

Jean-Marie Pradier
ETHNOSCÉNOLOGIE.
LES INCARNATIONS DE L'IMAGINAIRE

Ce fut tout d'abord l'une de ces évidences que l'on ne s'explique pas, mais qui caractérisent ce que François Delsarte a nommé «épisodes révélateurs». Dans une lettre adressée à son disciple américain James Steele MacKaye le 30 janvier 1871, Delsarte avait évoqué les événements qui avaient marqué de façon décisive le cours de son existence de praticien chercheur, au point d'orienter et de nourrir ses propres travaux¹. Pour moi, c'est à Holstebro un jour de l'hiver 1974 que c'est produit un épisode révélateur. Quarante ans plus tard, l'alliage dynamique qui s'y est opéré est devenu chantier permanent, brassage de réflexions, absorption d'expériences, combinaisons d'ententes et d'étonnements, d'échanges bénéfiques et de désaccords fructueux qui m'ont conduit à développer progressivement des intuitions initiales, des hypothèses, en un champ d'étude interdisciplinaire: l'ethnoscénologie.

Lors du colloque de fondation de cette ethnosciences en mai 1995, à l'UNESCO puis à la Maison des Cultures du Monde de Paris, avec mes amis co-fondateurs – Jean Duvignaud, Cherif Khaznadar², Françoise Gründ –, nous sommes entrés, à notre tour, dans la course à l'élucidation des contraires apparents, initiée en 1964 à Oslo par Eugenio Barba. Héraclite d'Éphèse le Grec, habitué des gymnases parlait d'énantiédromie – δρομος, la marche, la course (des contraires). Communément, ce qui nous paraît contraire, ne l'est pas en soi; mais

¹ Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, Editions IPMC, La Villette, 1992, pp. 55.

² Alors qu'il dirigeait la Maison de la Culture de Rennes, Cherif Khaznadar avait invité l'Odin Teatret dans le cadre du Festival de Café Théâtre et de Théâtre en Marche. Cfr. *L'étranger qui danse. Album de l'Odin Teatret 1972-1977*, version française de *Lo straniero che danza*, Turin, Cooperativa studio forma, 1977. Il revient à Cherif Khaznadar d'avoir fait connaître à E. Barba, Sanjukta Panigrahi (1944-1997) danseuse indienne de style Odissi.

prend naissance dans les taxonomies élaborées dans le temps et l'espace des peuples où se construisent les cosmologies. La notion d'ethnoscience elle-même se fonde sur l'idée que les sciences et le savoir pragmatique se doivent assistance mutuelle.

Comment est-il possible d'exposer brièvement quatre décennies de marcottage, greffe, repiquage et panachage de lectures et discussions, partage d'émerveillements, participation à des sessions de l'ISTA et colloques, sinon qu'en rappelant que les affects ne sont pas extrinsèques au dynamisme physique, intellectuel, esthétique et spirituel. L'élan de création qui nous est donné par la rencontre avec une personne, un texte, une musique, un tableau... repose sur des affinités aux racines multiples et profondes. Songeons à la remarque de Proust, croquant M. de Norpois: «Sauf chez quelques illettrés du peuple et du monde, pour qui la différence des genres est lettre morte, ce qui rapproche, ce n'est pas la communauté des opinions, c'est la consanguinité des esprits³».

Le triangle du Hasard

Je crois avoir pris connaissance de l'existence de l'Odin Teatret en 1973, à Montevideo, par un article de Guy Dumur publié dans «Le Nouvel Observateur». Sans doute s'agissait-il de *Min fars hus – La Maison du Père* (avril 1972-1974) – présentée à la Cité Universitaire de Paris au mois de juin. Nous en avons parlé avec José Ramón Novoa, un acteur du *Teatro Circular*. Peu après, José a rejoint l'Odin Teatret à Holstebro où il est resté un certain temps. À son retour, il m'a apporté un petit livre élégant, produit en français par le théâtre: *Expériences* (1973). J'ai lu, ou plutôt mangé l'opuscule de papier glacé, passionnément surpris de trouver dans ces 186 pages l'exposé lumineux et subtil d'une réalité que je tentais d'atteindre, certes avec infiniment moins de ressources mais grande détermination et volonté d'en pénétrer les secrets. Une pratique utopique y était décrite et conceptualisée, minutieusement charnelle, vivante, dépourvue des commentaires doctrinaires ou des généralisations abstraites qui me paraissaient souvent affecter nombre de travaux universitaires. Chacun des brefs articles rassemblés offrait des prémices à mes recherches futures. Chacun des entretiens d'Eugenio confortait le bien fondé de mes irritations et leur donnait du

³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Tome I, Paris, NRF Bibliothèque de la Pléiade, 1968, pp. 435-436.

sens. Exemples: ses réponses à Bent Hagedsted sur le prétendu ritualisme de son théâtre; l'hystérisation narcissique du jeu; le tapage pris pour révolution; le théâtre oriental comme stimulus; le refus de l'endoctrinement; l'arbitraire de la réception... Je me doutais moins de ce qu'ils pouvaient comporter d'aspects polémiques, comme le pied de nez adressé vertement par Marc Fumaroli au courant intellectualiste de la sémiologie du théâtre⁴.

J'ai alors décidé de mettre à profit mes congés de l'été austral 1974-1975 pour rendre visite à Barba, à Holstebro, en compagnie de ma première épouse – Emma Debayle. Par lettre, je lui avais demandé s'il pouvait me recevoir, et à quelle date. Nous sommes donc arrivés dans la grisaille froide du Jutland en hiver, quelques jours avant mon départ pour le Kurdistan d'Irak où la guerre avait repris de plus belle. Notre première rencontre danoise se fit sur trois jours, dont un dimanche de temps-libre, plat, ennuyeux, sinistre: – «Il vous faut voir Holstebro le dimanche: la ville est morte. Ici, les gens tiennent un chéquier dans une main, et la bible dans l'autre». Maniaque, j'ai enregistré notre entretien dont une grande partie est retranscrite dans ma thèse d'État (1980)⁵. Venant d'une République où le 27 Juin 1973 Juan Maria Bordaberry, son Président, avait ouvert la porte à une dictature militaire, j'étais intrigué par la ferveur avec laquelle un groupe de jeunes gens, et de professionnels, avait intégré un atelier expérimental de théâtre que j'ai baptisé par la suite *Teatro Laboratorio de Montevideo*. Les exercices y avaient pris le pas sur le désir habituel de monter des spectacles. Une question m'est alors venue à l'esprit: «la pratique du théâtre ne relèverait-elle pas, parfois, de la thérapie?». Barba m'a répondu par une anecdote: réfugié à Moscou, Ho Chi Minh enseignait l'histoire; comme cela l'ennuyait il composait ses cours en vers. «Était-ce de l'Histoire, ou de la poésie?» me demanda-t-il. Cette leçon m'accompagne jusqu'à aujourd'hui. Les taxonomies appartiennent aux productions de l'esprit. Toute catégorie porte en elle un héritage culturel, une logique locale. La réponse déplaçait la question vers d'autres paysages plus vastes: le tiers-théâtre, et la polarité proposée par John Blacking au cours du séminaire «Theatre, Anthropology, and Theatre

⁴ Marc Fumaroli, *Barba laughs*, programme de la Biennale di Venezia (1972), à propos de La Maison du Père, in *Expérience*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1973, p. 132-152.

⁵ Jean-Marie Pradier, *Le faux, le vrai et le secret: contribution à l'analyse du rapport discours comportement dans l'apprentissage du théâtre*, thèse pour le doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, Université de Vincennes, Paris 8, 1980, 2 tomes. Un exemplaire se trouve à l'Odin.

Anthropology», organisé par le Centre for Performance Research à Leicester durant l'automne 1988: *thinking in motion- thinking in concepts*⁶. Plus encore, elle m'a conduit à envisager la dimension fondamentale des incarnations de l'imaginaire. La pratique artistique n'est pas thérapeutique; ce sont les carences provoquées par son absence qui sont pathogènes.

Alors que je n'avais vu à Holstebro qu'un spectacle de clowns, qui m'avait moins enthousiasmé que mes entretiens avec Eugenio Barba, j'ai proposé à la revue «Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo» que dirigeait Carlos Pellegrino, un article intitulé *Del cuerpo, a propósito del Odin Teatret*. Il fut publié en deux parutions en août 1975 et l'année suivante à la même époque. À le relire aujourd'hui, je ne le désavoue pas. Tout au contraire. Les dernières lignes annoncent ce qui ne cesse de prendre forme dans les arts et les sciences, non sans conflits, ruptures et naïves simplifications:

El proyecto de Barba y de sus actores proyectándose sin cesar traduce la revolución copernicana que empezamos a sospechar. El hombre no gira en torno a la palabra-centro. Una nueva relación al cuerpo se establece a partir de una nueva relación al mundo: «ya no son solos mi palabras, sino quizás mi presencia lo que puede decir algo»⁷.

Ce qui m'avait immédiatement attiré chez Eugenio était son déracinement paradoxal, l'union intime d'un cosmopolitisme et d'un sang de l'extrême sud italien né de multiples hybridations. Ses voyages initiatiques l'avaient mis – me semble-t-il – dans un état permanent de réalisme et d'utopie, de désillusions et de fidélité, de quête du graal et d'auto-dérision. Après la guerre d'Algérie et la révolution kurde qui m'avaient appris à me méfier des postures hypocrites et de l'aveuglement des idéologues, deux coups d'État militaires vus de près – Chili (1973) –, je respirai avec un homme dont la réflexion s'était aiguïlée par l'ailleurs. Le polyglottisme de ses spectacles, enfin, et l'impossibilité d'en suivre scrupuleusement le sens textuel exacerbait en moi le rapport immédiat aux stimulations psycho-physiques des événements – leur carnalité –, au plus près du vivant. La découverte qu'Eugenio m'a permis de faire du principe japonais du *jo-ha-kyu* a été

⁶ Eugenio Barba, *The paper canoe. A guide to theatre anthropology* (traduction Richard Fowler), Londres et New York, Routledge, 1995, p. 88.

⁷ Jean-Marie Pradier, *Del cuerpo, a propósito del Odin Teatret*, «Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo», n. 11, août 1976, p. 32.

fondamentale. J'y trouvais une singulière correspondance avec les bases du comportement animal de chasse ou d'alerte. Tout se passait comme si les universaux du vivant trouvaient à investir les innombrables formes que les individus et les cultures inventent dans l'éphémère ou se transmettent. Ce n'était donc pas la sémiotisation du corps qui m'intéressait, mais cette capacité propre à notre espèce de jouir de la vie au point d'en concevoir de virtuoses expositions.

Racines

Les services secrets turcs et les rats de Skinner sont à l'origine de ma carrière académique dans les études théâtrales, et mon intérêt pour ce que j'ai appelé l'ethnoscénologie. Il n'est pas inutile d'évoquer brièvement quelques repères biographiques, dans la mesure où toute recherche théorique, scientifique, académique, artistique est sous-tendue par une histoire de vie.

Une fois libéré de mes obligations militaires que j'avais accomplies dans les montagnes de Petite Kabylie de l'Algérie en guerre, j'avais quitté une première formation en philosophie pour entreprendre des études à l'Institut de Psychologie de l'Université de Toulouse, dans l'intention de mieux comprendre les raisons qui incitent notre espèce à s'auto-détruire. Le hasard m'avait conduit à animer un groupe expérimental de théâtre composé de lycéens et d'étudiants. Nous avons rapidement abandonné le projet de monter des spectacles, et nous passions notre temps à explorer le phénomène théâtral par la pratique d'exercices inspirés pour certains par Stanislavski, l'éthologie, la psychologie, la psychophysiologie et notre propre imagination. Mon premier doctorat – en psychologie (1969) – a été consacré à l'étude des motivations et à l'évolution des comportements des participants de ce groupe. J'avais été frappé de constater l'ampleur de la transformation des attitudes de ces jeunes acteurs. La libération de l'imaginaire et son incarnation dans le jeu avait pour conséquence de débloquer, révéler et élargir des potentialités aussi bien cognitives que physiques et sociales. De telle sorte que le groupe n'avait pas tardé à manifester à la fois une exigence radicale à l'égard du «théâtre», et des désirs d'affranchissement et d'indépendance. Certains des comédiens s'invitaient dans les débats organisés par le théâtre institutionnel pour lui porter publiquement de vives critiques. D'autres, rompaient avec les codes conservateurs de leur milieu social. Bref, notre groupe expérimental agitait les esprits. Plus tard, j'ai trouvé dans les écrits et les actions d'Eugenio Barba – notamment *Teatro Cultura* (1979) – les analyses et les réponses à cette

question qui ne cesse d'habiter l'histoire du théâtre euro-américain. Textes qui ne vieillissent pas, et sont d'une singulière actualité, aujourd'hui, lorsque le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier invité au Festival d'Avignon en juillet 2014, s'exprime sur le serpent de mer qu'est «la crise du théâtre»⁸. Tout en préparant mon doctorat en psychologie j'avais entrepris une première enquête de terrain dans la partie du Kurdistan d'Irak libéré par les pesh merga du général Barzani. J'en avais tiré un livre *Les Kurdes. Révolution silencieuse* (1969). Une fois ma thèse soutenue, lassé par les problèmes rencontrés par notre groupe de théâtre, j'ai pris le parti de suivre le mouvement de libération kurde, et de lui consacrer une nouvelle thèse, dite *d'État*.

Des personnalités bienveillantes du Ministère des Affaires Étrangères m'ont alors fait nommer en 1972 au département d'études françaises de l'université d'Istanbul afin d'être au plus près du mouvement de libération nationale kurde d'Irak. J'ai été rapidement repéré par les services de sécurité Turcs qui avaient reconnu en moi l'auteur du livre dont j'ai parlé plus haut. À l'époque, tout ce qui pouvait évoquer la question kurde de près ou de loin était frappé d'interdiction radicale, et réprimé avec violence. Bénéficiaire d'un passeport de service je n'ai pas été arrêté par la police, ni éliminé, mais expulsé sans violence.

À Paris, il me fut proposé le poste de directeur des activités culturelles de l'Alliance Française de l'Uruguay. À une condition: «faire du théâtre». Au pays de Jules Supervielle, Isidore Ducasse – alias Comte de Lautréamont – et Jules Laforgue, l'Alliance Française disposait de vastes locaux dotés d'une belle salle de théâtre bien équipée, entretenue par un technicien particulièrement habile. Ces conditions me paraissaient idéales pour poursuivre et développer ce que j'avais commencé à Toulouse. En revanche, animé par l'intransigeance irritable de l'âge jeune, je me suis emporté contre le groupe d'acteurs et d'actrices formé par mon prédécesseur. Les expatriés ont souvent tendance à monter des spectacles entre eux et dans leur langue nationale. C'est l'occasion de se retrouver entre soi, d'élire des stars, de prendre du plaisir à monter sur scène au service d'un répertoire classique, reconnu, acceptable et grand public. Il n'y a rien de répréhensible dans ces habitudes communautaires. Cependant, elles m'exécraient! Des années plus tard, j'ai retrouvé dans le tapuscrit original du *Theatre psycho-dynamique*⁹ rédigé

⁸ Thomas Ostermeier, *Sortir de la crise du théâtre*, entretien recueilli par Nicolas Truong, «Le Monde», dimanche 6-lundi 7 juillet 2014, p. 15.

⁹ Ce texte a été publié dans *Alla ricerca del teatro perduto*, Padoue, Marsilio, 1965. Premier livre écrit sur Grotowski. Il n'a jamais été publié en français.

en français par Eugenio Barba à Opole, daté de janvier 1963, l'opiniâtre rigueur ascétique qui m'a conduit à pousser au départ les «anciens» du théâtre de l'Alliance Française, pour proposer une discipline de recherche utopique. L'étonnant opuscule de Barba tient du manifeste et de la règle monastique. À la lecture de ces soixante-douze pages dactylographiées, le lecteur imagine sans peine les austères journées laborieuses des deux hommes – l'un de 27 ans, l'autre, J. Grotowski de 30 –, et leur acharnement passionné à la besogne dans une petite ville sans grâce, et un théâtre sans luxe. Nous n'en étions pas arrivés à ce point à Montevideo. Toutefois, alors que la dictature militaire allait s'abattre sur le pays, notre groupe s'est mis au travail. Nous avons vite abandonné le projet de «faire du théâtre en langue française», pour préparer un seul spectacle par an – parfois remplacé par des démonstrations de travail. En effet, très vite s'est imposée la volonté d'explorer les possibilités «psycho-physiques» des actions humaines, non à partir de l'analyse de textes dramatiques et des personnages, mais en considérant l'entièreté de la personne. Parfois, des documentaires prêtés par les services de l'ambassade de France permettaient de voir le point de vue d'éthologues, d'anthropologues, de neurophysiologistes sur certains aspects qui nous intéressaient. Il ne s'agissait absolument pas de «faire du théâtre scientifique», mais de s'étonner, de découvrir ces innombrables secrets de l'invisible du corps/esprit et sa complexité.

On mesure à quel point la lecture d'*Expériences*, a été exaltante! D'autant que contraint de modifier le sujet initial de ma thèse d'État, j'ai décidé de l'orienter vers l'étude des fondements des comportements humains spectaculaires organisés dont le théâtre tel que nous l'entendons en Europe est un sous-ensemble historique et local. Ce que nous appelons «théâtre» dans la culture occidentale est une forme d'incarnation des imaginaires individuels et collectifs dont la nature se définit bien au-delà des «arts du spectacle vivant». Esthétique et éthique – au sens de l'ethos grec – sont les deux faces de la même entité. La scène produit un phénomène empathique plus ou moins réussi, dont l'analyse est d'autant plus malaisée qu'il correspond à la relation de deux imaginaires irréductibles l'un à l'autre: celui des performeurs; celui des spectateurs, publics, observateurs.

C'est en Uruguay que j'ai rencontré l'éthologue René-Guy Busnel, qui avec une équipe américano-japonaise faisait des recherches sur la communication acoustique d'une espèce particulière de dauphins. Tous logeaient dans un petit village de pêcheurs de requins, sur la côte Atlantique. Introduceur en France d'Irenaüs Eibl-Eibesfeldt – le disciple de

K. Lorenz –, Busnel était un scientifique aussi brillant que chaleureux. Par la suite, mes séjours dans son laboratoire de l'INRA à Jouy-en-Josas, ont été des périodes de remise à niveau et d'ouverture à la psycholinguistique nord-américaine. Ils devaient aboutir à l'organisation du colloque de Karpacz (septembre 1979) sur les aspects scientifiques du théâtre, auquel ont participé Jerzy Grotowski et Eugenio Barba. Entre-temps, j'avais démissionné de l'Alliance Française de l'Uruguay pour obtenir un poste d'enseignement en psycholinguistique à l'université de Rabat, au Maroc, afin de pouvoir terminer ma seconde thèse dans de bonnes conditions et la soutenir en 1980, quelques mois avant la première session de l'International School of Theatre Anthropology. Ce travail universitaire laisse apparaître ce qu'il doit aux rencontres que j'ai évoquées succinctement. D'emblée, l'introduction marque une distance par rapport aux études théâtrales classiques: «[...] pourquoi ne pas prêter attention au comportement, plutôt qu'à la représentation de celui-ci». Vingt ans plus tard, Jean Bazin a défini en des termes similaires le propre de la description anthropologique. Ce que cette dernière apprend, écrit-il, est ce que «font» les individus, non ce qu'ils «sont»¹⁰.

Il est facile d'imaginer ce qu'ont représenté les sessions successives de l'ISTA – ses artistes et ses «intellectuels» dont nombre d'italiens – dans la poursuite de mes recherches. Les premiers moments m'avaient conduit à établir les fondations épistémologiques d'une question générale. Le théâtre m'apparaissait offrir une maquette anthropologique par excellence des comportements humains spectaculaires organisés. Toutefois, considérer cette pratique ethnique comme un modèle réduit ayant valeur universelle ne me satisfaisait nullement. Il me restait à envisager l'étude des contextes qui, au-delà des universaux biologiques, contribuent à générer l'incroyable richesse de la diversité humaine. Il me faudra une quinzaine d'années pour y parvenir, c'est-à-dire plusieurs ISTA, des lectures, trouvailles, controverses, illuminations, essais et erreurs et nombre de malentendus.

«Serendipity» vs causalité linéaire

Si le théâtre est une relation, la science l'est aussi, perpétuel voyage sur les chemins de la connaissance où les rencontres constituent des moments fondateurs. À l'*Institut Pasteur* de Paris, l'effet «distributeur à café», est fréquemment évoqué à propos des innovations théoriques. Go-

¹⁰ Jean Bazin, *Science des moeurs et description de l'action*, «Le Genre Humain», n. 35, hiver 1999 – printemps 2000, pp. 33-58.

belet tiède en main, des contacts fortuits et amicaux se nouent entre laboratoires. Les informations circulent, les idées se croisent et des découvertes naissent entre métissage et sérendipité. Le mot désigne la capacité de concilier l'acharnement à la tâche, la méticulosité dans l'observation, le sens du détail et l'aptitude à établir des relations, de s'ouvrir à l'inconnu, de ne pas s'effrayer de l'insolite pour changer de cap et quitter l'objectif initial¹¹. Il en va de même dans la création artistique. La sérendipité parsème les pages de *Bruciare la casa. Origini di un regista* (2009)¹², au plus près de la signification donnée à ce mot par son inventeur Horace Walpole dans un courrier adressé à un ami en 1754: «always making discoveries, by accidents and sagacity, of things which they were not in quest of». Le célèbre épistolier, initiateur du roman gothique avait trouvé son inspiration lexicale dans la version anglaise d'un conte venu de Venise où en 1557 Michele Tramezzino avait repris une fable fort ancienne. L'histoire est celle des trois princes de Serendip qui, accusés à tort de vol, s'avèrent capables de dresser avec précision le tableau d'un chameau égaré, sans l'avoir vu, mais à partir d'indices recueillis sur les lieux de sa disparition. Eugenio Barba:

Le hasard, en particulier si on le rebaptise du terme exotique et savant de «sérendipité», évoque l'idée d'une récompense. On dit: la chance lui a souri. Mais dans l'activité artistique ce hasard est d'un type particulier et, qui plus est, délibéré. Un aspect fondamental de notre créativité consiste à *créer les circonstances où convergent les «deux» qui ne semblent pas destinés à se rencontrer*. Je devais, de par mon métier, favoriser les conditions qui permettraient aux actions des acteurs de tourner en dérision mes modes rectilignes de penser et de sentir¹³.

En Occident, la sérendipité a l'énantiodromie d'Héraclite d'Ephèse pour aïeule philosophique, l'oxymore pour cousine rhétorique, et la notion de complémentarité de Niels Bohr pour voisine épistémologique. Vulgarisée dans la devise *Contraria sunt complementa* apposée sous le blason du physicien anobli, adopté par l'Odin, la complémentarité est la notion principale de l'épistémologie de Bohr. Arrivé au Danemark, Barba s'était demandé quel était ce physicien no-

¹¹ Pek van Anel, Danièle Bourcier, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit. Leçons de l'inattendu*, Chambéry, Editions L'Act Mem, 2008.

¹² Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, I libri bianchi, 2009.

¹³ Eugenio Barba, *Brûler sa maison. Origines d'un metteur en scène*, (traduction Eliane Deschamps-Pria), Montpellier, L'Entretiens, Les voies de l'acteur, 2011, p. 232-233.

bélinisé – Niels Bohr – dont tout le monde parlait, et que Jerzy Grotowski avait pris pour référence pour expliquer la démarche de l'Institut de Recherche sur les Méthodes du Jeu d'Acteur. Il s'est alors intéressé au personnage, découvrant combien l'attitude du chercheur, pionnier de la théorie quantique, entrait en correspondance avec ses propres préoccupations. Le savant était également un philosophe. Affronté à la question du langage, il avait tôt constaté son insuffisance lorsque l'expérience de physique à décrire dépassait les événements de la vie quotidienne. En 1927, il avait eu recours au terme de complémentarité – *complementarity* – pour désigner une relation d'exclusion mutuelle d'entités qui seraient contradictoires si elles étaient réunies dans une même description. Insatisfait de son choix terminologique, il lui avait substitué le mot «réciprocité» en 1929, pour revenir au premier en 1931 afin d'éviter toute confusion avec le sens technique de «loi de réciprocité». Notion principale de l'épistémologie de Niels Bohr, la complémentarité a été ballottée entre de multiples interprétations. Pour le non spécialiste, le sens de la notion apparaît compréhensible dans les diverses conférences données par le savant à propos de l'anthropologie, de la biologie et de la psychologie. D'une grande culture, celui-ci s'est exprimé à plusieurs reprises avec grande prudence sur les leçons que les sciences humaines et les sciences de la vie pouvaient retenir de la physique subatomique. De fait, la théorie quantique a donné lieu parfois à des extrapolations délirantes, encouragées malgré les intentions de son auteur par l'ouvrage de Fritjof Capra *Le Tao de la physique* (1975). Il est à souligner qu'au grand jamais, Barba ne s'est laissé aller à de telles chimères, pas plus qu'il n'a succombé aux sirènes du déterminisme mécaniste ni du vitalisme.

Lors de la sixième session de l'*International School of theatre Anthropology* organisée par le *Centre for Performance Research* à Brecon et Cardiff, du 4 au 12 avril 1992, Eugenio m'a offert une petite toupie de bois sur la pochette de laquelle avait été écrit *serendipity*. Le thème officiel des journées était l'étude du *subscore*, le niveau d'organisation des processus mentaux de l'acteur en scène. À l'opposé de la démarche scientifique que certains prêtent injustement à Barba, il ne s'agissait nullement d'établir des algorithmes et de barbares abstractions, ni de jouer à la roulette avec l'imaginaire. Nous étions invités à explorer minutieusement la fécondité de l'union des contraires (apparents).

C'est en travaillant sur une biographie – encore inachevée – d'Eugenio Barba, que je dois d'avoir vivifié et épanoui, avec la découverte de la pensée de Niels Bohr, la révélation conceptuelle qu'avait été un séminaire de *sémantique générale* suivi au temps de mes études. La logique de pensée élaborée par Alfred Korzybski, affronte la question

de la contradiction telle qu'elle est traitée dans la tradition de la logique aristotélicienne, devenue classique, et incite à prendre conscience du caractère inadéquat de ses postulats.

Comme le symbole du Dao le suggère, la «complémentarité» met en évidence l'arbitraire de la logique aristotélicienne, encore présente au quotidien dans le langage, les systèmes de pensée et les mœurs qui nous sont coutumiers. Les langues contextuelles et les traditions philosophiques de la Chine et du Japon n'ayant pas les mêmes héritages, les théories de la physique contemporaine n'a pas eu à résoudre les mêmes difficultés pour être admises et comprises dans ces sociétés. Depuis, l'épistémologie contemporaine est entrée dans l'ère de la prise en considération des systèmes complexes, non sans avoir à maîtriser la propension à la «simplexité», qui selon Alain Berthoz le neurophysiologiste inventeur de la notion, est la capacité du cerveau à réduire son effort à la moindre peine.

Énantiodromie versus tiers exclu

Le monde académique oppose souvent une psycho-rigidité stérile et parfois agressive aux propositions nouvelles. Des articles sont critiqués sans avoir été lus, des positions disciplinaires souffrent la condamnation avant d'avoir été comprises, et des hypothèses de travail sont a priori vouées à l'enfer. Étrangement blâmé au début des années soixante-dix pour avoir entrepris un dialogue entre les sciences de la vie et le théâtre, j'ai été particulièrement sensible à l'injustice dont a souffert Eugenio Barba, lorsqu'un philosophe français spécialiste de l'éducation physique puis de la danse, a décrit ses recherches comme s'il s'agissait de l'entreprise d'un entraîneur sportif de l'ex-Allemagne de l'Est, inspiré par un savant fou. Je cite cet étonnant passage extrait d'un entretien publié en 1988 dans une revue de référence:

Il existe au Danemark l'Institut international d'anthropologie du théâtre (sic), l'école d'Eugenio Barba qui tente d'appliquer au théâtre les méthodes scientifiques de l'étude du corps humain. On y étudie par exemple le fonctionnement de l'oeil de l'acteur, l'influence des possibilités respiratoires sur la durée du maintien de la posture, l'attention, etc¹⁴.

¹⁴ Michel Bernard, *Esthétique et théâtralité du corps*, «Quel Corps?», n° 34/35, mai 1988, p. 18.

Quelle mouche avait donc piqué l'auteur pour l'inciter à énoncer doctement tant de balivernes? Barba avait nettement déclaré son opposition à tout scientisme¹⁵. Interrogé trois ans après la fondation de l'Odin Teatret, en septembre 1967, par Bent Hagedsted, il lui avait répondu:

Si le théâtre, métaphoriquement, peut être mis en parallèle avec la recherche scientifique, celles des psycho-physiologues et des acousticiens, par exemple, s'il peut recouper les recherches des sciences humaines, comme l'anthropologie, la psychiatrie, la sociologie, il n'en est pas moins vrai qu'il est plus qu'aucune de ces sciences, engagé éthiquement et subjectivement. Pas plus qu'à la religion, le théâtre ne s'identifie à la science¹⁶.

Ce n'est pas la science en tant que doxa que retient Barba, mais plutôt la praxis de ses laboratoires dont les logiques nouvelles fondent sa modernité¹⁷. L'accusation fantaisiste portée par Michel Bernard à son encontre est plus qu'une note d'humeur ou un signe d'arrogance ignorante. Elle révèle un dualisme épistémologique propre à la tradition philosophique européenne, qui la distingue nettement du pragmatisme nord-américain. Théoricien polémiste, Bernard avait défendu dans sa thèse d'État publiée en 1977 sous le titre *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, une conception désaliénée du corps en une vigoureuse et justifiée attaque contre toute forme de dressage, fonctionnalisme ou marchandisation asservissante. Au prix de nombreuses distorsions et commentaires assertifs. L'auteur n'est pas tendre avec Jerzy Grotowski et les théâtres expérimentaux dont il n'avait aucune expérience concrète. L'ouvrage du philosophe, complété par plusieurs publications de même nature, et le lancement d'une collection «*corps et culture*» aux éditions universitaires, futures éditions Delarge, a longtemps joui en France d'une grande estime dans les milieux de l'éducation physique alors en plein débat, puis ultérieurement lors des premières tentatives de création d'un enseignement de la danse à l'université. Il ne pouvait en être autrement, quand Bernard se réfère à des auteurs tels que Freud, Klein, Reich, Merleau-Ponty, Schilder, Marcuse, Deleuze et Guattari, Fédida, Baudrillard, Lyotard,

¹⁵ Jean-Marie Pradier, *Barba: l'exercice invisible*, in *Le Training de l'Acteur*, ouvrage coordonné par Carol Müller, coll. Conservatoire National d'Art Dramatique, Apprendre, n. 14, Arles, Actes Sud-Papiers, 2000, pp. 57-78.

¹⁶ Eugenio Barba, *Un théâtre de sectaire*, propos recueillis par Bent Hagedsted, in *Expériences*, cit., p. 161.

¹⁷ Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton University Press, 2011.

alors qu'il récusait tout intérêt pour la biologie, les neurosciences et les sciences cognitives considérées comme des entités abstraites et hostiles plutôt qu'en termes de champs d'étude.

Le «mind-body problem»

L'incompréhension des contempteurs de Barba, devenus les miens, a paradoxalement engendré un développement inattendu et positif de mes recherches. L'hostilité que je constatais m'a incité à en comprendre les raisons et à me pencher sur l'histoire des mentalités. C'est ainsi que j'ai entrepris une recherche d'anthropologie historique sur les fondements culturels du théâtre occidental et des théories qui l'accompagnent. En effet, au cours des sessions de l'ISTA, j'avais été frappé de constater l'intérêt des performeurs japonais, chinois et balinais pour «la médecine», alors que la sémiologie, la psychanalyse ou la psychologie avaient généralement la faveur des Européens. Aussi, ai-je dédié le fruit de ce travail¹⁸ à Eugenio Barba et aux acteurs et actrices de l'Odin Teatret.

Pour passionnelle qu'elle était, la critique du philosophe français – déraisonnable à mes yeux – rejoint paradoxalement les tribulations de la recherche anthropologique, et plus simplement la confusion qui est la nôtre lorsque nous nous approchons et nous percevons des pratiques culturelles qui nous sont étrangères. Lors d'une conférence donnée à Elsinore en août 1938 devant un parterre d'anthropologues et d'ethnologues, Niels Bohr avait déclaré:

Quelle leçon profonde sur la relativité de tous les jugements humains n'avons-nous pas reçue de nos jours lorsque nous avons découvert que tout phénomène physique dépend du point de vue de l'observateur¹⁹.

Au fur et à mesure que j'ai pris connaissance des malentendus, surinterprétations, contresens, faux-sens, aberrations, fascination, extravagances engendrés par la réception de l'Odin et la glose des textes et interventions d'Eugenio Barba, il m'est apparu une évidence. Ce que l'Occident appelle *théâtre* n'est qu'un sous-ensemble, une maquette

¹⁸ Jean-Marie Pradier, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (Ve siècle av. J.-C – XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. "Corps de l'Esprit", 1997.

¹⁹ Niels Bohr, *Natural philosophy and human culture*, «Nature», n. 143, 1939, p. 268. Repris in Niels Bohr, *Philosophie naturelle et cultures humaines*, in *Physique atomique et connaissance humaine*, Paris, Gallimard, p. 181.

anthropologique, d'un ensemble infiniment plus vaste, dont il nous est d'autant plus difficile à convenir de la nature qu'il touche à une aporie culturelle: le *mind-body problem*, l'imaginaire et son incarnation. D'une part, le mot «spectacle» ne se réfère qu'à ce que nous parvenons à percevoir, en fonction de nos prédispositions et apprentissages. Par ailleurs, l'acteur-danseur – le *performer* – syncrétise dans une forme culturelle, ce trait universel de l'espèce humaine qui avait frappé le jeune Charles Darwin lors de son périple de cinq ans sur le *Beagle*, et dont il trouva confirmation auprès des scientifiques de son temps:

He who will read Mr. Tylor's and Sir J. Lubbock's interesting works can hardly fail to be deeply impressed with the close similarity between the men of all races in tastes, dispositions and habits. This is shown by the pleasure with they all take in dancing, rude music, acting, painting, tattooing, and other wise decorating themselves [...]²⁰.

Charles Darwin ouvre la discussion encore vivace aujourd'hui sur les universaux biologiques du comportement spectaculaire de l'homme dans *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872) – l'expression des émotions chez l'homme et l'animal – célèbre ouvrage qui fait suite à *The Descent of Man* – la descendance de l'Homme (1871). D'une question particulièrement sensible dans les milieux du théâtre, je retiendrai le bouleversement des positions théoriques relatives aux émotions, et les travaux considérables réalisées dans le domaine de la plasticité cérébrale et des apprentissages. Une fois de plus, la logique de l'épistémologie l'emporte sur celle du déterminisme, qu'il soit biologique ou social! Notre espèce est seule à combiner, associer, lier ce qui relève du *fatum* biologique et ce qui est le fruit de l'expérience, des apprentissages actifs et passifs, implicites et explicites, volontaires et involontaires. La question de l'apprentissage irrigue en permanence la pensée de *l'anthropologie théâtrale* d'Eugenio Barba, de même que nos travaux en ethnoscénologie. Dans les années soixante-dix j'avais adapté à l'étude de l'action théâtrale la formule de Noam Chomsky selon laquelle toute théorie du langage, présupposait une théorie de l'apprentissage. De fait, toute théorie du théâtre – de l'action du performeur à la réception par le spectateur – présuppose une théorie de l'apprentissage.

²⁰ Charles Darwin, *The descent of man and selection in relation to sex*, part I, nouvelle édition, New York, D. Appleton and Company, 1897, p. 178-179.

En ce sens, Barba est un apatride de la conception du théâtre classique, en rompant avec la coutume qui fait de cette pratique un art littéraire, servi par des individus qui l'expriment en temps réel, devant un public qui dresse l'oreille. De fait, depuis Aristote l'œil est suspect dans le monde judeo-chrétien. À propos de la tragédie, le savant homme énonce une distinction entre la $\theta\epsilon\alpha$ et l' $\delta\psi\iota\varsigma$, que le mot français «vision» ne rend pas explicite:

Pour le reste, le chant est le plus important des assaisonnements de la tragédie. Quant au spectacle ($\delta\psi\iota\varsigma$) qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs²¹.

Thomas d'Aquin reprenant Aristote dans son *Traité des Passions* concède que si la vue (*visus*) est primordialement au service de la connaissance, elle est également cause de l'amour charnel (Article 6 de la Question 31).

L'Odin se distingue de la tradition classique – encore que plus française qu'italienne – en donnant à percevoir le bios, c'est-à-dire le vivant dans sa plénitude qui comprend le langage sans lui être soumis. Il me paraît proche des préoccupations de l'ethnomusicologue John Blacking, qui est également une référence en ethnoscénologie: «The question, “How musical is man?” is related to the more general questions, “What is the nature of man?” and, “What limits are there to his cultural development?”»²².

La perspective nouvelle que notre groupe d'amis a ouverte en 1995 en l'appelant «ethnoscénologie» procède de même²³. L'ethnoscénologue s'attache à démêler la complexité des incarnations de l'imaginaire, sans les réduire par l'analyse à une mécanique dévitalisée ou à une structure symbolique sans chair.

²¹ Aristote, *La Poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 57.

²² John Blacking, *How musical is man?*, University of Washington Press, 1973, p. 7.

²³ Cf. Jean-Marie Pradier, *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*, «Internationale de l'Imaginaire», numéro spécial du colloque de fondation de l'ethnoscénologie, n°5, maggio 1995, Arles, Actes Sud, Babel Maison des Cultures du Monde, 1996; Jean-Marie Pradier, *Ethnoscenology: the flesh is spirit*, in *New approaches to theatre studies and performance analysis*, ouvrage coordonné par Günter Berghaus, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2001, pp. 61-81.

Un demi!

La locution «un demi siècle d'existence» évoque l'incomplétude. Un demi n'est pas un entier. À la différence des affirmations dogmatiques qui aussitôt émises s'enroulent sur elles-mêmes et s'étouffent avec le temps, faute de pouvoir respirer, toute proposition nouvelle est ouverte au futur. Sur les voies de la connaissance – scientifique, artistique, spirituelle – se distinguent des escales que sont les états temporaires du savoir, les découvertes fortuites, les expérimentations abouties qui introduisent à des hypothèses complémentaires. En un demi-siècle d'existence l'Odin est parvenu à construire l'une de ces haltes majeures. Eugenio Barba – de même que Jerzy Grotowski – s'est engagé dans l'exploration d'une anthropologie fondamentale, en quête de la nature de l'espèce humaine, en prenant pour objet de recherche un particularisme: le théâtre en action, *in vivo*, le performeur, l'acteur-danseur. Quel est cet étrange animal, – mâle, femelle et autres genres –, qui pense avec son corps, dont l'imaginaire prend chair, s'incarne, fascine ou exaspère au point de croire que ceux et celles qui n'ont pas en partage les codes formels qui le structurent n'appartient pas à la même espèce que lui? À moins que, tout au contraire, la subtilité des codes – linguistiques, symboliques, cognitifs, émotionnels, comportementaux – échappe à l'observateur, de telle sorte qu'il en noie la diversité dans un métissage perceptif confus.