

L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale

Jean-Marie Pradier

Numéro 29, printemps 2001

Méthodes en question

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041455ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041455ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pradier, J.-M. (2001). L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale. *L'Annuaire théâtral*, (29), 51–68. <https://doi.org/10.7202/041455ar>

Résumé de l'article

L'ethnoscénologie est une nouvelle ethnoscience (1995) fondée sur la nécessité de maîtriser toute forme d'ethnocentrisme dans l'étude des arts du spectacle vivant placés dans leur contexte historique, culturel et social. La spécificité de l'ethnoscénologie est définie par rapport à l'ethnomusicologie, les *performance studies*, la théorie de l'ethnodrame (Mars) et l'anthropologie théâtrale (Barba). La définition exploratoire est suivie de l'examen de la notion de pratique performative — dérivée du néologisme introduit par Jerzy Grotowski (1997). Cette notion constitue un outil épistémologique utile pour la constitution d'une scénologie générale. L'auteur soutient qu'il est nécessaire d'abandonner la monodisciplinarité propre aux études théâtrales, d'adopter une perspective transdisciplinaire, en incluant notamment les neurosciences et les sciences cognitives, tout en développant un dialogue entre expertises scientifiques et la connaissance des performers eux-mêmes.

Jean-Marie Pradier
Université de Paris 8

L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale

L'ethnoscénologie¹ étudie les *pratiques performatives* de divers groupes et communautés culturels du monde entier avec le souci premier de tempérer sinon de maîtriser toute forme d'ethnocentrisme. L'ethnoscénologie associe :

- les disciplines scientifiques vouées à l'exploration et à l'analyse du comportement humain : sciences humaines (notamment l'anthropologie, la linguistique, l'ethnologie et les disciplines associées) et sciences du vivant (notamment les neurosciences) (Pradier, 1996);
- les sciences de l'art, notamment les études théâtrales et chorégraphiques;
- le savoir et le point de vue des praticiens et des publics. La confrontation du point de vue des acteurs (ceux qui font) et des scientifiques permet de s'interroger sur la légitimité du langage dans lequel est conduite l'analyse (Friedberg, 1987).

1. Le terme « ethnoscénologie » est un néologisme construit sur le modèle courant de la terminologie scientifique pour identifier une nouvelle discipline (Pradier, 1996). Le nom a été adopté par une communauté de chercheurs et de praticiens à la suite d'un colloque international [UNESCO & Maison des cultures du monde, Paris, 3-4 mai 1995].

L'expression « *pratique performative* » se réfère au néologisme proposé par Jerzy Grotowski dans la leçon inaugurale qu'il présenta le 24 mars 1997 lors de sa réception à la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France. Le terme *performatif*, qui ne doit pas être confondu avec l'acception qu'il a reçu en linguistique (J. L. Austin; É. Benveniste), qualifie tout « *comportement humain spectaculaire organisé* », locution pesante utilisée faute de mieux (Pradier, 1996 : 16), mais explicite et pour cela reprise par certains auteurs (Mandressi, 2000). Le mot souligne l'entièreté du phénomène étudié y compris le processus qui conduit à sa réalisation, sans se limiter à la perception du spectateur ou du témoin (Grotowski, 1993). Ce choix n'engage pas seulement le vocabulaire, mais explicite que l'objectif premier d'une description anthropologique est ce que *font* les individus, non ce qu'ils *son*² (Bazin, 2001).

La pluridisciplinarité est le préalable méthodologique de l'ethnoscénologie. La position et la compétence particulière du chercheur génèrent l'objet de la recherche qui n'est qu'un aspect du phénomène *in toto* et ne peut être confondu avec lui. Comme le souligne Nicole Revel (1992, 2000), dans son étude sur l'épopée, l'approche plurielle cautionne la contribution effective de toutes les formes de compétences et de spécialisations pour l'identification des objets et la vérification de certaines données. Elle implique également la pluralité des axes d'observation, qui doivent prendre en compte, entre autres, les activités cognitives inconscientes et les stratégies conscientes propres au chant d'une épopée – aussi bien l'activité d'un acteur-danseur de kathakali que celle d'un comédien du Français –, car l'étude des processus mentaux du *performer* est aussi importante que celle de sa gestuelle, de ses mouvements et de sa voix. Toutefois ce qui différencie la démarche de l'ethnoscénologue de celle du psychologue ou du sociologue est la recherche des logiques communautaires dans leur interaction avec la personnalité individuelle.

Par les questions qu'elle suscite, l'ethnoscénologie joue un rôle tout à fait spécifique dans le champ des études théâtrales et chorégraphiques traditionnelles, car en soulignant la spécificité de notre culture elle oblige à relativiser les œuvres et les pratiques occidentales du spectacle. Mettant l'accent sur l'action qui sous-

2. « C'est en fin de compte non pas ce que ces humains *son*t, à quel point et de quelle manière ils sont autres que moi, Bambaras, Papous ou Balinais, mais ce qu'ils *font*, la manière dont en la circonstance ils agissent. Le propre d'une action, c'est qu'elle est nécessairement "faite" d'une certaine manière, pas n'importe comment, et qu'elle est donc susceptible d'être expliquée, c'est-à-dire *explicitée*. »

tend la manifestation spectaculaire, et la connaissance qu'elle implique chez ses acteurs, l'ethnoscénologie concourt à faire reconnaître le statut spécifique des *pratiques performatives* dans le champ de la recherche anthropologique.

En s'attachant à rendre compte de l'interaction des universaux et des particularismes propres à l'humanité sous-tendus par la capacité d'invention qui la caractérise, l'ethnoscénologie participe à la construction progressive d'une *scénologie* générale qui ne se limiterait pas à l'analyse des spectacles mais travaillerait les questions : « Pourquoi et comment l'Homme pense-t-il avec son corps ? En quoi et à quelles conditions un certain type d'action participe-t-il de l'esthétique ? »

Une ethnoscience

L'objet de la recherche ethnoscénologique inclut les formes et les théories occidentales du spectacle vivant qui ne peuvent être isolées du contexte dans lequel leur histoire est inscrite, et ne sauraient constituer un corpus uniforme et statique. L'exploration des théories occidentales s'avère nécessaire en raison de la tendance à analyser et à interpréter ce qui en diffère en les prenant pour critère ou pour centre d'un système vers lequel tout devrait converger. Sous la théorie qui s'élabore à partir de présupposés culturels et personnels, pour la plupart implicites, se trouve le théoricien — à moins qu'il ne soit dedans. Les critères d'analyse des spectacles, par exemple, sont fonctions des conceptions propres à un groupe relatives à la nature des spectacles ou plus largement à la nature de l'Homme. Si une anthropologie des anthropologues est aujourd'hui en chantier (Rabinow, 1986; Clifford, 1988), ne serait-il pas opportun d'interroger les limites de la « science » du théâtre qui peine singulièrement à intégrer les disciplines et les perspectives hors d'une tradition essentiellement littéraire ? Pendant longtemps, l'ethnomusicologie n'a-t-elle pas exclu la musique occidentale savante de son champ d'étude, comme si celle-ci n'était pas « ethnique » (Blacking, 1980 : 11)³. Le point de départ de toute ethnoscénologie consiste à évaluer les présupposés alluvionnaires du chercheur, lentement déposés dans ses modes de pensée, de perception et d'action au fil de son histoire personnelle et de l'histoire collective. Le parti pris théorique ne se limite pas aux préjugés culturels, ces « évidences invisibles » (Carroll, 1987) supposément partagées par tout un peuple. « La première altérité (celle de ceux que l'anthropologue étudie) commence au plus près de l'anthropologue; elle n'est pas nécessairement ethnique ou nationale; elle peut être sociale,

3. John Blacking remarque à propos de l'Europe occidentale : « Il faut nous souvenir que dans la plupart des conservatoires on n'enseigne qu'une espèce particulière de musique ethnique, et que la musicologie est en réalité une musicologie ethnique ».

professionnelle, résidentielle » (Augé, 1994 : 25). Paradoxalement, la *différence culturelle* est plus grande entre des collègues concitoyens selon leur discipline d'origine, qu'elle ne peut l'être entre spécialistes d'une même science de nationalités différentes.

Il ne faut pas s'étonner de l'impulsion donnée au champ théorique des études théâtrales par les praticiens qui ont su apporter les éléments de connaissance que seule peut donner l'expérience. Dans la perspective des ethnosciences auxquelles l'ethnoscénologie s'apparente, les principes et les lois pragmatiques que les artisans du théâtre ont mis en évidence relèvent du type d'analyse dite « intérieure » – point de vue des acteurs –, par opposition à l'analyse dite « extérieure » – point de vue de la « science ». La conjugaison de ces deux approches – *emic/etic* selon leur formulation anglo-saxonne – est censée rendre compte de l'objet dans son double statut d'objet observé (par le « scientifique ») et d'objet d'expérience individuelle et collective. La démarche duale – ou mieux transdisciplinaire, à condition de reconnaître la pleine mesure de la connaissance propre au *performer* – a l'avantage d'éviter le faux-semblant et les approximations des théories générales. Jerzy Grotowski, lors de sa leçon inaugurale, s'était présenté à son auditoire en tant qu'artisan des « comportements humains métaquotidiens » constituaient le domaine d'application. Eugenio Barba, fondateur en 1979 de la International School of Theatre Anthropology, a nommé *anthropologie théâtrale* la recherche qu'il a entreprise sur les invariants de l'art des acteurs-danseurs. La longue et patiente appropriation physique par l'exercice des techniques de « l'autre » est traduite en discours *a posteriori*. L'artiste n'est pas seulement un « bricoleur de génie » qui, selon Patrice Pavis, élabore « des principes universels et des sciences *ad hoc*, destinées surtout à justifier et prolonger les réalisations de leur propre pratique théâtrale ou parathéâtrale » (1998 : 107). Pas plus qu'il n'est l'*informateur* du scientifique à l'image de l'informateur indigène dont les récits nourrissent le savant ethnologue. Il détient un *implicit knowledge* (Barba, 1999) qui n'est pas nécessairement verbalisable. Aussi, l'ethnoscénologue ne doit-il pas être un simple observateur, un descripteur du visible. Dans le meilleur des cas, il devrait lui-même avoir l'expérience de la pratique afin de ne pas dévitaliser par intellectualisation le phénomène qu'il étudie.

L'ethnoscénologie a été inconfortablement ballottée entre la tradition culturelle des études théâtrales, la tentation muséographique attachée à l'illustration, la protection et la conservation d'objets exotiques conçus comme des entités closes – les « théâtres traditionnels » –, analyse philologique des textes dramatiques et des traités. Ces emprunts à des disciplines fort éloignées les unes des autres ont

été à l'origine de nombreux malentendus terminologiques. Qui plus est, la discipline épouse les difficultés propres à l'anthropologie dans son souci de penser l'altérité et l'identité, sans développer une conception d'un monde rigidifié en communautés étanches et autoprotégées (Gruzinski, 1999 : 11). La dimension conversationnelle de la recherche (Rabinow, 1988 : 136-139), mais aussi la fascination exercée sur les créateurs par les arts des « cultures du monde » ont favorisé les phénomènes de transfert et de contre-transfert (Augé, 1994 : 27-28). James Clifford (1988) évoque à ce propos l'effet Rorschach : l'autre, l'inouï, l'exotique amènent le fantasme à se manifester en se projetant sur ces productions. À cela s'ajoute l'aporie de civilisation qui brouille notre compréhension de la *spectacularité* caractéristique de l'espèce humaine dont les *arts performatifs* dans leur extrême diversité sont la manifestation la plus éclatante.

Tant d'embarras épineux ne doivent pas nous étonner. Songeons aux obstacles que l'ethnomusicologie a dû franchir, depuis ses premiers pas au début du ^{xx}e siècle, pour obtenir la reconnaissance du rôle prépondérant qu'elle a joué dans l'élaboration de la musicologie générale, pressentie par André Schaeffner, l'un de ses pionniers en France. Faisant l'économie des tâtonnements de l'ethnomusicologie, l'ethnoscénologie ne peut que bénéficier de ses avancées épistémologiques⁴. C'est par la reconnaissance du caractère musical d'un corpus de sons qui semblaient dépourvus de principes d'organisation rigoureux et de valeur esthétique que l'esprit ethnomusicologique s'est éveillé. Le concept fédérateur auquel il se réfère – la musique – jouit cependant du statut d'*ensemble* – au sens ensembliste du terme⁵ – susceptible d'inclure des *sous-ensembles* sectoriels. L'ethnoscénologie pour sa part doit gérer l'encombrant bagage de catégorisations hiérarchiques établies à partir d'un *sous-ensemble* historique⁶ – une parcelle du théâtre lettré européen – auquel a été accordé le statut d'*ensemble* et qui a servi de référence pour identifier des pratiques qui n'en relevaient pas. Les termes de

4. Certes la musicologie et l'ethnomusicologie ont leurs chapelles et des niches conservatrices; cependant une réelle pluridisciplinarité a pu s'y constituer qui apparaît dans plusieurs publications. Citons : Nils L. Wallin, Björn Merker et Steven Brown, *The Origins of Music*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.

5. « Un ensemble est formé d'éléments susceptibles de posséder certaines propriétés, et d'avoir entre eux, ou avec des éléments d'autres ensembles, certaines relations » (Nicolas Bourbaki, *La théorie des ensembles*, tome I, 1, Paris, Hermann, 1951).

6. L'historien du théâtre Jean-Marie Thomasseau remarque que l'histoire du théâtre ne retient que les genres littéraires « nobles », et néglige ce qui a compté pour les publics. Juan Villegas soutient un propos analogue : *The State of Writing Histories of Theater*, University of California, Irvine; Universidad de Chile, tapuscrit, 2000.

pré-théâtre, théâtre rituel, para-théâtre, théâtre traditionnel ont été inventés pour permettre l'intégration d'objets exotiques dans une fiction conceptuelle née de l'ethnocentrisme.

Ethnoscénologie et anthropologie

Dès leur constitution en disciplines autonomes, les sciences humaines comparatives se sont attachées à la description de pratiques qui, par leur spectacularité, tranchaient sur l'horizon de leur propre monde. Entrelaçant le descriptif et le normatif, bon nombre d'auteurs ont rendu compte de leurs perceptions à partir de modèles impropres à rendre intelligibles la complexité et la spécificité de leur objet. C'est ainsi que l'ethnologie, l'anthropologie, la psychologie sociale et clinique, la psychiatrie ont eu recours au vocabulaire du théâtre lorsque des phénomènes et des situations comportaient des attitudes ostentatoires, des changements d'états, des métamorphoses, des imitations d'animaux ou de personnes. La métaphore théâtrale a perduré jusqu'à nos jours et ne s'est jamais éteinte même si elle se raréfie. Les termes de « personnalité d'emprunt » (Rouget, 1980 : 226), de dédoublement⁷, de théâtralisation, de théâtralité (Leiris) reviennent sous la plume de nombreux auteurs. Le « *Theatrum Mundi* » de Pythagore, repris par Shakespeare (*As You Like It*, II, 7 : 140-143) et par Pirandello, a été un pilier des théories interactionnistes nord-américaines – Georges H. Mead, William I. Thomas, Erving Goffman, R. Turner, McCall, Sheldon Stryker – et des travaux de Moreno, Bales, Sarbin, Harré, Secord, et de V. Turner, Pearsons et Lewin⁸. Il faut dire que ces emprunts ont été favorisés par la perspective mimétique de l'art dramatique occidental selon une procédure d'inversion. Le théâtre devenu l'analyste par excellence de la nature humaine en action a devancé les sciences venues plus tardivement se consacrer à son étude. C'est ainsi que l'existence quotidienne, inspiratrice du théâtre, a été perçue comme « théâtralisée » par le spectateur captif de l'effet miroir produit par la scène. Au passage, notons que si, en Inde, « la métaphore théâtrale est partout présente, jusque dans les textes spéculatifs » (Bansat-Boudon, 1997 : 9-10), les fondements idéologiques et esthétiques constitutifs des

7. André Schaeffner : « Un homme qui se dédouble, telle peut être l'origine du personnage » (« Rituel et pré-théâtre », dans Guy Dumour (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris Gallimard, 1965, p. 42, coll. « Encyclopédie de la Pléiade »).

8. A. Paul Hare, *Social Interaction as Drama : Applications From Conflict Resolution*, Beverly Hills, Sage Publications, 1985. Voir Sheldon Stryker, « The theatrical metaphor : can it aid conflict resolution ? », *Contemporary Psychology*, vol. 32, n° 7, 1987, p. 602-603.

arts performatifs à partir desquels s'établit la ressemblance modifient profondément le sens de la figure. Ainsi, la métaphore théâtrale n'a pas le même sens dans la culture hindouiste et dans la culture judéo-chrétienne, par exemple.

Nombre de théoriciens du théâtre, quant à eux, ont repris à leur compte les spéculations de l'école anthropologique de Cambridge du début du xx^e siècle⁹. Forts de la remarque d'Aristote sur l'origine rituelle de la tragédie et de la comédie grecques, influencés par l'anthropologie évolutionniste de Sir James George Frazer, Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray et Francis Cornfield s'étaient attelés à la quête du rite unitaire originaire — le *Sacer Ludus* —, qui aurait donné naissance par transformations successives à l'ensemble des formes théâtrales. Le « ritualocentrisme » est loin d'avoir disparu des *performance studies* (Schechner, 1995; Hugues-Freeland, 1997; Berghaus, 1999) et des études théâtrales (Hinden, 1995; Pavis, 1987), alors que, en revanche, les études sur le rituel se sont ouvertes aux sciences de la vie (Laughlin, McManus et d'Aquili, 1990). Ici encore, c'est par abus de la synecdoque que rites et rituels sont pris pour l'ensemble fondateur d'une pratique qui, se détachant du religieux, aurait conquis son indépendance. Pourtant, Marcel Mauss (1947) avait énoncé une pertinente hypothèse, à présent défendue par l'éthnologie et la psychologie du développement, à savoir que la dramatisation précède la ritualisation. C'est en raison de sa capacité à incarner l'imaginaire — la *performativité* — que l'Homme communique par le corps avec les instances supérieures. Les recherches de Nicole Revel sur l'épopée, aussi bien que celles de Roberte Hamayon (1999-2000 : 39) sur le chamanisme sibérien illustrent cette aptitude remarquable de l'espèce humaine à unir dans l'action l'organique et le symbolique. Reprenant Wallace (1966 : 102), qui décrit le rituel, phénomène primaire du religieux, comme « *religion in action*¹⁰ », j'aurais tendance à définir les pratiques et les arts performatifs comme « l'imaginaire en action », sans négliger pour autant la connexité entre l'imaginaire et l'émotion, au sens contemporain du terme. Une telle définition pourrait contribuer à dissiper la confusion entre « théâtralité » — *theatricality* — et l'idée d'expressivité sous-jacente à la notion de *non verbal communication*¹¹.

9. Voir *The Four Stages of Greek Religion* (1912) de Gilbert Murray et *The Origin of Attic Comedy* (1914) de Francis Cornfield, largement influencés par le modèle évolutionniste de Frazer.

10. « The primary phenomenon of religion is ritual. Ritual is religion in action; it is the cutting edge of the tool. »

11. Lire à ce propos — et sur la question des embarras de l'anthropologie à concevoir la spécificité du théâtre —, Johannes Fabian, « Theater and anthropology, theatricality and culture », *Research in African Literature*, vol. 30, n° 4, Winter 1999, p. 24-31; William O. Beeman, « The anthropology of theater and spectacle », *Annu. Rev. Anthropol.*, n° 22, 1993, p. 369-393.

Dans les années 1930, en France, Marcel Mauss avait attiré l'attention sur les processus d'incarnation de l'expérience individuelle et collective. Sa communication présentée à la Société de psychologie en 1934 sur *Les techniques du corps* contient en germe les développements ultérieurs de praticiens réformateurs du théâtre comme Jerzy Grotowski et Eugenio Barba. En 1935-1936, dans le cadre de son enseignement à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris, Mauss a étendu son intuition première au thème de la technologie et l'esthétique. Le chapitre V du *Manuel* consacré aux arts s'ouvre sur une déclaration de principe restée étonnamment neuve : « Pour étudier les arts, nous procéderons comme nous l'avons fait pour les techniques, à partir du corps » (1947 : 77). Les pratiques humaines, esthétiques, symboliques et physiques, comportementales et intellectuelles, affectives et religieuses doivent être considérées dans une perspective que l'on qualifierait aujourd'hui de systémique. Toute segmentation de la complexité humaine conduit au réductionnisme. « L'Homme total » est à considérer dans sa triple nature biologique, psychologique et sociologique. L'étude des phénomènes humains ne peut être qu'interdisciplinaire. C'est pourquoi « il conviendra d'étudier chaque art, chaque système d'art, chaque mélange d'arts, à tous les points de vue possibles et d'abord au point de vue psychophysiologique » (1947 : 71). Revenant sur la division des arts, Mauss propose de partir « de l'un des arts musicaux, qui est la danse. La danse est toute proche des jeux, la progression serait insensible; et la danse est à l'origine de tous les arts. Certains peuples – Fuégiens, Australiens – ne connaissent que très peu d'arts, mais tout leur effort artistique s'épanouit dans la danse » (1947 : 77).

De la méthode

La méthodologie de l'ethnoscénologie est celle de l'anthropologie critique contemporaine attentive à saisir la complexité dynamique des pratiques plutôt qu'à les figer dans des taxonomies et des logiques mécanicistes (Pradier, 2001; 2000; 1998). Le caractère pluridisciplinaire de la recherche a pour conséquence l'adoption de perspectives méthodologiques propres à chaque spécialité.

L'impasse où se sont arrêtées bon nombre de perspectives théoriques récentes dans le domaine des études théâtrales provient en grande partie d'emprunts naïfs de tel ou tel théoricien qui traite, sans le savoir, de questions qui intéressent au premier chef des sciences spécifiques. Les faiblesses de la théorie de la réception, des *performances studies*, des *intercultural studies* viennent du fait que leurs tenants se situent « entre » : entre théâtre et anthropologie (Schechner : 1985);

entre théâtre et psychologie; entre théâtre et... À cela, s'ajoute la procédure de coagulation de propositions souples et en mouvement dans leur temps, devenues *doxa* par la suite, comme cela se produit fréquemment avec Victor Turner.

La recherche en ethnoscénologie a pour préalable l'analyse linguistique du corpus en fonction de la nomination de l'objet d'étude et de l'expérience des *performers*. Une langue porte en elle une représentation particulière du monde, une logique et une esthétique. Nombreuses sont les notions inhérentes à nos formes de pensée et à nos taxonomies qui ne conviennent pas à la description et à l'analyse du phénomène observé. Parmi les leurres conceptuels les plus courants, notons ce qui a trait à la *culture*, au *métissage*, au *rituel*, à la *thérapie*. Le chercheur néophyte a du mal à comprendre que la perception ne se borne pas à absorber des signaux physiques comme le ferait une machine, avec plus ou moins de perte et de distorsion. Au public du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, en février 1999, Barba de citer Blake : « Le corps est cette partie de l'âme qui peut être perçue par nos sens. » Que signifie percevoir sinon retrouver des signes et des signaux que l'on appris à reconnaître, à les travailler et à les transformer en éléments inducteurs, incitateurs de sa propre activité mentale et affective (Pradier, 1994) ? Ce n'est qu'en multipliant les modèles, ce qui revient à multiplier les logiques et les méthodes, que nous parviendrons à compenser leurs effets réducteurs. L'observateur se souvient-il de son dressage ? Or, comme le souligne justement Jean Bazin, « la description que je fais ou vais faire de cette cérémonie (de l'autre) devient une description d'une cérémonie par un animal cérémoniel (à moins d'imaginer une description dont l'auteur ne serait pas humain : que se disent les dieux de nos sacrifices ?). Quand un animal cérémoniel décrit une cérémonie que fait-il ? Il met une cérémonie à la place d'un autre » (Bazin, 2001 : 7). Lorsque l'homme spectaculaire décrit un spectacle, ne met-il pas le spectacle qu'il porte implicitement en lui à la place du spectacle dont il est censé rendre compte ?

L'apparition tardive de l'ethnoscénologie renvoie à la question des disciplines, de leur catégorisation, de leur spécificité, de leur légitimité, des relations à établir entre elles et de la mise en commun de leurs compétences. En d'autres termes, le projet qui nous est proposé concerne les possibilités d'établissement d'une approche au moins pluridisciplinaire, au mieux interdisciplinaire et idéalement transdisciplinaire pour un objet – les pratiques et les arts performatifs – masqué par un autre – le théâtre *stricto sensu*. Spécialisation est encore souvent confondue avec insularité institutionnelle alors que la complémentarité des compétences apparaît évidente lors des colloques, des soutenances de thèse ou des sessions de la

*International School of Theatre Anthropology*¹². Force est de constater l'éparpillement des travaux et l'isolement des chercheurs qui peinent encore à tisser des liens avec les départements étrangers à leur secteur d'origine. Ce que note l'anthropologue italien Piergiorgio Giacchè : « Lorsque l'on parcourt, pour autant qu'on le veuille et qu'on le puisse, le patrimoine ou le répertoire de la science anthropologique, on s'aperçoit que les réflexions et les investigations ethnologiques sur le théâtre ne sont pas rares, mais qu'elles semblent avoir été des occasions d'étude qui n'ont jamais donné lieu à une tradition de recherche » (1999 : 110).

Il ne s'agit pas de se demander si seul un, une indianiste peut légitimement s'adonner à l'étude du Kutiyattam. D'évidence la réponse est non. Un anatomiste chinois ignorant de la langue anglaise peut fort bien procéder à la prosection du corps d'un Anglais. En revanche, l'analyse qu'il ferait du *Hamlet* de Shakespeare ne serait guère crédible dans le champ des études anglaises. La légitimité du regard présuppose que soit définies au préalable les clefs dont dispose l'observateur-analyste. Règle difficile à mettre en œuvre, parfois impossible. Si nous percevons ce que nous avons appris à percevoir, la connaissance, la prise de conscience des codes perceptifs et cognitifs acquis nous échappe. En d'autres termes, dirait Monsieur de La Palisse, nous ignorons tout de ce que nous ne pouvons percevoir.

Une herméneutique de l'action

L'ethnoscénologie appelle une herméneutique de l'action. Plutôt que de dire ce que *sont* les « spectacles », il est préférable de se soucier de décrire rigoureusement ce que *font* les individus qui les créent. C'est ainsi, argumente Jean Bazin à l'occasion d'une soutenance de thèse sur le théâtre Yoruba, au Nigeria¹³, que l'on s'aperçoit que le champ des pratiques, chez les acteurs, peut être analysé comme une coexistence de plusieurs mondes d'action (ou de plusieurs systèmes de conventions) entre lesquels s'opèrent constamment des « métaphores », des translations portant sur les objets comme sur les personnes.

12. International School of Theatre Anthropology — P.O.B. 1283 — DK 7500 Holstebro.

13. La thèse soutenue par Bernard Müller le jeudi 27 janvier 2000 sous le titre : « Théâtre, nationalisme et travail culturel au Nigeria aujourd'hui. Essai de description d'une pièce de Yoruba Theatre ».

Les techniques du *performers* sont sous-tendues par des logiques personnelles et collectives, qualifiées de « dramaturgies » par Eugenio Barba. Nous n'appréhendons pas des essences – « le corps occidental » – mais des actions, précises, localisées, individualisées : des *performances* :

J'entends donc, non pas de décrire un peuple, mais de décrire une action (ou plus exactement une séquence d'actions). [...] Le propre d'une action, c'est qu'elle est nécessairement « faite » d'une certaine manière (pas n'importe comment) et qu'elle est donc susceptible d'être *expliquée*, au sens où l'on « explique » à qui l'ignore comment on joue aux échecs, comment on fait la crème anglaise... Témoin d'une action qui ne m'est pas familière, je m'engage dans un travail d'explicitation qui est d'ordre descriptif (je ne suis pas en quête d'une cause) (Bazin, 1999-2000 : 36-37).

Il convient de remettre en cause notre idée du spectacle à propos de nos propres productions « théâtrales » pour percevoir chez l'autre ce qui ne relève pas du déchiffrement de signes par la vue et l'oreille mais d'une herméneutique de l'action. Le terme performatif introduit par Grotowski ne doit pas être réduit au *performer*, au *doer*, à l'acteur, au comédien, au danseur. Le spectateur – ou le « témoin », dans la terminologie grotowskienne – *performe* également dans l'acte de perception qui, rappelons-le, ne correspond pas à un traitement automatique de l'information, de type mécaniste, mais à un travail cognitif, émotionnel, physique extrêmement variable d'une personne à l'autre (Pradier, 1994). C'est pourquoi des metteurs en scène font de leur art un stimulateur de l'imaginaire du spectateur, non un récit à lire – Eugenio Barba –, le partage d'une expérience, en opposition au simple jeu représentatif – Massimo Munaro. Le discours descriptif est la transcription sélective des différentes procédures d'explication à soi-même, d'interprétation et de production de sens, d'images, d'associations générées par l'événement performatif. En une formule heureuse, le neurobiologiste Francisco Varela résume la coalescence de ce que nous aurions tendance à opposer : « Toute action est connaissance et toute connaissance est action. »

Les *performers* dans leur pratique savent analyser une situation, la justesse d'un geste et d'un mouvement, le timbre d'une voix. Les théoriciens sont-ils aussi habiles à percevoir, à analyser et à énoncer l'objet qui les occupe ? Les sciences humaines singent parfois les sciences de la matière en présentant comme universels des objets – inanimés et animés –, des théories d'analyse et de description qui prennent source dans les héritages religieux, philosophiques, esthétiques et des

courants d'esprit particuliers. Elles ont tout intérêt à reconquérir, sans mimétisme, légitimité et méthode en offrant du qualitatif – par l'écriture – au quantitatif sans voir en ce dernier un misérable subterfuge. Aux querelles des anciens qui se réclamaient de l'objectivité scientifique ou, tout au contraire, de la vérité philosophique, il est temps de substituer l'*enantiodromie* d'Héraclite : les contraires sont complémentaires, ils ne s'opposent pas. Au lieu de dresser les points de vue les uns contre les autres, établissons des liaisons entre eux.

L'ethnoscénologie comme symptôme

L'ethnoscénologie est depuis 1995 l'appellation académique d'une perspective relativement ancienne, qui n'a trouvé place dans l'institution universitaire que récemment. Deux ans après, Jerzy Grotowski était nommé au Collège de France à la première chaire d'Anthropologie théâtrale (1997), et inaugurerait un cours intitulé : « La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel ». En Autriche, à la même époque était fondée la *Gesellschaft für Theater Ethnologie*¹⁴. La naissance de cette discipline appartient à l'ordre du symptôme. En proposant une exigence épistémologique et méthodologique qui jusque-là faisait défaut, elle souligne les effets d'une aporie de civilisation : le théâtre *stricto sensu* désigne le secteur local et temporel d'une aptitude universelle. En exprimant la revendication pour la formation et la recherche de disposer d'un cursus et d'un espace spécifiques, elle met en évidence le caractère arbitraire de nos catégories de pensée. L'orientation des études et des pratiques théâtrales est conditionnée par la représentation que l'on a de l'objet théâtre. Dans nos cultures européennes, les nombreux avatars qu'il a connus au cours de son histoire ont été figés dans un faisceau d'extrapolations au sens où l'entendait Henri Lefebvre : « La métamorphose d'une activité partielle en idéologie et d'une discipline parcellaire en "essence", cette opération scabreuse porte un nom : extrapolation, généralement après réduction abusive » (1968 : 308).

Henri Bergson notait que la perception complète ne se définit et ne se distingue que par sa coalescence, avec une image-souvenir que nous lançons au-devant d'elle (1896 : 136). L'image-souvenir que nous lançons encore au-devant de la scène théâtrale est celle d'un lieu où l'intériorité confuse, les déchirements de la conscience et des sentiments, les incertitudes du destin deviennent visibles et en conséquences lisibles, c'est-à-dire intelligibles. Publié trois ans après le manifeste de l'ethnoscénologie, la 901^e conclusion de Pierre Legendre s'intitule « Étude sur

14. Hütteldorfer Strasse 113/10 — A — 1140 Vienne, Autriche <gte.theaterwissenschaft@univie.ac.at>.

le théâtre de la Raison » : « Parler ici de théâtralité suppose que nous ayons affaire à la problématisation du regard, ou, comme le suggère la langue grecque, de la contemplation; disons, de l'œil intérieur. Qui regarde ou contemple ? Quel objet de contemplation ? et qui donne à voir ? » (1998 : 234).

Et Pierre Legendre d'évoquer ce que nous rappelions dans notre manifeste de l'ethnoscénologie : la scène, ce terme d'origine grecque, « est associée à l'idée d'un théâtre mais aussi au campement, voire à l'enveloppe de l'âme, au corps ». Certes « la scène est d'abord intérieure à l'homme » (1998). Toutefois, lorsqu'elle se fait chair et s'incarne dans l'organicité de l'acteur/danseur, ce que l'homme pense du corps, de son organisation, de son rapport à l'esprit, à l'âme, à l'émotion, à la raison détermine la forme que cette scène prend. En d'autres termes, le corps devient la scène où se révèle l'avatar culturel de la pensée pour une époque, une communauté, une société, une civilisation.

Le théâtre grec a atteint son apogée au ^ve siècle avant Jésus-Christ avec un genre qui est resté chez nous emblématique de l'art théâtral : la tragédie. Or, qu'est-ce que la tragédie ? C'est l'exposé, dans un long poème, du destin de personnes et de héros qui affrontent les divinités, la folie, le malheur, les passions. À la même époque, est né un outil de compréhension rationnelle — nous dirions « scientifique » — de ces questions : la médecine, incarnée par un médecin de génie, Hippocrate. Contemporain des grands dramaturges dont nous avons conservé la mémoire et le culte, Hippocrate est devenu le symbole de la médecine scientifique en Europe. Jusque-là, les médecins plus ou moins sorciers attribuaient l'origine des maladies à des causes magiques ou divines. Hippocrate et les médecins de l'École hippocratique critiquent cette attitude et fondent leur science sur l'observation du malade, de son contexte, des différents éléments qui peuvent influencer sur la maladie.

Deux arts du regard sont ainsi nés côte à côte, fondant chacun une sémiologie avant que bien après n'apparaisse l'idée de l'expérimentation.

Perspectives universitaires

En moins de trois ans, un réseau international de chercheurs s'est constitué. Un premier colloque international s'est tenu à Cuernavaca, Mexique, au mois de juin 1996. Le second a eu lieu à Salvador de Bahia en septembre 1997. D'autres ont suivi chaque fois plus rigoureux dans leur souci de clarification épistémologique et méthodologique. De fait, si les premières rencontres ont été placées sous le signe de la bonne volonté, des alliances amicales, de la curiosité elles ont

également souffert des contradictions inhérentes au mélange des logiques, depuis le souci de l'« authentique » des programmateurs européens, jusqu'à l'indigénisme militant des autres, en passant par le protectionnisme des tenants de la tradition et les différents entre les écoles de pensée au sein d'une même discipline. Des thèses de doctorat en ethnoscénologie ont été soutenues, d'autres sont en préparation. Des enseignements spécialisés sont proposés, notamment aux universités de Salvador de Bahia (Brésil) et de Paris 8 (France).

Les difficultés rencontrées par les premiers étudiants doctorants qui se sont réclamés de l'ethnoscénologie provenaient de leur manque de compétence dans le domaine de l'anthropologie et des sciences convoquées, faute de formation spécifique. Ayant eu recours à des disciplines auxquelles ils empruntaient notions et concepts sans le recul que peut donner un long apprentissage des logiques qui les sous-tendent, sans la confrontation avec le « terrain », la plupart se sont souvent trouvés en porte-à-faux face aux jurys savants. En l'absence de cursus universitaire spécialisé, l'étudiant doit encore se composer un menu académique parfois copieux qui le conduit à suivre cours et séminaires dans plusieurs institutions tout en poursuivant ses travaux de recherche. L'esprit anthropologique doit également se combiner avec l'esprit du *performer*. Or, l'acquisition du premier – l'esprit anthropologique – ne signifie pas l'acquisition d'une théorie doctrinale, mais d'un ensemble de notions, de concepts et de règles de travail adoptés par une communauté scientifique dont on ne doit pas surestimer l'homogénéité. Le recours à des termes aussi banalisés que « culture », « métissage », « identité », « tradition », « rituel », « thérapie », « mythe »... est périlleux si l'on se tient à l'écart des *disputationes* dont ils sont l'objet actuellement. Quant à l'esprit du *performer*, il ne s'acquiert que par la pratique et l'observation longue et patiente non pas de spectacles, mais des processus qui conduisent à leur réalisation.

La chance de l'ethnoscénologie est de survenir au moment où les institutions universitaires nationales dans de nombreux pays, notamment en Europe, mais aussi au Brésil, en Corée, à Taiwan, procèdent à un réaménagement de fond et de forme rendu indispensable par l'évolution sociopolitique. Les particularismes favorables au maintien des clans et des chapelles ne disparaîtront certes pas. Toutefois, devenant transnationaux, ils permettront aux sciences humaines d'aller vers la constitution de réseaux plus vastes, à l'image de ceux qui se sont tissés pour les sciences de la matière et de la vie. Les artistes ont déjà montré le chemin. Jerzy Grotowski n'avait-il pas cité en exemple l'Institut fondé à Copenhague par Niels

Bohr ? La *International School of Theatre Anthropology* de Barba n'est-elle pas une multinationale dont le seul profit recherché est la confrontation et le partage des savoirs ?

L'ethnoscénologie est une nouvelle ethnoscience (1995) fondée sur la nécessité de maîtriser toute forme d'ethnocentrisme dans l'étude des arts du spectacle vivant placés dans leur contexte historique, culturel et social. La spécificité de l'ethnoscénologie est définie par rapport à l'ethnomusicologie, les *performance studies*, la théorie de l'ethnodrame (Mars) et l'anthropologie théâtrale (Barba). La définition exploratoire est suivie de l'examen de la notion de pratique performative – dérivée du néologisme introduit par Jerzy Grotowski (1997). Cette notion constitue un outil épistémologique utile pour la constitution d'une scénologie générale. L'auteur soutient qu'il est nécessaire d'abandonner la monodisciplinarité propre aux études théâtrales, d'adopter une perspective transdisciplinaire, en incluant notamment les neurosciences et les sciences cognitives, tout en développant un dialogue entre expertises scientifiques et la connaissance des performers eux-mêmes.

This article offers an account of a new ethnoscience (1995) based on the need to avoid any form of ethnocentrism in the study of the performing arts and practices in their cultural, historical and social context. Ethnoscenology is placed in relation to ethnomusicology, performance studies, ethnodrama (Mars) and theatre anthropology (Barba). An exploratory definition is proposed, followed by a discussion of the notion of performative practice, derived from the neologism proposed by Jerzy Grotowski (1997) as a useful conceptual tool for elaborating a general scenology. Furthermore, the author argues that it is necessary to abandon one-dimensional strategies in research and to adopt a transdisciplinary perspective, which includes neuro- and cognitive sciences and fosters a dialogue between scientific experts and performers.

Professeur à l'Université de Paris 8, dont il codirige le département de théâtre, Jean-Marie Pradier est docteur en psychologie et docteur ès lettres. Il a enseigné aux universités d'Istanbul, de Rabat et de Paris 7. Membre permanent de la International School of Theatre Anthropology (ISTA), il est responsable à l'Université de Paris 8 du Groupe de recherche sur les comportements humains spectaculaires organisés-ethnoscénologie, et du Laboratoire interdisciplinaire des pratiques spectaculaires. Sa recherche porte essentiellement sur les relations des arts et des sciences ainsi que sur l'approche des fondements biologiques et culturels des pratiques spectaculaires humaines. En collaboration avec la Maison des cultures du monde, il est à l'initiative de la fondation du Centre international d'ethnoscénologie, créé à l'Unesco le 3 mai 1995. Dernier ouvrage paru : La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Presses Universitaires de Bordeaux, 1997).

Bibliographie

- AUGÉ, Marc (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, [Paris], Aubier. (Coll. « Critiques ».)
- BANSAT-BOUDON, Lyne (1997), « Le voile de la Maya », dans *Théâtres indiens*, Paris, Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud, EHESS. (Coll. « Purusarthà »)
- BARBA, Eugenio (1999), « *Tacit knowledge : heritage and waste* ». Symposium international tenu à Holstebro du 22 au 26 septembre 1999 à l'occasion du trente-cinquième anniversaire de l'Odin Teatret (à paraître dans un ouvrage coordonné par Anne-Marie Gourdon).
- BAZIN, Jean (1999-2000), « Science des mœurs et description de l'action », *Le Genre humain*, n° 34 (hiver 1999-printemps 2000), p. 33-58.
- BAZIN, Jean (2001), « L'anthropologie en question », dans *Qu'est-ce que la société*, Paris, O. Jacob. (Coll. « L'université de tous les savoirs ») (à paraître).
- BERGHAUS, Günter (1999), « Ritualisme et esprit fin de siècle », *Théâtre/Public*, n° 146 (mars-avril), p. 68-73.
- BERGSON, Henri (1896), *Matière et mémoire*, Paris, Alcan.
- BLACKING, John (1980), *Le sens musical*, traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel, Paris, Éditions de Minuit.
- CARROLL, Raymonde (1987), *Évidences invisibles : Américains et Français au quotidien*, Paris, Seuil.
- CLIFFORD, James (1988), *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press. [*Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.]
- FRIEDBERG, Claudine (1987), « Les études d'ethnoscience », *Le Courrier du CNRS*, supplément au n° 67, p. 19-24.
- GIACCÈ, Piergiorgio (1999), « Aux confins du théâtre : sur la relation entre théâtre et anthropologie », *Diogène*, n° 186 (avril-juin), p. 110-123.
- GROTOWSKI, Jerzy (1993), « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », dans Thomas RICHARDS, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, préface et essai de Jerzy Grotowski, Arles, Actes Sud; Paris, Académie expérimentale des théâtres, p. 174-201. (Coll. « Le temps du théâtre ».)
- GROTOWSKI, Jerzy (1997), *Leçon inaugurale au Théâtre des Bouffes du Nord, 24 mars 1997*. Non publiée. Document enregistré — Le Livre qui parle, 24550 Villefranche-du-Périgord.

- GRUZINSKI, Serge (1999), *La pensée métisse*, Paris, Fayard.
- HAMAYON, Roberte N. (1999-2000), « Des usages de "jeu" dans le vocabulaire rituel du monde altaïque », *Études mongoles et sibériennes*, Paris, Centre d'études mongoles et sibériennes/Klincksieck, Cahiers 30-31, p. 11-45.
- HINDEN, Michael (1995), « Drama and ritual once again : notes toward a revival of tragic theory », *Comparative Drama*, vol. 29, n° 2 (Summer), p. 183-202.
- HUGUES-FREELAND, Felicia (dir.) (1997), *Ritual, Performance, Media*, Londres, Routledge.
- LAUGHLIN Jr., Charles D., John McMANUS et Eugene G. d'AQUILI (1990), *Brain, Symbol & Experience : Toward a Neurophenomenology of Human Consciousness*, Boston, New Science Library.
- LEFEBVRE, Henri (1968), *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard.
- LEGENDRE, Pierre (1998), *La 90^e conclusion : étude sur le théâtre de la Raison*, Paris, Fayard.
- MANDRESSI, Rafael (2000), « Transculturación y espectáculos vivos. Hacia una etnoescenología de la promiscuidad cultural », *Conjunto*, n° 116, p. 47-56.
- MAUSS, Marcel (1935), « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, vol. XXXII, n° 3-4 (15 mars-15 avril), p. 271-293.
- MAUSS, Marcel (1947), *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, chapitre V, p. 69-99.
- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, p. 339-340.
- PAVIS, Patrice (1998), « Théorie et pratique dans les études théâtrales à l'université », *Théâtre*, n° 1, p. 103-128. (Coll. « Arts 8 ».)
- PRADIER, Jean-Marie (1990), « Toward a biological theory of the body in performance », *New Theatre Quarterly*, vol. 6, n° 21 (February), p. 86-98.
- PRADIER, Jean-Marie (1994), « Le public et son corps : éloge des sens », *Théâtre/Public*, n° 120 (novembre-décembre) [numéro spécial sur le théâtre et la science], p. 18-33.
- PRADIER, Jean-Marie (1996), « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *Internationale de l'imaginaire*, n° 5 [numéro spécial du colloque de fondation de l'ethnoscénologie, mai 1995], p. 13-41.
- PRADIER, Jean-Marie (1998), « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », *Théâtre*, n° 1, p. 17-37. (Coll. « Arts 8 ».)
- PRADIER, Jean-Marie (2000), « Ethnoszenologie. Das Fleisch ist Geist », dans Michael HÜTLER, Susanne SCHWINGHAMMER et Monika WAGNER (dir.), *Ausbruch zu neuen Welten Theatralität an der Jahrtausendwende*, Frankfurt, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, p. 77-107.

- PRADIER, Jean-Marie (2001), « Ethnoscenology : the flesh is spirit », dans Günter Berghaus (dir.), *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen, Max Niemeyer, p. 61-81.
- RABINOW, Paul (1986), « Representations are social facts : modernity and post-modernity in anthropology », dans James CLIFFORD et George C. MARCUS (dir.), *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, p. 234-261.
- RABINOW, Paul (1988), *Un ethnologue au Maroc : réflexions sur une enquête de terrain*, traduit de l'anglais par Tina Jolas, Paris, Hachette.
- REVEL, Nicole et Mäsinu INTARAY (2000), *La quête en épouse : Mämiminbin, une épopée palawan chantée par Mäsinu = The Quest for a Wife : Mämiminbin, A Palawan Epic Sung by Mäsinu*, Paris, Éditions UNESCO : Langues et mondes – L'Asiathèque. (Coll. « Littératures de la voix, n° 1 ».)
- REVEL, Nicole (1992), *Fleurs de paroles : histoire naturelle palawan*, Paris, Peeters-France. (Coll. « Ethnosciences ».)
- ROUGET, Gilbert (1980), *La musique et la transe*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)
- SCHECHNER, Richard (1995), *The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance*, Londres, Routledge.
- SCHECHNER, Richard (1985), *Between Theatre and Anthropology*, préface de Victor Turner, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- WALLACE, Anthony F. C. (1966), *Religion : An Anthropological View*, New York, Random House.