

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA DISTORSION :  
LA NOTION DE TRANSCULTURATION APPLIQUÉE AU CORPS  
DANS LA CRÉATION *YABU NO NAKA : DISTRUTHTED*

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
MATHIEU CHOUINARD

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mes deux co-directeurs, Frédéric Maurin et Francine Alepin, pour leur grande rigueur, la précision de leurs commentaires, leur regard critique, leur patience – car il en a fallu – et surtout pour leur grand soutien dans toute cette entreprise. Une équipe d'enfer, vraiment !

Merci aussi à mes parents, Omer Chouinard et Monique Gauvin, et à mon frère Christian qui n'ont cessé de m'envoyer des mots d'encouragement, sans toujours savoir ce qu'ils encourageaient.

Merci à la Fondation Baxter et Alma Ricard pour son soutien financier tout au long de mes études. Merci à l'organisme Hearts United ayant permis la tenue de stages au Japon.

Merci à toute l'équipe de création (acteurs, actrices, conceptrices, techniciennes) qui s'est démenée pendant quatre semaines de travail intense et souvent chaotique.

Merci à la Commune du 5902. Pour tout.

*And last but not least...* merci à ma Noémie, sans qui rien de tout ceci ne serait possible.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I DE L'EUPHORIE INTERCULTURELLE À UNE TRANCULTURATION RESPONSABLE.....	5
1.1 Définir l'interculturalisme au théâtre : un problème en suspens.....	5
1.2 Bref historique de l'interculturalisme au théâtre.....	7
1.2.1 « The golden age of innocence » : appropriation et in-différence....	7
1.2.2 La quête de l'universel.....	8
1.2.3 La confrontation.....	9
1.2.4 Regard critique sur la confrontation.....	11
1.2.5 Une époque de « con-fusion » ?.....	13
1.3 Vers une compréhension du rapport à l'autre.....	14
1.4 Transculturation, tension et négociation.....	18
1.5 Du sablier de la traduction à la corde des tensions.....	21
CHAPITRE II INSISTANCE DU CORPS, RÉSISTANCE(S) PAR LE CORPS.....	24
2.1 Corps, culture, individu.....	25
2.1.1 Le corps comme construction de la société et de la culture.....	26
2.1.2 Corps et individu dans la société moderne : d'un dualisme à l'autre	28
2.2 Vers une réappropriation du corps.....	31
2.2.1 Pour un corps entre nature et culture.....	33
2.2.2 Corps et résistance.....	35

2.2.3	Résistance volontaire, résistance involontaire.....	36
CHAPITRE III		
POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA DISTORSION : DÉFINITION ET APPLICATIONS		
PRATIQUES.....		
3.1	Les deux pôles de création.....	39
3.1.1	La formation reçue chez Jacques Lecoq.....	39
3.1.2	Les formations d'inspiration japonaise.....	41
3.1.3	Limite à prendre en considération.....	43
3.2	Vers une définition de la distorsion.....	44
3.2.1	Distorsion et trans-formation.....	47
3.3	Exemples d'une mise en pratique de la distorsion : exercices de préparation corporelle et exercices dramaturgiques.....	49
3.3.1	Exercices de préparation corporelle : les deux neutralités.....	49
3.3.2	Exercices dramaturgiques .....	54
3.4	Lecture de « Yabu no naka » en vue de sa transposition scénique.....	58
CONCLUSION.....		
66		
APPENDICE A		
MODÈLES DU THÉÂTRE INTERCULTUREL.....		
A	Modèle du sablier de Patrice Pavis.....	71
A1	Modèle du jeu australien de Jacqueline Lo et Helen Gilbert.....	72
APPENDICE B		
FEUILLE DESCRIPTIVE DES EXERCICES CONTENUS DANS LE DVD.....		
73		
APPENDICE C		
« YABU NO NAKA », DE RYUNOSUKE AKUTAGAWA.....		
74		
APPENDICE D		
LISTE DES PARTICIPANTS À L'ESSAI SCÉNIQUE <i>YABU NO NAKA</i> :		
<i>DISTRUTHTED</i> .....		
79		
RÉFÉRENCES.....		
80		

## RÉSUMÉ

Cette recherche-crédation, analysant la genèse de l'essai scénique *Yabu no naka : distrusthted* inspiré de la nouvelle « Dans le bosquet » (Ryunosuke Akutagawa, 1921), a pour but de jeter les bases d'une pratique théâtrale interculturelle tout en évitant les pièges de l'exotisme et de l'ethnocentrisme.

Plutôt que de prendre pour point de départ l'adaptation d'une culture pour une autre ou l'authenticité des éléments culturels échangés, nous nous proposons de considérer la création scénique interculturelle sous l'angle de la transculturation appliquée au théâtre (Fernando Ortiz, Diana Taylor, Carl Weber). Puisqu'il prend en considération le rapport à l'autre dans le travail impliquant plusieurs cultures, ce processus permet la création d'un hybride en s'opposant au nivellement culturel qui guette une telle pratique. Il s'appuie sur la tension qui existe entre les éléments en jeu. Ces analyses font l'objet d'un premier chapitre.

Nous centrons la deuxième partie de l'analyse sur le corps de l'acteur, afin de démontrer qu'une approche physique et corporelle du travail scénique peut se révéler une solution viable aux problèmes du théâtre interculturel. Le corps est considéré en tant que système soumis aux forces de la culture et de la société tout en pouvant y opposer une résistance. Dans cette perspective, les deux pôles de création retenus ont été les formations théâtrales partagées par les acteurs ayant pris part à la création : d'un côté, la formation reçue à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq et, de l'autre, des ateliers d'initiation à trois arts japonais, suivis en terre nippone (*nihon buyô, tate-do, butô*).

À partir de ces réflexions, nous rappelons la nature politique de tout acte créateur, et en arrivons à proposer une esthétique théâtrale de la distorsion résultant du processus de transculturation. Le troisième chapitre développe les principes majeurs de la distorsion (différence, déséquilibre, négociation, tension). Ceux-ci sont par la suite explicités dans leur application pratique lors du processus de création de *Yabu no naka : distrusthted*.

Cette recherche-crédation a débouché sur un langage scénique utilisant comme principal moteur l'entrechoc des cultures. Tout en ayant une valeur esthétique, ce langage a aussi une importante dimension politique puisqu'il confronte le créateur à son propre processus de création interculturelle. Ce faisant, l'artiste s'interroge sur son rapport à l'autre culture et sur la grande subjectivité de sa perception du monde et de la pratique théâtrale.

Mots-clés : théâtre interculturel, transculturation, altérité, corporéité, Japon, Jacques Lecoq, distorsion, Ryunosuke Akutagawa

## INTRODUCTION

Nous vivons actuellement une époque où coexistent tant bien que mal deux mouvements majeurs. D'un côté, nous sommes à l'ère de l'international, où les frontières sont ouvertes et où les interactions, échanges et transferts entre cultures sont non seulement possibles, mais inévitables. D'un autre côté, parallèlement à cette internationalisation des échanges, le mouvement mondialiste, d'abord économique, a eu pour effet d'engendrer une véritable homogénéisation culturelle suivant le modèle occidental (von Barloewen, 2003, p. 254). Dans ce contexte, on tend à nier l'altérité. Cette tendance à la réduction de ce que l'on ne connaît pas chez l'autre pose, culturellement, la question de l'ethnocentrisme (considérer notre vision du monde comme prépondérante, supérieure aux autres, voire unique) et, dans le domaine artistique, de « l'esthétocentrisme » (soit l'appropriation *exotisante* d'une forme étrangère).

Le théâtre, reflet des réalités sociales dont il est issu, n'échappe évidemment pas à ces questionnements. Depuis trente ans, les débats soulevés par la pratique d'un théâtre interculturel ont été marqués d'un côté par l'affirmation de la liberté artistique du créateur puisant à d'autres sources culturelles et, de l'autre, par la revendication du respect des cultures et de la compréhension socio-historique des éléments empruntés. En somme, ce qui a été mis de l'avant lors de ces revendications, c'est la nécessité de réviser les modalités de l'échange (Féral, 1998, p. 240-241).

Le présent projet de recherche-crédation se situe directement dans le courant de ces questionnements. Il est né de la rencontre et de la confrontation entre, d'une part, cinq acteurs-crédateurs de bassins culturels différents et, d'autre part, deux formations théâtrales qu'ils ont reçues simultanément. Les cinq participants à la création sont originaires du Canada francophone et anglophone, du Japon et de Suède<sup>1</sup>. Ils sont d'abord réunis par la

---

<sup>1</sup> Ils sont Mathieu Chouinard (Moncton, N.-B., metteur en scène), Haruna Kondo (Tokyo, assistante), Dan Watson (Toronto, Ont.), Johan Westergren (Göteborg) et Edwige Bage (Montréal).

formation théâtrale qu'ils ont terminée ensemble à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Par la suite, ils ont tous suivi, sur une durée de trois mois au Japon, des ateliers de *nihon buyô* (danse traditionnelle japonaise), de *tate-do* (combat scénique inspiré de l'art du sabre) et, enfin, de *butô*. Ce bagage partagé par cinq jeunes acteurs allait éventuellement mener à la création d'une expérimentation scénique.

Mais alors, comment, aujourd'hui, créer un spectacle impliquant plusieurs cultures ? Quelle création et quel processus peuvent guider le travail ? Comment, en s'inspirant de deux formations théâtrales, créer un spectacle original tout en évitant de tomber soit dans l'exotisme et dans « l'étrangéisation » des deux cultures en présence, soit dans l'universalisme et le nivellement des différences ? Voilà la question majeure que nous nous sommes posée en entamant le processus de création de *Yabu no naka : distrusted*. Nous avons volontairement choisi de nous appuyer sur les formations communes (que nous considérons ici en tant que pôles de création) plutôt que sur les bassins culturels spécifiques à chacun des participants de l'entreprise. Cette dernière condition mériterait sans doute un approfondissement qui dépasse les limites de ce mémoire-crédation.

Trois concepts-clés ont nourri la réflexion en vue de cette création : l'altérité, la transculturation et le corps. Nous avons supposé qu'au théâtre, l'échange viable entre cultures ne s'envisage que dans une certaine mesure, et seulement s'il est entrepris non pas du point de vue de la traduction – voire de l'adaptation – d'une culture pour en permettre la lecture dans une autre, mais plutôt du point de vue de la transculturation. Le concept de transculturation, développé par Fernando Ortiz, puis repris et précisé – dans son application au théâtre interculturel – par Carl Weber et Diana Taylor, s'oppose à l'acculturation. Jumelé à la pensée post-coloniale, il oblige le créateur à prendre en considération non seulement le côté esthétique de l'échange culturel dans le processus de création, mais aussi son aspect politique.

Puisque les formations théâtrales utilisées font tout particulièrement appel au corps de l'acteur, nous concentrerons l'analyse sur cet aspect précis du travail. Le corps, que David Le Breton qualifie de « système symbolique » (1992, 31-32), sera ici considéré comme

signifiant flottant, lieu privilégié de négociation et de résistance dans l'échange. Ceci nous amènera à considérer la façon dont les différents « circuits physiques » (selon le terme de Jacques Lecoq), éveillés ou construits dans le corps des acteurs par les diverses formations, se rencontrent, s'entrechoquent et se complètent éventuellement. La voix, indissociable du travail physique, sera traitée comme partie intégrante de celui-ci, directement influencée par les transformations et tensions existant dans le corps de l'acteur.

À partir du concept de transculturation appliqué au corps de l'acteur, nous cherchons à élaborer une *esthétique théâtrale de la distorsion* afin de démontrer qu'elle peut devenir un moyen efficace d'éviter l'ethnocentrisme, l'exotisme et l'esthéticentrisme. Quels sont les principaux facteurs à considérer et les moyens à mettre en œuvre afin de ne pas tomber dans le piège de l'ethnocentrisme ? Comment la transculturation et les politiques du transfert s'inscrivent-elles à l'intérieur même du processus de création ? En tentant d'élaborer une esthétique de la distorsion, nous interrogeons comment, concrètement, ces questions s'inscrivent dans la pratique – tant au niveau du travail créateur que sur le plan de la confrontation des formations théâtrales dans le corps de l'acteur.

Ce texte s'attache à la génétique du projet de création et s'appuie donc sur le *processus* précédant la présentation du spectacle. Par conséquent, nous nous interrogeons sur les choix artistiques qui doivent être faits pendant la création du spectacle ainsi que sur la façon dont ces choix artistiques peuvent se justifier. L'accent est donc placé sur le créateur, sur les questions qu'il est amené à se poser lors d'un tel projet, et sur les réponses possibles à de telles interrogations. Le travail de recherche, à mi-chemin entre les *cultural studies* et la sociologie du corps, se divise en trois parties : la première sert à replacer le projet dans le cadre du théâtre interculturel et à montrer comment la transculturation peut permettre d'éviter les écueils qui lui sont associés ; dans la deuxième partie, nous explicitons le lien entre culture et corporéité, puis leur rapport au théâtre interculturel et à ce projet-ci en particulier. Enfin, une troisième partie est consacrée à la définition du concept de distorsion et à ses applications pratiques dans le processus créateur, grâce à une série d'exercices de préparation corporelle et de création élaborés parallèlement au travail théorique. De plus, nous proposons une analyse dramaturgique de la nouvelle qui sert de base à la création en tant que telle. Il

s'agit de la nouvelle « Yabu no naka » (« Dans le bosquet »), de Ryunosuke Akutagawa (1921), analysée avec les concepts et notions élaborés dans le mémoire, soit à la loupe de la distorsion.

Les répétitions se sont déroulées sur un mois de travail intensif avec l'équipe de création. Il s'agit d'une création collective, dirigée par un metteur en scène responsable de fournir les principaux éléments de provocation, d'analyse et, bien entendu, de prendre les décisions finales afin de créer un ensemble cohérent. Chaque jour, les acteurs-créateurs se sont vus proposer un entraînement physique intense basé sur la distorsion, un travail d'improvisation et de recherche explorant diverses possibilités de création, ainsi qu'une période d'élaboration du spectacle lui-même.

Nous avons espoir que d'une telle recherche-crédation, marquée par un dialogue constant entre la théorie et la pratique, émerge un langage théâtral d'une grande richesse. Un langage qui ne soit ni « lecoquien » ou « lecoquisant », ni « japonais » ou « japonisant ». Un langage découvert par un processus de création *responsable* où la tension, la confrontation et la remise en question priment sur l'échange idyllique et l'universalité supposée de l'être humain. Un langage qui dépasse les seules notions d'adaptation et d'authenticité, pour s'appuyer sur la résistance, sur la prise en considération des déséquilibres inhérents à toute démarche interculturelle, ainsi que sur les procédés par lesquels les acteurs-créateurs gèrent ces déséquilibres. Nous souhaitons nous colleter à la pratique théâtrale interculturelle pour tout ce qu'elle a de fascinant, mais aussi pour tout ce qu'elle a de déstabilisant, de troublant. Ainsi, peut-être, est-il possible d'en arriver à une pratique où le créateur reste libre, sans utiliser sa liberté pour anéantir, marginaliser ou s'appropriier l'autre.

## CHAPITRE I

### DE L'EUPHORIE INTERCULTURELLE À UNE TRANCULTURATION RESPONSABLE

#### 1.1 Définir l'interculturalisme au théâtre : un problème en suspens

En 1996, lorsque Patrice Pavis publie *The Intercultural Performance Reader*, la question de l'interculturalisme au théâtre pose déjà problème<sup>2</sup>. Une décennie plus tard, bien que le théâtre interculturel soit devenu un sujet d'étude plus « officiel »<sup>3</sup>, le problème initial de la définition de ce champ de recherche reste irrésolu. Les théoriciens continuent de s'évertuer à catégoriser en sous-ensembles et sous-catégories le théâtre où interviennent plusieurs cultures et, ce faisant, ne font que démontrer la difficulté d'expliquer de façon concise les fonctionnements et les enjeux d'un théâtre interculturel.

« Cross-cultural theatre<sup>4</sup> inevitably entails a process of encounter and negotiation between different cultural sensibilities, although the degree to which this is discernible in any performance event will vary considerably depending on the artistic capital brought to a project as well as the location and working processes involved in its development and execution. Cross-cultural work of any kind is necessarily site-specific ; hence, to produce an abstracted theory of its practice may seem problematic. [...] Viewed collectively, the various attempts to conceptualize the field

---

<sup>2</sup> « In short, not only has intercultural theatre still not been constituted as a recognized territory, but we are even unsure as to whether or not its future already lies behind it. » (Pavis, 1996, p. 1)

<sup>3</sup> Il est au centre de plus en plus de colloques internationaux et fait l'objet de programmes d'études universitaires.

<sup>4</sup> Jacqueline Lo et Helen Gilbert vont encore plus loin en parlant de « cross-cultural theatre », qu'elles utilisent comme expression générique comprenant les hyponymes « multicultural », « post-colonial » et « intercultural », eux-mêmes divisés en diverses catégories.

reveal a contested terrain where even the terminologies are woolly, to say the least. »  
(Lo et Gilbert, 2002, p. 31-32)

En résulte un véritable casse-tête terminologique, variant selon les théoriciens et leur origine. Rappelons néanmoins que le terme fut d'abord utilisé dans le contexte du théâtre vers le milieu des années 1970, par Richard Schechner. Alors coordinateur d'une édition spéciale de la *Drama Review*, il utilisa le mot « interculturalisme » en l'opposant à celui d'« internationalisme ». En réponse à l'échange politique et économique entre nations, Schechner voulut aborder l'échange entre cultures, « something which could be done by individuals or by non-official groupings, and [...] doesn't obey national boundaries ». (cité dans Pavis, 1996, p. 42) Depuis, plusieurs questionnements concernant les modalités de l'échange et ses résultats concrets ont mené à des définitions plus complexes. Pour les besoins de ce travail, nous prenons comme référence celle, succincte et plus récente, que proposent Jacqueline Lo et Helen Gilbert : « ... intercultural theatre is a hybrid derived from an intentional encounter between cultures and performing traditions. » (Lo et Gilbert, 2002, p. 36) Les deux concepts-clés de cette définition, « l'hybridité » et la « rencontre volontaire », nous semblent essentiels à l'entreprise. En effet, l'hybridité pose la question du *processus d'hybridation*, découlant d'abord des conditions dans lesquelles l'hybride en question prend naissance, mais aussi de la forme d'hybridité souhaitée par le créateur. La recherche d'un hybride peut permettre la mise en valeur des différences et des tensions existant entre les diverses cultures en jeu, comme elle peut, au contraire, conduire à un nivellement des différences. L'ensemble de notre recherche s'oppose à un tel nivellement, qui peut mener à la création d'œuvres marquées par l'ethnocentrisme. La rencontre volontaire entre les cultures en jeu, quant à elle, est aussi un élément-clé de toute entreprise interculturelle. Cette notion de volonté commune implique que le processus interculturel naisse d'un *désir partagé*, d'un mouvement commun, et non de la simple fascination unidirectionnelle d'une culture pour une autre.

## 1.2 Bref historique de l'interculturalisme au théâtre

Le théâtre interculturel fleurit de façon particulièrement abondante depuis environ trente ans. Richard Schechner, Peter Brook, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Tadashi Suzuki, Julie Taymor, Peter Sellars et Robert Wilson sont devenus les archétypes de ce théâtre, leur nom revenant inmanquablement dans la grande majorité des écrits traitant de la question. Leurs créations – ainsi que leurs écrits, dans le cas de Schechner – sont en quelque sorte, comme le mentionne Helena Grehan (2000), devenus les symboles de la problématique interculturelle. Mais quelle est-elle, au juste, cette problématique ? Peut-être serait-il plus à propos de s'interroger sur *les* problématiques d'un tel théâtre. Question complexe s'il en est, puisque les dynamiques du théâtre interculturel ont largement évolué depuis les années 1970 et qu'elles sont encore aujourd'hui en mouvement constant. Cette évolution, nous la diviserons en quatre phases majeures.

### 1.2.1 « The golden age of innocence » : appropriation et in-différence

Le rêve utopique des premières années, celui d'un monde où les traditions culturelles pourraient voyager librement d'un pays à l'autre, a peu à peu été battu en brèche. Cette première phase de « libre-échange » est décrite comme le « golden age of innocence », selon l'expression utilisée par Schechner pour traiter de la période s'étendant des années 1950 à la fin des années 1970, caractérisée par l'inexistence d'un questionnement sur les notions d'exploitation, d'appropriation ou de colonialisme – même latent.

« There was something simply celebratory about discovering how diverse the world was, how many performance genres there were and how we could enrich our own experience by borrowing, stealing, exchanging. » (Schechner, 1982, p. 19)

Il peut sembler délicat aujourd'hui de juxtaposer les termes « enrichissement », « échange », « emprunt » et « vol » comme s'ils faisaient partie d'une seule et même sphère d'idées. Une telle façon de percevoir les transferts culturels, dans la sous-estimation du politique, ne prend pas en compte les inégalités inhérentes à la situation, sur l'échiquier

mondial, des divers pays qui « échantent » leurs cultures. Sous son aspect festif, cette manière de penser ne permet pas la contestation, et elle renvoie plutôt au tourisme culturel, voire à l'appropriation et à l'absorption aveugle.

C'est ce genre de pensée, aussi associé au néolibéralisme, que Jacqueline Lo a plus tard qualifié de « happy hybridity » :

« Hybridity in this sense serves a stabilising function to settle cultural differences and contestations. It is associated with globalisation and the deterritorialisation of cultural and political boundaries in the "developed world". Cultural barriers become increasingly permeable in an age of transnationalism. This definition of hybridity celebrates the proliferation of cultural difference to the extent where it can produce a sense of political in-difference to underlying issues of political and economic inequities. The most pernicious form of this kind of hybridity is found in eclectic postmodernism where the term is emptied of all its specific histories and politics to denote instead a concept of unbounded culture. [...] [T]here is little sense of tension, conflict or contradiction involved in this understanding of inter and/or cross-cultural encounters. » (Lo, 2000)

Innocence, « in-différence », volatilisisation des frontières, camouflage des tensions : tous ces termes font ressortir l'aspect quelque peu simpliste et bon enfant de cet « âge d'or » décrit par Schechner. En évitant la remise en question et en éludant la notion de confrontation lorsque les cultures se rencontrent et s'entrechoquent, l'euphorie des premières années du théâtre interculturel risquait d'entraîner une forme de bariolage folklorique.

### 1.2.2 La quête de l'universel

Suite logique du premier mouvement, la période s'étendant de la fin des années 1970 au milieu des années 1980 est marquée par ce que nous pourrions appeler, en empruntant une expression de Victor Turner, la recherche des « universals of performance » (1990, p. 8). Le public a pu assister à des productions de grande envergure tels le cycle des Shakespeare (1981-1984) et *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987) montés par Ariane Mnouchkine, ainsi qu'à l'adaptation du *Mahabharata* mise en scène par Peter Brook deux ans plus tôt. C'est aussi à cette époque qu'Eugenio Barba fonde l'International School of Theatre

Anthropology (ISTA, 1979), université itinérante regroupant acteurs, danseurs, musiciens et théoriciens, se penchant tous sur les fondements de la présence scénique.

Ces trois figures d'un théâtre interculturel ont cherché un langage théâtral universel par des procédés sensiblement différents. Alors que Brook sondait les origines du théâtre au-delà des différences historiques et culturelles, Barba de son côté a tenté de découvrir les bases communes aux théâtres « occidental » et « oriental », en cherchant les lois de la « pré-expressivité » et en s'attachant à tout ce qui vient avant la culture (1988, p. 126-130). Mnouchkine, de son côté, est allée trouver en Orient ce qu'elle considère être les sources du jeu de l'acteur (Féral, 1998, p. 225-243).

La recherche d'un langage théâtral universel par Brook, Barba et Mnouchkine, bien que leurs procédés et visées soient différents, a fait surgir un autre problème du théâtre interculturel :

« As such theorists as Derrida and Blau have warned us, the universal, like the unmediated, can be and has been a dangerous and self-deceptive vision, denying the voice of the Other in an attempt to transcend it. » (Marvin Carlson dans Pavis, 1996, p. 91)

« L'Autre » en question n'allait pas tarder à se faire entendre, et sa voix allait marquer un virage dans la façon d'appréhender le théâtre interculturel.

### 1.2.3 La confrontation

Est alors née une période de « confrontation » caractérisée par une forte montée des critiques de l'interculturalisme au théâtre. L'objet de ces critiques, provenant majoritairement des États-Unis, mais aussi d'Inde et d'Australie – et de façon beaucoup plus modérée d'Europe –, peut être résumé par ces propos de Carl Weber :

« [The directors of such projects] picked a foreign motif or form and looked for its real or imagined "closeness" to our contemporary post-industrial Western society, if

they weren't simply seduced by an attractive formal/sensual surface. Delighted when they found aspects they could "connect" with, they then seem to have proceeded with little if any regard for the historicity of the chosen material. » (Weber, 1991, p. 30)

Les critiques de l'époque se sont fait un devoir de rappeler aux créateurs que la culture est un matériau des plus délicats, que l'on doit traiter avec précaution. D'un côté, les avocats de l'interculturalisme se sont défendus en brandissant les concepts d'échange, de transfert, de création de nouveaux langages. De l'autre, c'est avec fougue que leurs détracteurs (Rustom Bharucha, Daryl Chin, Carl Weber, Diana Taylor, Gautam Dasgupta) ont fait valoir l'historicité des éléments empruntés, en soulignant que « l'échange » en question est souvent initié – et contrôlé – par des pays qui en ont la possibilité, économiquement et politiquement. Selon nombre d'entre eux, envisager la culture sans prendre en considération l'ancrage historique de ses éléments représentait une erreur grave. Inspirés par les écrits d'Edward Said – en particulier *Orientalism* – ces critiques ont questionné, et le plus souvent condamné, la validité de ces formes de métissage théâtral. Ces réflexions s'articulent pour l'essentiel à un axe particulier de la pratique, soit celui des projets occidentaux s'attachant à explorer (voire à exploiter) les formes et pratiques théâtrales d'autres pays – axe résumé par la formule : « the West and the rest ». Dans *Theatre and The World* (1990), ouvrage qui se lit comme un véritable procès de l'interculturalisme, Rustom Bharucha va jusqu'à affirmer qu'un échange véritable est rendu quasi impossible par la supériorité économique et politique de l'Occident. Afin d'éviter ce qui, selon l'auteur, ne peut être que placage ou vision stéréotypée de l'autre culture, Bharucha propose d'emprunter la voie de « l'intraculturalisme »<sup>5</sup>. John Russel Brown renchérit et affirme ni plus ni moins, parlant de « pillage », l'impossibilité de toute équité dans les échanges entre l'Occident et l'Orient. Selon l'auteur, si l'Occident souhaite se servir d'éléments étrangers, il doit se limiter à l'emprunt des éléments les moins « visibles » du théâtre oriental (Brown, 1998, p. 9-19). Contournement du problème ? Abdication ? Malgré le frein que pouvaient représenter de telles critiques adressées au théâtre interculturel, elles ont le mérite d'avoir apporté un élément-clé au débat : la notion d'éthique. L'interculturalisme ne pouvait plus éluder

---

<sup>5</sup> Par là, Bharucha suggère de confronter les éléments esthétiques de sa propre tradition culturelle (en l'occurrence, indienne) au contexte actuel de cette même culture, plutôt que d'aller chercher son inspiration dans d'autres pays. (1990, p. 280)

l'importance du rapport à l'autre, la question de la représentation de l'autre, ainsi que la (grande) *responsabilité* de l'artiste qui s'engage dans une telle entreprise.

C'est dans les années 1990-2000 que s'affirme, dans la sphère des *cultural studies*, la pensée post-coloniale. Le discours sur le théâtre interculturel en a été fortement influencé. Ainsi, les concepts de négociation, de résistance, de différence, de politique des transferts culturels gagnent en importance et viennent influencer les diverses pratiques. Helen Gilbert et Jacqueline Lo ont su montrer comment le rapprochement de la pensée post-coloniale et du théâtre interculturel peut mener à un interculturelisme responsable en prenant en considération l'aspect inévitablement politique de toute manifestation artistique. Il s'opère alors un déplacement des enjeux, notamment en ce qui concerne les questions d'hybridité, d'authenticité, mais aussi en ce qui a trait à la question du rôle des différents participants (Lo et Gilbert, 2002, p. 44). Alors que l'interculturalisme s'intéressait à la dimension esthétique du transfert culturel, le post-colonialisme s'intéresse plutôt à la *politique* des transferts, en exposant les rapports de pouvoir entre les cultures. Dans cette perspective, Peter Eckersall voit le futur du théâtre interculturel dans la prise en compte et l'inclusion des « politics of praxis » à l'intérieur même du processus d'échange et de création (Eckersall, 2004, p. 51).

#### 1.2.4 Regard critique sur la confrontation

« We tend to think of “intercultural transfer” or “artistic borrowing” primarily as a one-way phenomenon, something done “by” the West “to” other cultures. Much of the critical rhetoric surrounding this phenomenon has (at least in theatre criticism) an accusatory tone, with Western popular culture pictured as a sort of juggernaut, rolling over helpless local cultures, taking what it wants and in the process ruining fragile indigenous art forms and homogenizing all culture, turning the world into a lowbrow combination of *Baywatch* and Disney. » (Latrell, 2000, p. 44)

Comme le démontrent ces propos de Craig Latrell, la montée de la pensée post-coloniale a également fait surgir nombre de doutes quant à son bien-fondé. Il a entre autres été reproché aux critiques post-coloniaux de créer une forme simpliste de faux dualisme, opposant l'Occident et l'Orient, les pays développés et les pays émergents, les « forts » et les

« faibles ». En réponse à la crainte du nivellement culturel, le post-colonialisme aurait ainsi créé des clans, marginalisant d'autant plus les deux groupes dont il est question et, au passage, faisant de l'Orient une victime. Dans un même ordre d'idées, Julie Stone-Peters répond à l'éloge de la différence et au mépris de l'universalisme :

« The critique of productions with universalist overtones fails to acknowledge that communication across distances relies on a recognition not only of differences, but also of samenesses. Indeed, what is marked as the same is inevitably also different, or the marking of sameness would have no meaning. When the critique of "universalism" extends itself to the critique of all identification of samenesses across distance, the notion of difference itself becomes meaningless. » (Stone-Peters, 1995, p. 203)

L'auteure rappelle ainsi que la notion de différence, telle que défendue par le modèle post-colonial, n'est pas sans faille. La différence peut aussi devenir un alibi, une porte de sortie par laquelle on en arrive à justifier l'appropriation ou l'interprétation hâtive d'une culture par une autre. Autre mise en garde significative lancée par Stone-Peters : la quête d'authenticité sous-entendue dans les écrits de certains critiques du théâtre interculturel.

« If orientalism (representation of the foreign as a fixed and uniform set of cultural features) means dangerous stereotyping, so does the claim for "authenticity." Indeed, that claim is closely akin to the kind of purist cultural self-identity (representation of one's "own" group as fixed and uniform) that is bound up with nationalist ideologies, with an us-versus-them mentality, and with the kind of protective attitude toward cultural property that even Bharucha reveals when he writes that Brook "should focus his attention on *his own* cultural artefacts, the epics of Western civilization like the *Iliad* or the *Odyssey*" (Bharucha 231; my italics). Such a prescription is the equivalent of pronouncing a separate-but-equal global cultural politics: you do "yours," and we'll do "ours." » (Stone-Peters, 1995, p. 203)

Entre la confrontation engendrée par le modèle post-colonial et son contrepoint que l'on retrouve dans les opinions de Latrell et Stone-Peters, nous en sommes à nous demander que faire, justement. Un créateur, en plus de ses choix artistiques, doit savoir prendre en considération plusieurs facteurs : reconnaître la différence sans oublier le semblable, reconnaître l'autre sans l'exotiser, ne pas tomber dans la recherche absolue d'authenticité pouvant mener à une sorte de culture-musée, etc. Cela dit, certains prétendront que l'artiste

n'a pas à être *politically correct*. Eileen Blumenthal n'affirmait-elle pas : « Getting it all wrong can be the right thing to do » ? (Blumenthal, 1987, p. 14)

### 1.2.5 Une époque de « con-fusion » ?

Les années 2000 ont derrière elles un imposant bagage de réflexion sur l'interculturalisme au théâtre. Les enjeux n'ont fait, en trente ans, que gagner en complexité. Le terme « con-fusion », inspiré d'un projet de création récent où collaboraient une compagnie japonaise et une compagnie australienne<sup>6</sup>, est particulièrement éloquent pour décrire la période actuelle, marquée par une forte mondialisation : « such a term suggesting the sensibilities of collaboration, montage and fusion without smoothing over difference is essential for alternative creative and intellectual practices to evolve. » (Eckersall et Moriyama, dans Eckersall 2004, p. 11) Nous vivons une période où collaboration et différence interagissent : une période où les enjeux politiques, éthiques et esthétiques de toute rencontre artistique ne peuvent plus être séparés.

À la lumière de ces réflexions, il est d'ailleurs possible de discerner une certaine évolution dans les pratiques au cours de ces années de débats, entre autres en ce qui concerne les lieux de présentation (champ qui mériterait d'ailleurs une investigation plus poussée). Nous remarquons néanmoins que ni *l'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987-1988) ni le *Mahabharata* (1985), bien que leurs créateurs soient allés travailler en Inde, n'ont été présentés dans ce pays. Les Shakespeare de Mnouchkine n'ont pas été présentés en Inde ni au Japon (1981-1984). Par contre, *Tambours sur la Digue* (Théâtre du Soleil) est présenté à Tokyo en 2001<sup>7</sup>. Frédéric Fisbach, en collaboration avec Oriza Hirata, travaille au Japon et en France pour *Tokyo Notes* en 2000, et part monter *Gens de Séoul* au Japon en 2005, également présenté en France en 2006. Simon McBurney crée *The Elephant Vanishes* (2003) au Japon, et le présente également en Europe. La collaboration des compagnies Not Yet It's Difficult

<sup>6</sup> Le spectacle *Journey to Con-fusion Project*, créé et présenté entre 1999 et 2002, est né d'une collaboration entre les compagnies Not Yet It's Difficult (dir. David Pledger) et Gekidan Kaitaisha (dir. Shimizu Shinjin).

<sup>7</sup> Ceci ne voulant pas dire que le spectacle ait été bien reçu par le public japonais.

(David Pledger) et Gekidan Kaitaisha (Shimizu Shinjin) sur *Journey to Con-fusion Project* (1999-2002) est de son côté marquée par des périodes de travail au Japon et en Australie, et par des représentations dans les deux pays. Ces quelques exemples suffisent à démontrer qu'il semble y avoir un souci grandissant de collaboration entre cultures, à la fois au niveau de la conception et de la représentation du spectacle interculturel. L'attrait esthétique d'une culture n'est plus le seul motif justifiant l'échange.

Notre projet, toutes proportions gardées, s'inscrit dans ce courant. Le travail d'exploration, de recherche et de création a été ponctué de stages de formation et d'expérimentation au Japon. Nous mènerons la création sous forme de création collective dirigée, avec l'assistance de la Japonaise Haruna Kondo. Cette direction partagée est essentielle dans une création impliquant les deux cultures, car elle favorise une certaine forme de dialogue, d'échange et de négociation à la source même de la construction scénique. Par là, toute prise de décision interroge le rapport à l'autre culture.

### 1.3 Vers une compréhension du rapport à l'autre

Le thème de l'altérité est central dans tout travail impliquant plusieurs cultures. Une question s'impose de prime abord : qui donc est cet autre ? Comment le définir et comment interagir avec lui ? Jean Baudrillard (voir Baudrillard et Guillaume, 1994, p. 1-14) décrit *l'autre* comme un système composé de deux parties : « autrui » et « l'altérité radicale » (ou « absolue »). *Autrui* représente la part de l'autre à laquelle on peut se comparer, celle que l'on peut comprendre et expliquer. À l'inverse, *l'altérité radicale* se veut la part de l'autre qui nous est insaisissable, impensable, profondément différente : un noyau composé de « fragments inassimilables ». Baudrillard explique que notre société de masse, par souci d'efficacité, de productivité, de rendement, est devenue une « gestion de l'autrui » où l'altérité absolue est évitée, ou du moins écartée. En résulte cette immense « foule solitaire » des villes, perdue dans une multitude d'interactions où les êtres échangent et marchandent sans se connaître. Cette omission de l'altérité radicale fait en sorte que les gens ne considèrent plus l'autre que pour ce qu'il a d'équivalent, de semblable, de reconnaissable – et

d'assimilable. En omettant de prendre en considération l'altérité radicale, la société en vient à généraliser cette *réduction de l'autre à l'autrui*. D'où une société du nivellement : un monde où l'on ne reconnaît plus la différence.

Malgré le caractère apocalyptique des analyses de Baudrillard, il est possible d'appliquer ces propos à une vision plus globale de l'Occident et de ses rapports au monde. Des centaines d'années d'assimilation culturelle et de colonisation ont, du moins chez les Occidentaux, contribué à oblitérer la véritable réalité de l'autre. Face à cette méconnaissance de l'altérité, les Occidentaux ont pris l'habitude de se créer une *idée* – un stéréotype – de l'autre, pour se donner une « explication » de l'inconnu. Il s'agit en quelque sorte d'une réalité de *touristes* : des individus en quête d'un exotisme qui pourrait pallier le déficit d'altérité qui caractérise leur société. Cet exotisme ne tient pas compte de la réalité de l'autre, mais repose sur une fiction de celui-ci, sur un idéal dérivé de l'ethnocentrisme occidental (Baudrillard et Guillaume, 1994, p. 47). Une telle fiction est au premier plan dans les Shakespeare de Mnouchkine, qui proposent une forme de kabuki imaginaire : une fiction, créée de façon consciente par la metteuse en scène, du Japon. L'exotisme peut donc se définir comme l'élaboration d'une fiction, d'une image, voire d'un fantasme de l'autre, créés à partir de notre propre vision du monde, oblitérant ainsi ce qu'il a de différent et d'incommensurable, d'unique et de singulier.

Cette interprétation fictive de l'autre est souvent réductrice puisqu'elle ne le replace pas dans son contexte socio-historique. L'individu qui fait preuve d'exotisme se trouve ainsi à *re-sémantiser*, à recoder les éléments culturels (codes sociaux, œuvres d'art, corps, langage, etc.) qui lui parviennent de cet autre (voir Balme, 1999, p. 4-5). Cette re-sémantisation s'effectue à partir de son propre cadre idéologique et esthétique. Ce qui est au départ profondément étranger revêt alors un caractère simplement étrange. Dans le domaine de l'art, nous pouvons parler d'« esthétocentrisme » :

« Aesthetics are understood to be “what is seen”, without any problematisation of the cultural determinations that might influence the manner by which one looks. Accordingly, outward form and aesthetic sensuality – not interior value or meaning derived from an understanding of how arts develop in their local contexts –

constitutes the value of such a notional idea of appropriative exchange. » (Eckersall 2004, p. 49)

Le terme « esthéticisme » (Karatani cité dans Eckersall, *ibid.*) renvoie directement à l'uniformisation des formes artistiques par leur appropriation. Comment, alors, éviter cette uniformisation – voire cette abrasion – des différences ? Jean Baudrillard et Marc Guillaume proposent une alternative : « l'exotisme véritable, disent-ils, est fondé sur une oscillation ; c'est reconnaître l'autre et ensuite revenir à soi. » (Baudrillard et Guillaume, 1994, p. 47) Par là, ils prétendent qu'on peut, dans la rencontre, prendre une certaine distance face à sa culture afin d'appréhender la différence pour en faire l'expérience – en un second temps – dans sa propre culture. Ce faisant, on construit sa perception de la culture plutôt qu'on ne tente de l'expliquer.

La connaissance de l'autre semble donc être liée à une connaissance de soi, de ses origines, de ses désirs, bref de sa propre altérité. En effet, pour pouvoir se détacher de sa vision du monde dans ce qu'elle a d'unique, ne faut-il pas d'abord apprendre à la connaître ? L'interculturalisme serait alors une entreprise où l'on se *découvre*. Découverte pour et par le dépouillement de soi. Dépouillement pour et par la découverte de l'autre. L'interculturalisme passe par une mise à nu réciproque, laquelle permet un véritable aller et retour entre soi et l'autre.

Les critiques de l'interculturalisme au théâtre soulignent que, dans la plupart des cas, la mise à nu ne se fait que dans un sens, impliquant ainsi un rapport unilatéral d'emprunt de la culture « inférieure » par la culture « supérieure ». Rustom Bharucha met en évidence l'importance de vivre la culture que l'on explore afin d'affronter directement les réalités culturelles plutôt que d'en faire, depuis l'extérieur, un exercice de « comportement restauré » (suivant l'expression de Richard Schechner). Il exhorte à ne pas simplement apprendre à partir de livres, de vidéos ou de techniques, mais à faire l'expérience de la vie au quotidien et de toutes les actions (manger, marcher, dormir, etc.) partagées par l'ensemble de l'humanité,

mais concrétisées et perçues différemment selon l'endroit où l'on se trouve<sup>8</sup>. C'est ainsi qu'il est possible de saisir le fonctionnement de notre propre traitement de la réalité et de comprendre comment les gens se perçoivent eux-mêmes face à *l'autre*. Il en résulte une relation d'échange véritable avec l'autre : l'autre individu et l'autre culture.

Pour Bharucha, l'interculturalisme ne peut se vivre que si les modalités de l'échange, ainsi que leur contexte, sont minutieusement étudiés. Il rappelle que la culture mondiale doit être le résultat non pas d'une universalisation, mais d'une reconnaissance de la différence comme source d'énergie vitale, afin que l'on puisse bâtir quelque chose de commun. Ce sont là les fondements d'une éthique théâtrale interculturelle.

Cette réflexion force le créateur à se positionner face à un double danger : absorber l'autre dans une perspective connue (et ainsi le réduire à ce qu'il peut en comprendre, en percevoir, pour le comparer, voire le juger) ou le repousser dans une incommensurabilité absolue. Ces deux visions de l'autre sont au centre de la problématique du théâtre interculturel, et en elles se résument les deux tendances majeures relevées par Mitsuya Mori :

« In such performances it is either the case that one recognizes "other" cultures only in order to enjoy an isolated effect of exoticism, or that the theatrical styles of the "other" cultures are employed to elevate the whole production to a different, preferably higher, level of performance. [...] Performances are staged this way for the sake of increased theatricality and not necessarily for the sake of understanding "other" cultures. » (Mori, 2001, p. 357-358)

Le travail de Bob Wilson, par exemple, s'inscrit dans cette dernière catégorie de pensée : celui-ci «cite[s], adapt[s], reduce[s], enlarge[s], combine[s] and mix[es] various elements without concern for a scale of importance or value ». (Pavis, 1996, p. 9) Un procédé qui rappelle le collage, et que l'on retrouve aussi dans l'œuvre de Tadashi Suzuki lorsqu'il place une annonce de Marlboro au beau milieu d'un temple grec, ou de la musique pop en pleine Troie (Pavis, *op. cit.*). Mais un autre danger, plus pernicieux, guette le créateur. L'entreprise interculturelle repose sur la découverte, celle de l'autre passant par la découverte

<sup>8</sup> Sans pour autant prétendre réaliser une communion totale avec l'autre culture, c'est-à-dire sans devenir autre que soi.

de soi. Par contre, il y a une différence majeure entre se découvrir par la découverte de l'autre (donc prendre conscience de la relativité de sa propre vision du monde), et parler de soi par une image inventée de l'autre. L'autre devient alors une forme d'analogie de soi ou de sa propre réalité, ce que François Hartog a décrit par l'action de filtrer l'autre en « même »<sup>9</sup>. (1980, p. 242) Le créateur se sert alors des emprunts faits à l'autre pour arriver à une sorte de métaphorisation de sa propre réalité.

Avec *Yabu no naka distrusthed*, nous cherchons à parvenir à une pratique qui saura faire dialoguer les deux formations théâtrales en présence (la formation reçue chez Lecoq et la formation reçue au Japon)<sup>10</sup>. Ce que nous souhaitons mettre de l'avant correspond donc à cette oscillation dont parlent Baudrillard et Guillaume. Nous cherchons à nous éloigner de toute lecture ou traduction de l'autre, tout en nous interrogeant sur la façon dont nous le percevons. Le but n'est donc pas d'adapter l'autre afin de le rendre compréhensible, mais d'étudier le processus même par lequel il est compris. Le processus de transculturation offre les outils nécessaires à une telle entreprise.

#### 1.4 Transculturation, tension et négociation

Inscrire notre recherche dans un processus de transculturation peut offrir des moyens permettant d'éviter les écueils de l'exotisme dans la pratique théâtrale interculturelle, et ce, en induisant un processus d'échange qui repose sur la négociation<sup>11</sup> entre les différentes cultures en présence. Il s'agit d'aller au-delà des cultures (*trans*) pour créer un hybride, à l'intérieur d'un processus d'échange entre elles (*inter*). À la fois « entre » et « au-delà »,

<sup>9</sup> Le « même », chez Hartog, équivaut à l'« autrui » décrit par Baudrillard et Guillaume. Il s'agit du semblable, du reconnaissable, du comparable.

<sup>10</sup> Bien qu'étant elles-mêmes une sorte de filtre de la réalité culturelle, les formations théâtrales consistent aussi en l'incorporation d'éléments propres à chaque culture : le rapport au corps, à l'espace, à l'autre, etc.

<sup>11</sup> Terme employé dans la définition de « cross-cultural theatre » de Lo et Gilbert, citée à la page 1. La négociation renvoie aux notions de résistance, de gains et de pertes partagés, de lutte et de laisser-aller.

l'hybride qui en résulte ramasse, condense et surmonte les éléments de départ<sup>12</sup>. Il conserve tout en dépassant, sans chercher à « essentialiser » ou à niveler.

Avant de développer ce concept, il s'impose d'opérer une distinction entre transculturation et transculturalisme, deux termes étymologiquement rapprochés mais dont la signification est foncièrement différente. En effet, le transculturalisme est caractérisé par la recherche de bases communes aux cultures, en tentant de retrouver soit ce qui les précède, soit ce qui les transcende. De ce fait, il tend à l'universalisme et à l'essentialisme (Lo et Gilbert, 2002, p. 37-38). Des artistes tels Eugenio Barba et Peter Brook peuvent être considérés comme représentants d'un théâtre transculturel. Pour sa part, le processus de transculturation « [...] embrace[s] the foreign tradition for its otherness, to create something new, as distant from the adopted as from the indigenous tradition ». (Weber, 1991, p. 33) Dans sa première définition telle que présentée en 1940 par l'anthropologue cubain Fernando Ortiz, la transculturation implique la création d'un troisième système culturel et s'oppose ainsi à l'acculturation (la perte d'une culture au profit d'une autre). Il n'y est donc question ni de traduction ni d'adaptation d'une culture par une autre. Diana Taylor note que la transculturation est d'abord un phénomène social :

« The theory of transculturation involves both faces of culture. On one hand, it delineates the process by which symbols, discourse, and ideology are transformed as one culture changes through the imposition or adoption of another, and examines the historic and socio-political forces that produce local meanings. On the other, the theory of transculturation is a political one in that it suggests the consciousness of a society's own, historically specific, cultural manifestations – in contact with but differentiated from other societies. [...] The issue in transculturation, then, is not only one of meaning (what do symbols mean in different contexts). It is also one of political positioning and selection : which forms, symbols or aspects of cultural identity become highlighted or confrontational, and why. » (Taylor, 1991, p. 91)

Dans le domaine du théâtre, le processus de transculturation met ainsi en évidence les deux dimensions de l'échange culturel : sa dimension esthétique et sa dimension politique. Il

---

<sup>12</sup> Nous pourrions également parler d'une synthèse, dans un schéma dialectique tel que celui proposé par Hegel, où les opposés sont toujours en relation – voire en oscillation. Il s'agit en quelque sorte d'une synthèse où la différence est surmontée sans être obliérée.

se caractérise par une série de gains et de pertes dans les deux cultures d'origine. La co-existence et la perte agissent en simultanément, pour tendre à la création d'un langage théâtral original.

Évidemment, une telle démarche implique une connaissance aigüe des éléments empruntés à l'autre système symbolique, et cette connaissance appelle en retour un regard lucide sur notre propre vision du monde. Le processus d'échange repose alors sur la *tension* entre les cultures en présence, résultant d'un aller-retour constant de l'une à l'autre, d'une influence réciproque menant à un hybride original. Il confronte l'artiste à diverses questions de fond, telles que la compréhension – ou du moins la conscience – socio-historique des éléments empruntés, le danger d'imposer un sens à une pratique culturelle étrangère et, enfin, la prise en compte de la dimension politique de l'échange. La transculturation, ainsi considérée, appelle en outre une réflexion sur notre rapport à l'autre. Elle force le créateur à se demander ce qu'il va chercher chez l'autre et à s'interroger sur les raisons qui le poussent à aller explorer une culture étrangère, ses formes, ses langages et ses traditions.<sup>13</sup>

La création d'un hybride par transculturation lui donne sans contredit un aspect « fictif » : il est une fiction créée à partir de deux réalités distinctes. Loin d'être la fiction de l'exotisme, cette fiction-ci repose sur la tension entre les parties, et non sur l'adaptation de l'une par l'autre. Une lecture critique des deux principaux modèles du théâtre interculturel, élaborés par Patrice Pavis (1990) et par Jacqueline Lo et Helen Gilbert (2002), permet de mieux comprendre ce processus.

---

<sup>13</sup> Le projet de collaboration entre les compagnies Not Yet It's Difficult et Gekidan Kaitaisha, *Journey to Con-fusion Project*, s'inscrit dans une telle vision du processus de transculturation. Le travail effectué par les metteurs en scène des deux compagnies a résulté en une création où les langages scéniques de chacun se sont influencés mutuellement, mettant en valeur les différences inhérentes à chacune des pratiques artistiques (Eckersall, 2004, p. 48-49).

### 1.5 Du sablier de la traduction à la corde des tensions

Ces deux modèles, voulant l'un et l'autre schématiser un théâtre interculturel exempt de toute forme d'ethnocentrisme et d'exotisme, montrent bien l'évolution de la pensée de cette dernière décennie. Du « sablier » proposé par Pavis, où il est question d'adapter une culture pour la lire dans une autre, on est passé au modèle du « jeu australien » de Lo et Gilbert (voir Appendice A, p. 71-72), qui met en valeur la collaboration entre les membres de différentes cultures. Influencé par la théorie post-coloniale, ce dernier permet de prendre en considération des types « alternatifs » de pratique théâtrale, qui ne s'appuient pas, par exemple, sur un texte dramatique préexistant.

Le modèle du sablier prévoit, en onze étapes correspondant au processus de création et de réception de l'œuvre, le passage des « grains de culture » de la culture-source – en haut du sablier – à la culture-cible – au bas de celui-ci. Par là, Pavis cherche à démontrer la relativité de la notion de culture et la complexité des relations entre les participants de l'échange (voir Pavis, 1990, p. 5). Force est de constater, dans les étapes (ou « filtres ») du sablier, l'emploi des termes « adaptation » et « représentation de la culture ». Si le premier renvoie au processus de traduction, donc à l'idée de « rendre lisible » une culture pour une autre, le deuxième renvoie à la représentation et risque de priver l'objet de son histoire (Lo et Gilbert, 2002, p. 42). Le modèle de Pavis, trahissant ses origines sémiologiques, finit par aplanir les différences entre cultures en cherchant à les rendre « compréhensibles » et *lisibles*. En s'attachant à la notion de lisibilités, il risque le nivellement.

Le modèle de Lo et Gilbert, pour sa part, considère les deux cultures en présence comme des cultures-sources. Conçu à partir d'un jouet d'enfants utilisé en Malaisie et en Australie, il les place toutes deux sur le même plan. Le jouet en question est composé d'un grand élastique passant au milieu d'un disque de plastique. L'élastique est tenu aux deux bouts par les deux joueurs, qui font rapidement tourner l'élastique – comme une corde à sauter – pour ensuite le tendre soudainement. Le disque continue alors de tourner sur lui-même, et passe latéralement d'un joueur à l'autre selon la tension exercée par chacun. Cette métaphore représente les deux joueurs en tant que cultures-sources, alors que le disque

devient le processus interculturel, passant avec fluidité d'un côté à l'autre. Le disque ne peut se déplacer que s'il s'exerce une tension suffisante entre les deux pôles. Chacun doit savoir quand tirer (prendre) et quand laisser aller (donner). Chacun est responsable de la bonne conduite du jeu. Si la tension est trop forte, l'élastique se casse, alors que si elle est trop faible, le disque tombe. Et si les deux participants tirent de façon trop égale tout le temps, le disque ne bouge plus.

Tension et résistance, mais aussi négociation, sont au centre de la dynamique de ce jeu. La métaphore choisie par les deux théoriciennes représente leur analyse du processus interculturel, qui de ce fait rejoint le concept de transculturation. Les étapes décrites par Pavis, réduites au nombre de neuf<sup>14</sup>, sont alors vécues par les deux cultures de départ, dans un processus reposant sur la tension et la négociation : « Positioned at the tension between source cultures, intercultural exchange is characterized both by gain and by loss, attraction and disavowal. » (Lo et Gilbert, 2002, p. 45) Même s'il reste très post-colonial dans sa division binaire et dualiste, le modèle du jeu australien s'applique bien dans le cadre de ce travail-ci puisque nous prenons pour point de départ – comme « pôles » de création – deux formations distinctes.

Le schéma de Lo et Gilbert a été conçu explicitement en réaction à celui de Pavis, incapable selon les deux théoriciennes de prendre en compte l'aspect politique de l'entreprise interculturelle :

« His model cannot account for blockage, collisions, and retroaction as sites of either intervention or resistance. In the final analysis, intercultural exchange according to the hourglass model is a reductive process which distils cultural difference into essences that can be readily absorbed by the target culture. While Pavis does acknowledge the influence of the social context (filters 10B and 10C), the temporally bound metaphor of the hourglass suggests that sociohistorical factors, rather than inflecting the entire intercultural process, simply constitute the final filter before the theatrical product is consumed by the target culture. In short, the hourglass model is premised on aesthetics rather than on politics. » (Lo et Gilbert, 2002, p. 43)

---

<sup>14</sup> Les étapes supprimées sont celles concernant *l'adaptation* : « visée des adaptateurs », « adaptateurs de réception » et « lisibilités ».

Déplacement des enjeux, donc, de l'esthétique au politique, traduit par les diverses phases historiques et idéologiques explorées plus haut : de l'appropriation à l'absorption, de l'essentialisme à la confrontation, pour en arriver à une véritable collaboration. Cette collaboration ne doit pas être entendue dans un sens utopique, mais plutôt avec tout ce que le terme implique de choix et de tensions réciproques : quand prendre ? quand donner ? quand réclamer ? quand renoncer ? Ces simples questions sont au centre de la dynamique interculturelle telle que présentée dans le modèle du « jeu » australien.

Tension et résistance : voilà deux termes qui renvoient au mouvement. C'est par ces deux mots que nous lions les réflexions posées ci-dessus à la notion de corporéité. En nous attachant à explorer dans le corps le processus de création interculturelle par transculturation, nous chercherons dans le prochain chapitre à dégager les lignes de force d'une pratique incorporant deux formations théâtrales qui reposent sur le travail corporel. Nous explorerons ainsi comment les différents « corps culturels » peuvent interagir sur scène.

## CHAPITRE II

### INSISTANCE DU CORPS, RÉSISTANCE(S) PAR LE CORPS

Nous sommes en présence, dans cette recherche-crédation, de deux formations théâtrales, que nous faisons *interagir* selon un processus de *transculturation* appliqué au travail scénique. Dans un rapport constant d'oscillation entre soi et l'autre, ce processus engage le créateur à s'attarder sur la notion d'altérité. Puisque ces deux formations, selon des pédagogies différentes, font tout particulièrement appel au corps de l'acteur, la question suivante se pose et s'impose : quels liens est-il possible d'établir entre l'identité, l'altérité et la corporéité afin de mettre en place une pratique théâtrale où la rencontre entre cultures se déroule de façon viable et responsable ? En outre, le théâtre corporel peut-il apporter une solution aux problèmes du théâtre interculturel traités en première partie ?

Le mot « responsable », à coloration éthique, voire politique, renvoie à une pratique volontaire, réfléchie. S'interroger sur notre rapport à l'autre, sur la valeur des éléments échangés entre membres de cultures différentes ainsi que sur un processus tel que la transculturation, représente déjà, en soi, une prise de responsabilités. Une réflexion sur le corps de l'acteur et sur les façons dont le corps s'inscrit dans un tel processus permet d'aller encore plus loin dans cette direction, puisqu'elle touche concrètement à la question de l'identité.

« Intercultural theatre is at its most transportable and experimental when it focuses on the actor and performance, on training of whatever duration conducted on the "others'" home ground, or on an experiment with new body techniques. Microscopic work of this kind concerns the body, then by extension the personality and culture of the participants. It is only ever effective when it is accepted as *inter-corporeal* work,

in which an actor confronts his/her technique and professional identity with those of the others. [...] As a result, an intercultural practice such as this can become, and even more so in the future, a *form of resistance* against standardization [...] » (Pavis, 1996, p. 15. C'est nous qui soulignons)

Corps et identité sont, de façon succincte, mis en relation dans cette citation de Patrice Pavis. L'interculturel est alors perçu comme inter-corporéité, et la rencontre de l'autre culture est considérée, dans ce cas, comme une rencontre avec l'autre corps : corps facteur d'individuation et corps influencé par la culture. Corps, donc, empreint de subjectivité. Appliqué à l'acteur en scène, le processus de transculturation désigne ainsi la rencontre, le choc, l'entrechoc entre subjectivités corporelles. Ceci renvoie à la question du rapport entre les différentes subjectivités en présence. La transculturation telle que décrite plus tôt repose sur la tension entre les cultures. Dans notre recherche, ce processus s'attache à mettre en valeur la tension existant entre les différentes formations. Nous verrons dans ce chapitre comment cette tension peut exister dans le corps même des acteurs, et de quelle façon elle transparait dans la résistance que le corps oppose aux diverses pratiques physiques auxquelles il est soumis.

Une formation théâtrale est issue d'une culture, d'une vision particulière du monde, de la vie, du corps. Elle reflète une subjectivité propre. Mais quelle est-elle, cette subjectivité ? Comment la vit-on ? Puisqu'un véritable rapport à l'autre demande un regard pointu sur soi, il devient à cette étape-ci nécessaire de s'interroger sur notre perception occidentale du corps. Il en va d'une démarche responsable de se demander d'abord « qui suis-je ? », ensuite « qui est l'autre ? », pour enfin se demander : « que fais-je de cet autre, et comment ? ».

## 2.1 Corps, culture, individu

La vision du corps en Occident semble aujourd'hui prendre deux directions majeures, qui s'opposent : la pensée tend d'un côté vers un positivisme total où le corps est perçu comme fait immuable, et de l'autre vers un relativisme absolu où il est considéré comme matière symbolique et purement fictionnelle. Tantôt l'idée de corps culturel est mise de

l'avant et affirmée dans toute sa relativité, tantôt les chercheurs tentent par diverses pratiques et théories (l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba en est un exemple probant) de sublimer ce corps social et culturel avec lequel nous sommes « pris » et dont il faut « nous défaire », afin de revenir à un corps primal, en deçà ou au-delà de la culture, qui la transcende ou la précède. Existe-t-il une forme de réconciliation possible à l'intérieur de cette dichotomie opposant nature et culture ? Et si chaque sensation, au niveau biologique, était filtrée par la culture ? Et si chaque référent culturel était lui-même filtré par l'expérience de notre être au monde ?

### 2.1.1 Le corps comme construction de la société et de la culture

Avant de poursuivre, soulignons que la quête d'un universel du corps est une notion qui nous semble problématique. En effet, il importe de se demander quel est au juste ce corps « pré-expressif », universel, dont parle par exemple Barba. Selon qui est-il universel ? Selon quels présupposés établit-on une « essence » du corps en s'attachant à sa dimension biologique ? À partir de quels exercices y arrive-t-on et, par suite, de quelle culture ces exercices émanent-ils ? Quels codes sont mis en jeu ? L'universalité est un concept chargé, rapidement réducteur malgré ses apparences, et en butte à l'ethnocentrisme. « L'universalité n'est pas l'uniformité. » (Lecoq, 1997, p. 51)

À cheval entre l'anthropologie et la sociologie, les analyses de David Le Breton balisent la véritable cité que forment le corps et ses discours. Le Breton s'oppose à toute vision purement biologique du corps. Sa pensée s'attache à « la saisie de la corporalité humaine comme phénomène social et culturel, matière de symboles, objet de représentations et d'imaginaires ». (Le Breton, 1992, p. 3) Le corps est perçu comme un outil social tout en étant directement influencé par l'environnement de l'individu : outil social et outil du social.

Selon Le Breton, la sociologie doit rejeter la vision d'un corps appartenant à la personne. Le corps et sa « réalité objective », de même que le sens que nous lui attribuons, sont des conditions sociales. L'auteur affirme par là son rejet de la vision anatomico-

physiologique issue du dualisme cartésien, ainsi qu'une certaine valorisation du relativisme historique et culturel :

Le corps est une réalité changeante d'une société à une autre ... [il] n'est pas seulement une collection d'organes et de fonctions agencés selon les lois de l'anatomie et de la physiologie. Il est d'abord une structure symbolique, une surface de projection susceptible de rallier les formes culturelles les plus larges. (1992, p. 31-32)

On peut ici penser aux nombreuses représentations du corps visibles dans les différentes formes de médecine telles que la médecine occidentale (fortement influencée par les premières dissections de la Renaissance et la pensée cartésienne), chinoise (fondée sur une conception de l'énergie, *ki*) ou bouddhique (où le corps n'est pas une question puisque nous en faisons partie<sup>15</sup>). De même, différentes pratiques corporelles artistiques renvoient à une vision différente du corps, de la vie et de la mort. Au Japon, par exemple, la transmission de la culture ne peut se concevoir sans transmission corporelle :

La culture japonaise est fortement marquée par la présence du corps et, dans le domaine artistique, le corps a souvent le rôle principal. La langue écrite reste et le corps disparaît en laissant les *kata*. Une étude fondée seulement sur l'écrit peut recouvrir de graves lacunes. Pour les hommes de l'époque Edo, la mort était bien plus concrète et ancrée dans la réalité des gestes quotidiens qu'elle ne l'est pour nous. Comment apprécier Ihara Saikaku ou Chikamatsu Monzaemon<sup>16</sup>, si nous en restons aux valeurs contemporaines, si le corps reste une abstraction dans la mort décrite ? Le risque est d'avoir une vision édulcorée et idéalisée de la culture des guerriers faute d'approfondir ce qu'étaient pour eux le corps et la présence physique de la mort, éléments nodaux de leurs préoccupations. (Tokitsu, 1995, p. 1)

Jacques Lecoq remarque également, dans *Le théâtre du geste*, que « [l]e corps est le reflet de la société, du milieu et de l'époque ». (1987, p. 29) De même, Yoshi Oida, acteur

<sup>15</sup> À ce sujet, des textes tels le *Shālistamba-mabāyāna-sūtra* (le soutra du riz) sont probants, montrant le caractère indivisible des éléments corps-être-monde. Nous sommes notre corps et nous en faisons partie, comme nous faisons partie du monde, perçu dans ce cas comme réalité relative et illusoire (*maya*).

<sup>16</sup> Ihara Saikaku et Chikamatsu Monzaemon sont deux auteurs japonais du 17<sup>e</sup> siècle. Chikamatsu est reconnu pour ses textes dramatiques, et Ihara pour son importante production de *haiku* et ses romans. Ils sont tous deux des piliers de la littérature japonaise.

japonais reconnu entre autres pour son travail avec Peter Brook, écrit : « Tout corps humain est lourdement influencé par sa culture (pays, classe, groupe social, etc.). » (1998, p. 50) Le corps serait donc à la fois reflet de la société et influencé par la culture : d'une part vécu dans l'interaction (dans le fait social), d'autre part modelé par une multitude de formes acquises (la culture).

La vision du corps comme « structure symbolique », telle que la définit Le Breton, remonte aux travaux de Marcel Mauss, jugés essentiels par l'auteur (1988, p. 25). En effet, Mauss, auteur des *Techniques du corps* (1934), est considéré comme l'un des premiers à avoir véritablement et franchement affirmé la dimension sociale du corps :

Je dis bien les techniques du corps parce qu'on peut faire la théorie de la technique du corps à partir d'une étude, d'une exposition, d'une description pure et simple des techniques du corps. J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. (Mauss, 2002, p. 5)

Les « techniques du corps » montrent que les gestes que l'on avait pu croire les plus naturels et spontanés sont en fait des formes sociales acquises et qu'ils diffèrent de ceux qui sont en usage dans d'autres sociétés. (Dewitte, 2002, p. 263)

David Le Breton, inspiré par Mauss, rappelle donc l'aspect « fictionnel », voire « flottant », du signifiant corps. Ainsi, le corps n'est pas, pour lui, une réalité en soi, mais bien une construction culturelle :

De même, la forêt est évidente à première vue, mais il y a la forêt de l'Indien et celle du chercheur d'or, celle du militaire et celle du touriste, celle de l'herboriste et celle de l'ornithologue, celle de l'enfant et celle de l'adulte, celle du fugitif ou celle du voyageur... de même le corps ne prend sens qu'avec le regard culturel de l'homme. (2005, p. 28)

### 2.1.2 Corps et individu dans la société moderne : d'un dualisme à l'autre

Dans *Anthropologie du corps et modernité* (2005), Le Breton retrace les sources de la représentation moderne du corps, au sein d'un profond dualisme, partagée par la plupart des

Occidentaux. Prenant comme point de départ les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>17</sup>, l'auteur démontre qu'elle est marquée d'une part par une montée de l'individu – vers l'individualisme – et, d'autre part, par le recul des traditions populaires, menant à une véritable « objectivation » du corps : « La définition moderne du corps implique que l'homme soit coupé du cosmos, coupé des autres, coupé de lui-même. Le corps est le résidu de ces trois retraits. » (2005, p. 46). C'est cette division du corps – devenu *objet* séparé du *sujet* – qui permettra l'avènement de la vision bio-médicale du corps. D'*être* un corps, l'individu en est venu à *avoir* un corps. Les propos de Le Breton sur le corps de la modernité mettent en lumière la réalité actuelle du dualisme, passé d'une opposition corps-esprit à une opposition corps-individu : « Le dualisme de la modernité a cessé d'opposer l'âme au corps, plus subtilement il oppose l'homme à son propre corps à la manière d'un dédoublement. » (Le Breton, 1992, p. 110)

Par une analyse de ce qu'il appelle le « corps surnuméraire », Le Breton montre la tendance qu'a la société actuelle à considérer le corps comme imparfait, inefficace, voire encombrant. Cette représentation du corps, relevant directement de la pensée mécaniste cartésienne, est entre autres visible dans le domaine de l'informatique – par exemple dans la communication par Internet et les *chats*, l'absence de corps permettant une communication où « le corps devient une donnée facultative ». (2005, p. 276) D'autres exemples probants de cette imperfection du corps sont le mouvement des « extropiens » – publicisé par des personnalités telles Max et Vita More – prônant la modification chimique et physique de l'être humain, ainsi que la fascination actuelle pour la génétique, le clonage, les implants électroniques, vers ce qu'on appelle déjà le « posthumain »<sup>18</sup>.

D'un autre côté, Le Breton remarque, depuis la fin des années 1960, une « effervescence » sociale du corps (1992, p. 7). Au théâtre, les travaux de Grotowski (et de son Théâtre Laboratoire) ainsi que les créations du *Living* Théâtre en sont des exemples notoires. Le Breton voit dans ces formes d'exaltation prônant la libération du corps – contre

<sup>17</sup> D'autres tels Jean-Marie Brohm ou Jean-Marie Pradier (ethnoscénologue) remontent jusqu'à la Grèce Antique pour retrouver, notamment dans la pensée de Platon, ce qui dès cette époque oppose les notions de corps et de *cogito*.

<sup>18</sup> *Le posthumain*. 10 avril 2006. Documentaire radiophonique. Réalisation d'Antoine Robitaille. Montréal : Société Radio-Canada.

le système de valeurs en place, jugé répressif – un renforcement du dualisme : « Elle [cette effervescence] suppose de manière abstraite une existence du corps que l'on pourrait analyser hors de l'homme concret. » (1992, p. 7) Elle favorise par là un discours où il est question du corps comme si nous n'en faisons pas partie. Depuis, la crise des valeurs, ainsi que la perte des repères (ou leur soudaine multiplication) caractérisant l'ère postmoderne, ont mené à une recrudescence de l'individualisme. Le corps est aujourd'hui modifiable, modelable, et il peut être façonné à volonté. Il devient ainsi le reflet de l'identité que l'on veut bien se donner, prenant la forme d'un véritable partenaire auquel on administre les plus grands soins, dans une société de la « foule solitaire » où la seule altérité véritable devient celle de nos propres corps. Le corps totalement libéré de Dieu appartient dans ce cas à l'individu, qui peut en disposer à sa guise. Il est une « construction personnelle ». (Le Breton 2005, p. 266) Fausse autonomie, nous dit Le Breton, car l'être humain est toujours plongé dans un milieu social, avec ses règles, ses conventions, ses « normes ». Pour y répondre, l'individu se modèle selon un véritable design du corps, par des techniques variées – body-building, régimes alimentaires, cosmétiques, gymnastique, marques corporelles, transsexualisme.

Ces théories issues de la sociologie trouvent un écho dans la pratique théâtrale contemporaine, où le corps devient parfois l'expression d'une critique de la société et peut s'ériger en véritable lieu de résistance. Par exemple, c'est ce corps sans véritable intériorité, ce corps modelable par l'individu selon les forces de la société, qui est valorisé dans les mises en scène de la troupe japonaise Gekidan Kaitaisha. Il est alors question d'un corps vide, « an empty body », suivant l'analyse proposée par Peter Eckersall du spectacle *Tokyo Ghetto* présenté de 1995 à 1997 :

« In *Tokyo Ghetto*, Kaitaisha theorizes the body and the cultural space as interrelated, and, in so doing has made some deeply disturbing theatrical images, images that comment critically on the uncertainty surrounding the status of the individual subject in culture. [...] [T]he former assumptions about the body as a site of Artaud-like primal expression that is unmediated by culture no longer holds radical promise. [...] The empty body can be inscribed with signs complicit with dominant cultural values, but in the hands of creative people, the same body can be a *resistant* force. » (Eckersall, 2001, p. 327. C'est nous qui soulignons)

Le corps, objectivé, déprécié, soumis, peut ainsi devenir, sur le plan créatif, une force – ou une forme, comme le disait Pavis – de résistance. Résistance du corps qui devient alors résistance sociale. Puisque nous cherchons, dans le cadre de notre travail, un théâtre gestuel reposant sur la *tension* entre cultures, la notion de résistance – et surtout la façon dont elle peut se manifester dans le corps – se doit d’être clairement explicitée.

## 2.2 Vers une réappropriation du corps

[Les] tyrannies de l’apparence exigent un travail sans relâche sur soi. Les disciplines analysées autrefois par Michel Foucault passent désormais par l’assentiment de l’acteur et elles sont régies par la société de consommation. (Le Breton, 2005, p. 267)

Les techniques mentionnées par Le Breton ne sont pas sans rappeler Michel Foucault et les « technologies de soi », concept qu’il a élaboré à la fin de sa vie en réponse à ce qu’il appelait les « corps dociles » construits par la société. (Foucault, 1975, p. 159-199) Le corps et l’individu sont, selon Foucault, contrôlés par les institutions et régis par le pouvoir. La société, en disciplinant les corps de façon insidieuse – leur insufflant sournoisement diverses façons de faire, de penser, de se comporter, de se tenir, d’interagir – a par le fait même assujéti la conscience humaine. Ainsi, même notre identité n’est qu’un produit des discours, des idéologies et des pratiques institutionnelles. Par ailleurs, pour Le Breton, la société ne fournit plus une identité comme elle pouvait le faire au temps des écrits de Foucault. Dans une vision du corps comme partenaire – compagnon que l’on rejette ou que l’on adore –, l’individu se forge sans cesse une identité, et le pouvoir social est incarné par la société de consommation.

Les deux penseurs se rejoignent lorsqu’il est question de construction de l’individu par diverses techniques corporelles. Analysant la façon dont l’individu se définit comme sujet, Foucault a proposé, dans *L’histoire de la sexualité* (1984), le concept de « technologies » pour qualifier les différentes façons qu’ont les humains de se comprendre et de se percevoir eux-mêmes. Ces technologies sont divisées en quatre catégories :

« (1) technologies of production, which permit us to produce, transform, or manipulate things; (2) technologies of sign systems, which permit us to use signs, meanings, symbols, or signification; (3) technologies of power, which determine the conduct of individuals and submit them to certain ends or domination, an objectivising of the subject; (4) *technologies of the self*, which permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality.<sup>19</sup> » (1988, p. 18. C'est nous qui soulignons)

L'identité, les habitudes, les capacités, la connaissance sont toutes, selon Foucault, construites à partir de ces technologies qui permettent à l'être humain de se démarquer en tant qu'individu. À travers les technologies de soi, Foucault expose une série de pratiques par lesquelles l'individu construit son identité propre et s'affranchit de celle imposée par l'ensemble de la société. De ce fait, si le travail sur le corps permet à l'individu de réaliser de quelle façon il vit (respiration, démarche, posture, mouvement), alors il ouvre la porte à une conscience critique, à une nouvelle façon de penser et d'être. Foucault avance que la perception du corps en tant qu'œuvre d'art peut former la base d'une éthique de soi en favorisant une pensée créatrice de son propre corps, une re-création constante de celui-ci, et donc une prise de conscience des limites de l'identité telle qu'imposée par les systèmes de pouvoir.

Le philosophe affirme qu'il est possible, en prenant conscience de la façon dont fonctionne notre propre perception du corps, de s'en distancer et d'y jeter un regard critique. Cette assertion s'approche d'une notion majeure avancée par Le Breton : il nous faut prendre conscience de la subjectivité de notre propre vision du corps. Les deux penseurs se rejoignent ici dans l'exercice de la mise à distance d'une perception du monde – construite par le social et le culturel, afin de contrecarrer les présuppositions, les préjugés – bref : afin de s'ouvrir à d'autres domaines de possibilités. En proposant la quête d'une juste perception de soi dans le but de mieux percevoir l'autre, Le Breton rejoint la vision post-structuraliste de Foucault – contre un « soi essentiel » et pour une vision du « soi » comme fiction. Ces propos ne sont

---

<sup>19</sup> Cette citation est en langue anglaise car elle est tirée des actes d'une conférence donnée en anglais par Michel Foucault.

pas sans rappeler ceux de Jean Baudrillard et Marc Guillaume analysés en première partie et concernant le rapport à l'autre.

C'est cette ouverture au changement, au mouvement constant et à la considération de nos propres limites discursives, qui amène Foucault à élaborer le concept « d'auto-stylisation » esthétique. Il suggère par cette notion une forme de résistance, une entreprise consciente par le travail de soi sur soi. L'individu est toujours un sujet agi, mais il peut *réagir* par un processus d'auto-réflexion critique, ainsi que le résume Burkitt : « it is through technologies that the self is produced in all its aspects, including those that serve domination and those that challenge it through the powers of critical reason. » (Burkitt, 2002, p. 236)

### 2.2.1 Pour un corps entre nature et culture

Comment faut-il dire : « je suis un corps » ou « j'ai un corps » ? Toute l'ambiguïté vient du fait que les deux formulations sont vraies en même temps [...] Je pense que le corps est une construction symbolique à partir d'une réalité en soi et qu'il faut tenir les deux bouts de la chaîne. La corporéité a sa propre épaisseur. (Erny, 1996, p. 11)

Par ces propos, Pierre Erny avance qu'il ne faut pas dissoudre le pôle naturel du corps dans la sphère du culturel. Le corps ne devrait être perçu ni à la manière d'un être de sensations, ni à la manière d'un simple réceptacle du social, mais plutôt comme unité, dialogue permanent entre ces deux dimensions fondatrices de l'être humain. Le véritable « vécu » du corps ne se trouverait-il pas à la croisée des chemins, entre nature et culture ? Avec des visions du corps telles que celle d'Eugenio Barba, il semble que le corps culturel soit un acquis, que nous soyons sous son emprise – c'est pourquoi il tente de s'en défaire. Mais n'est-il qu'un acquis ? Ne faut-il pas à la fois retrouver et saisir le corps culturel au même titre que le corps naturel ? Dans la société occidentale qui est la nôtre et que décrit Le Breton, c'est-à-dire une société où le corps est totalement coupé du sujet, c'est avec l'ensemble du corps qu'il nous faut reprendre contact : sa dimension culturelle comme sa dimension naturelle.

La connaissance d'une autre corporéité ne se fait que par la prise d'une certaine distance face à une vision éminemment personnelle et culturelle du corps, ainsi que par l'expérience concrète de ce corps (par des pratiques, des exercices spécifiques ou des techniques du corps issues de la cultures étrangère). Prise de distance relative, bien entendu, car la neutralité corporelle, comme la neutralité de la pensée, n'est pas un objectif accessible. En effet, qui peut prétendre à la neutralité et, surtout, selon quels critères ?

[...] cette neutralité absolue et universelle n'existe pas, ce n'est qu'une tentation. C'est pourquoi l'erreur<sup>20</sup> est intéressante. L'absolu ne peut vivre sans erreur. [...] Une grosse erreur est une catastrophe, une petite erreur est essentielle pour permettre de mieux exister. Sans erreur, il n'y a plus de mouvement. C'est la mort ! (Lecoq, 1997, p. 32)

En revanche, prendre du recul par rapport à notre vision permettra de s'ouvrir à l'autre de façon détachée, disponible. On peut ainsi dire, comme Jacques Dewitte : « à la fois 'cela est' et 'cela aurait pu être autrement' ». (2002, p. 250) Un corps où le biologique n'est rien sans le culturel et le social, et vice versa, dans une relation d'interdépendance. Cette conception du corps se trouve à la frontière du relativisme et du positivisme, tout en réfutant les deux positions :

Ce corps, lorsqu'il se met en mouvement pour accomplir telle action particulière, où se manifeste un certain désir et où transparaît donc une vie désirante, est certes tributaire de la « technique du corps » transmise culturellement qui le réforme et le guide ; mais sans que l'on puisse comprendre non plus celle-ci comme une simple structure formelle et abstraite, puisqu'elle est précisément portée et « ap-propriée » par un corps propre et vivant, et donc par une vie désirante et mortelle, et qui s'éprouve elle-même dans son « autoaffection » comme souffrante et désirante. (Dewitte, 2002, p. 267)

Les liens entre corps, culture et identité ainsi posés, les résistances du et par le corps se manifestent à la fois comme signes d'une individualité, d'un être au monde et de l'appartenance à une communauté. La prise de distance par rapport à notre propre subjectivité

---

<sup>20</sup> Cette idée d'erreur renvoie, d'une certaine manière, aux propos d'Eileen Blumenthal (cf. p. 13)

permet de rendre compte de cette résistance, et de mettre en valeur les spécificités de chaque groupe et de chaque individu. C'est la tension entre ces spécificités qui nous intéresse, et qui peut potentiellement être à la base d'un langage théâtral d'une grande richesse.

Il est, à cette étape, possible d'avancer l'hypothèse suivante : autant il est vrai que tout est perçu par notre corps – et par nos sens –, autant tout ne sera pas actualisé par tous dans le corps de la même façon. Cette actualisation dépendra de la culture dont nous provenons ou de celle où nous sommes immergés, dans un dialogue ininterrompu entre nature et culture. En nous positionnant ainsi par rapport aux différentes perceptions du corps, nous ouvrons la porte à une double forme de résistance dans notre création théâtrale. D'une part, une résistance qui se situe à l'échelle des choix artistiques – le choix des pratiques corporelles et la façon dont elles sont abordées – face au nivellement culturel provoqué par la société actuelle, mais aussi, d'autre part, une résistance qui se situe à l'intérieur même du corps de l'acteur qui rencontre et expérimente une autre formation théâtrale.

### 2.2.2 Corps et résistance

Le corps peut donc devenir une force de résistance lorsque l'initiative consciente, volontaire, responsable de se livrer à telle ou telle pratique corporelle dans un but précis touche une dimension éthique. Il y a résistance à partir du moment où, dans la pratique corporelle, l'individu fait le choix de remettre en cause les modèles d'action privilégiés par la société. Dans le cas de cette recherche, la décision de faire interagir deux formations théâtrales distinctes, de se concentrer sur leurs différences et sur la tension qui existe entre elles, est, de ce fait, une forme de résistance à l'homogénéisation culturelle causée par le « village global ». L'acte théâtral, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'est plus alors simplement esthétique, mais il se double d'une valeur politique, assumant par là « the intrinsic political nature of art ». (Eckersall, 2004, p. 45)

Au même titre que l'individu, le corps est agi, mais il peut aussi réagir : « L'engagement du corps est guidé par un certain nombre de règles fluctuantes selon les

milieux sociaux et les cultures, mais tout en y étant soumis le corps est un outil pour les remettre en cause. » (Duret et Roussel, 2003, p. 25) Cette affirmation de Pascal Duret et Peggy Roussel rejoint les conceptions de Richard Shusterman (1999) concernant le corps comme lieu de résistance chez des sujets non pas agis, mais *agissants*. S'inspirant des théories de Maurice Merleau-Ponty<sup>21</sup>, Shusterman rappelle qu'au-delà de l'influence que peut avoir la société sur l'individu, il y a l'individu lui-même, être vivant qui perçoit le monde par l'expérience corporelle et sensorielle.

En proposant une division des pratiques corporelles entre celles d'un corps-expérience (relevant d'une expérience perceptive *intérieure* qui vise le bien-être, comme dans le yoga et la technique Feldenkrais) et celles d'un corps-représentation (où l'accent est mis sur l'apparence et la perception extérieures comme, par exemple, dans le cosmétique), Shusterman distingue corps vécu et corps social. Il ouvre ainsi la porte à un renversement de la tendance qu'a la société actuelle de privilégier la vision d'un corps-représentation, et propose une forme de résistance fondée sur la prise de conscience d'un fonctionnement somatique sur le plan de la perception sensorielle. Le corps est, comme chez Le Breton, lié à l'identité ; mais, cette fois, il est question d'une identité vécue, et non pas seulement symbolique.

### 2.2.3 Résistance volontaire, résistance involontaire

Dans l'analyse développée ci-dessus, nous avons cherché à introduire l'idée que notre pratique théâtrale, en choisissant de mettre en valeur les tensions qui naissent lors de la rencontre entre corporéités de cultures différentes, peut être considérée comme une forme de résistance. Cette résistance relève à la fois des sphères de l'esthétique et du politique, et elle vise à éviter toute forme d'acculturation et de nivellement des différences.

---

<sup>21</sup> Le philosophe Merleau-Ponty a approfondi le domaine de la philosophie de la perception, considérant l'être humain dans sa présence au monde en tant que vécu, en tant qu'expérience avec/par/dans le corps.

Nous avons traité d'une résistance *volontaire* car elle procède directement d'un choix des créateurs. Cela dit, nous restons conscients qu'une part de la résistance n'est pas voulue par les comédiens : celle-là se manifeste dans le corps en mouvement. S'inspirant des écrits de Christophe Camilleri sur la culture, Patrice Pavis écrit :

« Theatrical performance and dance visualise this inscription of culture on and through the body. They show its movement, as if the skin were a palimpsest upon which, over and over again, cultural differences as well as similarities were inscribed. Actors simultaneously reveal the culture of the community where they have trained and where they live, and the bodily technique they have acquired [...]. » (Pavis, 1996, p. 3)

Cette assertion prend tout son sens lorsque l'on considère des propos tels ceux de Weiler qui, utilisant comme exemple les *Knee Plays* de *the CIVIL warS* de Robert Wilson, nous montre que, même malgré un entraînement soutenu, il existe toujours une forme de résistance du corps lors de la rencontre avec une forme étrangère :

« Though some of the American performers claimed to have had experiences of "martial arts" such as kung fu or tai'chi, the effect of other body techniques on their physical shape could not be denied. Athletic sports like swimming and base-ball, also classical ballet [...] left traces which determined the "foreign" movements without the performer intending it. The Asian performers, however, gave the impression of harmony with the patterns of movement. There was no "foreign" nuance in their movement. Thus two major differences are evident : the cultural character of the body which determines the phenotype and the way to move ; through the comparison of Americans and Asians the cultural difference in the body itself, in spite of or because of the similar patterns of movements. » (Christel Weiler, in Pavis 1996, p. 111-112)

Le processus de création théâtrale que nous entreprenons fait en quelque sorte appel à cette forme de résistance *involontaire* du corps, que nous mettons *volontairement* en jeu car nous l'utilisons directement comme moteur de création, loin de chercher à cacher les « traces » qui apparaissent lors du passage d'une formation à l'autre. Ces traces, nous le verrons au troisième chapitre, sont en quelque sorte isolées et magnifiées car nous les mettons en évidence lors de la préparation corporelle des acteurs. Par où l'on retrouve les propositions de Jacqueline Lo et Helen Gilbert :

« We need, then, to look at how resistance is expressed in relation to performative bodies, how those bodies encode difference and specificity, and how they can prevent the universalizing impulse of transculturalism. » (2002, p. 47)

On peut voir dans cette affirmation une mise en garde à la fois contre toute forme d'essentialisme culturel – entraînant la réduction d'une culture à son "essence" corporelle – et contre toute forme d'universalisme par l'oblitération des corps culturels. Le corps est perçu comme siège du pouvoir et de la connaissance, mais aussi comme lieu de résistance. Il s'agit de prendre en considération l'opposition de David Le Breton au positivisme biologique, sans pour autant tomber dans la forme de relativisme qu'il semble prôner.

À l'étude des corps culturels et sociaux doit s'ajouter l'étude de la façon dont ces corps réagissent entre eux dans la pratique. De telles réflexions sur le corps culturel permettent avant tout de se mettre dans une certaine disposition d'esprit lors du travail de création. Nous en sommes à nous poser les questions suivantes : comment, dans l'espace scénique, les différentes conceptions et perceptions du corps se rencontrent-elles ? Où se situe la résistance dans le corps même des acteurs ? Comment s'extériorise la tension qui en résulte et, enfin, comment la tension entre deux formations théâtrales peut-elle être mise en valeur dans la représentation ? C'est à partir de ces questions et du travail pratique sur le plateau que nous en sommes venu à élaborer les principes de base d'une esthétique de la *distorsion*, reposant sur la *trans-formation*, soit sur la transculturation des formations.

## CHAPITRE III

### POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA DISTORSION : DÉFINITION ET APPLICATIONS PRATIQUES

Afin d'en arriver à définir de façon concise ce que nous entendons par « distorsion », il est nécessaire d'en expliciter le lieu et les modalités. Suite aux réflexions de la deuxième partie, nous pouvons affirmer que le lieu de la distorsion est le corps de l'acteur, perçu dans un rapport dialogique entre nature et culture, avec en dernière analyse la perspective d'un corps empreint de subjectivité. Les modalités de la distorsion reposent, par conséquent, sur ce qui façonne ce corps. Dans le cas présent, les acteurs-créateurs ont été soumis à diverses formations théâtrales particulières, que nous nous proposons de décrire brièvement avant de montrer comment elles peuvent interagir sur scène et dans les corps.

#### 3.1 Les deux pôles de création

##### 3.1.1 La formation reçue chez Jacques Lecoq<sup>22</sup>

La pédagogie de Jacques Lecoq s'attarde sur trois aspects majeurs de la formation du comédien : la préparation corporelle, l'improvisation et la création<sup>23</sup>. La première année vise

---

<sup>22</sup> La pédagogie détaillée des deux années de formation chez Lecoq est décrite dans son livre *Le corps poétique*.

<sup>23</sup> Chaque journée à l'École comporte quatre heures de cours. Elle est divisée en une période de préparation corporelle visant à ce que l'on prenne conscience de la présence du corps en jeu, suivie d'une période d'improvisations. Une dernière période est prévue chaque jour pour le travail de création

une exploration corporelle de la vie et de l'environnement tels qu'on les perçoit. C'est une année d'observation, de prise de conscience des mécanismes du corps et de la nature afin d'en extraire les dynamiques fondamentales. Par dynamique, on entend l'espace, le rythme et le temps qui constituent le mouvement, même quand il est en immobilité apparente : « tout bouge », disait Lecoq.

Le point de départ de la formation est un travail sur la neutralité, à l'aide d'un outil indispensable à la pédagogie de Lecoq : le masque neutre. Par la recherche d'un corps et d'un état « neutres », l'acteur découvre un état de corps initial, précédant toute émotion, toute opinion, toute expression, toute psychologie. Le masque neutre permet de retrouver un corps présent, vivant, efficace, prêt à être métamorphosé, prêt à devenir tout animal, toute couleur, tout élément. Le travail sur le masque neutre induit un corps disponible à recevoir et transmettre toute émotion. Dans la pédagogie de Lecoq, la neutralité s'apparente d'abord à un état plutôt qu'à une forme précise. Évidemment, l'élève se rend rapidement compte que la neutralité varie pour chaque individu. On s'en approche, elle est le but ultime, mais l'objectif en soi est impossible à atteindre.

Les dynamiques explorées en première année, toujours en vue de la création dramatique, sont celles des éléments (eau-air-feu-terre), des matières (métal, acide, plastique, sucre, etc.), des animaux, des mots et sonorités, des couleurs, de la musique. Le travail expérimental se poursuit avec le port du masque, d'abord larvaire, ensuite expressif. Par un jeu sans parole, l'élève cherche à faire vivre le masque par son corps. Toutes ces explorations mènent à la création de personnages et de situations dramatiques, dans un processus constant d'expérimentation et de création. La première année se termine par un travail personnel, « les vingt mouvements », qui consiste en la présentation de vingt séries de mouvements de technique corporelle et dynamique apprises au cours de l'année. En plus du travail personnel, les élèves, en groupes de dix à douze acteurs, travaillent à une création collective nommée « les Enquêtes » où ils doivent investir un milieu particulier de la société (les courses de

---

collective à partir d'un thème donné, différent chaque semaine. Le résultat de ces « auto-cours » est présenté les vendredis devant tous les professeurs et tous les élèves de l'École.

chevaux, le monde du tatouage, les musées, etc.) afin de créer une scène inspirée de leurs expériences.

La deuxième année explore les territoires dramatiques fondamentaux du théâtre occidental : le théâtre du geste, le mélodrame, la comédie humaine, le chœur tragique, les mystères, les bouffons, le cabaret et, enfin, le clown. Elle se termine par un travail de création personnel, la « Commande », scène écrite et dirigée par l'élève à partir d'une phrase donnée par les professeurs.

Pendant les deux années à l'École Lecoq, l'élève explore plusieurs styles de jeu corporels sans s'attarder à l'apprentissage d'une forme fixe et immuable. Il est encouragé à créer, à proposer, à travailler avec son imaginaire à partir des provocations de l'École.

### 3.1.2 Les formations d'inspiration japonaise

Les ateliers de formation japonaise ont tous été suivis en intensif sur une ou plusieurs semaines. Chaque atelier a duré en moyenne vingt-quatre heures. Nous en avons suivi trois différents : un atelier de *tate-do*, un de *nihon buyô* et un dernier de *butô*.

Le *tate-do* est une forme de combat scénique inspirée de l'art du sabre samouraï, développée récemment par le maître Ryuji Kikuchi et le Toho Entertainment School (Tokyo et Osaka). Pour cette raison, nous n'avons trouvé aucun document écrit en français ou en anglais sur cette discipline enseignée aux acteurs et au grand public. Le mot *tate* renvoie au combat chorégraphié pour la scène et le cinéma, et la discipline s'inspire du *tachimawari*, forme stylisée de combat au sabre pratiquée dans le théâtre kabuki. L'expression *tate-do*, « la voie du *tate* », fut créée par Ryuji Kikuchi dans un désir de rendre cette discipline artistique aussi respectée que le judo ou le kendo. Les entraînements ne sont pas sans rappeler les arts martiaux, avec une dimension scénique, les combats étant chorégraphiés et donnant lieu à une présentation publique. Chaque session est divisée en une période d'échauffement, une

période de pratique des *kata* (les formes fixes, au nombre de trente-cinq) et une période de simulation de combat avec un ou plusieurs partenaires.

Le *nihon buyô* est la danse traditionnelle japonaise, aussi appelée « danse kabuki ». Influencée par les courants dramatiques japonais (*bugaku*, *denkagu*, *sarugaku*, *nô*) et perfectionnée dans le théâtre kabuki, elle existe également à l'extérieur de la scène théâtrale et elle est pratiquée à la fois par les hommes et par les femmes. Le maître nous ayant dispensé les ateliers, Konyo Matsukage, est une femme âgée de soixante-seize ans qui pratique le *nihon buyô* depuis l'âge de six ans (au Japon, l'âge de la vocation) : Dans le cadre de cet atelier, nous avons travaillé une danse, chorégraphiée par le maître et effectuée sur une musique folklorique japonaise, « Sakura »<sup>24</sup>. Chaque session débutait par un travail sur la respiration, la marche *suri ashi* (pieds glissant au sol, genoux légèrement fléchis et centre de gravité très bas) ainsi que sur le passage de la position debout à la position assise et vice-versa. La chorégraphie est, dès le premier cours, pratiquée dans son intégralité. L'élève doit chaque fois chanter l'accompagnement et apprendre les mouvements, de façon simultanée et du début à la fin de la chorégraphie. D'un jour à l'autre, les mouvements se précisent et la chorégraphie se complexifie. Il s'agit d'une forme d'apprentissage particulièrement surprenante et déstabilisante aux yeux des Occidentaux, habitués à segmenter le mouvement afin de l'apprendre par petits fragments. La technique d'enseignement reflète elle-même une vision du tout primant sur la partie.

Enfin, le dernier atelier fut offert par la danseuse Yumiko Yoshioka. L'atelier, nommé *Body Resonance*, est directement inspiré du mouvement de danse *butô*<sup>25</sup>, mais aussi d'autres entraînements tels le *noguchi* (forme de gymnastique japonaise) et le jiu-jitsu. Son enseignement se fonde sur une concentration du *ki* (énergie vitale) dans le bas-ventre (*hara*), servant de base à tout mouvement. Les exercices effectués tendent tous à une prise de contrôle du corps par l'imagination : « we learn not to move, but to be moved » (Yoshioka,

<sup>24</sup> Le mot *sakura* signifie « fleurs de cerisier ».

<sup>25</sup> Yumiko Yoshioka a été membre du groupe ARIADONE, première compagnie strictement féminine de danse *butô*. Elle a dansé auprès de Carlotta Ikeda et Ko Murobushi. Son travail actuel cherche à s'éloigner de ce qu'elle appelle le *butô* « conventionnel » (voir Yoshioka, p.1).

p. 2). À partir d'images précises tirées de notre environnement naturel, le corps est transformé, déconstruit, métamorphosé. Le travail se divise généralement en deux parties. D'abord, les participants doivent apprendre certaines formes précises (le moustique, l'escargot, la tortue perverse, le cheval-fantôme, le poisson, etc.). La forme est trouvée soit à partir de l'imitation du corps de Yumiko et d'un état particulier (la tortue perverse est, par exemple, le siège de tous les désirs du monde, retenus dans un corps courbé), soit à partir d'images (le moustique et l'escargot sont des exercices de cet ordre). Chaque fois, l'exercice se transforme en improvisation : une recherche personnelle où, toujours, le corps est bougé par la force de l'imagination.

L'enseignement théâtral que nous avons reçu au Japon et qui se reflète dans les trois ateliers auxquels nous avons participé, repose sur l'apprentissage de formes fixes reproduites avec précision. Le centre d'énergie est au niveau du *hara*, le centre de gravité tend à se rapprocher du sol. La marche et la respiration sont toujours d'une importance capitale. Dans la pratique du *butô*, nous avons ressenti le croisement du Japon et de l'Occident. En effet, l'appel à l'improvisation et à l'imaginaire y était beaucoup plus explicite.

### 3.1.3 Limite à prendre en considération

Il est important, avant de poursuivre notre exploration de la distorsion, de mentionner une limite majeure à notre travail. Celle-ci relève d'une question de moyens matériels et concerne le temps consacré à chacune des formations théâtrales explorées dans le cadre du processus de création que nous entreprenons. L'entraînement reçu à l'École Internationale de théâtre Jacques Lecoq est un travail intensif sur deux années. Par contre, les divers ateliers suivis au Japon se sont déroulés sur une période de quelques semaines. Il y a donc, au départ, un certain déséquilibre dans notre connaissance et notre pratique des deux formations. Ce déséquilibre n'est pas seulement temporel, mais il provient aussi de la culture de l'enseignement et de la transmission. Toute formation asiatique, que l'on soit asiatique ou non, est de très longue durée. Elle s'étend sur une vie entière. Comment, alors, prétendre pouvoir utiliser les éléments appris en un temps aussi limité ?

Nous sommes conscient du problème et tenons à préciser que la présente recherche ne prétend pas être sans failles et pouvoir trouver la solution *définitive* aux nombreuses questions que pose un théâtre interculturel. Elle vise à élaborer des pistes de travail viables dans le cadre de ce projet particulier, c'est-à-dire d'un projet où des créateurs, soumis aux réalités économiques des jeunes artistes de leur époque, souhaitent mettre à profit leurs acquis en évitant les écueils de l'exotisme et de l'ethnocentrisme. C'est pourquoi nous ne faisons pas état d'une rencontre entre différentes formes mais bien entre différentes *formations*. Voilà aussi pourquoi nous nous attardons, dans les exercices pratiques présentés dans cette troisième partie, sur l'exploration des bases, des fondements de chacune des formations reçues, et non sur les formes particulières qui en résultent.

### 3.2 Vers une définition de la distorsion

Le processus de création à la base de cette recherche pourrait se résumer ainsi : il s'agit d'opérer une transculturation à partir de deux formations axées sur le corps de l'acteur. De cette façon, nous en arrivons à une pratique théâtrale de la *trans-formation* qui met l'accent sur le travail corporel. En d'autres termes, il s'agit de la *mise en corps* de cette transformation. Comment le corps, à la fois influencé par la culture et vécu par l'individu, réagit-il à la rencontre directe de diverses techniques et comment en est-il trans-formé ? Comment cette trans-formation s'opère-t-elle, comment l'utiliser sur scène ? C'est en explorant les diverses formations, à la recherche de leurs dynamiques et d'une façon de trans-poser ces dynamiques, que nous sommes arrivés au terme « distorsion », particulièrement probant lors de sessions de recherche autour du *butô*.

Il convient à présent d'énoncer les principes de base de cette esthétique théâtrale de la distorsion. Pour mieux en cerner les différentes facettes – et la libérer de son côté péjoratif<sup>26</sup>, nous avons pris pour point de départ une définition que propose le *Petit Robert* du mot en question, pris au sens figuré : « (v. 1960). Fig. Déséquilibre entre plusieurs facteurs, entraînant une tension. » (*Petit Robert*, 1987, p. 558) De cette définition, nous avons relevé

<sup>26</sup> Le terme peut à juste titre être considéré comme péjoratif s'il sous-entend une distorsion culturelle.

trois termes-clés qui renvoient aux réflexions explorées plus tôt : les différents *facteurs* que sont nos deux formations théâtrales, le *déséquilibre* entre ces facteurs et, finalement, la *tension* engendrée sous-tendant tout le processus de création.

Les facteurs en jeu – les deux formations théâtrales à la base du processus de création de *Yabu no naka : distrusted* – sont embrassés pour leurs différences (leur « altérité radicale », diraient Baudrillard et Guillaume), sans que soient pour autant occultées leurs ressemblances éventuelles. S'opposant à tout refus du semblable, l'esthétique de la distorsion utilise comme moteur principal la différence, que le théâtre interculturel a trop souvent niée ou gommée, quand il n'était pas question de la transcender. Nous pouvons ainsi nous rallier aux propos de Homi Bhabha, qui affirme que la différence doit être négociée et non sublimée. (1994, p. 232)

Afin qu'une forme de négociation devienne nécessaire, les différents facteurs en jeu doivent être mis en situation de déséquilibre. Ce déséquilibre, dans le cas de la présente recherche, peut être considéré comme oscillation – comme un aller-retour constant. Certes, cette oscillation se fait à plusieurs niveaux : il y a oscillation constante de soi à l'autre, mais aussi d'une formation théâtrale à l'autre. Conjonction, donc, des pensées de Jean Baudrillard sur l'altérité et de Diana Taylor sur la transculturation. Le modèle du disque australien de Helen Gilbert et Jacqueline Lo se met alors en branle. Le jeu est amorcé. Le déséquilibre est ainsi le point de départ de tout le processus, c'est l'élément déclencheur de tout mouvement. Le déséquilibre, c'est la vie. Le disque étant en déséquilibre, les deux pôles entre lesquels a lieu l'oscillation s'influencent réciproquement. Les deux formations théâtrales et leurs principes de base s'entre-choquent. Dans le cas présent, c'est dans le corps que la partie se déroule, et ce corps est lui-même en oscillation constante d'un corps culturel à un corps considéré comme expérience vécue. Le disque est à la fois le processus de transculturation et le corps de l'acteur dans lequel le processus prend vie. Le déséquilibre est donc omniprésent, tant dans ce qui doit être géré – les formations théâtrales et le rapport à l'autre – que dans le corps de l'acteur. Le processus ne vise donc pas un nivellement, mais bien la confrontation des différences afin qu'elle soit négociée par/dans le corps de l'acteur. Notons que cette négociation, comme nous avons pu le constater avec le phénomène de déséquilibre, se

manifeste de plusieurs façons. Les choix effectués concernant les éléments retenus de chaque formation théâtrale, lors de la mise en place d'exercices de création, représentent une première forme de négociation. La façon dont, sensiblement, chaque acteur incorpore physiquement les exercices issus des deux systèmes culturels est une deuxième forme de négociation – celle-ci se déroulant à l'intérieur même de son corps.

Du déséquilibre, de l'oscillation et de la négociation qu'ils entraînent naît la tension, élément essentiel à la bonne conduite du jeu selon le modèle de Lo et Gilbert. Les questions majeures deviennent alors : quand prendre ? quand laisser ? quand renoncer ? En reprenant l'image du jeu australien, il devient clair que chaque relâchement doit être contrebalancé par une traction et vice-versa, faute de quoi le disque (représentant le processus interculturel) tombe et le jeu s'arrête. Vu sous cet angle, le théâtre interculturel est une entreprise où la lutte est omniprésente, mais constructive. Loin d'une sorte d'idylle utopique baignant dans l'euphorie de l'échange, il s'agit plutôt d'une entreprise qui pourrait être qualifiée de « competitive co-operation »<sup>27</sup>, pour reprendre l'expression de Clive Mendus du Theatre Complicité. Encore une fois, la tension est présente tant pour ce qui concerne la prise de décisions artistiques – que garde-t-on de chacune des formations ? – que dans le corps même des acteurs au travail. C'est le mouvement du corps en réaction à cette oscillation qui nous intéresse principalement. Nous éloignant progressivement des deux pôles de départ, nous cherchons un corps intermédiaire – celui de l'oscillation – et l'état de jeu (la présence scénique) qu'il peut provoquer chez les acteurs.

Ce corps intermédiaire n'est pas fixe ni semblable pour tous et d'une fois sur l'autre. Il répond directement à la tension causée par le déséquilibre, mais cette même tension ne peut exister sans une forme de résistance. Nous avons vu plus haut que la résistance est, corporellement, présente à la fois de façon volontaire et de façon involontaire. Ce phénomène débouche sur la création d'un hybride, au sens qu'en donne Robert Young, où coexistent le volontaire et l'involontaire :

---

<sup>27</sup> Shevtsova, Maria. 2006. « Clive Mendus: 'Competitive Co-operation': Playing with Theatre de Complicité ». *New Theatre Quarterly*, vol. 23, no. 3 (août), p. 257-267.

[...] an organic hybridity, which will tend towards fusion, in conflict with intentional hybridity, which enables a contestatory activity, a politicized setting of cultural differences against each other dialogically. (Young, 1995, p. 22)

Cet hybride résulte de l'esthétique de la distorsion appliquée au corps. Différent pour chaque acteur, puisque géré par des corps différents, ce résultat n'en est pas moins issu de dynamiques semblables, reliant ainsi les corps entre eux. Par là, nous souhaitons arriver à une certaine unité dynamique des corps scéniques, tout en ne gommant pas leurs spécificités. D'une certaine façon, il s'agit de trouver un lieu commun à partir de la confrontation des différences. Les exercices de préparation corporelle et de création élaborés dans le cadre de cette esthétique de la distorsion vont tous dans cette direction.

### 3.2.1 Distorsion et trans-formation

Afin de ne pas nous borner à un simple emprunt ou à une simple appropriation de formes, nous avons opté, dans nos exercices de préparation corporelle, pour l'utilisation des bases inhérentes aux techniques apprises, à la fois au Japon et chez Lecoq.

La base de l'entraînement reçu au Japon a été, lors des trois ateliers que nous avons suivis, la même : la marche *suri ashi*. Dans cette marche se trouve, d'une certaine façon, le corps de référence de plusieurs arts et arts martiaux japonais, caractérisé par une concentration de l'énergie dans le *hara* et un centre de gravité très bas. Cette marche induit une certaine perception de l'espace, une tonicité particulière, une respiration précise. Ce principe de déplacement « par immersion » a été décrit comme suit par le maître d'arts martiaux Kenji Tokitsu :

Pour vous déplacer, au lieu de donner une impulsion contre le sol, vous « ôtez » la force des jambes pour laisser agir la pesanteur dont vous transformerez la force en un déplacement horizontal par un contrôle du centre de gravité. Vous avez alors l'impression de vous immerger dans la pesanteur, c'est pourquoi je parlerai de « déplacement par immersion » par opposition au « déplacement par propulsion ». Il s'agit en fait de retrouver la sensation de la gravitation en tant que force existante que

l'on peut utiliser et non plus, selon l'habitude, de lutter contre elle. (Tokitsu, 1995, p. 3)

Tokitsu renchérit en soulignant l'importance, dans les arts japonais, de la notion de *hara* :

Dans la représentation japonaise traditionnelle de la personne, le *hara* (ventre) est la partie centrale du corps, siège de l'esprit. Dans la pratique du sabre, le *hara* (ou *tanden*, terme d'origine chinoise) désigne plus précisément le bas du ventre où est situé physiquement le centre du corps. Le renforcer est une des bases de la pratique corporelle. La mise en oeuvre du déplacement par immersion dans la technique du combat passe par un travail centré sur le *hara*. On apprend tout d'abord à bien situer son propre centre de gravité, à obtenir la sensation de la ligne centrale du corps au bas de laquelle se situe le *hara* et à affiner cette sensation. (Tokitsu, 1995, p. 5)

Les exercices de concentration au niveau du *hara*, ainsi que la pratique de la marche *suri ashi*, nous ont fait découvrir un appui significatif, à la fois pour le jeu et pour le mouvement.

En analysant la pédagogie reçue chez Jacques Lecoq pour en retrouver les bases, nous sommes revenus à la marche du masque neutre. Le corps qui accompagne le masque neutre est le corps de référence de la pédagogie de Lecoq. Il requiert un état d'économie, sans conflit, sans déséquilibre, qui est à la base de toute prise d'espace scénique par l'acteur. Les rapports à l'espace, au rythme et à la tonicité sont foncièrement différents de ceux du *suri ashi*. Il s'agit bel et bien d'une marche « par propulsion », soutenue par une grande verticalité de la colonne vertébrale. Le centre du corps est alors le plexus. C'est ce centre qui, à l'instar du *hara* dans le *suri ashi*, concentre l'énergie, guide le mouvement et interagit avec l'espace.

Deux corps « neutres », donc, dérivés de deux cultures et de deux visions du monde. Alors que dans la marche neutre l'acteur cherche à créer un espace afin de s'y déplacer, dans le *suri ashi* il déplace l'espace avec lui. La première technique est issue d'une vision dualiste du monde et la deuxième reflète une vision unifiée. Ce sont ces deux moteurs de jeu et de création qui sont devenus les deux pôles de notre transculturation. « Le moteur, ce n'est pas

*quoi jouer, c'est comment il faut le jouer. Quelles sont les forces en jeu ? Qui tire ? Qui pousse ? Qui se tire, qui se pousse ? Qui est tiré, qui est poussé ?* » (Lecoq, 1997, p. 121)

### 3.3 Exemples d'une mise en pratique de la distorsion : exercices de préparation corporelle et exercices dramaturgiques<sup>28</sup>

« Intercultural theatre cannot be reduced to a neat set of forms and exercises for the actor because it is precisely about messy and interactive performative cultural dynamics. » (Eckersall, 2005, p. 180)

Cette citation de Peter Eckersall, posée ici en tant que mise en garde face à l'élaboration d'exercices pratiques tels ceux que nous proposons, rappelle qu'il n'y a, dans ce genre de travail, aucune recette et, de ce fait, aucune « bonne réponse » dans la pratique d'un théâtre interculturel. « Messy » est le mot employé par Eckersall pour rappeler le caractère incertain et subjectif des dynamiques en jeu dans l'entreprise interculturelle, mais aussi le déséquilibre et le chaos qui l'accompagnent. Voilà pourquoi ces exercices ne proposent pas une forme précise aux acteurs, mais cherchent plutôt à mettre en relief l'expérience de leur propre rapport aux formations. Rappelons que ces exercices ne sont applicables que dans le cadre de *Yabu no naka : distrustted* et ne prétendent en aucun cas être un mode d'emploi du théâtre interculturel. Le résultat visé est de parvenir à une dynamique commune vécue et transmise par des corps individuels. Voilà ce que nous entendons par un « état de jeu de base ».

#### 3.3.1 Exercices de préparation corporelle: les deux neutralités

Dans le cadre de ce projet de création, où la résistance et la tension sont au centre du travail corporel, ces exercices ont pour but de permettre aux acteurs de faire l'expérience concrète, jour après jour, de la résistance qui s'opère dans leur corps et, ainsi, de leur propre

<sup>28</sup> Cette section est accompagnée d'un DVD montrant les éléments majeurs d'un atelier-type de préparation corporelle.

rapport aux formations étudiées. Il est important de mentionner que les résultats de ces exercices ne seront pas utilisés directement dans le spectacle lui-même. Comme pour la biomécanique chez Meyerhold, ou même pour les vingt mouvements chez Lecoq, le but n'est pas d'arriver à une quelconque forme précise. Cette assertion s'applique aussi à la marche du masque neutre. La recherche n'est pas celle d'une fondation formelle du jeu des acteurs. Par contre, en répétant ces exercices jour après jour<sup>29</sup>, la dynamique de résistance et de tension créée dans le corps des comédiens va, tout en évoluant, inévitablement s'inscrire de façon sensible dans ce que Jacques Lecoq aurait appelé « une série de circuits physiques ». Nous restons donc dans le domaine du *training*, de l'entraînement, de la préparation, de la provocation. La dynamique résultante deviendra un élément sous-tendant le jeu des acteurs : un état de jeu qui sera toujours présent sans être nécessairement visible en tant que forme.

La présente série d'exercices est construite sous forme d'atelier-type, et doit être pratiquée plusieurs fois par semaine. D'une durée d'environ une heure et demie, elle a comme principal objectif de donner aux acteurs un état de jeu commun reposant sur la « mise en corps » de la distorsion. Nous avons nommé cette série d'exercices « Les deux neutralités », puisqu'elle se fonde sur les corps de référence, soit les corps « neutres », tels qu'expérimentés dans chacune des formations, en particulier la marche du masque neutre et la marche *suri ashi*. Ces exercices mettent en relief l'aspect subjectif de la notion de neutralité. Ce sont également des exercices sur le déséquilibre : marcher, c'est d'abord se mettre en déséquilibre, puis le gérer.

---

<sup>29</sup> La notion de répétition est ici très importante, mais elle peut également porter à confusion. Il ne s'agit surtout pas d'arriver à pouvoir « refaire » les mêmes mouvements que le jour précédent, mais bien de repasser à travers le même processus en le redécouvrant d'une fois sur l'autre. La répétition implique ici l'évolution, et non la fixation. Il s'agit de retrouver la dynamique, non les formes.

### *Échauffement*<sup>30</sup>

L'échauffement vise à préparer le corps et la voix au mouvement, tout en mettant l'acteur en rapport avec l'espace scénique et en lui faisant explorer une immobilité dynamique, disponible, vivante. Il incorpore à la fois des exercices issus de la formation de Jacques Lecoq et du butô de Yumiko Yoshioka, ainsi qu'une série d'exercices servant à éveiller l'appareil vocal. De plus, il éveille les deux régions centrales de chacune des neutralités qui seront explorées : le plexus solaire chez Lecoq et le *hara* dans les formations japonaises. La mise en train se fait en trois étapes : l'échauffement et les étirements, suivis d'un exercice issu de la pédagogie de Lecoq et appelé « chauffer l'espace » puis, enfin, d'un exercice visant la concentration du *hara* telle que pratiquée dans les ateliers de Yumiko Yoshioka.

### *Deux marches, deux « neutralités »*

Cette deuxième partie de l'atelier sert à bien intégrer, dans le corps, les deux marches qui serviront de base aux exercices qui suivent. Pour chacune des marches, l'acteur doit porter une attention particulière à la respiration, au rythme, au regard, au niveau de tonicité, ainsi qu'au centre de gravité qu'elles engendrent ou qu'elles demandent, afin d'en percevoir les variations lors des exercices ultérieurs. Il doit simplement prendre conscience, physiquement, de ces détails et de leur effet général sur le corps et sur l'état. Il réalise ainsi que même la « neutralité » induit un état particulier. De même, il prend conscience des deux centres initiant le mouvement, ceux-ci ayant été éveillés lors de l'échauffement. À partir de ces deux centres (le plexus et le *hara*) s'amorce un travail sur la résonance vocale issue de ces deux régions.

---

<sup>30</sup> En visionnant le DVD, le lecteur pourra s'apercevoir que chaque étape de l'exercice est suivie d'un relâchement du corps, sorte d'ébrouement servant à libérer l'acteur de la concentration mentale et physique demandée. Deux raisons majeures dictent cette procédure : d'abord, maintenir un tel niveau de concentration serait insoutenable pour les acteurs ; ensuite, le relâchement, sorte de détachement de l'exercice, permet à l'acteur de prendre conscience de ce qu'il vient de vivre. Pour les mêmes raisons, des formes de relâchement ou de « repos » seront parfois présentes à l'intérieur même d'un exercice.

*La rencontre des neutres : l'exercice du passage*

C'est ici que commence le travail d'interaction entre les neutralités à l'intérieur même du corps des acteurs. Cet exercice s'effectue en groupes de deux et repose sur le passage d'une marche à l'autre, selon des rythmes différents. Il est divisé en trois parties, ayant toutes un point de départ semblable : deux acteurs (A et B) face à face, à environ sept mètres de distance. L'acteur A s'avance, en ligne droite, adoptant la marche du masque neutre, et l'acteur B, en sens inverse, celle du *suri ashi*. Dans un premier temps, ils doivent, au moment où ils se croisent, passer graduellement d'une neutralité à l'autre. Dans un deuxième temps, le passage est instantané lors du croisement. Dans un troisième temps, le passage se fait de façon instantanée et s'accompagne d'un contact visuel rapide. Les objectifs d'un tel exercice en trois temps sont multiples. D'abord, l'acteur voit chez l'autre la forme du corps qu'il devra emprunter, ce qui lui permet d'avoir une image extérieure de ce qu'il va lui-même interioriser. Le passage progressif permet de bien sentir, dans le corps, les transformations qui s'opèrent aux niveaux corporel et dynamique (centre énergétique, centre de gravité, tonicité, regard, rythme, voix, état). Le passage instantané permet de sentir comment sont gérés les résistances et déséquilibres qui s'opèrent dans le corps lors du changement d'une neutralité à l'autre. Le passage instantané avec contact visuel fixe, à la manière d'une photographie, l'image du corps de l'autre en plein changement.

*La soupape : bouger et être bougé*

Cette quatrième étape de l'exercice repose sur l'aller-retour d'une neutralité à l'autre, mais de façon libre par chacun des acteurs, en mouvement dans l'espace. En effectuant le passage selon des rythmes différents, tantôt très lentement, tantôt très rapidement, nous demandons à l'acteur de se concentrer sur l'état intermédiaire, sur l'entre-deux, ainsi que sur les tensions, déséquilibres, contre-tensions et ajustements qui s'opèrent dans son corps et dans son état de présence scénique. Plus l'exercice avance et plus le rythme s'accélère, plus l'acteur doit avoir l'impression de ne plus contrôler la transformation, mais plutôt de se laisser mouvoir par la seule impulsion provoquée par le passage d'une marche à l'autre.

Nous en arrivons à un point où les deux pôles de départ ne sont plus reconnaissables. Il ne reste que l'entre-deux, l'intermédiaire – voire l'hybride – reposant sur la tension entre les deux marches<sup>31</sup>. L'exercice se termine par une très grande amplification du mouvement vers une intensification maximale, se traduisant en une tension corporelle extrême résultant du changement constant du centre corporel qui passe du plexus au *hara* et vice versa. La tension est, par la suite, intériorisée : nous demandons aux acteurs de trouver la liberté de mouvement des membres tout en gardant cette tension extrême à l'intérieur du tronc. Cette dernière étape permet de nuancer la tension, de lui donner une texture et une couleur différentes tout en maintenant l'engagement corporel.

Un tel exercice, très exigeant pour l'acteur, le confronte corporellement aux déséquilibres et aux résistances qui émergent de la rencontre entre les deux « neutralités ». Il lui fait expérimenter directement l'expansion qui caractérise la marche du masque neutre et la rétention qu'entraîne le *suri ashi*. Lors de cette « mise en corps » de la distorsion, les mouvements des acteurs ne peuvent être classés dans aucune des deux formations de départ. Le résultat est un état de jeu vibrant, voire troublant : un état variant de la détresse à l'incertitude, de la lutte au renoncement, du contrôle à la soumission.

#### *Observation et retour*

La dernière partie de ces exercices de préparation corporelle se fait en démonstration devant les autres participants. En groupes de deux ou trois devant le reste des participants, les acteurs refont, de façon individuelle mais en restant à l'écoute de leurs camarades, toutes les étapes de l'exercice de la soupape décrit ci-dessus : aller-retour, état intermédiaire, crescendo d'intensité, tension extrême, tension fluide.

---

<sup>31</sup> Il est possible ici d'évoquer à nouveau le modèle interculturel de Jacqueline Lo et Helen Gilbert. Le processus de transformation et de distorsion est présent dans l'entre-deux. Le corps de l'acteur devient, pour reprendre la métaphore des théoriciennes, le disque passant latéralement d'une formation à l'autre, d'un moteur à l'autre, d'un centre à l'autre.

Cette étape est très importante puisque, d'une part, elle place les acteurs en situation de représentation, et de l'autre elle leur permet d'avoir un regard de spectateur sur leur travail et sur l'évolution de l'exécution jour après jour. D'un point de vue technique, un tel exercice permet aux acteurs de gagner en précision, d'observer le travail de l'extérieur et, ainsi, de prendre conscience de l'effet produit.

La session d'entraînement est suivie d'une discussion entre les participants. En ayant vécu de façon aussi intense les deux formations et leur rencontre, les acteurs seront portés à se demander quelle est, au-delà des dénominations « formation japonaise » ou « formation européenne », la source profonde des mouvements qu'ils ont effectués. De ce fait, une réflexion s'impose sur notre propre rapport aux formations. Comment percevons-nous le passage d'une neutralité à l'autre ? Quelle est la liberté du comédien dans la forme ? Comment le résultat est-il vécu de façon différente par chacun ? L'acteur prend ainsi conscience de la subjectivité de sa propre vision, de sa perception du corps et de l'espace.

Une telle séquence d'exercices reflète les deux dimensions esthétique et politique du travail entre les cultures, tel que nous l'explorons. La remise en question concrète, par des exercices physiques, de notre propre subjectivité et de notre rapport à l'autre, fait en sorte que l'utilisation des différentes formations devient une réelle confrontation, et non pas seulement un mélange agréable pour l'œil. Le caractère volontaire de cette démarche, et la recherche des résistances involontaires du corps, renvoient à la notion de responsabilité analysée dans le deuxième chapitre. Loin de vouloir reproduire des formes ou d'en créer pour les fixer ou les cristalliser, nous cherchons un ou des états reflétant notre rapport aux formes et aux techniques différentes : par là, nous incorporons la différence.

### 3.3.2 Exercices dramaturgiques

Les exercices préparés sont majoritairement issus d'une combinaison d'exercices empruntés à nos formations de *butô* et à la formation de Jacques Lecoq. En prise sur un jeu non psychologique réellement ancré dans le corps des acteurs, les exercices explorent

l'identification, le chœur de mouvement et les mouvements à dynamiques multiples. L'objectif de ces exercices est de créer des personnages et une mise en scène nés du corps de l'acteur (en transformation) et non de l'idée du metteur en scène.

### *L'identification*

Ces exercices reposent sur l'identification physique en réaction à une image mentale. Principe fréquemment utilisé en danse butô, il est aussi travaillé dans la pédagogie de Jacques Lecoq<sup>32</sup>. À partir de l'exercice du *gû-choki-pâ* (roche-papier-ciseaux) exploré en butô, où le corps passe en contraction globale et maximale (*gû*), puis à un état de détente (*choki*) et enfin à une expansion totale du corps (*pâ*), nous procédons par pourcentage – utilisant ainsi un procédé appris chez Lecoq. En mouvement dans l'espace, les acteurs doivent passer de 100% *choki* à 100% *gû*, en montant par degrés de 10%. Le même exercice est répété pour le mouvement *pâ*. Le dosage est par la suite utilisé pour la création de personnages (dans une majorité des cas, nous avons observé qu'un personnage crédible naît quand le corps est à 30% en identification et à 70% neutre).<sup>33</sup>

L'identification à certaines matières (par exemple le papier qui se tord en se dépliant), à certains animaux (notamment le fauve à l'affût) ou à certains phénomènes naturels (comme l'orage, les éclairs ou le ruisseau) permet un jeu qui passe par l'imagination et le corps. Elle sera utilisée pour les exercices concernant certains personnages de la nouvelle « Yabu no naka », par exemple « l'escargot » pour le personnage de Masago, pleine de remords, de regrets, manipulée depuis toujours par tous les êtres qui l'entourent. « Le moustique » pourra être utilisé pour le personnage du médium, les images et la parole de l'esprit qui s'expriment par sa bouche lui étant insufflées par secousses soudaines et précises. La dynamique de la scène pourra nous rappeler, par exemple, la dynamique de l'élastique qui

<sup>32</sup> Identification aux animaux, aux matières ou aux éléments en vue de la création de personnages. Voir là-dessus *Le corps poétique* (1997), p. 53-60.

<sup>33</sup> Notons au passage que cet exercice du *gû-choki-pâ* reprend, de façon exagérée, les deux dynamiques extrêmes explorées dans les exercices de préparation corporelle (l'expansion du masque neutre et la concentration du *suri ashi*).

se tend et éclate. Celle-ci peut ensuite être intégrée dans le corps des comédiens par identification, grossissant et métaphorisant dans le geste l'émotion des personnages. Du corps en mouvement naissent un état, une voix, une façon de bouger qui relèvent directement de la subjectivité du comédien, mais qui prend appui sur une dynamique concrète. Comme dans les exercices de préparation corporelle, on découvre des corps différents à partir de dynamiques semblables.

Ce travail est doublé d'une exploration de la voix. La question que l'on se pose alors est la suivante : « quelle voix avec quel corps ? » En général, nous avons compris qu'un corps engagé émettra une voix juste. L'appareil vocal étant bien éveillé, la distorsion corporelle est accompagnée d'une distorsion vocale.

#### *Le chœur de mouvements*

La choralité est essentielle dans notre démarche pour deux raisons : d'abord, elle permet d'agrandir les dynamiques qui servent de transposition ou de métaphore à l'émotion ; ensuite, elle permet de mettre en valeur la différence. Comme notre création fera appel au geste plus qu'au texte, nous parlerons ici d'un chœur de mouvements.

Le travail choral permet d'une part de magnifier un état, un geste, une parole. Tel que travaillé dans le *nihon buyô*, le chœur est immobile, assis, et soutient les danseurs. Il chante la partition musicale, rythmique mais aussi émotionnelle du danseur. Bien qu'immobile, le chœur « danse » avec les danseurs. Son immobilité est en mouvement : elle est vivante. Il est donc à la fois support du jeu et transposition de l'état. L'ensemble des acteurs sera certainement toujours présent dans l'espace scénique de *Yabu no naka : distrusted*. D'une certaine façon, les cinq acteurs seront tantôt parlés ou bougés par d'autres, tantôt parlant ou bougeant les autres.

À la manière d'un organisme vivant, le chœur respire : il vit. Loin de niveler une action commune, le chœur suppose l'écoute de l'autre et la mise en commun de corps

éminemment subjectifs. Plus haut, nous avons émis l'idée suivante : le déséquilibre est nécessaire à la vie. De même, le chœur peut servir à mettre en relief le déséquilibre créé par la différence entre ses membres. Une même dynamique sera vécue différemment dans le corps de ceux-ci, par un geste, une rythmique, une prise d'espace variables.

Le travail suit, dans notre projet, ces deux directions. Parfois, le chœur sert à magnifier et à agrandir l'émotion ou l'action par un mouvement partagé. Parfois, il transmet une dynamique commune mais fait ressortir la différence de chacun de ses membres. Il est alors une autre forme d'incorporation de l'altérité.

#### *Mouvements à multiples dynamiques*

Une autre façon de travailler à privilégier dans le processus de création est ce que nous appelons les mouvements à multiples dynamiques. À partir d'une séquence de mouvements précis, nous déconstruisons ces mouvements pour n'en conserver que la dynamique. Ensuite, nous jouons sur cette dynamique en l'habitant d'états différents.

Un exercice pouvant servir d'exemple à ce genre de travail consiste à déconstruire le mouvement. Nous commençons par reproduire exactement les sept premiers *kata* du *tate-do*. Lorsque le mouvement contrôlé et vivant est trouvé, que le centre de gravité est placé et que l'espace est juste, nous le reprenons mais cette fois sans le *bokuto* (sabre de bois utilisé dans la pratique du *tate-do*). Nous agrandissons le mouvement au maximum, puis le réduisons au minimum, en suivant le principe de Jacques Lecoq appelé « équilibre et respiration » (1997, p. 86), qui permet de retrouver les dynamiques de base du mouvement. Nous bougeons alors avec ces dynamiques, dans un mouvement qui n'est plus le mouvement de départ mais qui y reste apparenté. Une même série gestuelle peut alors être jouée selon des états différents, et ainsi devenir un leitmotiv dans l'expérimentation scénique. Par exemple, les sept premiers *kata* du *tate-do*, dans leur dynamique, peuvent transposer le viol du personnage de Masago. Ces mouvements peuvent, utilisant un autre principe de l'école Lecoq, être effectués de façon

brutale, avec tendresse ou avec mélancolie, et le viol prend alors des significations fort différentes selon les personnages.

Cet exercice représente la rencontre entre le *tate-do* et certains principes de la pédagogie de Lecoq. Le mouvement qui en résulte est là aussi une mise en corps de cette rencontre.

Qu'ils soient pensés et effectués en guise de préparation corporelle ou en guise d'exercices de création, chacun des entraînements et chacune des provocations de jeu explicités dans ce chapitre sont nés de la rencontre entre les formations, entre les cultures, entre les subjectivités : une rencontre dans la différence afin de créer un langage commun. La distorsion, et ce qu'elle implique de tensions et de déséquilibres par et dans le corps des acteurs-créateurs, permet une trans-position vivante de ce que nous appelons l'entre-choc des cultures.

#### 3.4 Lecture de « Yabu no naka » en vue de sa transposition scénique

Écrite en 1921 par Ryunosuke Akutagawa, la nouvelle « Yabu no naka » (« Dans le bosquet ») est à coup sûr l'une des nouvelles les plus importantes du Japon moderne. Popularisé en Occident par le célèbre film *Rashômon* réalisé par Akira Kurosawa, ce court texte relate le meurtre d'un samouraï suite au viol de sa femme par un bandit. Sept témoins, directs ou indirects, racontent cette histoire à leur manière. Quatre témoignages, deux confessions et la déclaration du défunt (par l'entremise d'un médium) jettent une lumière prismatique sur ce mystère qui sonde les bas-fonds de la nature humaine ainsi que l'inévitable subjectivité de notre rapport au monde. Cette courte analyse dramaturgique, établie en vue de la transposition scénique du texte d'Akutagawa, s'appuie sur le concept de distorsion afin d'analyser comment la nouvelle peut se lire à la lumière des notions abordées plus haut.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Nous employons la traduction anglaise de la nouvelle (par Jay Rubin, 2006), que nous avons préférée à la traduction de René Sieffert (publiée en 1952) qui nous paraît quelque peu obsolète.

La distorsion n'existe que s'il y a deux pôles en présence. Elle est le résultat de la tension et de la négociation du déséquilibre entre ces deux pôles. Cette bipolarité est omniprésente dans l'œuvre d'Akutagawa, particulièrement dans « Yabu no naka ». L'histoire repose sur une constante dualité : le vrai et le faux, le bien et le mal, la lumière et la noirceur, la parole et le silence, le soi et l'autre, l'amour et la haine. Qui plus est, la vie même de l'auteur est marquée par la dualité : le Japon et l'Occident, la tradition et la modernité, la folie et la santé d'esprit, l'ordre et le chaos, la beauté brute et la finesse.

La dualité suppose en elle-même les concepts d'oscillation, d'entre-deux et de frontière, et les protagonistes de « Yabu no naka » habitent tous cet espace entre le bien et le mal, le vrai et le faux. Par exemple, Tajomaru a beau être un hors-la-loi, un violeur, un meurtrier, donc le symbole même du mal, on en vient peu à peu à connaître un autre aspect du personnage, à le voir sous un autre angle. Takehiro, dans sa version des faits, donne à Tajomaru un sens de la droiture hors du commun pour un bandit digne de ce nom. En effet, celui-ci laisse à Takehiro la décision finale concernant le sort de Masago, sa femme : « What do you want me to do with her ? [...] Kill her or let her go ? » (Akutagawa, 2006, p. 18) Ce à quoi Takehiro répond : « For this if for nothing else, I'am ready to forgive the bandit his crimes ». (p. 18)<sup>35</sup> Un pardon serait donc même, à la fin, envisageable. Lors de sa confession, Tajomaru renvoie la question du bien et du mal dans le camp adverse (celui de l'autorité), en lançant : « When I kill a man, I do it with my sword [...] You gentlemen kill with your power, with your money, and sometimes just with your words... » (p. 13) De même, le bandit semble gagner en honneur lorsque, toujours dans sa version des faits, il propose d'affronter Takehiro en duel plutôt que de le tuer de façon ignominieuse : « I didn't want to kill him in a cowardly way. » (p. 15) Il se transforme presque en héros romantique, provoquant ce duel après être tombé éperdument amoureux de la belle Masago, et ce, au premier coup d'œil. Le viol n'est jamais remis en question, mais les détails concernant les paroles et les actions de Tajomaru, tant dans sa version des faits que dans celle de Takehiro, en font un personnage

---

<sup>35</sup> Notons qu'il s'agit d'une perception dans le cadre du bushidô. Le *bushidô*, littéralement « voie du guerrier », est le code d'éthique, le code d'honneur que se devait de suivre le guerrier japonais. Il est, encore aujourd'hui, ancré dans les mœurs japonaises.

beaucoup plus complexe. Dans l'esprit du lecteur, Tajomaru oscille alors entre honneur et vilénie : il est un personnage inqualifiable, à la limite attachant, à cheval entre le bien et le mal.

En opposition à Tajomaru, le hors-la-loi, se trouve Takehiro, le samouraï. Vêtu d'un « fancy Kyoto-style black hat » (p. 10) et d'une longue épée, il exhibe fièrement son carquois, son arc et ses flèches. D'emblée, il nous est présenté comme un personnage respecté et estimé par les passants (« I would never have dreamt that a thing like this could happen to such a man », affirme le prêtre [p. 11]), et par ses connaissances (la mère de Masago disant de lui : « he was a very kind man » [p. 12]). En revanche, on apprend dans la version de Tajomaru qu'il a été tenté par les richesses censément trouvées dans une tombe. Par là, il accepte d'enfreindre le code du *bushidô*, cédant à l'appât du gain et à l'égoïsme pour s'enfoncer dans la forêt avec le bandit, laissant sa femme seule et sans défense. (p. 13) On le voit ensuite, dans les confessions ultérieures, tour à tour mépriser sa femme et se battre rageusement contre Tajomaru dans le cadre d'un duel honorable. Dans sa propre version des faits, il avoue s'être enlevé la vie (*seppuku*) pour des raisons passionnelles – un suicide de la sorte étant, bien sûr, déshonorant pour un guerrier. À l'inverse de la figure de Tajomaru, le personnage de Takehiro s'assombrit à la lecture.

Masago, de son côté, est l'image même de la beauté et de la perfection, à la fois dans les descriptions qu'en fait la mère et dans celles de Tajomaru. Cela dit, la mère, dans son court témoignage, prend la peine de mentionner qu'elle n'a jamais connu un autre homme (p. 12), introduisant ainsi une possibilité de doute du fait même qu'elle en parle. Masago, dans sa version des faits, se réclame par la suite du meurtre de son mari, avant de nous être montrée comme une bête hystérique et sanguinaire dans la version de Takehiro. (p. 18) Encore une fois, plusieurs facettes contradictoires nous sont montrées d'une figure que le lecteur associait au départ à un idéal de beauté et de pureté. Le bien contient le mal, le mal contient le bien, rien n'est blanc ou noir dans la fiction d'Akutagawa.

Cette incertitude sur la véritable nature des personnages rejoint les notions d'identité et d'altérité : qui suis-je ? comment perçois-je l'autre ? comment l'autre me perçoit-il ? Ces

questions sont primordiales dans la nouvelle. L'identité des quatre premiers témoins est réduite à leur fonction dans les événements. De ce fait, ils ne sont plus des sujets en tant que tels. Ils n'ont pas de nom, seulement un titre. Archétypes, ils sont LE bûcheron, LE prêtre, LE policier, LA mère. Ils incarnent une voix. Quand Akutagawa donne un nom à ses personnages (Tajomaru, Masago, Takehiro), il fracture leur identité propre en proposant, pour chacun, trois personnalités complètement divergentes. De trois, ils se démultiplient et passent à neuf. Qui sont-ils vraiment ? Impossible de le savoir sans l'ombre d'un doute. « Yabu no naka » expose la crise de l'identité qui éclate comme sous l'effet d'un prisme ou d'un kaléidoscope. Les personnages sont « parlés » et « bougés » par la subjectivité des autres protagonistes. En définitive, leur identité, au croisement des différentes versions, est *distordue*.

La dualité et l'oscillation s'expriment également dans l'intertextualité de la nouvelle, procédé fréquemment employé par l'auteur. Cette intertextualité provient de son va-et-vient entre le Japon et l'Occident, entre le traditionnel et le moderne :

« [...] both the "traditional spirit" and "the modern spirit" were equal sources of distress to him. Located in this way on the complex borderlines between past and present, native and foreign, Akutagawa's writings continue to articulate central dilemmas of modern consciousness. » (Lippit, 1999, p. xxviii)

« Yabu no naka » est le résultat de la confrontation entre différents styles : l'auteur s'est inspiré à la fois du *Konjaku Monogatari* (recueil d'histoires japonaises du XI<sup>e</sup> siècle) pour l'histoire, ainsi que de Robert Browning (*The Ring and The Book*, 1869) et de Ambrose Bierce (« The Moonlit Road », 1907) pour le mode narratif. L'œuvre d'Akutagawa semble ainsi déjà s'inscrire dans un processus de transculturation, où les influences se confrontent et se fondent dans la création d'un style original qui n'appartient qu'à l'auteur : « Akutagawa himself identifies neither with the foreigner nor with the native Japanese. He cannot assume either perspective, precisely because both exist within him simultaneously. » (Lippit, 1999, p. xxii)

On peut alors considérer qu'Akutagawa effectue la synthèse de deux époques et de deux influences. L'époque même à laquelle il vit et écrit, l'ère Taisho (1912-1927), est appelée l'ère de la Grande Justice et constitue une période de transition. Située entre l'ère Meiji (restauration) et la Showa (dictature militaire), il s'agit d'une période très féconde en ce qui a trait à l'art en général (c'est à cette époque qu'apparaît le nouveau théâtre, *shingeki*), mais aussi d'une période de questionnements et de remises en cause : l'Occident y est embrassé, et le Japon s'inspire de nombreuses tendances et écoles (naturalisme, réalisme, idéalisme) : « Because of its feverish and ceaseless infatuations with new literary fashions, the period justly earned the name of the *fin de siècle*, the source of almost everything modern in Japanese literature. » (Beongcheon, 1972, p. 3) La notion de frontière est donc à la fois un contexte d'écriture et un ressort thématique, car « Yabu no naka » touche justement à la ligne ténue entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, le soi et l'autre.

L'histoire elle-même, et sa lecture, reposent sur l'oscillation et sur un rapport de va-et-vient entre les diverses versions racontées. Chaque témoin cite les témoignages précédents, et l'aller-retour entre les bribes d'information construit d'abord une vérité avant de la déconstruire. Par ce qui ressemble à un jeu d'associations, les quatre premiers témoins exposent les faits et donnent une première idée du profil des protagonistes. Le bûcheron voit un corps mort, à côté duquel se trouve une corde et un peigne (symbole féminin). Le prêtre nous parle d'un couple à cheval, faisant ainsi le lien entre le peigne et la femme. Qui plus est, il mentionne les armes portées par le défunt (une épée, un carquois, des flèches), donnant ainsi des indices sur son rang social. Le policier complète le casse-tête en affirmant que le bandit capturé avait en sa possession un carquois semblable et un cheval identique. À la fin du témoignage de la mère, qui confirme l'identité des personnages, le lecteur sait clairement qu'il y a eu un meurtre. L'idée d'un viol est aussi, à ce moment-là, très plausible. On sait que Takehiro, le défunt, était le mari de Masago, et les deux ont été présentés comme les victimes de cette rencontre fatale. Par extension, ils sont les représentants du bien. On sait également que la brute, incarnant le mal, est Tajomaru : bandit, meurtrier et violeur. Par citations, auto-citations et intratextualité, les faits nous ont été exposés. De plus, chacun de ces quatre témoignages commence par une affirmation se référant à la vérité : « That is true, your Honor » (le bûcheron), « I am sure ... » (le prêtre), « I am certain... » (le policier), « Yes,

your honor...» (la mère). Une certitude est créée, ou du moins proposée, à laquelle s'accroche le lecteur.

Les trois confessions des protagonistes utilisent le principe d'intratextualité. Ils reprennent la même suite d'événements et mentionnent les mêmes moments-clés (le viol, la mort du samouraï, la fuite de la femme, la fuite du bandit). Seulement, au lieu de construire les faits et de les associer, les trois confessions déconstruisent l'action. Les éléments n'interagissent plus de la même façon d'une histoire à l'autre. Ils sont revus, corrigés, voire niés : leur ordre change, les motivations des personnages ne sont pas les mêmes, et plus les versions avancent, plus le doute s'installe chez le lecteur. Tout se dérobe et l'instabilité grandit. Qui plus est, aucune version n'est plus plausible que les autres, car aucun des trois protagonistes n'est dans une position où il pourrait/devrait mentir. Les trois se réclamant du meurtre, aucune justification morale ne pourrait venir confirmer l'une des trois versions. Il est clair que Masago se confesse dans un temple, devant Bouddha (« Penitent Confession of a Woman in the Kiyomizu Temple » [p. 16]). Tajomaru, lui, se confesse sous la torture physique : « Now wait just a minute – you can torture me all you want, but I can't tell you what I don't know. » (p. 13) Takehiro, pour sa part, est mort. Son esprit, errant, ne peut se libérer qu'en verbalisant le contenu de la vérité par l'entremise d'un médium. Bref, aucun des trois personnages n'a intérêt à mentir. En fin de compte, le lecteur ne peut que se tourner vers lui-même, et en conclure que les trois versions sont, au fond, vraies. La question « qui a raison ? » se transforme peu à peu en « comment ont-ils raison ? ». Une nouvelle vérité, multiple celle-là, naît de l'absence même de vérité. Akutagawa démontre que l'expérience humaine est fragmentaire et multiple, partielle et partielle. Tout ceci prend forme, à la manière d'une distorsion, grâce à la confrontation entre les différences inhérentes à chacune des versions :

« [...] the ultimate trauma outlined by Akutagawa's story arises from the knowledge that the underlying event will remain absolutely inaccessible until and even after the end. The event itself dissipates into language. Hence the real horror of the story may be not that each witness is lying, but rather the possibility that each is, somehow, telling the truth. » (Lippit, 1999, p. xx)

Le langage est certes un aspect sur lequel il convient de s'arrêter. Les mots et les actions, répétés et déconstruits, entraînent peu à peu un évidement de la parole. À force de répétitions, il se crée une scission entre le dire et le dit. Le langage s'annule de lui-même. Le lecteur ne peut plus croire à ce que disent les mots : la certitude est peu à peu évacuée. De ce fait, on remarque que l'histoire, composée de narrations diverses, se termine par la confession d'un personnage sans voix (Takehiro), transmise par un tiers (le médium). Les dernières images sont baignées par les mots « lonely », « deep silence », « darkness » (p. 19). L'histoire se termine dans l'absence de voix, et l'absence de mots.

Dans « Yabu no naka », le lieu de l'action est également un élément très important, devenant un personnage en soi. Plus l'histoire avance, plus le lecteur s'enfonce dans le bosquet, et plus la vérité s'effrite. Il semble que l'inextricable vérité soit liée à l'épaisseur du bois. Alors que le témoignage du bûcheron relate ce qu'il a vu dans le bois, l'histoire s'en éloigne graduellement avec le prêtre (qui mentionne la route menant au bois), le policier (qui relate la poursuite du bandit, vers la ville) et la mère (qui, pour sa part, ne mentionne aucun lieu). Plus les faits se clarifient, plus le bois s'éloigne. Akutagawa nous y ramène ensuite tranquillement avec la version de Tajomaru (d'abord sur la route, puis s'enfonçant graduellement dans les arbres en dupant Takehiro et Masago), pour nous y laisser jusqu'à la toute fin de l'histoire. La nouvelle est construite de telle sorte que le lieu de la narration est fixe pour les témoins indirects (les quatre premiers sont tous devant le juge), et multiple pour les protagonistes (lieu indéfini pour Tajomaru et le médium, temple pour Masago). À l'inverse, le lieu de l'action est différent pour les témoins, mais semblable pour les trois personnages majeurs (le bosquet). Les références au temps suivent cette progression dans la noirceur : la nouvelle commence dans la lumière matinale (« this morning » [p. 10]), passe par la lumière du zénith (« about noon » [p. 11]), puis se termine la nuit (« last night at the first watch », p. 11). Alors que la mère ne donne aucune indication de temps, Tajomaru commence son histoire en après-midi (« just after noon » [p. 13]), Masago est dans le même temps, et Takehiro termine son histoire à la tombée de la nuit (« lonely glow of the sun [...] darkness... » [p. 19]), métaphore pour la fin de la vie : « "In a Grove" takes the reader into a subterranean world of sex and death where the so-called facts and truths of the day-light world disappear in the murk. » (Ueda, 1976, p. 114)

De la lumière à la noirceur, de l'ordre au chaos, de la vérité à la relativité : ces oppositions sont également profondément ancrées dans la pensée de l'auteur. Akutagawa, ayant écrit de nombreux essais littéraires (voir à ce sujet Ueda, 1976, p. 111), s'est beaucoup interrogé sur les dispositions idéales de l'écrivain. Il défend à ce propos deux idéaux incompatibles : d'abord qu'un auteur devrait être maître des mots, du langage, de l'intellect, de la raison et de la logique – doublée chez lui d'un intérêt marqué pour la forme –, mais en même temps qu'il devrait regorger d'une énergie bestiale, animale, primitive. Si prédomine la première facette, nulle poésie n'est possible. Si c'est la seconde, aucun lien n'est envisageable avec le monde extérieur ni, par extension, avec le lecteur. Dans l'esprit d'Akutagawa, l'artiste est un paradoxe (Ueda, 1976, p. 122). Lui-même déchiré entre une écriture brute et une forme impeccable, entre cette énergie animale qu'il considère être source de vie (Ueda, 1976, p. 114-115) et l'ordre nécessaire pour organiser cette énergie chaotique, entre l'appel de l'Occident et la réalité de ses racines japonaises, entre une imagination fertile et la peur de sombrer dans la folie<sup>36</sup>, Akutagawa était un être en constante oscillation.

---

<sup>36</sup> Akutagawa a été séparé de sa mère, devenue folle, à un an. La peur de la folie l'a hanté toute sa vie.

## CONCLUSION

La pratique théâtrale interculturelle est loin d'appartenir au passé, comme le craignait Patrice Pavis en 1996 (p. 1). Les artistes de la scène sont toujours aussi fascinés par les cultures qui leur sont étrangères et les projets interculturels, transculturels, « cross-cultural » ou autres, continuent de naître et de se développer. Conséquence positive de l'évolution de la pensée sur le sujet, il semble qu'aujourd'hui chaque projet fasse surgir avec lui, en plus d'une certaine fascination, son lot de questions. L'entreprise n'est plus innocente. Elle ne peut plus l'être. Elle est reconnue pour la richesse de ses possibilités, mais aussi pour les dangers qui la guettent. À l'ère de la « con-fusion », le théâtre impliquant plusieurs cultures continue d'exister, mais les artistes se doivent d'être clairs quant à leurs motifs et aux modalités de leur pratique. L'interculturel demande aujourd'hui une double recherche : le créateur doit approfondir ses connaissances sur l'autre qu'il découvre, mais aussi, et surtout, la connaissance qu'il a de lui-même et, par conséquent, de ce qui guide son rapport à l'autre. Travail sur l'autre, l'interculturel ? Sans doute, mais aussi travail sur soi par la remise en question.

Ce mémoire interrogeait les paramètres d'une expérimentation scénique impliquant plusieurs cultures et formations théâtrales. L'oscillation, l'aller-retour, le va-et-vient sont des notions qui, tout au long de cette recherche, sont devenues centrales, primant sur les questions de forme et d'authenticité traitées par nombre de théoriciens. Va-et-vient de soi à l'autre, d'un corps à l'autre, d'une subjectivité à l'autre, l'oscillation implique une modification des deux pôles en présence. Chaque aller et chaque retour jette une lumière différente sur ce qui semblait être une vérité irréfutable. La tension est au centre de cette oscillation, que nous avons liée au processus de transculturation. L'artiste impliqué dans un tel processus s'interroge sur la vérité, pour enfin découvrir que les vérités sont multiples et

que le créateur a, lui aussi, les siennes. Celles-ci peuvent à leur tour être déstabilisées ou remises en cause par celles des autres.

Dans le cadre de ce travail, nous avons analysé le corps comme siège de l'identité humaine. À l'intérieur d'un théâtre physique où la voix de l'interprète devient celle de ses gestes, il convenait de se demander comment l'individu perçoit le monde par son corps et comment, en retour, cette perception relève d'une vision à la fois sociale et culturelle de l'existence. Le corps : signifiant flottant par lequel l'individu non seulement reçoit le monde, mais aussi s'y affirme et peut y opposer une résistance. Le créateur s'interroge à la fois sur ce qu'il est, ce qu'est l'autre et enfin la manière dont cet autre peut être compris et traité. En outre, il s'interroge sur la valeur éthique de ses choix esthétiques.

Appliqué au corps de l'acteur, ce processus permet une pratique corporelle qui remet en question la subjectivité individuelle. Ce corps sous tension, en constante interrogation, acceptant l'autre et y résistant tour à tour, est en distorsion. L'esthétique de la distorsion est ni plus ni moins le résultat du processus de transculturation ayant guidé notre recherche et notre création. La distorsion provient de la transculturation des formations théâtrales en présence. Analysée en tant que phénomène corporel, la distorsion résulte du passage, dans le corps, des formations théâtrales diverses auxquelles sont soumis les acteurs. À la loupe de la distorsion, les déséquilibres, résistances et tensions ne sont pas nivelés : ils sont mis en évidence. Ils sont non seulement acceptés, mais aussi, et plus encore, grossis.

Certes, ramener l'ensemble de la création théâtrale interculturelle au corps de l'acteur pourrait sembler réducteur. Il serait tout aussi important de pousser la réflexion vers les autres aspects du processus de création, toujours en lien avec l'esthétique de la distorsion. Parmi ces aspects qui touchent à la fois la création et la présentation d'un théâtre interculturel, mentionnons l'espace (où le spectacle est-il créé ? où est-il joué ? quels lieux sont représentés dans le spectacle ? comment le sont-ils ?) ; le temps (en combien de temps ?), la langue (en quelle langue la production est-elle dirigée ? en quelle langue est-elle jouée ? et devant un public parlant quelle langue ?) ; la direction (qui dirige le projet ? de quelle façon ?) ; l'administration (comment le projet est-il administré ? d'où proviennent les fonds ? comment

les demandes sont-elles articulées ?), la mise en marché (comment s'articule la promotion du spectacle ? quels éléments sont mis de l'avant ?) – autant d'aspects qui mériteraient tous d'être explorés à la loupe de la distorsion : facteurs en jeu (dans notre cas les formations théâtrales) et différence, déséquilibre et négociation, tension et résistance. Ainsi traités, ils relèvent de la sphère de l'esthétique comme de celle du politique, puisque le créateur est confronté à son propre processus de création. Les remises en question issues de ces réflexions représentent un pas décisif vers une pratique théâtrale interculturelle qui, tout en permettant une interaction directe entre cultures dans le processus créateur et dans la représentation, demeure une pratique responsable.

De l'inter- au trans-, pour en arriver au dis-, nous avons, tout au long de cette analyse, fait appel aux termes trans-culturation, trans-formation, trans-fert. Nous avons ainsi rappelé l'importance de la différence, en réaction à l'in-différence et à l'in-nocence dans l'inter-culturel. Ces réflexions ont mené à la dis-torsion. Pour nous assurer de ne pas sombrer dans les « woolly terminologies » de Lo et Gilbert<sup>37</sup>, précisons qu'inter- renvoie à l'intervalle, à l'espace, à une relation réciproque ; trans-, au passage, au dépassement, à « l'au-delà de », à « l'à travers » ; dis-, à la séparation, à la différence. Le processus de transculturation existe donc, pour notre recherche, dans le cadre d'un théâtre interculturel. La distorsion résulte de ce processus et n'est pas une déformation culturelle, mais bien une trans-formation, « à partir de » deux formations et dans le but de créer un langage scénique hybride. Celui-ci sera « séparé » des formations de départ tout en étant né de leur entre-choc lors du « passage » de l'une à l'autre – dans un mouvement d'oscillation.

Suite à la rédaction de ce texte, l'essai scénique *Yabu no naka : distrustted* a été créé à partir des principes de la distorsion.<sup>38</sup> Il renvoie ainsi à la différence entre les vérités. La création a été balisée par les limites qu'imposaient les réflexions sur la transculturation

---

<sup>37</sup> voir p.5-6

<sup>38</sup> Le mot « distrustted » est un néologisme provenant de la contraction des mots « truth » (vérité) et « distortion ».

appliquée au corps, vers un hybride vivant. Cette recherche s'est attachée à la genèse de *Yabu no naka: distrusted*. Au moment de rédiger cette conclusion, le spectacle a déjà été présenté en public. La création et la présentation du spectacle ont soulevé quelques questions, à commencer par le temps nécessaire à l'approfondissement physique d'un concept tel que la distorsion. Si les exercices physiques ont été élaborés sur plusieurs mois, leur pratique avec l'équipe de création ne s'est déroulée que sur quatre semaines de répétition intensive. Certains exercices – par exemple l'exercice de concentration du *hara* – commencent à peine à être réellement intégrés dans le corps de tous les comédiens. Certes, la pratique quotidienne des exercices et l'évolution corporelle qui s'en est suivie ont laissé des traces visibles dans le jeu des acteurs. Par contre, nous nous rendons compte que tout ce qui relève de la sphère de la distorsion corporelle (donc d'une perception sensible des changements qui s'opèrent dans le corps, ainsi que des résistances et tensions vécues lors de ces changements) requiert une pratique de longue durée et une exploration poussée. La création de *Yabu no naka: distrusted* peut être considérée comme la première étape d'un long parcours pour les acteurs, qui va s'éclaircir pour chacun à mesure que nous allons gagner en maturité corporelle.

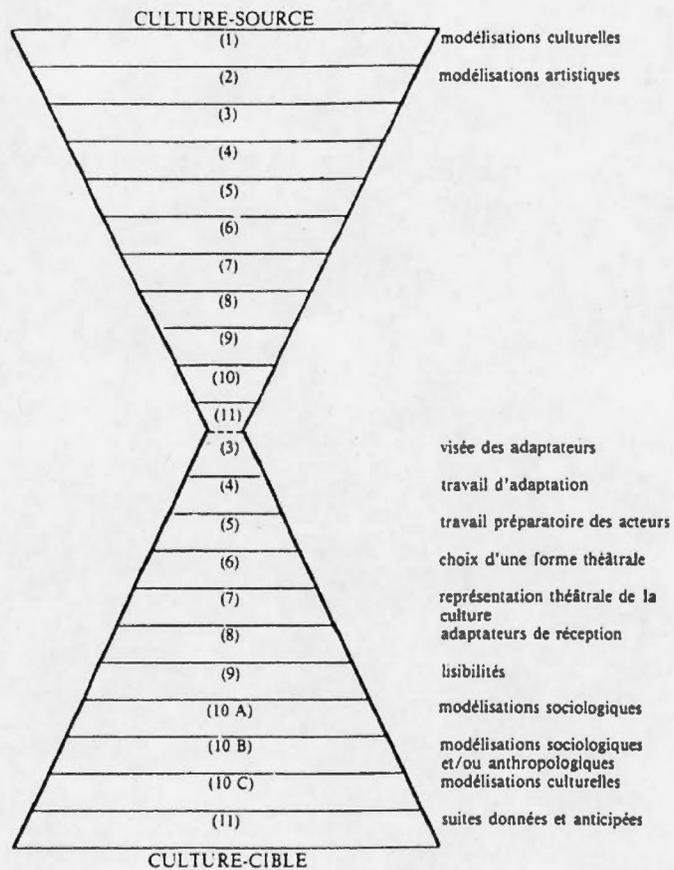
Cela étant dit, la distorsion s'est avérée être une piste de création juste, provoquant activement les acteurs dans le processus de création. Le texte d'Akutagawa reflétant lui-même une grande tension et une constante oscillation, les corps des acteurs se sont naturellement mis au diapason de la distorsion, et l'état de jeu de base que nous cherchions par les exercices élaborés a permis aux acteurs d'accéder à un jeu théâtral adapté aux thématiques de la nouvelle. Autant les formations en présence pouvaient souvent être difficiles à discerner dans le spectacle (par exemple dans les scènes de la mère, ou de Tajomaru), autant, à certains moments, elles se sont manifestées avec force et leur confrontation était visible (par exemple dans la scène du médium). L'engagement constant des deux centres énergétiques (plexus et *hara*) a donné naissance à des mouvements et à un traitement vocal nouveaux. De même, un exercice dramaturgique tel que celui des « mouvements à multiples dynamiques » a permis d'en arriver à une transposition, notamment celle du viol (dans la version de Tajomaru), né de la confrontation entre deux techniques de représentation. La dynamique de violence s'est transformée en une danse morbide où le mouvement se doublait de sons et de voix.

D'autres questions ont été soulevées par le public et par l'équipe de créateurs à la suite des représentations. Par exemple, la question de la langue. L'utilisation de quatre langues, soit superposées et confrontées à la manière de la distorsion, soit utilisées telles quelles en jouant sur la musicalité des mots/des sonorités, pose un problème de fond : comment considérer le rapport à la langue pour des publics différents ? Par exemple, jouer le spectacle au Japon ou en Suède, ou même au Canada anglais, demanderait-il une forme d'adaptation du texte ? Jusqu'à quel point le sens des paroles est-il un élément important ? Ceci pose la question de la compréhension, et par conséquent de l'adaptation au public. Enfin, dernier point directement lié à la langue, mais rappelant la notion d'exotisme, certains membres du public ont avoué avoir ressenti un attrait pour la « grande musicalité » du japonais ou du suédois. Bien entendu, un public ne peut se détacher de la fascination issue de la rencontre avec une autre nationalité, une autre culture, une autre langue. Mais ceci nous a fait réfléchir sur l'éventuel écueil exotisant de notre essai : la Suède et le Japon sont exotiques au Québec, au même titre que le Québec est exotique en Suède et l'Occident au Japon. Le public sera toujours attiré par l'étrange et l'inconnu.

À cet égard, notre recherche ne cherchait pas à éduquer le public dans son rapport à l'exotisme, mais bien à proposer une remise en question de la part du créateur s'attendant à un théâtre interculturel. C'est à ce niveau, d'abord, que nous nous devons d'être vigilant. La question ne réside pas seulement dans ce qui est proposé au public, mais plutôt dans la façon dont le créateur s'y prend pour traiter et transposer ce dont il s'inspire. Toute la richesse du processus de transculturation provient de cette remise en question, de cette rigueur que ce processus impose à l'artiste en rapport à ses choix, à ses objectifs et à ses méthodes.

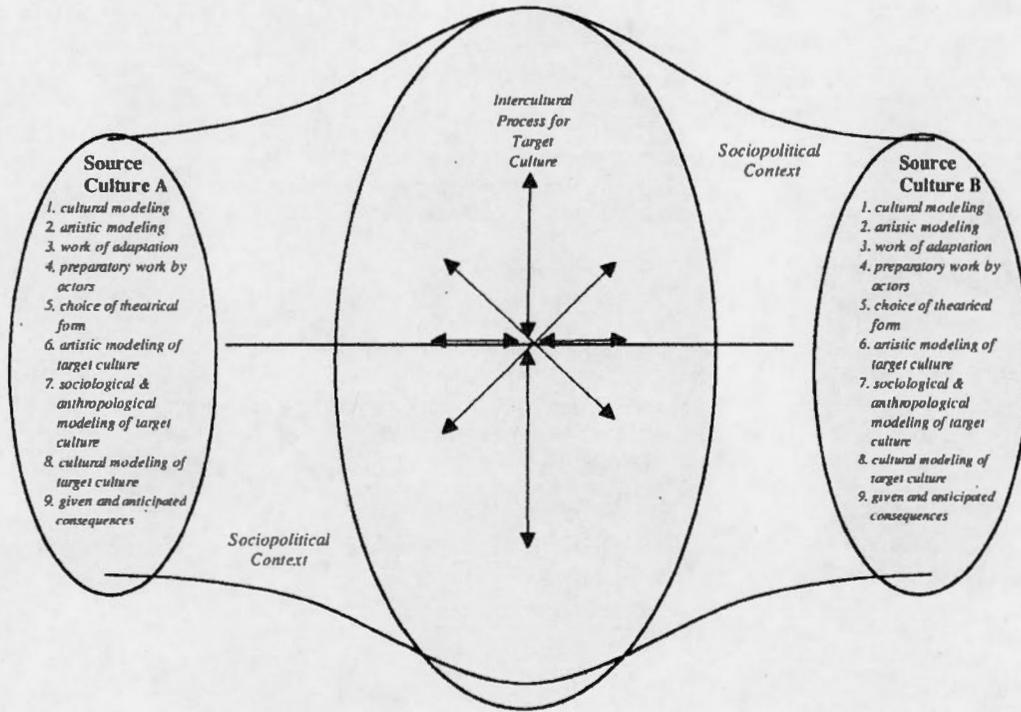
APPENDICE A  
 MODÈLES DU THÉÂTRE INTERCULTUREL

Modèle du sablier :



APPENDICE A1

Modèle du jeu australien :



Source : Lo, Jacqueline, et Helen Gilbert. 2002. « Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis ». *The Drama Review*, vol. 46, no. 3, p. 45.

## APPENDICE B

### FEUILLE DESCRIPTIVE DES EXERCICES CONTENUS DANS LE DVD

1) Échauffement (0 :00)

Chauffer l'espace / concentration du *hara*

2) Les marches (8 :05)

Marche Neutre (et voix) / Marche *nihon buyô* (et voix)

(explicitation des points importants de chacune)

3) La rencontre (17 :35)

Les trois rencontres, à deux

4) La soupape (21 :30)

L'entre-deux et l'amplification extrême, seul

La fluidité dans la tension

5) Exercices dramaturgiques (bouger et être bougé)

Identification : le moustique (30 :35)

Identification : l'escargot (35 :55)

Durée : 50 minutes

Participants : Mathieu Chouinard, Haruna Kondo, Dan Watson

Réalisation : Mathieu Chouinard

Caméraman : Mathieu Chouinard

Date du tournage : 13 juin 2007

## APPENDICE C

### « YABU NO NAKA », DE RYUNOSUKE AKUTAGAWA

#### The Testimony of a Traveling Priest under Questioning by the Magistrate

I'm sure I passed the man yesterday, Your Honor. Yesterday at—about noon, I'd say. Near Checkpoint Hill on the way to Yamashina. He was walking toward the checkpoint with a woman on horseback. She wore a stiff, round straw hat with a long veil hanging down around the brim; I couldn't see her face, just her robe. I think it had a kind of dark-red outer layer with a blue-green lining. The horse was a dappled gray with a tinge of red, and I'm fairly sure it had a clipped mane. Was it a big horse? I'd say it was a few inches taller than most, but I'm a priest after all. I don't know much about horses. The man? No, Sir, he had a good-sized sword, and he was equipped with a bow and arrows. I can still see that black-lacquered quiver of his: he must have had twenty arrows in it, maybe more. I would never have dreamt that a thing like this could happen to such a man. Ah, what is the life of a human being—a drop of dew, a flash of lightning? This is so sad, so sad. What can I say?

#### The Testimony of a Policeman under Questioning by the Magistrate

The man I captured, Your Honor? I am certain he is the famous bandit, Tajōmaru. True, when I caught him he had fallen off his horse, and he was moaning and groaning on the stone bridge at Awataguchi. The time, Sir? It was last night at the first watch. He was wearing the same dark blue robe and carrying the same long sword he used the time I almost captured him before. You can see he also has a bow and arrows now. Oh, is that so, Sir? The dead man, too? That settles it, then: I'm sure this Tajōmaru fellow is the murderer. A leather-wrapped bow, a quiver in black lacquer, seventeen hawk-feather arrows—they must have belonged to the victim. And yes, as you say, Sir, the horse is a dappled gray with a touch of red, and it has a clipped mane. It's only a dumb animal, but it gave that bandit just what he deserved, throwing him like that. It was a short

## IN A BAMBOO GROVE

#### The Testimony of a Woodcutter under Questioning by the Magistrate

That is true, Your Honor. I am the one who found the body. I went out as usual this morning to cut cedar in the hills behind my place. The body was in a bamboo grove on the other side of the mountain. Its exact location? A few hundred yards off the Yamashina post road. A deserted place where a few scrub cedar trees are mixed in with the bamboo.

The man was lying on his back in his pale blue robe with the sleeves tied up and one of those fancy Kyoto-style black hats with the sharp creases. He had only one stab wound, but it was right in the middle of his chest; the bamboo leaves around the body were soaked with dark red blood. No, the bleeding had stopped. The wound looked dry, and I remember it had a big horsefly sucking on it so hard the thing didn't even notice my footsteps.

Did I see a sword or anything? No, Sir, not a thing. Just a length of rope by the cedar tree next to the body. And—oh yes, there was a comb there, too. Just the rope and the comb is all. But the weeds and the bamboo leaves on the ground were pretty trampled down: he must have put up a tremendous fight before they killed him. How's that, Sir—a horse? No, a horse could never have gotten into that place. It's all bamboo thicket between there and the road.

### Tajōmaru's Confession

Sure, I killed the man. But I didn't kill the woman. So, where did she go? I don't know any better than you do. Now, wait just a minute—you can torture me all you want, but I can't tell you what I don't know. And besides, now that you've got me, I'm not going to hide anything. I'm no coward.

I met that couple yesterday, a little after noon. The second I saw them, a puff of wind lifted her veil and I caught a peek at her. Just a peek: that's maybe why she looked so perfect to me—an absolute bodhisatva of a woman.<sup>1</sup> I made up my mind right then to take her even if I had to kill the man.

Oh come on, killing a man is not as big a thing as people like you seem to think. If you're going to take somebody's woman, a man has to die. When I kill a man, I do it with my sword, but people like you don't use swords. You gentlemen kill with your power, with your money, and sometimes just with your words: you tell people you're doing them a favor. True, no blood flows, the man is still alive, but you've killed him all the same. I don't know whose sin is greater—yours or mine. (A sarcastic smile.)

Of course, if you can take the woman without killing the man, all the better. Which is exactly what I was hoping to do yesterday. It would have been impossible on the Yamashina post road, of course, so I thought of a way to lure them into the hills.

It was easy. I fell in with them on the road and made up a story. I told them I had found an old burial mound<sup>2</sup> in the hills, and when I opened it it was full of swords and mirrors and things. I said I had buried the stuff in a bamboo grove on the other side of the mountain to keep anyone from finding out about it, and I'd sell it cheap to the right buyer. He started getting interested soon enough. It's scary what greed can do to people, don't you think? In less than an hour, I was leading that couple and their horse up a mountain trail.

When we reached the grove, I told them the treasure was buried in there and they should come inside with me and look at it. The man was so hungry for the stuff by then, he couldn't refuse, but the woman said she'd wait there on the horse. I

way beyond the bridge, trailing its reins on the ground and eating plume grass by the road.

Of all the bandits prowling around Kyoto, this Tajōmaru is known as a fellow who likes the women. Last fall, people at Toribe Temple found a pair of worshippers murdered—a woman and a child—on the hill behind the statue of Binzuru.<sup>2</sup> Everybody said Tajōmaru must have done it. If it turns out he killed the man, there's no telling what he might have done to the woman who was on the horse. I don't mean to meddle, Sir, but I do think you ought to question him about that.

### The Testimony of an Old Woman under Questioning by the Magistrate

Yes, Your Honor, my daughter was married to the dead man. He is not from the capital, though. He was a samurai serving in the Wakasa provincial office. His name was Kanazawa no Takehiro, and he was twenty-six years old. No, Sir, he was a very kind man. I can't believe anyone would have hated him enough to do this.

My daughter, Sir? Her name is Masago, and she is nineteen years old. She's as bold as any man, but the only man she has ever known is Takehiro. Her complexion is a little on the dark side, and she has a mole by the outside corner of her left eye, but her face is a tiny, perfect oval.

Takehiro left for Wakasa yesterday with my daughter, but what turn of fate could have led to this? There's nothing I can do for my son-in-law anymore, but what could have happened to my daughter? I'm worried sick about her. Oh please, Sir, do everything you can to find her, leave no stone unturned: I have lived a long time, but I have never wanted anything so badly in my life. Oh how I hate that bandit—that, that Tajōmaru! Not only my son-in-law, but my daughter . . . (Here the old woman broke down and was unable to go on speaking.)

\* \* \* \* \*

figured that would happen—the woods are so thick. They fell right into my trap. We left the woman alone and went into the grove.

It was all bamboo at first. Fifty yards or so inside, there was a sort of open clump of cedars—the perfect place for what I was going to do. I pushed through the thicket and made up some nonsense about how the treasure was buried under one of them. When he heard that, the man charged toward some scrawny cedars visible up ahead. The bamboo thinned out, and the trees were standing there in a row. As soon as we got to them, I grabbed him and pinned him down. I could see he was a strong man—he carried a sword—but I took him by surprise, and he couldn't do a thing. I had him tied to the base of a tree in no time. Where did I get the rope? Well, I'm a thief, you know—I might have to scale a wall at any time—so I've always got a piece of rope in my belt. I stuffed his mouth full of bamboo leaves to keep him quiet. That's all there was to it.

Once I finished with the man, I went and told the woman that her husband had suddenly been taken ill and she should come and have a look at him. This was another bull's-eye, of course. She took off her hat and let me lead her by the hand into the grove. As soon as she saw the man tied to the tree, though, she whipped a dagger out of her breast. I never saw a woman with such fire! If I'd been off my guard, she'd have stuck that thing in my gut. And the way she kept coming, she would have done me some damage eventually no matter how much I dodged. Still, I *am* Tajōmaru. One way or another, I managed to knock the knife out of her hand without drawing my sword. Even the most spirited woman is going to be helpless if she hasn't got a weapon. And so I was able to make the woman mine without taking her husband's life.

Yes, you heard me: without taking her husband's life. I wasn't planning to kill him on top of everything else. The woman was on the ground, crying, and I was getting ready to run out of the grove and leave her there when all of a sudden she grabbed my arm like some kind of crazy person. And then I heard what she was shouting between sobs. She could hardly catch her breath: "Either you die or my husband dies. It has to be one of you.

It's worse than death for me to have two men see my shame. I want to stay with the one left alive, whether it's you or him." That gave me a wild desire to kill her husband. (Sullen excitement.)

When I say this, you probably think I'm crueler than you are. But that's because you didn't see the look on her face—and especially, you never saw the way her eyes were burning at that moment. When those eyes met mine, I knew I wanted to make her my wife. Let the thunder god kill me, I'd make her my wife—that was the only thought in my head. And no, not just from lust. I know that's what you gentlemen are thinking. If lust was all I felt for her, I'd already taken care of that. I could've just kicked her down and gotten out of there. And the man wouldn't have stained my sword with his blood. But the moment my eyes locked onto hers in that dark grove, I knew I couldn't leave there until I had killed him.

Still, I didn't want to kill him in a cowardly way. I untied him and challenged him to a sword fight. (That piece of rope they found was the one I threw aside then.) The man looked furious as he drew his big sword, and without a word he sprang at me in a rage. I don't have to tell you the outcome of the fight. My sword pierced his breast on the twenty-third thrust. Not till the twenty-third: I want you to keep that in mind. I still admire him for that. He's the only man who ever lasted even twenty thrusts with me. (Cheerful grin.)

As he went down, I lowered my bloody sword and turned toward the woman. But she was gone! I looked for her among the cedars, but the bamboo leaves on the ground showed no sign she'd ever been there. I cocked my ear for any sound of her, but all I could hear was the man's death rattle.

Maybe she had run through the underbrush to call for help when the sword fight started. The thought made me fear for my life. I grabbed the man's sword and his bow and arrows and headed straight for the mountain road. The woman's horse was still there, just chewing on grass. Anything else I could tell you after that would be a waste of breath. I got rid of his sword before coming to Kyoto, though.

So that's my confession. I always knew my head would end

up hanging in the tree outside the prison some day, so let me have the ultimate punishment. (Defiant attitude.)

#### Penitent Confession of a Woman in the Kiyomizu Temple

After the man in the dark blue robe had his way with me, he looked at my husband, all tied up, and taunted him with laughter. How humiliated my husband must have felt! He squirmed and twisted in the ropes that covered his body, but the knots ate all the deeper into his flesh. Stumbling, I ran to his side. No—I *tried* to run to him, but instantly the man kicked me down. And that was when it happened: that was when I saw the indescribable glint in my husband's eyes. Truly, it was indescribable. It makes me shudder to recall it even now. My husband was unable to speak a word, and yet, in that moment, his eyes conveyed his whole heart to me. What I saw shining there was neither anger nor sorrow. It was the cold flash of contempt—contempt for *me*. This struck me more painfully than the bandit's kick. I let out a cry and collapsed on the spot.

When I regained consciousness, the man in blue was gone. The only one there in the grove was my husband, still tied to the cedar tree. I just barely managed to raise myself on the carpet of dead bamboo leaves, and look into my husband's face. His eyes were exactly as they had been before, with that same cold look of contempt and hatred. How can I describe the emotion that filled my heart then? Shame . . . sorrow . . . anger . . . I staggered over to him.

"Oh, my husband! Now that this has happened, I cannot go on living with you. I am prepared to die here and now. But you—yes, I want you to die as well. You witnessed my shame. I cannot leave you behind with that knowledge."

I struggled to say everything I needed to say, but my husband simply went on staring at me in disgust. I felt as if my breast would burst open at any moment, but holding my feelings in check, I began to search the bamboo thicket for his sword. The bandit must have taken it—I couldn't find it anywhere—and my husband's bow and arrows were gone as well. But then I

had the good luck to find the dagger at my feet. I brandished it before my husband and spoke to him once again.

"This is the end, then. Please be so good as to allow me to take your life. I will quickly follow you in death."

When he heard this, my husband finally began moving his lips. Of course his mouth was stuffed with bamboo leaves, so he couldn't make a sound, but I knew immediately what he was saying. With total contempt for me, he said only, "Do it." Drifting somewhere between dream and reality, I thrust the dagger through the chest of his pale blue robe.

Then I lost consciousness again. When I was able to look around me at last, my husband, still tied to the tree, was no longer breathing. Across his ashen face shone a streak of light from the setting sun, filtered through the bamboo and cedar. Gulping back my tears, I untied him and cast the rope aside. And then—and then what happened to me? I no longer have the strength to tell it. That I failed to kill myself is obvious. I tried to stab myself in the throat. I threw myself in a pond at the foot of the mountain. Nothing worked. I am still here, by no means proud of my inability to die. (Forlorn smile.) Perhaps even Kanzeon,<sup>5</sup> bodhisatva of compassion, has turned away from me for being so weak. But now—now that I have killed my husband, now that I have been violated by a bandit—what am I to do? Tell me, what am I to . . . (Sudden violent sobbing.)

#### The Testimony of the Dead Man's Spirit Told through a Medium

After the bandit had his way with my wife, he sat there on the ground, trying to comfort her. I could say nothing, of course, and I was bound to the cedar tree. But I kept trying to signal her with my eyes: *Don't believe anything he tells you. He's lying, no matter what he says.* I tried to convey my meaning to her, but she just went on cringing there on the fallen bamboo leaves, staring at her knees. And, you know, I could see she was listening to him. I writhed with jealousy, but the bandit kept his smooth talk going from one point to the next. "Now that your flesh has been sullied, things will never be the same with

your husband. Don't stay with him—come and be my wife! It's because I love you so much that I was so wild with you." The bandit had the gall to speak to her like that!

When my wife raised her face in response to him, she seemed almost spellbound. I had never seen her look so beautiful as she did at that moment. And what do you think this beautiful wife of mine said to the bandit, in my presence—in the presence of her husband bound hand and foot? My spirit may be wandering now between one life and the next, but every time I recall her answer, I burn with indignation. "All right," she told him, "take me anywhere you like." (Long silence.)

And that was not her only crime against me. If that were all she did, I would not be suffering so here in the darkness. With him leading her by the hand, she was stepping out of the bamboo grove as if in a dream, when suddenly the color drained from her face and she pointed back to me. "Kill him!" she screamed. "Kill him! I can't be with you as long as he is alive!" Again and again she screamed, as if she had lost her mind, "Kill him!" Even now her words like a windstorm threaten to blow me headlong into the darkest depths. Have such hateful words ever come from the mouth of a human being before? Have such damnable words ever reached the ears of a human being before? Have such— (An explosion of derisive laughter.) Even the bandit went pale when he heard her. She clung to his arm and screamed again, "Kill him!" The bandit stared at her, saying neither that he would kill me nor that he would not. The next thing I knew, however, he sent my wife sprawling on the bamboo leaves with a single kick. (Another explosion of derisive laughter.) The bandit calmly folded his arms and turned to look at me.

"What do you want me to do with her?" he asked. "Kill her or let her go? Just nod to answer. Kill her?" For this if for nothing else, I am ready to forgive the bandit his crimes. (Second long silence.)

When I hesitated with my answer, my wife let out a scream and darted into the depths of the bamboo thicket. He sprang after her, but I don't think he even managed to lay a hand on

her sleeve. I watched the spectacle as if it were some kind of vision.

After my wife ran off, the bandit picked up my sword and bow and arrows, and he cut my ropes at one place. "Now it's my turn to run," I remember hearing him mutter as he disappeared from the thicket. Then the whole area was quiet. No—I could hear someone weeping. While I was unrying myself, I listened to the sound, until I realized—I realized that I was the one crying. (Another long silence.)

I finally raised myself, exhausted, from the foot of the tree. Lying there before me was the dagger that my wife had dropped. I picked it up and shoved it into my chest. Some kind of bloody mass rose to my mouth, but I felt no pain at all. My chest grew cold, and then everything sank into stillness. What perfect silence! In the skies above that grove on the hidden side of the mountain, not a single bird came to sing. The lonely glow of the sun lingered among the high branches of cedar and bamboo. The sun—but gradually, even that began to fade, and with it the cedars and bamboo. I lay there wrapped in a deep silence.

Then stealthy footsteps came up to me. I tried to see who it was, but the darkness had closed in all around me. Someone—that someone gently pulled the dagger from my chest with an invisible hand. Again a rush of blood filled my mouth, but then I sank once and for all into the darkness between lives.

(December 1921)

Source : Akutagawa, Ryunosuke. 2006 [1921]. « In a Bamboo Grove ». Trad. du japonais par Jay Rubin. In *Akutagawa's Best Short Stories*, p. 11-19. Harmondsworth : Penguin.

APPENDICE D  
LISTE DES PARTICIPANTS À L'ESSAI SCÉNIQUE  
*YABU NO NAKA : DISTRUTHTED*

Mise en scène : Mathieu Chouinard

Assistance : Haruna Kondo

Acteurs-créateurs : Edwige Bage, Mathieu Chouinard, Haruna Kondo, Dan Watson, Johan  
Westergren

Scénographie : Maude Ledoux, Marie-Ève Parent

Costumes : Marie-Ève Parent, Maude Ledoux

Éclairages et régie : Vicki Grenier

Direction de production : Vicki Grenier

Direction technique : Camille Tougas

Graphisme : Noémie Roy Lavoie

## RÉFÉRENCES

- Akutagawa, Ryunosuke. 2006 [1921]. « In a Bamboo Grove ». Trad. du japonais par Jay Rubin. In *Akutagawa's Best Short Stories*, p. 11-19. Harmondsworth : Penguin.
- Balme, Christopher. 1999. *Decolonizing the Stage : Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford : Oxford University Press.
- Barba, Eugenio. 1988. « Eurasian Theatre ». Trad. de l'italien par Richard Fowler. *The Drama Review*, vol. 32, no. 3, p. 126-130.
- Barloewen, Constantin von. 2003. *Anthropologie de la mondialisation*. Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Éd. des Syrtes.
- Baudrillard, Jean et Marc Guillaume. 1994. *Figures de l'altérité*. Paris : Descartes.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London : Routledge.
- Bharucha, Rustom. 1993. *Theatre and the World*. New Delhi : Manohar.
- Blumenthal, Eileen. 1987. « West Meets East Meets West ». *American Theatre*, vol. 3, no. 10, p. 11-16.
- Brown, John Russell. 1998. « Theatrical Pillage in Asia: Redirecting the Intercultural Traffic ». *New Theatre Quarterly*, vol. 14, no. 1, p. 9-19.
- Burkitt, Ian. 2002. « Technologies of the Self: Habitus and Capacities ». *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 32, no. 2, p. 219-237.
- Dewitte, Jacques. 2002. « Ni hasard, ni nécessité : La contingence des phénomènes sociaux selon Marcel Mauss ». *Revue du MAUSS semestrielle*, no. 19, p. 241-272.
- Duret, Pascal, et Peggy Roussel. 2003. *Le corps et ses sociologies*. Paris : Nathan/VUEF.

- Eckersall, Peter. 2001. « The Body and the Problematics of Representation in the Theatre of Gekidan Kaitaisha ». In *Japanese theatre and the International Stage*, sous la dir. de Stanca Scholz-Cionza et Samuel L Leiter, p. 313-327. Leiden : E. J. Brill.
- , Uchino Tadashi et Moriyama Naoto (dir. publ.). 2004. *Alternatives : Debating Theatre Culture in the Age of Con-Fusion*. New York : Peter Lang.
- . 2005. « Eugenio Barba/The Intercultural Performance Handbook ». *Australasian Drama Studies*, no. 47 (octobre), p. 178-180.
- Erny Pierre. 1996. « Le thème du corps en ethnologie ». In *Usages culturels du corps*, sous la dir. de Colette Méchin, p. 1-12. Paris : L'Harmattan.
- Féral, Josette. 1998. « L'Orient revisité. L'interculturalisme au théâtre ». In *Trajectoires du Soleil*, p. 225-243. Paris : Editions Théâtrales.
- Foucault, Michel. 1975. « Les corps dociles. » In *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, p. 159-199. Paris : Gallimard.
- . 1988. « Technologies of the Self ». In *Technologies of the Self, a Seminar with Michel Foucault*, sous la dir. de Luther H. Martin, Huck Gutman et Patrick H. Hutton, p. 16-49. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Grehan, Helena. 2000. « Performed Promiscuities : Interpreting Interculturalism in the Japan's Foundation Asia Center's LEAR ». In *Intersections : Online Asian Studies Journal no 3*.  
source : <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue3/grehan.html>
- Hartog, François. 1980. *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris : Gallimard.
- Latrell, Craig. 2000. « After Appropriation ». *The Drama Review*, vol. 44, no. 4, p. 44-55.
- Le Breton, David. 1988. *Corps et sociétés*. Coll. Sociologies au quotidien. Paris : Méridiens Klincksieck.
- . 1992. *La sociologie du corps*. Coll. Que Sais-je ? Paris : PUF.
- . 2005. *Anthropologie du corps et modernité*. 4e éd. Paris : Quadrige / PUF.

- Lecoq, Jacques (dir. publ.). 1987. *Le théâtre du geste*. Paris : Bordas.
- . 1997. *Le corps poétique*. Arles : Actes Sud-Papiers.
- Lippit, Seiji (comp.). 1999. *The Essential Akutagawa*. New York : Marsilio Publishers.
- Lo, Jacqueline. 2000. « Beyond Happy Hybridity : Performing Asian-Australian Identities ». In *Alter/Asian*, sous la dir. de Ian Ang, Sharon Chalmers, Lisa Law et Mandy Thomas, p. 152-168. Londres : Pluto Press.  
source : <http://dlibrary.acu.edu.au/research/adsa/Lo.htm>
- Lo, Jacqueline, et Helen Gilbert. 2002. « Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis ». *The Drama Review*, vol. 46, no. 3, p. 31-53.
- Mauss, Marcel. 2006 [1934]. *Les techniques du corps*. Édition électronique de Jean-Marie Tremblay.  
Source :  
[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)
- Mori, Mitsuya. 2001. « Thinking and Feeling : Characteristics of Intercultural Theatre ». In *Japanese theatre and the International Stage*, sous la dir. de Stanca Scholz-Cionza, et Samuel L Leiter, p. 357-366. Leiden : E. J. Brill.
- Oida, Yoshi. 1998. *L'acteur invisible*. Trad. de l'anglais par Isabelle Famchon. Arles : Actes Sud.
- Pavis, Patrice. 1990. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti.
- . (dir. publ.). 1996. *The Intercultural Performance Reader*. Londres : Routledge.
- Schechner, Richard. 1982. *The End of Humanism*. New York: PAJ Publications.
- Shusterman, Richard. 1999. « Somaesthetics : A Disciplinary Proposal. » *Journal of aesthetics and art criticism*, vol. 57, no. 3, p. 299-313.
- Stone Peters, Julie. 1995. « Intercultural Performance, Theatre Anthropology, and the Imperialist Critique: Identities, Inheritances, and Neo-Orthodoxies ». In *Imperialism and Theatre*, sous la dir. de J. Ellen Gainor, p. 199-213. Londres : Routledge.

- Taylor, Diana. 1991. « Transculturating Transculturation ». In *Interculturalism and Performance*, sous la dir. de Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta, p. 60-74. New York : PAJ Publications.
- Tokitsu, Kenji. 1995. « Étude de la logique du corps ». source : <http://www.tokitsu.com/index.php?id=246>
- Turner, Victor. 1990. « Are There Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama? ». In *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, sous la dir. de Richard Schechner et Willa Appel, p. 8-18. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ueda, Makoto. 1976. *Modern Japanese Writers and The Nature of Literature*. Stanford : Stanford University Press.
- Weber, Carl. 1991. « AC/TC : Currents of Theatrical Exchange ». In *Interculturalism and Performance*, sous la dir. de Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta, p. 27-37. New York : PAJ Publications.
- Yoshioka, Yumiko. n.d. Pamphlet.  
Source : <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/yumiko/pamph23.htm>
- Young, Robert. 1995. *Colonial Desire : Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londres : Routledge.
- Yu, Beongcheon. 1972. *Akutagawa : An Introduction*. Detroit : Wayne State University Press.