ses modèles. Peut-être aussi cherche-t-il la mince part d'universalité qui traverse l'ensemble. Néanmoins, il y a un «reste» que le spectateur *reçoit* plus qu'il ne décrypte, mais dont il ressent, même obscurément, les effets et

qui fera désormais partie de son bagage. Et ainsi se modifient les images, les esprits et les cultures.

Si ces questions se posent pour le spectateur, nous imaginons bien qu'elles intéressent les théoriciens de la culture qui, comme Patrice Pavis, cherchent à saisir le fonctionnement de tels spectacles. Car, sait-on comment s'opère la rencontre entre ces multiples discours? Le spectacle en est-il la simple juxtaposition? Un amalgame est-il possible? souhaitable? En fait, ne se retrouve-t-on pas au théâtre, comme dans la société, dans une situation où il faut miser non sur l'assimilation, mais sur le respect des singularités — reconnaissant par là le droit à la différence, gage d'enrichissement pour tous?

Alors que nous assistons à des crises d'identité partout sur le globe — et en vivons une ici au Québec —, tout discours susceptible de nourrir notre réflexion et d'éclairer nos esprits afin d'éviter les pièges du nationalisme étroit et du chauvinisme est non seulement bienvenu mais nécessaire. Ainsi en est-il de toute tentative d'explication des phénomènes d'interculturalité.

S'il est vrai que «jamais l'humanité n'a autant contemplé et manipulé les diverses cultures du monde, mais jamais elle n'a aussi mal su que faire de leur intarissable babil, de leur mélange explosif, de l'inextricable collage de leurs langages» (p. 7), j'abonde dans le sens de Patrice Pavis qui dit que le théâtre est aujourd'hui un «laboratoire» du cosmopolitisme. Car le théâtre peut, en effet, il *doit* même être ce lieu de la rencontre des cultures qui lui rendra (certains croient qu'il l'avait perdue) sa raison d'être : un lieu de parole, de confrontation et de communion.

D'un point de vue théorique, Patrice Pavis appelle le développement d'une socio-sémiotique,

1. L'horizon d'attente est déterminé par le bagage culturel transsubjectif du récepteur, accumulé à la suite de la consommation d'œuvres culturelles, qui finissent par constituer des exemples et proposer des normes. Une œuvre se définit toujours par son écart par rapport à cette norme. Elle ne peut jamais constituer une «nouveau absolue» ni ne peut être intéressante si elle obéit trop servilement à la dite norme. «La réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique». Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 51.

qui n'ignorerait pas une approche anthropologique des faits culturels² et qui s'intéresserait à «comprendre l'inscription [des textes] dans les contextes et les cultures» (p. 8). Le modèle de l'intertextualité (étude des rapports des textes entre eux : citations, rappels, emprunts, etc.), beaucoup utilisé ces dernières années, ne suffit plus, car il ne sert qu'à décrire un fonctionnement interne des œuvres. Ainsi, il faudrait l'élargir à celui d'interculturalité, passant d'emprunts textuels à des emprunts plus globalement culturels : gestuelle, codes de couleur, musique, spiritualité, mœurs, etc. Parmi les nombreux termes utilisés pour définir le phénomène du «croisement des cultures» : transculturalisme, multiculturalisme, interculturalisme, Patrice Pavis opte pour le dernier, qu'il considère «propre à saisir la dialectique des échanges de bons procédés entre les cultures» (p. 8).

Bien sûr, le phénomène de la traduction et de l'appropriation par les uns de la culture des autres, en particulier la culture littéraire, n'est pas nouveau. On a joué sur toutes les scènes du monde, dans toutes les langues, bien des chefs-d'œuvre. Mais, selon Pavis, on observe aujourd'hui un phénomène de production interculturelle qui prend des dimensions tout autres, sur fond d'une culture occidentale «bien fatiguée».

Voilà l'occasion de définir la notion même de culture et de répéter, pour mieux le comprendre, même s'il s'agit d'une évidence, que tout : comportements, expressions et représentations, est «cultivé», c'est-à-dire intériorisé ou empreint d'un rapport au groupe auquel on appartient. Cela est d'autant plus vrai au théâtre que chaque geste qui y est posé, chaque mot qui y est prononcé, ou objet qui y est vu, est un signe,

2. Il n'est pas étonnant que l'on s'intéresse en particulier au théâtre dans cette perspective, car s'il est un lieu où le «croisement des cultures» est susceptible de se produire, c'est bien sur une scène. Le théâtre se permet tous les voyages, dans le temps et dans l'espace. Art par excellence du moment présent, le théâtre est tout aussi bien celui de la mémoire, celui de la convocation, au présent et à travers des corps présents, des paroles et des gestes d'hier et d'ailleurs. Dans le monde du théâtre, déjà, des Grotowski, Barba, Brook et Schechner travaillent depuis plusieurs années à l'avènement d'un théâtre à «saveur» universelle, misant sur un théâtre rituel qui puise dans l'anthropologie, justement, ses principes intégrateurs.

c'est-à-dire une représentation — ce que Bogatyrev a même appelé un «signe de signe» —, mis là pour participer à un ensemble signifiant. Si, de plus, les signes utilisés dans certaines productions appartiennent à des codes culturels différents, le travail d'interprétation tend à se complexifier.

Afin d'expliquer le mécanisme de création de spectacles interculturels, Pavis a imaginé une théorie «du sablier» où certains éléments d'une culture-source «s'écouleraient» vers une culture-cible en passant par différents filtres, d'ordre culturel, sociologique, idéologique.

Toutefois, il faut préciser que l'on parle ici de productions qui affichent leur intention d'emprunter à une culture autre que la culture d'origine, et non d'un métissage «accidentel» d'éléments étrangers, comme il s'en produit de plus en plus fréquemment dans la réalité. Alors, «le transfert culturel n'est pas un écoulement automatique, passif d'une culture dans l'autre. C'est plutôt, au contraire, une activité commandée par la boule «inférieure» de la culture-cible et qui consiste à aller chercher activement, comme par aimantation, dans la culture-source ce dont elle a besoin pour répondre à ses besoins concrets» (p. 9).

Dans *le Théâtre au croisement des cultures*, Patrice Pavis étudie surtout quatre productions : un travail que Barba a fait à partir du mythe de *Faust* — où jouent deux danseuses, l'une indienne, l'autre japonaise —, le *Mahabharata* monté par Brook, *l'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (Cixous) et *la Nuit des rois* (Shakespeare) mis en scène par Mnouchkine, spectacles qui ont en commun de puiser dans la culture de l'Inde. Parlera-t-on d'une «acculturation généralisée», d'une «interdestruction» ou de «rencontre amoureuse», de «bricolage», de «culture des liens», voire d'«influence»?

L'auteur se donne comme objectif d'analyser le phénomène d'appropriation d'une culture-source par une culture-cible dans ces cas particuliers de spectacles théâtraux, où il examine les opérations de production : analyse dramaturgique, découpage et montage de texte, choix de

type de jeu (en tenant compte de la formation des acteurs), mise en scène de la voix, rythme, inscription dans un espace et un décor, «traduction gestuelle» et «transcodage culturel». Il fait remarquer, entre autres, que ces mises en scène mêlant des éléments d'origines différentes ont recours parfois à l'intervention de ce qu'il appelle des *adaptateurs de réception* afin d'assurer la *lisibilité* de l'œuvre.

Puisqu'une mise en scène, qui concrétise un texte dramatique dans une situation d'énonciation spécifique³, tient compte du Contexte Social de sa réception (Mukarovsky), les liens entre culture et mise en scène apparaissent évidents. C'est pourquoi, parallèlement à sa tentative de jeter les bases d'une théorie socio-sémiotique de la culture, Pavis cherche à dégager un modèle de fonctionnement de la mise en scène. Ce n'est pas une mince tâche! Fidèle au courant pragmatique, il souligne avec insistance l'autonomie de la mise en scène par rapport au texte et lui donne une définition quelque peu étonnante, puisqu'il se place du côté de la réception et non de la production, en disant qu'elle «n'existe en tant que système structural qu'une fois reçue et reconstituée par un spectateur à partir de la production par l'équipe artistique d'une mise en rapport des systèmes signifiants» (p. 28-29).

Malheureusement, ce livre constitue un recueil de textes (écrits de 1983 à 1988) et non un essai. Ainsi, le lecteur est-il frustré d'une pensée longuement mûrie et développée. En plus de l'étude des spectacles déjà mentionnés, on trouve dans ce livre des réflexions menées autour de certains phénomènes actuels reliés à la thématique générale du «croisement des cultures»: le succès des classiques, «la représentation de la catastrophe dans le théâtre franco-allemand contemporain» (Müller, Mueller, Vinaver, Koltès), l'intertextualité dans le théâtre postmoderne, etc. Dans une telle formule, les répétitions sont inévitables, les questions posées souvent les mêmes et les réponses demeurent partielles. Il faut

toutefois accorder à Pavis le mérite d'avoir soulevé ces questions concernant l'analyse de la production et de la réception de spectacles, de plus en plus nombreux, qui jouent sur plusieurs fronts culturels à la fois. Ils ne le font pas tous avec le même bonheur ni les mêmes intentions; les pièges sont nombreux: la folklorisation, l'esthétisme exotique, l'ethnocentrisme, la suffisance devant l'impression d'avoir servi la bonne cause de la tolérance et de l'intégration de l'étranger... Mais il est indéniable que le théâtre, aujourd'hui, grâce à ses multiples moyens de traduire concrètement des éléments abstraits d'une culture (p.21), est un «terrain de jeu» idéal pour s'essayer à la compréhension de nos différences et de nos ressemblances et à la création d'une culture cosmopolite.

Louise Vigeant

3. Pavis identifie trois mécanismes dans la production de sens qu'opère une mise en scène en établissant «un circuit entre le texte dramatique et le Contexte Social»: concrétisation, fictionnalisation et idéologisation (p. 38).