

Ethnoscénologie : la chair de l'espritⁱ

Jean-Marie Pradier
 Laboratoire d'Ethnoscénologie
 Université de Paris 8
 2, rue de la Liberté
 93256 Saint-Denis cedex (France)

<http://www-artweb.univ-paris8.fr/theatre>

Ethnoscenology is a new ethnoscience (1995) based on the need to avoid any form of ethnocentrism in the study of performing arts and practices in their cultural, historical and social context. Ethnoscenology is placed in relation to ethnomusicology, performance studies, ethnodrame, theatre ethnology and theatre anthropology (E. Barba, 1979). The notion of *performative* practice derived from the neologism proposed by J. Grotowski (1997) as an useful conceptual tool for elaborating a general *scenology*. According to this perspective it is necessary to abandon one-dimensional strategies in research, to adopt a transdisciplinary perspective including ethnolinguistics and neuro and cognitive sciences and to build dialogue among opposite views of different scientific expertise and those of the performers themselves.

Jean-Marie Pradier : "Ethnoscenology : the Flesh is Spirit", New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis, (Günter Berghaus ed.) The Colston Symposium, Bristol, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001, pp. 61-81

Le terme "Ethnoscénologie" est un néologisme construit sur le modèle courant de la terminologie scientifique pour identifier une nouvelle discipline (Pradier, 1995)ⁱⁱ. La naissance de celle-ci a donné lieu à un acte de fondation au siège de l'UNESCO, à Paris le 3 mai 1995, suivi d'un colloque international qui s'est tenu en après-midi du même jour et le lendemain à la Maison des Cultures du Mondeⁱⁱⁱ, co-fondatrice du mouvement. En moins de cinq ans, un réseau international de chercheurs s'est constitué. Un premier colloque 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. Le prochain aura lieu à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord les 25-26 et 27 juin 2002 sur le thème : « Ethnoscénologie : le dialogue des disciplines ». 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).

Le lancement d'une discipline nouvelle ne peut se confondre avec celui d'un paquebot sur les chantiers navals. Il relève simplement d'un processus évolutif qui signifie que des intuitions anciennes, des tâtonnements scientifiques, des données inédites, une sensibilité se sont emmêlés de façon dynamique dans un contexte favorable au point de faire basculer une attitude jusque-là admise, pour faire naître des hypothèses et dessiner une autre perspective. L'ethnoscénologie n'a rien d'une génération spontanée. Elle est née d'une convergence d'événements et de travaux, de rencontres qui ont conduit à la nécessité de faire la proposition d'une discipline spécifique avec ce que cela comporte d'appareil théorique et de méthodes heuristiques. Dans son cours d'ethnographie descriptive donné à l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris de 1926 à 1939, Marcel Mauss avait attiré l'attention sur l'importance qu'il convenait d'accorder aux pratiques esthétiques en se gardant de les approcher à partir de nos catégories. L'année 1935-36, un an après sa communication présentée à la Société de Psychologie sur les techniques du corps, il avait développé l'idée de l'universalité du "drame" et appelé à son étude non sans revenir sur la tentation de l'ethnocentrisme.^{iv} Aussi, comme pour toute science, l'ethnoscénologie n'est-elle pas un corps de savoir déjà constitué et dogmatique, mais tout au contraire une direction donnée, un élan en faveur d'un chantier d'investigations permanentes.

Définition exploratoire :

L'ethnoscénologie étudie les pratiques et les comportements humains spectaculaires organisés [PCHSO] des divers groupes ethniques et communautés culturelles du monde entier. L'ethnoscénologie associe les disciplines scientifiques vouées à l'exploration et à l'analyse du comportement humain - sciences humaines et neurosciences -, les sciences de l'art, le savoir et le point de vue des praticiens et des publics. En s'attachant à rendre compte de l'interaction des universaux propres à l'espèce et des particularismes sous-tendus par la capacité d'invention qui la caractérise, l'ethnoscénologie participe à la construction progressive d'une *scénologie* générale.^v L'approche ethnoscénologique des formes occidentales est légitime dans la mesure où elles ne peuvent prétendre s'abstraire du contexte culturel dans lequel leur histoire est inscrite. Elle 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.

Les mots "comportement" et "pratiques" ne doivent pas être entendus au sens *behavioriste* ni fonctionnaliste. Ces termes soulignent la dimension corporelle du phénomène considéré. Les insuffisances du corpus lexical à la disposition du chercheur de langue française me conduit à adopter la notion de « performativité » telle que l'a introduite Jerzy Grotowski (1997), et de parler de pratiques performatives et d'arts performatifs, afin de distinguer ce qui relève de l'activité du spectateur de ce qui concerne l'activité même du performer - celui qui fait. L'objet de l'ethnoscénologie est un événement complexe qui implique un ou des individus considérés dans leur entièreté biologique, psychique, spirituelle et sociale. La perspective ethnoscénologique s'oppose à la pensée dualiste selon laquelle on conçoit des activités symboliques sans corps, et des activités corporelles sans implication cognitive et psychique. De même, l'objectif de l'ethnoscénologie n'est pas de proposer seulement un inventaire et une description des formes, mais aussi de déterminer les éléments qui fondent l'événement spectaculaire, et ce qui se produit lorsqu'il a lieu. Le présupposé moniste de l'ethnoscénologie est le corps/pensée: il n'y a pas de corps sans pensée, ni de pensée sans corps. La forme spectaculaire est une pensée étendue dans l'espace. Le corps performatif est pensée.^{vi}

Le mot "spectaculaire" n'existe pour nous que sous la forme adjectivale, tandis que "spectacle" désigne un objet fini. Dans notre langue,^{vii} l'adjectif "spectaculaire" désigne une variable intermédiaire qui se réfère à un mode spécifique de traitement de l'information sensorielle lorsque l'intensité de l'objet perçu contraste par rapport à l'environnement. Le mot ne retient malheureusement que la surface de l'événement. Il incite à oublier le processus qui conduit à son émergence - la performativité. Le corps dansant est-il spectaculaire? Certes oui, mais par le regard qui l'embrasse et en raison de l'attente de celui ou de celle qui s'y pose. Le corps dansant est spectaculaire "par accident séparable", au sens où Porphyre l'entendait : la spectacularité peut disparaître aux yeux de qui regarde, sans que le sujet dansant ne soit détruit.

La référence au visuel dans les termes d'origine latine ou grecque qui désignent dans notre culture les arts et les pratiques apparentés aux événements qui nous intéressent est trompeuse - *spectare* : regarder, contempler; qeva [théa] : la vue, qevatron [théatron]: le lieu où l'on regarde. Elle révèle la puissance du statut sensoriel de la vue, chez l'homme, et renvoie à une histoire du regard qu'il reste à établir. Il est particulièrement intéressant de noter que la notion de "spectaculaire" ou de "spectacle" n'a pas de traduction lexicale dans certaines langues. Très nombreuses sont en effet celles où le "spectaculaire" appartient au champ lexical du jeu.^{viii}

Il reste que le terme "spectaculaire" met en évidence le fait que l'une des dimensions de l'objet étudié est la relation qui s'établit entre des individus. Si le *candomble* du Brésil entre dans le champ de l'ethnoscénologie c'est parce que le "spectaculaire" est le liant physique, sensoriel du culte pour lequel - soulignons-le - l'invisible est bien plus conséquent que le visible. Mystère de l'incarnation : le possédé

manifeste sa possession dans le cadre d'un acte posé par l'ensemble de la communauté. La référence à "l'art comme présentation" (le théâtre des spectacles), souligne très justement Jerzy Grotowski, met l'accent en réalité non pas sur ce qui apparaît sur scène, mais dans la perception du spectateur, au lieu de prêter attention à l'activité interne des artistes qui agissent,^{ix} ou aux intentions de l'auteur. Aussi, le *skénos* - dans *ethno-skéno(scéno)*-logie -, enrôle-t-il le corps/pensée de l'acteur - l'*actuant* ou le *performer* de Grotowski -, et le corps/pensée du spectateur^x. Est spectaculaire ce qui tranche sur la banalité du quotidien, la platitude de l'existence, en un événement construit, assuré et assumé par un ou plusieurs *performers*.^{xi} Est spectaculaire l'évènement qui est susceptible de générer un "trans-port" peut-on dire, avec Hubert Godard qui écrit à propos de la perception de la danse :

"Il est impossible de parler de danse ou plus généralement du mouvement de l'autre, sans se rappeler qu'il s'agit d'une perception particulière, et que la signification du mouvement se joue autant dans le corps du danseur que dans celui du spectateur."^{xii}

Le pouvoir captatif des éléments perceptibles ne doit pas faire oublier que c'est l'évènement *in toto* qui fait sens, et non pas l'une ou l'autre de ses composantes. Dans ce cas, le "trans-port" se réfère non seulement au poids (du danseur) qu'aux énergies les plus subtiles, y compris celles qui appartiennent aux univers symboliques des participants.

A condition de tenir compte de ces remarques, le recours à la notion de "spectaculaire" n'est donc pas une séduisante voie sans issue. Les pratiques ritualisées ou non qui s'exercent dans le secret et l'occulte sont exclues du champ d'étude de l'ethnoscénologie parce qu'elles ne sont pas "spectaculaires". Non pas qu'elles soient inefficaces. Elles sont a-spectaculaires parce le mode de "trans-port" énergétique qui les caractérise a lieu non pas directement entre corps, mais par médium virtuel interposé : le sort jeté sur un troupeau a été engendré par un rituel secret, à l'insu des intéressés. La sanction intervient après un intervalle de temps au travers des espaces qui séparent physiquement le jeteur de sort et ses victimes.

Encore faut-il introduire des nuances dans cette distribution que l'on aurait tort à réduire à une simple opposition. A propos de son travail au Workcenter, Thomas Richards reprend les remarques de Grotowski à propos des conditions de réalisation de l'acte performatif :

- certains événements ne peuvent exister que par la présence d'un public; c'est le cas du théâtre.
- d'autres événements performatifs se réalisent sans que leur nature, leur intégrité ne soient affectées par la perception des spectateurs, qui deviennent alors des « témoins ».
- Enfin, certains actes excluent la présence de qui ne serait pas un participant.

La mention du caractère organisé de ces pratiques permet de les distinguer des manifestations expressives spontanées ou simplement réactionnelles. Elle met en évidence la valeur de l'activité cognitive et des apprentissages qui sous-tendent la réalisation, et son inscription particulière dans la vie de la communauté. Il n'est pas inutile d'insister sur cet aspect en raison de l'attitude courante à l'égard des pratiques jugées "primitives" ou "sauvages" dont n'étaient retenues que la véhémence et l'exaltation, en termes méprisants, condescendants ou laudatifs sans que ne soient admis la qualité de leur architecture et sa rigueur. L'organisation est présente non seulement dans les codes formels qui composent la structure de l'évènement - ce que d'aucuns appellent la "mise en scène" -, mais aussi dans les apprentissages préalables des *performers* et des participants, la charge sémantique des verbalisations et des signes physiques, et la symbolique générale. La capacité d'agencer, de structurer, d'associer, d'articuler et de coordonner tout

type d'objet, de signes et de symboles caractérise notre espèce. Ce trait fondateur du langage se retrouve à tous les niveaux de l'activité humaine.^{xiii} En insistant sur la qualité "organisée" de pratiques qui dans l'histoire de l'ethnographie sont décrites comme "corporelles" au sens hégélien d'activité inférieure, non pensée, l'ethnoscénologie s'affronte à une raboteuse aporie de civilisation. De fait, si nous acceptons volontiers d'évoquer par métaphore "l'intelligence du corps", et "le langage du corps" il nous est encore bien difficile de remettre en question le présupposé d'une pensée - "activité interne la plus haute" - qui ne serait pas liée aux mots.^{xiv}

L'attrait de soi :

Le projet d'établissement d'une scénologie générale à laquelle l'ethnoscénologie apporterait sa contribution, engage à éviter toute tentation ethnocentriste. La première consiste à classer l'expérience d'autrui à partir de nos repères perceptifs, affectifs et conceptuels. La seconde réside dans la tendance au repli sur soi des disciplines et à la mise en quarantaine des sciences qui vivent à l'extérieur de nos frontières académiques. La troisième - et non la dernière -, tend à déposséder les praticiens de leur objet. Ainsi, dans notre culture, les danseurs, mimes, acrobates, acteurs... ont-ils encore peu de crédit auprès des *experts* pour parler de leur art. Les artistes ne sont guère entendus lorsqu'ils expriment leur savoir dans les termes qui leur sont propres. Nous répugnons à chercher dans leur discours idiolectique le fruit d'une expérience originale et d'un savoir qui ne sont pas toujours verbalisables, de même qu'il reste difficile sinon impossible de traduire en mots du quotidien et en textes ce qui ne peut être transmis que dans une relation de maître à disciple. Ces raisons incitent à faire preuve d'une grande prudence dans le choix des terminologies. Aussi n'est-il pas souhaitable de retenir comme définition de l'ethnoscénologie qu'elle est "le discours scientifique sur la mise en scène des pratiques de l'ethnie" (Rouget 1996).^{xv} De même que le concept de musique ne se limite pas à la composition, le concept qui doit se dessiner au cœur de l'ethnoscénologie, ne peut se borner à l'un des éléments de réalisation de l'objet. La notion de "mise en scène" au sens où nous la comprenons de nos jours est récente. Au XVIII^e siècle, on se contentait de parler de "la mise", à propos du placement des acteurs et du réglage de leurs entrées.^{xvi} Le titre ancien d'ordonnateur pour qui était chargé de l'agencement des fêtes a l'avantage de faire ressortir la notion clef d'organisation qui sous-tend la mise en scène. Sans dire rien de plus. En revanche, une métaphysique "belle et bonne" s'incarne dans le ballet de cour qu'exécutent les femmes du roi à Porto-Novo (Bénin), exposée par Gilbert Rouget dans son ouvrage et le film qu'il a réalisé en 1969 avec Jean Rouch.^{xvii} Mise en scène ou mise en corps? Musique, chorégraphie, longs poèmes chantés a cappella, courtes chansons, englobent en une totalité signifiante ce que nous pouvons classer à partir de nos catégories et ce faisant tronçonner en segments qui nous conviennent mais transforment l'évènement en un autre objet. La puissance du modèle théâtral sournoisement paresseuse a de fortes chances de conduire à des taxinomies que James Clifford parlant de Malinowski ose qualifier de "données dada".^{xviii}

Il n'a pas été facile de trouver le formant central qui devait signifier l'objet de la discipline. Nous voulions qu'il soit à la fois sémantiquement neutre, phonétiquement acceptable, symboliquement stimulant. Chaque culture place les activités humaines en des catégories qui reflètent une certaine vision du monde. S'interrogeant sur la distinction des arts et des jeux, Marcel Mauss notait: "Nous avons beaucoup trop tendance à croire que nos divisions sont des fatalités de l'esprit humain; les catégories de l'esprit humain changeront encore et ce qui semble bien établi dans les esprits sera un jour complètement abandonné."^{xix} Le concept de musique aujourd'hui est assez abstrait pour ne pas être contaminé par l'évocation de ses modalités historiques et géographiques de réalisation. Quand nous demandons à un adolescent d'aujourd'hui s'il aime la musique, il ne pense pas nécessairement à J.-S. Bach. En revanche, si nous l'interrogeons pour savoir s'il aime le théâtre, son réflexe de réponse passe par une idée scolaire : le mot théâtre évoquera pour lui ou pour elle les auteurs dramatiques du répertoire et une certaine façon de les mettre sur scène. Les pratiques spectaculaires organisées qui intéressent l'ethnoscénologie correspondent à des idiosyncrasies culturelles, sociales, religieuses, esthétiques qui outrepassent largement ce qui compose l'ordinaire d'un public européen ou nord-américain. Cérémonie, comédie,

drame, rituels, liturgie, théâtre, tragédie offrent-ils des tiroirs catégoriels adaptés aux *diabladas* d'Oruro en Bolivie, *kut* de Corée, *lila* du Maroc, *sing-sing* de Papouasie Nouvelle Guinée, *no* du Japon, *Kutiyattam* et *Teyyam* de l'Inde? Les *corroboree* d'Australie sont-ils de opéras? Les découpages universitaires et administratifs révèlent des systèmes anatomiques qui ne permettent pas l'approche de ces formes dans leur globalité. Qui veut aujourd'hui se consacrer en France à l'étude du *kathakali* doit choisir entre plusieurs disciplines plus isolées les unes des autres que reliées par des passerelles : les études théâtrales, les études chorégraphiques, l'ethnomusicologie, les études indiennes. Nous, qui appartenons à une civilisation du fragment, désacralisée mais surmédicalisée comment pouvons-nous prétendre rendre compte de pratiques aux frontières infiniment plus fluides dans lesquelles le curatif et le sacré, le plaisir et la réflexion, l'exaltation et la dérision, le divin et le magique composent de savants entrelacs?

Marcel Mauss avait eu recours à la notion de "drame" - et non de "théâtre" - , non sans quelque hésitation. De fait le terme dra'ma [drâma] qui évoque un acte, une action en général, et plutôt en mauvaise part a l'avantage de ne pas s'en tenir qu'au visuel. Victor Turner devait adopter le substantif anglais *drama* dans un autre contexte pour évoquer le traitement rituel des crises au sein des communautés.^{xx} Dans les années cinquante, à la suite de ses travaux sur la crise de possession rituelle en Haïti, le docteur Louis Mars médecin et ethnologue avait emprunté à Moreno la mot d'ethnodrame pour désigner ce qu'il considérait être un "phénomène originaire qui est à la fois religion et drame."^{xxi} Tout rituel est essentiellement dramatique, avait noté Mauss. Il est certain que la notion d'ethnodrame est utile et doit être conservée. Toutefois, se rapportant à un sous-ensemble bien défini par son auteur, elle ne dispose pas de l'étendue sémantique espérée d'un concept capable de rassembler l'ensemble général des formes et des pratiques qui constituent l'objet d'une "scénologie" générale.^{xxii} La notion de "technique du corps", imaginée par Marcel Mauss (1934) repose sur une intuition fondamentale pour l'ethnoscénologie. Elle n'est évidemment pas suffisante pour rendre compte de la charge symbolique de l'événement. Mauss entendait par ce mot "les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps."^{xxiii} L'expression souligne l'importance des apprentissages culturels pour les comportements les plus élémentaires par nature, c'est-à-dire ceux que l'on pourrait croire déterminés entièrement par des programmes génétiques en raison de leur caractère universel: marche, nage, copulation, mouvements de force, sommeil, prise de nourriture et façons de boire etc. La notion de "technique du corps" met en évidence que rien n'est totalement biologique dans les conduites humaines, et que le biologique chez l'homme est susceptible d'être orienté et culturellement et/ou individuellement mis en forme par l'exercice selon des processus de sélection et d'encodage neurobiologiques. En conclusion de sa communication présentée à la Société de Psychologie en 1934, Mauss avait orienté la notion de "technique du corps" vers les horizons familiers aux mystiques de l'Orthodoxie chrétienne, du Sûfisme, du Taoïsme et de l'Hindouïsme. En des termes qui évoquent les figures de Rudolf Steiner, de Gurdjieff et de Grotowski, il remarque :

"Je crois que précisément il y a , même au fond de tous nos états mystiques, des techniques du corps qui n'ont pas été étudiées, et qui furent parfaitement étudiées par la Chine et par l'Inde, dès des époques très anciennes. Cette étude socio-psycho-biologique de la mystique doit être faite. Je pense qu'il y a nécessairement des moyens biologiques d'entrer en "communication avec le Dieu."

Et passant de la mystique aux nouvelles découvertes médicales, il termine :

"Je crois même que toutes les découvertes récentes en réflexothérapie méritent notre attention, à nous, sociologues, après celle des biologistes et celle des psychologues...beaucoup plus compétents que nous."^{xxiv}

Plus compétents les biologistes et les psychologues? Pas si sûr, si l'on prend soin de ne pas confondre la mise en équation et la mise en action du savoir; la connaissance rationalisée et la

connaissance incorporée. Les propositions de Marcel Mauss ont longtemps sommeillé, comme épuisées par les pesanteurs des idées plantées depuis et pour longtemps. Il semblerait parfois qu'elles aient été encapsulées à l'étroit, alors qu'elles allaient vers le grand large. Dans l'éloge de la notion de "technique du corps" et l'appel à la création d'Archives internationales des Techniques corporelles, Claude Lévi-Strauss (1966) s'arrête aux "modalités d'utilisation du corps humain" en les réduisant aux activités physiques, sans envisager l'hypothèse qu'elle puisse concerner également les activités cognitives, symboliques et spirituelles.^{xxv} L'ethnologue est d'autant plus excusable, toutefois, que ce n'est que très récemment que biologistes, anthropologues et psychologues ont envisagé autrement qu'en termes d'opposition la relation de la cognition et du somatique.

Des trois formants qui composent le mot ethnoscénologie, le déterminé central *scéno* présente un air de familiarité utile mais spécieux. Utile en raison des significations multiples attachées à ses origines et de son acceptabilité phonétique. Spécieux, par l'emploi qu'il occupe dans le vocabulaire du théâtre occidental. De fait, à première écoute ou lecture, le formant *sceno* évoque la scène, dans son acception théâtrale, et les dérivés "scénographie" - ou scénologie -, "mise en scène" et "metteur en scène". Le malentendu ou l'ambiguïté se sont alourdis aujourd'hui des effets de la métaphore théâtrale surexploitée par les sciences humaines - ethnologie, psychologie, psychologie sociale, psychologie clinique et psychiatrie. Faute d'une théorie satisfaisante du spectaculaire humain, les théoriciens des interactions sociales - Mead, Thomas, Goffman, R. Turner, McCall, Snow et Stryker -, des chercheurs comme Moreno, Bales, Sarbin, Harré, Secord, V. Turner, Pearsons and Lewin^{xxvi} ont puisé dans les arts du spectacle les notions de "théâtralité", de "théâtralisation", de "mise en scène" et d' "acteur" pour des objets qui comportent certes une dimension *scénologique*, sans pour cela appartenir au sous-ensemble spécifique des pratiques spectaculaires appelé "théâtre". L'abus de la métaphore a provoqué l'épuisement sémantique de ces termes, tout en confortant la position privilégiée de certaines formes occidentales du spectacle vivant. Aussi, doit-on rappeler l'intérêt de la notion de *performance* introduite aux États-Unis à la fin des années soixante notamment par Richard Schechner dans le fil des travaux d'anthropologues comme Victor Turner.^{xxvii} Rappelons également les résistances à la volonté d'ouverture des fondateurs des *Performance Studies* désireux d'élargir le champ des études théâtrales. Certains théoriciens du théâtre refusèrent alors de considérer le bien-fondé de ce qu'ils appelaient le "*performancism*" dans lequel ils ne voyaient qu'une dérive de l'esthétique vers les sciences sociales. Pour ces détracteurs, reconsidérer le théâtre à l'aune des "*soft sciences*" était une lourde erreur alors que cet art a pour objet de porter des textes en scène, "de même que le premier dessein du monde musical est de tendre à jouer et à chanter des textes musicaux".^{xxviii} Attitude pour le moins singulière, étriquée et ethnocentriste qui rejette dans les ténèbres les musiques non écrites! En fait, la notion de *performance*, en anglo-américain, a proposé une solution de remplacement convenable de la métaphore théâtrale dans les sciences sociales et l'anthropologie. Elle n'exclut pas cependant la nécessité d'établir une théorie générale du spectaculaire humain, si l'on ne se contente pas de brasser pêle-mêle les formes multiples dans lesquelles il s'incarne. Le cœur sémantique de la *performance* renvoie à la notion d'action. Le verbe - *to perform* - suggère l'idée d'un accomplissement, d'un acte inscrit dans le déroulement de l'existence. Or, l'action au sens large, n'est-elle pas la caractéristique fondamentale des organismes vivants parvenus à un certain niveau de complexité (Laborit, 1979)?^{xxix} Nous avons insisté (Pradier 1996) sur les étranges confusions que révèle la définition impossible du mot "performance" de l'aveu même de ses théoriciens (Brooks McNamara, Richard Schechner, 1982).^{xxx} La spectacularité de l'action relève soit de l'accident soit de l'essence de l'évènement. Il y a une différence fondamentale de nature entre l'assassinat public de Lee Harvey Oswald et un rituel d'initiation makishi en Zambie. Si nous leur trouvons une parenté qui nous fait dire qu'ils sont "spectaculaires" et peuvent cohabiter dans le champ de la performance, c'est en raison d'une impuissance de la pensée et du vocabulaire qui, par pauvreté, n'a pour les évoquer que la métaphore du théâtre dans son sac. Les ethnologues du passé ont ainsi trouvé l'Afrique noire théâtrale, alors que les théâtres qu'ils fréquentaient dans leurs propres pays étaient singulièrement dépourvus des signes de cette "théâtralité" prêtée aux Africains. Aussi, peut-on attendre de l'étude des fondements ethnoscénologiques du spectacle vivant en Occident la critique radicale de l'obsédante référence au théâtre pour ne rien dire de tout.

Pas facile, dans ces conditions, de désigner un repère sémantique pour orienter le regard de l'ethnoscéologue. La notion de skénos (scéno) que nous défendons se trouve prise entre deux feux. D'un

côté se trouvent les disciplines qui s'attachent à l'analyse des "mises en scène de la vie quotidienne" (Erving Goffman 1959 et s.)^{xxxii}, en association avec les travaux de la "communication non verbale" - *nonverbal communication*^{xxxiii} - et son avatar populaire le "langage du corps" - *body language* -; de l'autre, le modèle du théâtre occidental, considéré comme un état achevé de civilisation depuis le XVIIIème siècle campe sur les hauteurs. Cette situation inconfortable de l'ethnoscénologie tient au vide conceptuel qui touche la compréhension du spectaculaire humain et entraîne vers la tentation de la synecdoque, non sans profit ethnocentriste.^{xxxiii}

Skénos, concept absent :

Le terme grec **Sknhh** [Skéné] - abri couvert temporaire - et la métaphore **Skhnos** [Skénos] - le corps humain - engendrée par le substantif féminin a fourni le compromis lexical le mieux adapté aux initiateurs de l'ethnoscénologie parce que plus neuf que "ethnodramaturgie", et moins européocentriste qu' "ethnothéâtreologie". Ce qui occupe l'esprit de l'ethnoscénologue avons-nous écrit est l'idée du corps humain comme "symbolisme naturel" (Merleau-Ponty).^{xxxiv} Idée qui implique l'exploration du *bios* - dans sa structure profonde et ses émergences de surface -, son voyage dans l'univers symbolique, son rôle dans les interactions en tant que stimulateur et d'intercesseur auprès des instances visibles et non visibles. Cependant il serait prétentieux et naïf d'emprisonner dans un corral étymologique la discipline avant même qu'elle ne se déploie. Si l'évocation du théâtre enjôle au risque d'assécher l'imagination qui n'est plus capable de concevoir en dehors de son modèle, la référence au corps est non moins périlleuse à manier. Ce n'est pas le nom qu'on lui donne à sa naissance qui fait la science, pas plus qu'elle ne poursuit toujours dans le temps ce pour quoi elle a été conçue.

L'ambition de l'ethnoscénologie consiste moins à composer un répertoire des pratiques spectaculaires humaines, qu'à comprendre la nature des liens qui unissent en profondeur des formes si diverses. Nul ne doute de l'incroyable richesse de cette physique de l'imaginaire. Certains s'interrogent encore sur la valeur métaphysique de ces expériences. De multiples héritages nous ont conduit à nous méfier des apparences, du chatolement des corps et de leur virtuosité séduisante. Oublieux des contrastes propres au monde grec, nous avons tendance à ne retenir d'Aristote que sa mise en garde contre les faiblesses du regard captif de l' **&oyis**, le spectacle :

“ Quant au spectacle, 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 acteurs.

Produire cet effet (la frayeur et la pitié) par les moyens du spectacle ne relève guère de l'art: c'est affaire de mise en scène.”^{xxxv}

S'agissant de l'ethnoscénologie le regard captif paraît être celui de l'ethnologue - ou de l'ethnoscénologue. Que voit le chercheur? Se trouve-t-il prisonnier de l'étrangeté exotique? Se refuse-t-il à son pouvoir de séduction? Mais alors, la froideur objective dont il prétendrait faire preuve ne serait-elle pas une façon de travestir une subjectivité honteuse? Quel rêve de science se dissimule-t-il dans la prétention à dire le vrai quand ce vrai ne se manifeste qu'à l'occasion d'un événement et d'une relation : moi et l'autre que j'examine?^{xxxvi}

La faille du regard :

Lors des rencontres Macy, à l'origine des sciences cognitives, ce qui avait préoccupé les cybernéticiens était l'énorme "gaspillage" d'information dont se paie le passage de la sensation à la perception. Ainsi, McCulloch observait que l'oeil ne transmet au cerveau que le centième de l'information qu'il reçoit. La raison de cet excès, et de la redondance des signaux, estimait-il, tenait au fait qu'il est nécessaire de distinguer que l'événement qui affecte nos sens est pertinent et n'est pas dû à un bruit.^{xxxvii} Or, dans le "spectaculaire", il y a souvent confusion entre ce qui est signal et bruit, le bruit étant pris pour signal et inversement. Le spectateur naïf du Kutiyattam du Kalamandalam sera séduit par un détail insignifiant aux yeux d'un habitué. Les critiques de presse qui rapportent en 1900 la venue à Paris de Sada Yacco, seule femme de la troupe de Kawakami Otojiro, fourmillent de matériaux parasites.^{xxxviii} Éberlués par l'extériorité impétueuse de certains états modifiés de conscience, nombre d'européens et de nord-américains se sont pris de passion pour la transe sans en distinguer l'organisation rigoureuse. A la recherche d'un art fusionnel surabondant de sens, des théoriciens et des metteurs en scène prônent un "théâtre rituel", oubliant que c'est la foi partagée et non la forme qui fonde le rite.^{xxxix} Loin de nous l'idée de promouvoir un fondamentalisme ethnoscénologique, qui au nom de la pureté du regard vouerait aux gémonies les interprétations erronées du spectaculaire des autres. Ce qui est répréhensible reste l'arrogance, le mépris, l'ignorance, la purification scénique, la simplification. Les relations humaines se font dans le malentendu. Celui-ci peut conduire à l'exclusion ou tout au contraire à l'invention, entre ordre et désordre. Le principe formulé par Heinz von Foerster en 1960 "*order from noise*", semble parfaitement convenir à ces modes d'appropriation et de création par l'erreur : l'ordre par le bruit. Les entreprises humaines ne se maintiennent en vie que par ce détour.

Le paradoxe du spectacle est d'être d'autant plus dissimulateur et masquant qu'il est évident. La formule anglaise "*What you get is what you see*" est juste, à la condition de la poursuivre par un rappel : vous ne percevez que ce que vous avez appris à percevoir. De même que l'assertion "je ne crois que ce que je vois", a pour suite "...et je ne crois que ce que j'ai envie de croire". Cette perception est d'autant plus prégnante, remarque Robert Dantzer, qu'elle s'accompagne d'une plongée du spectateur dans le spectaculaire. Passant en revue les discours ethnographiques, James Clifford a montré l'ambivalence de la nouvelle ethnographie née dans les années vingt, qui oscillait entre une idéologie de la description culturelle synthétique fondée sur l'observation, et la volonté d'échapper aux pièges tendus par l'informatrice interprète :

"La culture était interprétée comme un ensemble de comportements, de cérémonies et de gestes caractéristiques, susceptibles d'être enregistrés et expliqués par un spectateur bien formé. Mead alla même plus loin (de fait, son pouvoir d'analyse visuelle était vraiment extraordinaire). L'*observateur* participant devint une norme de recherche. Bien sûr, une enquête réussie mobilisait le plus large éventail d'interactions, mais la priorité allait au visuel : l'interprétation restant liée à la description. Après Malinowski, une méfiance générale envers les "informateurs privilégiés" refléta cette préférence systématique pour les observations (méthodiques) de l'ethnologue plutôt que les interprétations (intéressées) des autorités indigènes."^{xl}

Si l'aspect spectaculaire du fait étudié peut donner lieu à une description, celle-ci est insuffisante dans la mesure où le pic émergent perçu est en réalité la partie visible d'une "boucle réentrante" qui agit et nourrit le système complexe dont il est issu.^{xli} Ne s'en tenir qu'à la dimension "spectacle" ou "théâtrale" revient à prendre la partie pour le tout, non sans présupposer implicitement l'univocité de l'observateur et de l'objet observé. La prestation visible du chamane qui paraît culminer dans un état qualifié de *transe* par le spectateur, est le nutriment biologique et symbolique de l'officiant. Le chamane agit pour autrui, mais également pour lui-même, en corps et en esprit, en danse et en pensée. L'un des traits qui caractérisent le chamanisme - note Roberte H. Hamayon "est précisément que l'officiant manifeste *corporellement* qu'il est en "contact direct" avec les entités surnaturelles. On peut même dire que l'aspect direct de ce contact repose sur son expression corporelle, qui en quelque sorte en fournit la *preuve*".^{xlii} La nécessité pour lui et les participants de verbaliser son "voyage", même de façon informelle, suggère l'importance d'une activité

de production de sens, secrète et intérieure, difficile à estimer en raison de sa banalité de surface.^{xliii} De même, la prestation de l'acteur-danseur spectaculaire pour le public, nourrit son auteur tant sur le plan cognitif, que de l'imaginaire et de la technique. Les acteurs de l'Odin Teatret pratiquent chaque jour, moins pour maintenir une qualité de technique, que pour protéger leur intégrité et conserver la vie de leur spectacle. Une formule d'Eugenio Barba résume parfaitement le mouvement subtil de va et vient entre l'action spectaculaire maîtrisée - ou virtuose -, et l'invention : "La spontanéité ne s'oppose pas à la "virtuosité", car elle vient après. C'est uniquement lorsqu'un pianiste est plus qu'un "virtuose" qu'il réussit à faire passer, à travers sa façon de jouer, quelque chose de personnel. Il peut s'exprimer - se jeter dehors - à travers la résistance que lui imposent le champ musical bien délimité de l'instrument et des lois de la musique."^{xliv} Au cours d'un entretien avec Marianne Ahrne, Jerzy Grotowski (1992) estimait que les exercices, toutefois nécessaires, ne préparaient pas nécessairement à la création. Indispensables comme "se laver les dents", ils procédaient d'une hygiène intime : "La créativité c'est en même temps la vie, la spontanéité, quelque chose de complètement personnel, et en même temps la rigueur, la structure, la précision."^{xlv} Pour la danseuse Sanjukta Panigrahi - et combien d'autres - "danser quotidiennement, même pour soi est une nécessité, comme boire et manger." En d'autres termes, le fait spectaculaire - et la pratique spectaculaire - ne se limitent pas à ce que autrui peut en observer. D'autant que l'observation d'un fait est largement déterminée par les apprentissages perceptifs du témoin.

Le modèle de l'ethnomusicologie :

L'ordre d'apparition des ethnosciences a semble-t-il été modelé par une règle implicite que l'on pourrait appeler la règle d'évitement de la morsure. Ce sont en effet les objets les moins blessants et les plus évidemment "naturels" qui ont donné lieu à l'examen de leur dimension culturelle. L'ethnobotanique (1895) a été suivie par l'ethnoanatomie, l'ethnométéorologie et l'ethnozoologie. Aussi, l'histoire de ce qui est devenu l'ethnomusicologie est-elle particulièrement intéressante et stimulante pour l'ethnoscénologie naissante. L'ethnoscénologie examine avec une certaine envie le parcours déjà vieux d'un siècle d'une discipline qui aujourd'hui a su mettre en regard des concepts et des méthodes d'étude complémentaires. Certes les divergences et les querelles d'école subsistent. Ce n'est que très récemment que certains ethnomusicologues ont remis en cause la définition de leur discipline - qui excluait l'étude de la musique savante occidentale - pour l'ouvrir au projet d'une musicologie générale (Jean-Jacques Nattiez).^{xlvi} Un pas essentiel avait été franchi par l'ethnomusicologie lorsque s'est dessinée les prémices d'une science interdisciplinaire, si ce n'est transdisciplinaire. Le Cantometrics Project de l'université de Columbia lancé en 1962 par Alan Lomax représente un premier modèle exemplaire. Il faut lire les communications présentées par l'équipe de chercheurs au cours d'une journée entière à la section "Anthropologie" (H) du congrès annuel de l' *American Association for the Advancement of Science* à Washington le 27 Décembre 1966. Intitulé *Frontiers of Anthropology: Cantometrics and Culture*, le rapport expose la méthode interdisciplinaire mise en oeuvre pendant les quatre années de la recherche : "For the first time, predictable and universal relationships have been established between the expressive and communication processes, on the one hand, and social structure and culture pattern, on the other."^{xlvii} Avec le Cantometrics Project la musique s'inscrit explicitement dans le cadre général des comportements et des conduites humaines. Dans un article publié par la revue italienne *Nuovi Argomenti* (1955-56), Lomax montre comment le statut de la voix peut être lié aux codes sociaux de permissivité ou de contrainte qui régulent la sexualité. Son argumentation repose sur des exemples qu'il emprunte non seulement au monde méditerranéen, mais aussi à l'ensemble des cultures dont il a eu connaissance. Il est intéressant de noter que le Russe Nicolas Evreinov (Moscou 1879- Paris 1953) a été le premier dans le milieu du théâtre à souligner la relation de la sexualité et des comportements spectaculaires^{xlviii}. A présent, suivant l'intuition de John Blacking qui attirait l'attention sur les stratégies cognitives qui sous-tendent l'activité musicale, l'ethnomusicologie a su intégrer les nouvelles perspectives offertes par les sciences cognitives (Nils L. Wallin, 1981)^{xlix}, et même l'éthologie (Bjorn Merker).¹

La formule d'Alan Merriam : "*Ethnomusicology is the study of music in culture*", aurait pu inciter les ethnoscénologues à proposer pour leur discipline une définition apparentée : "*Ethnoscenology is the study of performance in culture*". Toutefois, le point de vue de l'auteur défendu dans son

Anthropology of Music (1964) donne l'avantage au relativisme culturel, aux dépens d'une perspective globale qui mènerait de front, sans trop risquer l'accident, les chevaux indociles et fougueux du char de Platon, qui pour nous sont les universaux - biologiques et psychiques - et les particularismes individuels et collectifs. En revanche, les axes d'investigation qu'il définit pourraient être en partie adaptés à notre propos, même s'ils doivent être complétés au fur et à mesure du développement des champs disciplinaires.

<u>Propositions de Merriam</u>	<u>Ethnoscénologie</u>
<ul style="list-style-type: none"> - étude du support matériel de la pratique musicale (les instruments, leur facture et leur identité socio-économique); - le corpus des chants et leur relation à la musique; - les types de musique tels qu'ils sont définis par les intéressés; - la fonction et le statut du musicien; - les apprentissages; - les usages et les fonctions de la musique; - la création musicale 	<ul style="list-style-type: none"> - étude de la dimension somatique de la pratique spectaculaire (les "<i>performers</i>"); - étude de l'univers symbolique de l'événement; - étude de l'univers esthétique de l'événement; - étude (ethno)linguistique du champ lexical des pratiques spectaculaires; et du champ sémantique du spectaculaire; - étude des représentations savantes et non savantes du corps/esprit; - étude des types de pratique spectaculaires tels qu'ils sont définis par les autochtones [du plus global au plus analytique]; - les apprentissages des <i>performers</i> et des participants et/ou spectateurs; - la fonction et le statut des <i>performers</i>; - les usages et les fonctions des pratiques spectaculaires; - étude de la dimension cognitive, émotionnelle et spirituelle des pratiques; - influence des systèmes de pensée sur les pratiques corporelles; - influence des pratiques corporelles sur les systèmes de pensée; - les matériaux adjuvants : maquillages; ornements; accessoires; - les pratiques associées; - la création spectaculaire;

Ces propositions se limitent à la première étape de la discipline, relative à l'établissement d'un inventaire descriptif.^{li} Elles ne sont pas exhaustives. L'évolution de l'ethnomusicologie vers l'établissement d'une musicologie générale à partir d'une mise en rapport non hiérarchique des formes, légitime le principe d'une ethnoscénologie, consacrée à l'étude de ce qui paraît être une dimension fondamentale de l'humanité : "*How musical is man?*" (J. Blacking, 1973),^{lii} s'interroge l'ethnomusicologue. "*How a performer is man*", demande l'ethnoscénologue, à la différence près qu'il ne dispose pas d'un outil d'une densité sémantique et d'une qualité abstraite et générale analogues au terme "musique". A cela s'ajoute le fait que l'ethnoscénologie, ne peut prendre pour point de départ l'hypothèse d'un "sens" originel, comme le serait le "sens musical" par ailleurs la plupart du temps associé par l'instrumentation et la voix aux pratiques spectaculaires humaines. Ce dernier point est pour nous essentiel : les événements et les manifestations non euro-américaines étudiés par l'ethnoscénologie relèvent généralement d'une conception particulière du corps/pensée et partant du spectaculaire. S'y trouvent à l'oeuvre la danse et la musique, le parlé et le chanté, le sacré et le profane, le trivial et le politique, le comique et le dramatique, le thérapeutique et le ludique, le poétique et le symbolique dans des actions à la fois virtuoses et spontanées. Nos outils d'analyse sont singulièrement impuissants à rendre compte de tels systèmes complexes et appellent à une transdisciplinarité encore en projet.

le modèle de la danse :

La danse et la musique sont présentes dans la grande majorité des pratiques spectaculaires qui relèvent du champ de l'ethnoscénologie. Présence à ce point vivante que l'on vient à se demander si l'absence de la danse ne marquerait pas la fracture pour le moins énigmatique qui s'est opérée dans l'histoire humaine pour marquer deux mondes : celui où la danse est associée avec la musique aux grandes instances de l'existence; et celui où la danse est un fragment du puzzle de la vie individuelle et collective. L'administratif mimant les idéologies profondes, il est curieux de constater que de nos jours en France, les services du ministère de la Culture dévolus à la danse relèvent encore de la direction de la musique, non à la façon d'un couple indissociable, mais dans un rapport de subordination, alors que la direction des théâtres jouit d'un statut d'autonomie.

Dialoguant en français avec le chorégraphe Angelin Preljocaj, l'écrivain albanais Ismaïl Kadaré lui avait dit : "La danse est plus vieille que la littérature." La danse est certainement plus "vieille" que le théâtre. Dans l'espèce humaine, elle est certainement la contemporaine des pratiques spectaculaires expressives volontaires les plus anciennes. Au-delà des simples manifestations réactionnelles, la danse s'est tôt enchevêtrée - à moins qu'elle ne les ait initiées - dans les conduites d'imitation, de parade, de jeu, d'intimidation, de séduction, d'*énergétisation* ou d'activation générale, de supplication, d'oraison, d'invocation et de soins. Il est vraisemblable que des individus particulièrement agiles et observateurs ont attiré sur eux l'attention lorsqu'ils se livraient avec succès à des manifestations de ce genre, à des fins magiques, d'ironie, ou par simple plaisir. Les **biologoi** biologistes grecs - mimes imitateurs de la vie animale ou humaine - ont poursuivi pour leur part en le portant au rang d'un art ce qui avait peu à peu pris forme dans les premiers peuplements humains. On imagine sans peine le rôle social de ces *performers* sacrés ou profanes, capables de rassembler autour d'eux un public et de faire naître des émotions collectives qui participent au confort et à la cohésion de la communauté. Nous ne saurons jamais rien des premières formes dansées humaines. En revanche, ce qui est certain est que la danse est l'un des traits universels de l'humanité, comme le sens musical, même si elle paraît vivante bien avant que l'Homme n'ait émergé du flux de l'évolution sous sa forme accomplie. Ce trait porte en lui-même comme la trace de nos filiations les plus archaïques, et le sceau de notre enracinement animal. Sir Maurice Bowra, du Wadham College d'Oxford, avait attribué la naissance du théâtre à la rencontre de la danse et du langage. Au cours du colloque de la Royal Academy (juin 195) organisé à Londres par Sir Julian Huxley autour de qui s'étaient rassemblés éthologistes, anthropologues et spécialistes des sciences humaines, il avait cependant eu ce mot malheureux : "Tant qu'il s'en tient aux gestes, comme dans la danse et le rituel, l'homme ne dépasse guère l'animal, mais lorsqu'il se tourne vers les mots, il exploite quelque chose qui lui est propre".^{liii} Éloge du logocentrisme! Méprise également, qui s'inscrit dans une vision fractionniste des conduites humaines. L'assertion de Bowra est représentative de la très longue histoire du geste - et partant, du corps

-, longtemps considéré dans une perspective évolutionniste comme le prédécesseur primitif du langage. Ce n'est que récemment que les travaux dans le domaine de la neurobiologie de l'apprentissage et de la neurolinguistique ont apporté un fondement théorique à l'intuition formulée par Marcel Mauss (1934) dans l'expression "technique du corps". Les conduites humaines ne sont pas engendrées par des machineries biologiques indépendantes, les unes primitives et les autres hautement évoluées. L'interaction caractéristique des cartes cérébrales a pour conséquence d'engager dans des processus de corticalisation ce qui relève d'automatismes dans des systèmes biologiques plus simples. Tout trait comportemental - y compris ceux qui sont attachés aux programmes élémentaires de survie de l'individu et de l'espèce, comme l'activité génésique, la prise de nourriture, l'agression, la coopération -, peut donner lieu à une activité cognitive hautement élaborée susceptible de générer des pratiques autonomes. C'est le cas de l'érotisme, de la gastronomie, des codes guerriers, des règles de société... La plasticité cérébrale sous-tend des phénomènes de vicariance et de suppléance dans certaines conditions, lorsque l'organisation habituelle du système nerveux central est compromise. Le langage gestuel des sourds-muets n'est pas une prothèse, avons-nous appris, mais il est corticalisé à l'instar d'une langue naturelle. Le handicap provoqué par la brisure de la boucle audio-phonatoire, est compensé par des stratégies corticales analogues à celles qui peuvent transformer un individu maladroit en acteur-danseur virtuose à force d'exercice.

Le théâtre grec émerge quand la poésie s'affirme comme pratique sociale de la cité. Il n'apparaît pas à la façon de Venus sortant de l'onde vêtue seulement d'elle-même, mais lié aux autres pratiques spectaculaires dont les rites ne sont qu'un sous-ensemble. Ce qui est dit du retour mythique du théâtre au Ludus Sacer - rituels des origines - ne tient pas compte de l'enchevêtrement des éléments constitutifs des pratiques spectaculaires humaines. Le schéma de la naissance des arts de la scène à proposer n'est pas celui d'un arbre, fâcheuse évocation des théories évolutionnistes de l'anthropologie du théâtre héritée de Frazer, mais, puisqu'il faut une image, des représentations 3D des systèmes complexes.

Dans une certaine mesure on pourrait dire que la danse humaine vient des intelligences propres^{liv} à l'espèce et de l'émotion, entendue au sens que lui donne la psychobiologie d'aujourd'hui. Rappelons: l'émotion *stricto sensu* est un mode pré-verbal de traitement de l'information et d'action. Elle se manifeste en une conjoncture psychobiologique complexe caractérisée par la simultanéité des événements constitutifs discrets: a) cognitifs, b) somatiques [internes et expressifs] c) affectifs [états subjectifs].^{lv} L'efficacité adaptative de l'émotion - pendant longtemps, cependant, comprise comme un trouble du comportement -, a conduit certains théoriciens, notamment les behavioristes et en psychanalyse, à la considérer en termes énergétiques [*The energy release theory*].^{lvi} Les réactions toniques, posturales et motrices génèrent des signaux socialement efficaces. Perçus, ils ont non seulement une valeur de signal informatif, mais induisent des réactions empathiques, de rejet ou d'agression. Quant aux états subjectifs ils jouent un rôle important dans les processus de mémorisation et de constitution du soi.

L'émotion et l'acte moteur sont à l'interface du mental et du somatique de l'individuel et du social. De même la danse. Originellement associée aux grandes instances de l'existence, chez l'homme, le phénomène émotionnel s'observe dans le monde animal où il apparaît lié aux comportements de base de survie de l'individu et de l'espèce : recherche des partenaires sexuels et reproduction; défense contre les prédateurs et protection; sociabilité, soins à donner aux partenaires et aux jeunes, coopération; jeu. Notons au passage, que cet inventaire des manifestations émotionnelles en milieu animal, correspond à celui des comportements ritualisés établi par les éthologistes. Dans le monde humain, la complexification croissante des systèmes psychobiologiques, la puissance de l'activité cognitive, avec ce que cela comprend de capacité à associer, mémoriser, anticiper et imaginer fait que ce mode archaïque de traitement de l'information et d'adaptation au milieu, est devenu un des éléments clefs de la vie psychique et de la vie sociale. D'objet subi, l'émotion est passée chez l'homme au rang d'objet susceptible d'être créé. D'objet "naturel", l'émotion est devenue objet "culturel", trait caractéristique des communautés qui ont su inventer des jardins d'émotions où se cultivent des variétés bigarrées d'émois et de passions.

L'organisation corporelle de la danse n'est pas seulement résultante automatique d'un traitement de l'information. Elle génère signification, états subjectifs et mémoire. L'état subjectif du danseur modifie

son organisation corporelle fine. Les séquences psychomotrices sont organisées par une activité cognitive qui, à la différence de ce qui survient dans les réactions émotionnelles, prend le pas sur les schèmes innés. Le danseur ne “pompe pas l’émotion”,^{lvi} Tout au contraire, l’activité corporelle induit ses propres compositions émotionnelles, sans procéder à quelque imitation d’états et de situations.

L’archaïsme et la subtilité de la danse, le fait qu’elle associe l’historique de notre apparition sur la terre à l’épanouissement de chaque individualité éclaire les raisons de sa présence dans les grandes instances de la vie: prier les dieux, pleurer les morts, déchiffrer le destin, goûter les plaisirs, fêter le corps, intimider, se rassembler. Méditation des derviches, soirées raves, street dances, hip hop, danses de salon et de scène, samba des carnivals brésiliens, depuis des dizaines de millénaires dansent les corps aux quatre coins de la planète. “Les corps sont imprégnés de l’histoire du monde”(Bernardo Montet).^{lviii} L’expérience de cette éclosion exubérante a conduit les danseurs, aussi bien que les mystiques à envisager le mouvement en tant que pensée. Des travaux récents dans le domaine de la neurobiologie confortent leur savoir en suggérant une implication du cerveau autre que celle qui est défendue par la théorie dominante du contrôle du mouvement (Anatol Feldman, 1965). Connue sous le nom de “equilibrium point hypothesis”, cette théorie soutient l’hypothèse que le cerveau ne calcule pas toutes les forces nécessaires au déplacement d’un membre d’une place à l’autre, mais se borne à “lancer” le membre. Celui-ci atteindrait sa destination par une procédure essentiellement réflexe, et en fonction de l’élasticité intrinsèque des muscles. Lorsque le cerveau initie le mouvement, leur flexibilité détermine les fibres opposées à trouver un équilibre. Selon Hiroaki Gomi et Mitsuo Kawato, chercheurs du ATR Human Information Processing Research Labs de Kyoto, au Japon, et l’équipe de James Lackner à la Brandeis University de Waltham, aux États-Unis, la situation serait plus complexe. Les résultats obtenus après expérimentation indiquent que le cerveau est impliqué dans le contrôle du mouvement et qu’il effectue les calculs nécessaires à la représentation de l’activité différenciée des muscles en jeu dans l’événement.^{lix} Pour Hiroaki Gomi et Mitsuo Kawato le cerveau vise le point terminal du mouvement puis spécifie la trajectoire que le bras suivra en déclenchant une séquence de contractions musculaires qui lui assurera d’atteindre la position finale: “Nous pensons que le cerveau possède et utilise un modèle interne du bras pour déterminer la commande motrice”. Pour Gottlieb : “Le cerveau connaît assez de physique pour dire (aux muscles) ce qu’il faut faire; il ne compte pas sur les réflexes.”

Marcel Mauss avait souligné le rôle des apprentissages dans la mise en forme des styles de marche et de danse. La notion de pré-expressivité proposée par Eugenio Barba élargit leur efficacité à ce qui sous-tend la présence de l’acteur-danseur. Sachant que la capacité du cerveau à effectuer les calculs - en qualité et en rapidité - est en grande partie déterminée par l’exercice, plusieurs questions viennent à l’esprit: dans quelle mesure, le type d’apprentissage - qui correspond à une esthétique - modifie, oriente, et stabilise les modes de calcul du cerveau? Dans quelle mesure, le handicap non seulement cérébral mais aussi mental et psychique modifie la maîtrise du mouvement et du geste? Dans quelle mesure les éléments “idéologiques”, affectifs, intellectuels du système complexe de l’apprentissage interfèrent dans la réalisation du mouvement?^{lx} Enfin, dans quelle mesure l’exécution plus ou moins parfaite du mouvement agit - selon un processus de feed-back - pour renforcer, modifier, enrichir, appauvrir l’apprentissage initial.

Répondre à ces interrogations permettraient de mieux comprendre les dimensions corporelles des cultures - leur incarnation -, et ce que l’on pourrait appeler en général la physique du symbolique et de l’imaginaire. Les styles de corps manifestent une intelligence autre que verbale. Leur témoignage dans des actes de communication qui transmettent à autrui des valeurs esthétiques, hédoniques, intellectuelles, émotionnelles et spirituelles.

Dans cette perspective, l’idée de danse portée par l’étymologie du terme n’est guère satisfaisante. L’origine germanique probable du mot - *dintjan* : se mouvoir de ci, de là - ou les dérivations du grec *choros* comme le verbe *choros* *choreô* qui signifie “se mouvoir (danser) en chœur”, ne rendent pas compte de l’unité complémentaire des dimensions somatiques et cognitives de l’acte total dont il est question dans le Skénos^{lxi} :

- L'organisation somatique des états de conscience;
- l'émergence organique des états de conscience;
- l'interaction du somatique et du psychique.

Depuis deux mille ans les théologiens chrétiens s'interrogent sur le mystère d'un Dieu qui, immatériel, échappant à l'espace et au temps, a pris la chair de l'homme. L'ethnoscénologie à présent s'efforce de percevoir, d'analyser et de comprendre comment et pourquoi la chair de l'homme dans le temps et l'espace ne cesse d'engendrer du subtil en une étonnante diversité de formes.

ⁱ- Je remercie les lecteurs de ce travail en chantier qui m'ont offert leurs commentaires critiques, notamment Armindo Bião, André Marcel D'Ans, Robert Dantzer, Roberte Hamayon, Chérif Khaznadar et les étudiants du séminaire d'ethnoscénologie 1996-97.

ⁱⁱ- Jean-Marie Pradier: "Ethnoscénologie, manifeste", Théâtre/Public, 123, mai-juin 1995, pp. 46-48. "Ethnoscénologie: la profondeur des émergences", Internationale de l'Imaginaire, Actes Sud Babel Maison des Cultures du Monde, n°5, 1996, [numéro spécial du colloque de fondation de l'ethnoscénologie, mai 1995], pp. 13-41

ⁱⁱⁱ- Présidée par le sociologue Jean Duvignaud, dirigée par Chérif Khaznadar. 101 boulevard Raspail - 75006 Paris

^{iv}- La sténotypie des "instructions d'ethnographie descriptive" a été publiée par les assistants de Marcel Mauss sous le titre: Marcel Mauss: Manuel d'ethnographie, Payot, 1947. Voir notamment dans le chapitre V "Esthétique", [pp. 69-99] la section consacrée au drame p. 94-99

^v- Nous entendons "scénologie" au sens qui lui est donné dans le mot ethnoscénologie, et non pas au sens de "scénographie" que ce terme a parfois.

^{vi}- Pour une introduction à la pensée moniste en neurobiologie, voir Alain Prochiantz : Les anatomies de la pensée: à quoi pensent les calamars, Editions Odile Jacob, 1997.

^{vii}- Une vision du monde est déterminée par un langage; la langue de chacun marque les limites de son interprétation du monde (Wittgenstein, Koyré, Kuhn, Foucault).

^{viii}- Ce que me signale Roberte Hamayon. Katuvadioko Ndombe, pour sa part, donne l'exemple du lingala, l'une des langues parlées au Congo et au Zaïre, [*lisano, kosakana*] : "la notion de spectaculaire, spectacle en lingala (Zaïre)". Séminaire d'ethnoscénologie 1996.

^{ix}- Jerzy Grotowski: "De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule"© 1993, in Thomas Richards: Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, préface et essai de Jerzy Grotowski, coll. "Le Temps du Théâtre", Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1995, p. 181

^x- J.-M. Pradier: "Le public et son corps: Éloge des sens", Théâtre/Public, 120, nov.déc. 1994 (numéro spécial sur le théâtre et la science), pp.18-33

^{xi}- Jerzy Grotowski a utilisé le terme anglais de "*performer*" [*to perform*: agir, accomplir une action] pour mettre l'accent sur le processus personnel de l'acte. Agacé par le succès et l'emprunt de ce mot, et son usure, il lui préfère le terme "doer" [*to do*]

^{xii}- Hubert Godard : "Le geste et sa perception", postface in Marcelle Michel, Isabelle Ginot : La Danse au XX^e siècle, Librairie de la danse, Bordas, 1995, p. 227

^{xiii}- Si le trait "organisation" est caractéristique de l'espèce, rien ne dit que la structure interne de chacune des activités sociales est organisée à l'image de la structure du langage, comme le soutenait Todorov [Tzvetan Todorov : "La linguistique, science de l'homme", Critique, août-septembre 1966, p. 751].

^{xiv}- Hegel : “Nous n’avons conscience de nos pensées, nous n’avons des pensées déterminées et réelles que lorsque nous leur donnons la forme objective, que nous les différencions de notre intériorité, et que par suite nous les marquons de la forme externe, mais d’une forme qui contient aussi le caractère de l’activité interne la plus haute. C’est le son articulé, le mot, qui seul nous offre une existence où l’externe et l’interne sont si intimement unis. Par conséquent, vouloir penser sans les mots, c’est une tentative insensée.” Philosophie de l’esprit, traduction de A. Vera, Éd. Germer Baillière, 1897, § 463, Remarque, p. 914

^{xv}- Gilbert Rouget: “Questions posées à l’ethnoscénologie”, Internationale de l’Imaginaire - La scène et la terre Questions d’ethnoscénologie, Babel, Maison des Cultures du Monde, n° 5, 1996, p. 44

^{xvi}- Quant à la fonction du metteur en scène, comme métier spécifique, elle n’apparaît qu’au XX^{ème} siècle. L’invention du mot serait dû au critique Jules Janin (1804-1874), qui l’aurait utilisé à propos des didascalies précises de Victor Hugo pour Hernani.

^{xvii}- Gilbert Rouget : Un roi africain et sa musique de cour : chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbéfa (1948-1976), CNRS-Editions, 1996

^{xviii}- James Clifford : Malaise dans la culture. L’ethnographie, la littérature et l’art au XX^e siècle, [The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Harvard University Press, 1988], p. 150-151

^{xix}- Cours d’ethnographie, p. 77

^{xx}- Victor Turner: Schism and continuity in an African society, Manchester University Press for the Rhodes-Livingstone Institute, 1957

^{xxi}- Louis Mars : “La possession rituelle en Haïti”, Revue de Psychologie des Peuples, 17^{ème} année, n° 1, 1962, pp. 6 à 22. Voir Yves Lorelle : Défense de l’ethnodrame, tapuscrit, été 1995

^{xxii}- De même que l’ethnomusicologie participe à la construction progressive d’une musicologie générale, l’ethnoscénologie participe à la construction progressive d’une “scénologie” générale.

^{xxiii}- Marcel Mauss: “Les techniques du corps”, [communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934] Journal de Psychologie, XXXII, N° 3-4, 15 mars-15 avril 1936.

^{xxiv}- p. 386

^{xxv}- Claude Lévi-Strauss : “Introduction à l’oeuvre de Marcel Mauss”, in Marcel Mauss : Sociologie et anthropologie, coll. “Bibliothèque de sociologie contemporaine”, P.U.F., 1966, p.XIII

^{xxvi}- A. Paul Hare : Social Interaction As Drama: Applications From Conflict Resolution, Beverly Hills, CA: Sage, 1985. See : Sheldon Stryker : The Theatrical Metaphor: Can It Aid Conflict Resolution?, Contemporary Psychology, Vol. 32, N°7, 1987, pp. 602-603. For an historical survey: Erving Goffman : The Presentation of Self in Everyday Life, Anchor Press / Doubleday, New York 1959. Shirley Weitz : Non-verbal Communication - Readings with commentary, Oxford University Press, New York, 1978 (bibliography).

^{xxvii}- Richard Schechner : Essays on Performance Theory 1970-1976, Drama Book Specialists (Publishers), New York, 1977

^{xxviii}- Dans un éditorial intitulé “Critical Positions,” Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, éditeurs du Performing Arts Journal critiquèrent les propositions de Richard Schechner qui défendait une “broad spectrum approach.” : “Theatre, the idea of the theatrical, is a long great theme in the history of civilizations, but it belongs in the wider humanist intellectual tradition that encompasses literature, philosophy, architecture, history, music, painting. It is wrong to reconceive performance or theatre, or whatever one wants to call it, in the realm of the soft sciences (sociology, anthropology, speech/communication) which have increasingly moved to the value-free positions.” Voir PAJ 11, n° 2 [PAJ 32]:4-6 et la réponse de Richard Schechner : The Drama Review 32, n° 3 [T119]:4-6.

^{xxix}- Henri Laborit: “ A plusieurs reprises, nous avons indiqué que, pour nous, la fonction fondamentale du système nerveux central était d’assurer l’autonomie motrice de l’organisme dans l’environnement (Laborit, 1974). Cette action motrice sur l’environnement est orientée par les informations qui peuvent lui en parvenir concernant son contenu matériel et énergétique grâce aux organes des sens. Elle est motivée par la nécessité pour l’organisme de maintenir son équilibre interne, son organisation spécifique, au sein d’un environnement changeant. Toute l’activité plus ou moins complexe du système nerveux suivant le niveau auquel il est parvenu dans l’échelle des espèces nous paraît finalement aboutir à cette activité fondamentale”. Henri Laborit : L’inhibition de l’action, 2^{ème} édition, Masson, 1986, p. 26

^{xxx}- “Performance is no longer easy to define or locate. The concept and structure has spread all over the place. It is ethnic and intercultural, historical and ahistorical, aesthetic and ritual, sociological and political. Performance is mode of behavior, an approach to experience; it is play, sport, aesthetics, popular entertainments, experimental theatre, and more.”Performance

General introduction to the performance studies series, Performing Arts Journal Publications, first volume : Victor Turner: From ritual to theatre - the human seriousness of play, PAJ, New York, 1982

^{xxx}i - Erving Goffman : The Presentation of Self in Everyday Life, Anchor Press/Doubleday, New York, 1959

^{xxxii} - pour une brève présentation critique, voir Yves Winkin : "La communication non verbale ou la physiognomonie légitime", Rhétoriques du corps, Prisme Textes/Société 7, Editions universitaires De Boeck université, 1988, pp.77-98. Pour une présentation plus complète des travaux : Shirley Weitz : Nonverbal Communication - Readings with commentary, Oxford University Press, New York, 1978 (bibliographie)

^{xxxiii} - On trouve un exemple frappant de cette situation dans l'essai devenu classique de Gilbert Rouget. Evoquant la transe cataleptique et la transe dramatique du chamane, il écrit: "Durant la transe dramatique au contraire, le chamane décrit ce qu'il voit pendant son voyage dans le monde supérieur ou inférieur et raconte ses aventures en chantant et en battant du tambour, ce qui donne lieu à une véritable représentation théâtrale, ou plus exactement à un one man show durent lequel se succèdent les épisodes musicaux et les styles les plus divers..." La musique et la transe - Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession, Gallimard, nouvelle édition revue et augmentée 1990, p. 248

^{xxxiv} - Maurice Merleau-Ponty : La Nature - Notes Cours du Collège de France, Etabli et annoté par Dominique Ségard, coll. "Traces écrites", Seuil, 1995, p. 381

^{xxxv} - Aristote : Poétique, 50 b 17 et 53 b 7, traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980

^{xxxvi} - voir Paul Rabinow (1977): Un ethnologue au Maroc - Réflexions sur une enquête de terrain, préface de Pierre Bourdieu, Coll. "Histoire des gens", Hachette, 1988

^{xxxvii} - Jean-Pierre Dupuy : Aux origines des sciences cognitives, coll. "textes à l'appui/série sciences cognitives", Editions la découverte, 1994, p. 127-128

^{xxxviii} - Shionoya Kei : Cyrano et les samuraï - Le théâtre japonais en France et l'effet de retour, Publications orientalistes de France, 1986

^{xxxix} - Richard Schechner : The Future of Ritual, Writings on Culture and Performance, Routledge, 1993; Ronald L. Grimes : Beginnings in Ritual Studies, University Press of America, 1982

^{xl} - James Clifford : Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle, [The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Harvard University Press, 1988], p. 37-38. En même temps, remarquait André Marcel D'ans au colloque de Cuernavaca (1996), les anthropologues se sont toujours méfiés du spectaculaire, afin de ne pas être abusés par les apparences séduisantes mais trompeuses.

^{xli} - La notion de "boucle réentrante" est empruntée au biologiste Gerald M. Edelman : selon la théorie de la sélection des groupes neuronaux (TSGN), la réentrée désigne le processus par lequel les cartes cérébrales progressivement établies interagissent et s'envoient des signaux. Bright Air, Brilliant Fire : On the Matter of Mind, Basic Books, 1992 [Biologie de la conscience, Editions Odile Jacob, 1992

^{xlii} - Roberte H. Hamayon : "En guise de postface: qu'en disent les esprits?", Cahiers de Littérature Orale, n° 35, INALCO, 1994, p. 189

^{xliiii} - Ce qui a conduit les observateurs à négliger parfois de noter les paroles du chamane, et à n'en retenir que les informations explicites. voir les commentaires de Roberte H. Hamayon p. 191 et 214 note 3 de l'article cité

^{xliiv} - Eugenio Barba : "La course des contraires" (CNRS, Paris 1981) repris in : L'archipel du théâtre, Bouffonneries Contrastes, 1982, p. 52

^{xli v} - Film produit pour la RAI par Marianne Ahrne

^{xli vi} - suivre à ce propos l'évolution de l'article "ethnomusicologie" dans l'Encyclopaedia Universalis 1980 et 1996.

^{xli vii} - Alan Lomax [with Contributions by the Cantometrics Staff and With the Editorial Assistance of Edwin E. Erickson] : Folk Song Style and Culture, Washington, D.C. Publication No. 88, 1968,

^{vii}

^{xli viii} - N. Evreinov: Teatr kak takovoj (1912); Teatr dlja sebja (1915-1917).

^{xli x} - Nils L. Wallin: "Some notes on the neurobiological and genetic aspects of music and musicality", in Basic Musical Functions and Musical Ability, Sweddisch Royal Academy of Music Publications, n° 32, 131, 1981

^l - Foundation for Biomusicology and Acoustic Ethology Mid Sweden University - 83125 Ostersund, Suède

^{li} - Cet inventaire est déjà bien avancé, même si la documentation est quelque peu éparpillée. Signalons un bel ouvrage non spécialisé, fondé sur l'expérience d'une institution, et qui a

l'avantage de mettre en évidence la variété des formes : Françoise Gründ et Chérif Khaznadar, en collaboration avec Pierre Bois et Bernard Piniau : Atlas de l'imaginaire, Maison des Cultures du Monde, Favre, 1996

^{lii}- Le traducteur français de John Blacking remarque : "Littéralement: "A quel point l'homme est-il musicien (*musical*)?"", titre original de ce livre. En anglais, l'adjectif musical signifie moins souvent "musical" (en rapport avec la musique) que "musicien" (doué de sens musical, mélomane, doué pour la musique). Il a fallu traduire par des expressions différentes les occurrences de ce mot et de ses dérivés aux acceptions diverses, sur lesquelles l'auteur joue : le français ne dispose pas de possibilités équivalentes". John Blacking: How musical is man?, The University of Washington Press, 1973; édition française: Le sens musical, coll. "Le sens commun", Les Editions de Minuit, [1980], 1993, p. 13

^{liii}- Sir Maurice Bowra : "La danse, l'art dramatique et la parole", Le comportement rituel chez l'homme et l'animal, [Ritualization of Behaviour in Animals and Man], Gallimard, 1971, p. 224

^{liv}- le pluriel ici est préférable au singulier dans la mesure où l'on doit entendre l'intelligence non pas comme une aptitude massive et univoque qui n'intéresserait que le mental.

^{lv}- L'activité cognitive correspond à un mode particulier de traitement de l'information exo ou endogène. Les réactions somatiques comprennent des modifications neurohormonales agissant aux niveaux neurovégétatif, cognitif, tonique, postural et moteur.

^{lvi}- Meyer, 1933; Duffy 1934, 1954

^{lvii}- l'expression est de Grotowski, à propos des acteurs qui s'efforcent de réactualiser des états émotionnels.

^{lviii}- codirecteur avec Catherine Diverrès du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

^{lix}- Science, 5 avril 1996, p.32-33. Journal of Neurophysiology, Octobre 1995

^{lx}- Songeons au travail du WorkCenter of Jerzy Grotowski, à Pontedera; aux "danses" de Gurdjieff, à l'Eurythmie de Steiner etc...

^{lxi}- Marielle Cadopi remarque très justement : "La danse est un domaine de la motricité humaine peu étudié par la psychologie cognitive ou par les sciences du comportement. Pourtant on y trouve des habiletés sensori-motrices atteignant un très haut niveau de développement, mais qui présentent une particularité: contrairement aux actions de poursuite, saisie, manipulation, transformation, dictées par des contraintes extérieures et dont les objectifs sont spatialement repérés, les actions du danseur sont dictées par un "modèle interne" et centrées sur l'espace du corps du corps lui-même". "La reproduction de configurations corporelles chez l'adulte", in Mireille Arguel (sous la dir. de) : Danse le corps enjeu, Coll. "Pratiques corporelles", PUF, 1992, p.158