

Bernard Müller

Le terrain : un théâtre anthropologique

Savoir comment on fait, c'est être capable de répéter l'acte.

Jean Bazin

Il existe entre la recherche en anthropologie et les arts du spectacle une connivence « suspecte », une tension « étrange ». Elle prend parfois la tournure d'une relation d'amour/haine qui freine les élans de l'une vers l'autre et pourrait bien exprimer une passion refoulée, car renvoyant à une histoire impossible. On peut en effet subodorer que si l'anthropologie est tant attirée par les pratiques spectaculaires – faisant de la description du rituel la quintessence de son projet – ce n'est pas seulement parce qu'elle y conçoit une situation heuristique privilégiée, c'est aussi parce qu'elle partage une manière de faire avec les producteurs des objets qu'elle étudie. Qu'il s'agisse d'un metteur en scène ou d'un maître des rituels, le faiseur de spectacle s'appuie sur une connaissance de son environnement qui rejoint sur plus d'un point celle de l'ethnologue sur le chemin de la compréhension du fait social. Il est troublant de constater combien, contre toute attente, l'ethnologue de terrain et le dramaturge partagent une préoccupation commune. Il s'agit dans cette contribution d'explorer cette surprenante collusion entre pratique spectaculaire et technique d'enquête. Ce faisant, on réfléchira aux implications épistémologiques ainsi qu'aux conséquences méthodologiques qui pourraient découler d'une démarche que nous qualifierons dès lors d'« ethnodramaturgique ».

Le théâtre de l'anthropologie.

Cette intelligence entre spectacle et anthropologie découle de l'expérience et non d'un *a priori* théorique. Dès mes premières recherches en

Bernard Müller

1995, qui portaient sur une compagnie de théâtre à Lagos, au Nigeria, j'ai eu la sensation que les membres de la troupe m'invitaient à occuper une place spécifique parmi eux. On me poussait vers un lieu, on m'indiquait un endroit dans la toile relationnelle que compose le processus social de création collective. Située à la fois dedans et dehors, cette place correspondait aussi à une fonction par laquelle, par mes questions ou par ma simple présence, se produisait une certaine distance critique et réflexive dont les artistes pouvaient littéralement se servir pour améliorer leur jeu. Je me suis alors vite rendu compte que la place que m'assignaient mes « informateurs » était celle du « dramaturge » (que je connaissais par ailleurs pour avoir effectivement rempli cette fonction dans plusieurs compagnies, avant d'entreprendre mes recherches d'anthropologue). À leurs yeux, cette position rendait ma présence tolérable et même intéressante, car elle reposait dès lors sur une notion d'échange : j'étais accepté par le groupe à condition que je mette à sa disposition les résultats de mes recherches. J'étais ainsi invité à faire des « retours » sur le travail artistique auquel je participais, et parfois mes remarques étaient intégrées à l'œuvre. Dans le cas nigérian, ce qui semblait intéresser les membres de la compagnie dans mes recherches relevait – me semble-t-il – de ce que je pouvais savoir sur le contexte, dans le sens où ces informations permettaient au metteur en scène d'anticiper un certain effet de sa proposition sur son environnement social, et l'impact que cela pourrait avoir sur les spectateurs. Mes recherches se trouvaient donc directement réappropriées par les « enquêtés » et réintégrées à mon objet, tandis que simultanément il m'apparaissait comme évident que mon attitude de chercheur relevait de moins en moins de l'observation et de plus en plus du dialogue ; ce faisant, les « enquêtés » ou « informateurs » devenaient des interlocuteurs.

La fonction du dramaturge dans le processus de création théâtrale auquel il est fait référence (à ne pas confondre avec le dramaturge écrivain de théâtre) a initialement été définie par Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) quand il se proposait de décrire et de publier les processus créatifs à l'œuvre, dimension souvent cachée au public. Il rend compte de ce projet dans son essai intitulé *Hamburgische Dramaturgie*¹ (1767-1769), qui est en quelque sorte le Journal du théâtre dont Lessing était directeur et qu'il avait fondé. L'objet de ce Journal était de rendre compte des pièces représentées, d'en juger la valeur, d'en constater et d'en expliquer le succès ou l'échec. Il espérait ainsi développer le regard critique des spectateurs. Lessing, dans ses écrits théoriques et dans son œuvre d'auteur dramatique, s'est intéressé au passage du texte à la scène dans le but de libérer le théâtre allemand de l'imitation française, mettant en exergue l'esthétique au détriment de la compréhension. La dramaturgie, qui consistait auparavant à analyser l'historicité de la fable, son ancrage plus ou moins profond dans

Le terrain : un théâtre anthropologique

l'histoire, son actualité, a eu dès lors la vocation de permettre la représentation du monde sur scène, de donner une lecture de la réalité.

La fonction de dramaturge réapparaît avec Bertolt Brecht, disciple d'Erwin Piscator (1893-1966), qui fut l'assistant de Max Reinhardt (1873-1943) au Deutsches Theater de Berlin. Ce dernier envisage le théâtre comme un outil politique, au point d'affirmer que l'important n'est pas la pièce en elle-même, mais le résultat informatif, à des fins didactiques et dans une perspective révolutionnaire. Pour Reinhardt, le dramaturge est un « conseiller idéologique du metteur en scène », et la dramaturgie a pour fonction de mettre en relief les articulations dialectiques de l'action, et notamment de révéler les enjeux politiques et sociaux d'une représentation théâtrale à un moment de l'histoire d'une communauté donnée (les spectateurs). Au cours du processus de création d'une pièce de théâtre, surtout lors du passage crucial du texte à la scène, le travail du dramaturge fournit au metteur en scène des informations sur l'environnement socio-historique dans lequel aura lieu la représentation.

Ce type de connaissance qui se développe à l'interface spectateurs/artistes en permettant la distanciation est précisément anthropologique. Dorénavant, le chercheur est invité à s'assumer pleinement comme créateur de son objet d'étude, mettant littéralement en œuvre son terrain en élaborant avec les « enquêtés » une situation qui permet de faire émerger la connaissance anthropologique. Ce dispositif d'enquête se présente comme une performance (la mise en forme d'un ensemble de relations) au cours de laquelle le chercheur agit à la manière d'un « ethnodramaturge ». Nous devons ce terme à l'anthropologue Victor Turner, qui déclarait : « J'ai longtemps pensé qu'enseigner l'anthropologie pourrait être plus amusant. Pour cela peut-être faudrait-il que nous ne nous contentions pas de lire ou de commenter des écrits ethnographiques mais de les mettre en scène [*perform*]². » Cette notion fut ensuite reprise par Johannes Fabian, qui écrivait : « Ce qu'il nous est possible de savoir ou d'apprendre à propos d'une culture/société n'apparaît pas sous forme de réponses à nos questions, mais comme performance dans laquelle l'ethnologue agit, comme Victor Turner l'a formulé un jour, à la manière d'un ethnodramaturge, c'est-à-dire comme quelqu'un qui cherche à créer des occasions au cours desquelles se produisent des échanges significatifs³. »

En effet, les éléments du contexte que met en lumière le dramaturge nous apparaissent singulièrement rejoindre les « cadres de l'action » que tente de décrire l'ethnologue/anthropologue.

Bernard Müller

L'ethnologue comme dramaturge social.

Il nous faut à ce point, avant de nous engager plus avant, préciser ce sur quoi porte la description de l'ethnologue/anthropologue, et ce que l'on entend par « cadres de l'action ». À cet égard, tous les chercheurs en ethnologie ou anthropologie n'envisagent pas leur tâche de la même manière.

Quant à nous, nous envisageons la situation sociale comme une succession d'actions dont la description n'implique pas le recours à des données surplombantes. En ce sens, la restitution ethnographique relève non pas de la mise en lumière d'un ordre symbolique qui serait caché derrière les actions, mais de la description d'une action, ou plutôt d'une séquence d'actions qui s'effectuent de manière spécifique, historique et circonstanciée.

Comme l'écrit Jean Bazin : « Comprendre une action, ce n'est pas déchiffrer le sens d'un comportement en imputant aux indigènes observés (en mettant au compte de leur culture ou de leur "programme mental") des croyances ou des représentations que nous n'avons pas et ne saurions avoir ; c'est l'avoir décrite d'une manière telle qu'elle nous apparaisse comme l'une des manières de faire selon d'autres règles ou dans d'autres conditions ce que nous-mêmes nous faisons. Découper les dernières partitions de Schubert en petits morceaux et les distribuer à ses élèves préférés est, comme dit Wittgenstein, une marque de piété qui nous est aussi compréhensible, même si nous aurions plutôt choisi de les conserver intactes et à l'abri de tous⁴. »

C'est précisément la complexité du jeu social, du fait de la multiplicité de ses ressorts et de la variété des formes, notamment esthétiques ou théâtrales, dans lesquelles il se déroule, qui constitue l'objet de la recherche. Cette complexité est empirique et son élucidation nécessite une démarche pragmatique. Or, comme nous le rappelle encore Jean Bazin : « il n'y a pas derrière les événements une "structure" dont j'aurais à établir la permanence sous-jacente, ni un sens caché que j'aurais à déchiffrer, comme si les acteurs suivaient un texte secret, une partition illisible. Que des actions humaines soient conformes à des règles signifie seulement qu'elles ont une certaine capacité à se répéter, à être "les mêmes" (savoir comment on fait, c'est être capable de répéter l'acte) ; mais cette conformité n'est pas moindre lorsque ces règles changent, y compris lorsque (dans une situation instable) elles changent tout le temps. L'analogie du jeu a bien sûr ses limites : il faudrait en imaginer un qui soit tel que sa règle serait modifiée à chaque fois qu'un coup nouveau serait accepté par les partenaires ». Et il ajoute : « il faut imaginer un jeu – autre limite de l'analogie – où les explications fournies aux spectateurs seraient éventuellement des coups dans le jeu »⁵.

Le terrain : un théâtre anthropologique

Ainsi, l'ethnologie n'aurait pas d'objet si les actions sociales dont elle se propose de rendre compte n'étaient pas répétables. N'est-ce pas cette nature à la fois unique et similaire à d'autres, libre et contingente, historique et inédite, qui rend une situation sociale descriptible ? Cette proposition qui nous invite à nouveau à aller chercher un modèle descriptif du côté du théâtre, met en lumière la spécificité de l'ethnographie telle que nous l'entendons ici.

Description ethnographique/didascalie⁶.

Il découle logiquement de cette approche (*i.e.* celle qui fait de la description des cadres de l'action l'objet de la recherche ethnologique/anthropologique) que la description d'une situation sociale doit pouvoir fournir des informations permettant – théoriquement – sa reconstitution. Ainsi – dans l'absolu –, une « bonne » description est celle qui permet de reproduire une situation sociale donnée. L'ethnologue qui tente de comprendre, par exemple, un rituel yoruba du Nigeria est fondamentalement dans la même posture que le dramaturge quand il note les indications scéniques sensées à la fois fixer les actions dramatiques et rendre possible leur reproduction. Ces indications doivent être suffisamment claires et univoques, de façon à permettre le cas échéant à une autre équipe artistique, des années plus tard, de « refaire » la pièce telle qu'elle a été conçue. En ce sens, la description ethnographique est fondamentalement didascalique. Et rendre compte de la logique d'une action sociale rejoint singulièrement la démarche qui vise à établir les ressorts dramaturgiques d'une pièce de théâtre.

Assumant ce postulat dramaturgique, le chercheur en vient à s'installer dans son objet et à y occuper la place d'un dramaturge social. Il n'est plus simplement l'observateur effacé d'un fait social qui aurait de toute façon eu lieu, avec ou sans lui, mais le créateur d'une situation sociale qui s'inscrit simultanément dans l'histoire des gens et dans celle de la discipline du chercheur. Ce faisant, il entérine le passage – lourd de conséquences d'un point de vue épistémologique – d'une ethnographie « visualiste », se concevant, sur le modèle des sciences exactes, comme une observation, à une anthropologie dite « dialogique » faisant du terrain un espace de communication et d'interactions. L'anthropologue Johannes Fabian a pertinemment synthétisé ce glissement. Il se souvient du moment précis où ses *a priori* épistémologiques d'ethnologue positiviste – dont il reste pourtant aussi l'héritier – se sont effondrés. Il note ainsi dans son carnet l'après-midi du 17 juin 1986 à Lubumbashi (République démocratique du Congo, ex-Zaïre) : « [...] Mais je ne peux tout bonnement plus intégrer plus d'informations. Quoi qu'il se soit passé d'autre [cet après-midi-là], nous avons là

Bernard Müller

une “nouvelle ethnographie” – la problématique posée par l’ethnographe est reprise, collectivement discutée, intégrée à une pièce de théâtre, testée sur un public, etc., tout cela à partir d’un gésier de poule à Kolwezi. » Cette note est suivie le 19 juin de la remarque suivante : « Il apparaît dans tout cela que je suis en train d’inventer une nouvelle “méthode” (qui n’est en réalité neuve que dans sa formulation, en associant des approches établies). Cela consistera en un pas en direction d’une ethnographie “communicative” et “dialogique”. J’envisage d’écrire un article théorique en plaçant la séquence avec Mufwankolo [la compagnie de théâtre] au centre de la démarche ethnographique. [Titre:] “D’une ethnologie informative à une ethnologie performative” »⁷.

Il n’est sans doute pas innocent que cette prise de conscience surgisse au cours d’une enquête portant précisément sur le processus de création d’une pièce de théâtre dont l’intrigue a été fournie par le chercheur, la troupe essayant de répondre au questionnement de ce dernier en « jouant » la réponse, sans pour autant la simuler.

Si – primo – le but de l’ethnologie est bien la compréhension des faits sociaux (là, il y a un consensus) et que – secundo – nous acceptons (plus difficilement) que le principe de la construction de son objet implique la description des cadres de l’action permettant théoriquement la reconstitution de la situation sociale à décrire, alors pourquoi ne pas pousser le raisonnement jusqu’au bout, et faire de la démonstration le mode de restitution le plus adéquat ? L’importance du texte (publication scientifique, quelle que soit sa forme) ne s’en trouve pas amoindrie, mais elle est ramenée à une fonction précise : la mise en lumière des cadres de l’action – ou encore ressorts dramaturgiques – ne prenant sens que par rapport à un projet de reconstitution.

Jeu théâtral et dispositif anthropologique.

Dans le projet que je mène actuellement sur les milieux des descendants des « Agoudas », « Afro-Brésiliens » installés sur la côte du golfe du Bénin tout au long du XIX^e siècle⁸, je m’attache à mettre en place un dispositif d’enquête qui recoupe, sinon recouvre, le processus de création d’une pièce de théâtre. Au titre de la problématique anthropologique, il s’agit de rendre compte d’un mouvement d’ethnogenèse en décrivant le travail culturel qui semble être en train de se produire autour de la réinvention d’une *brasilianité* africaine, coïncidant avec la redécouverte d’une *africanité* brésilienne. Cette situation – et le concours de circonstances historiques qui l’a favorisé – paraît emblématique d’un processus de formation culturelle inhérent à la cristallisation d’un mouvement social. On signalera

Le terrain : un théâtre anthropologique

que cette dernière est liée à une dynamique économique marquée par une intensification inédite des relations Sud-Sud, notamment entre le Brésil et l'Afrique de l'Ouest. Il apparaît ainsi que cette impulsion d'origine économique a aujourd'hui besoin d'un groupe social cohérent afin d'être développée.

D'un point de vue méthodologique, et dans une optique ethnodramaturgique, on tentera par la production d'une pièce de théâtre de produire une situation heuristique permettant de saisir cette « invention d'une nation » à son tout début. On s'est inspiré d'un récent roman – saga historique – rédigé par un écrivain togolais⁹ qui aborde ce thème et dont le personnage central, Miguel, qui est fait esclave et revient libre, qui change tant de fois de nom, est emblématique de l'histoire « afro-brésilienne » ou « agouda » tout entière.

Ainsi, pour décrire ce *travail culturel* – qui ressemble plus à un rapiéçage qu'à un collage, une décomposition/recomposition –, nous inversons la position habituelle en anthropologie positive : plutôt que de considérer que le fait social est extérieur au chercheur et que ce dernier doit entreprendre sa description en se faisant le plus discret possible, on provoque la situation à problématiser, afin de mettre notre hypothèse à l'épreuve.

Ouverture : Fluxus ?

Le rapprochement entre terrain et performance ne va pas sans poser des problèmes, au risque de créer une confusion des genres. L'approche ethnodramaturgique produit en effet une ambiguïté quant au statut de la recherche anthropologique, qui en vient – à nouveau (et c'est récurrent) – à balancer entre art et science, en l'occurrence entre sciences humaines et théâtre. Cette oscillation paraît néanmoins en cohérence avec l'histoire de notre discipline, qui n'a eu de cesse de croiser les apports de l'art à ceux de la science, bon nombre de chercheurs ayant d'ailleurs été des artistes (et vice versa) – plus peut-être hier qu'aujourd'hui. Le théâtre dadaïste et surréaliste a sans conteste frappé l'imaginaire des ethnologues, qui ont su en retour lui ménager une place dans leurs missions, ouvrages, enseignements, etc. À condition de reconnaître cette filiation, il n'est alors pas si étonnant d'envisager une recherche comme une œuvre, un peu comme s'il s'agissait d'une performance du groupe Fluxus¹⁰ qui – le temps de son déroulement en vient alors à créer un dispositif communicationnel – compose ce que l'artiste allemand Joseph Beuys aurait appelé une « sculpture sociale », rappelant que « le seul acte plastique véritable consiste dans le développement de la conscience humaine¹¹ ». Beuys a ouvert une voie dans laquelle se sont engagés de nombreux artistes émergents qui

Bernard Müller

envisagent leur œuvre comme une production de connaissance du social ; il serait alors étonnant que l'anthropologie n'aille pas aussi en retour s'inspirer de ceux qui se revendiquent d'elle. Cet amour est-il vraiment impossible ?

Bernard MÜLLER

muller@ehess.fr

Anthropologue associé à l'IRIS

EHESS, Paris

NOTES

1. *La Dramaturgie de Hambourg*, Bruxelles, Klincksieck, 2009.
2. Victor Turner, « Dramatic Ritual / Ritual Drama : Performative and Reflexive Anthropology », in *From Ritual to Theater : The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 84.
3. Johannes Fabian, « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture », *Research in African Literatures*, vol. 30, n° 4, hiver 1999, p. 24-31.
4. Jean Bazin, *Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*, Toulouse, Éditions Anarcharsis, 2008, p. 380.
5. *Ibid.*, p. 371.
6. Le mot « didascalie » vient du grec *διδασκαλία* (*didaskalia*), « enseignement », « instruction », d'après le verbe *διδάσκειν* (*didaskhein*), « enseigner », « instruire ». Les didascalies sont intercalées dans le dialogue écrit mais n'en font pas partie, et ne sont donc pas destinées à être prononcées sur scène. Elles sont notées le plus souvent en italique ou bien entre parenthèses. Elles sont comparables aux indications données en italien par les compositeurs de musique depuis le XVIII^e siècle.
7. Johannes Fabian, *Power and Performance : Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1990, p. 4.
8. Entre 1793 et 1880 plusieurs milliers d'Africains-Américains libres sont revenus d'Amérique sur la terre de leurs parents ou grands-parents. Ces hommes ont regagné leur liberté au péril de leur vie : 1) les *retornados* furent bannis du Brésil pour avoir participé aux révoltes qui secouèrent notamment Salvador de Bahia en 1822 puis en 1835 (on les appelle les « Agoudas » au Bénin et au Togo et les « Amaros » au Nigeria) ; 2) la communauté des *returnees* se compose de plusieurs groupes : déserteurs de l'armée indépendantiste ayant rejoint la colonie britannique du Canada en échange de leur liberté, *maroons* de Jamaïque (reconquise en 1796) déportés en Nouvelle-Écosse... ; 3) à ces hommes s'ajoutent un nombre croissant de *recaptives* (appelés « Saros » au Nigeria et au Ghana), esclaves libérés par les croiseurs britanniques arraisonnant les bateaux négriers de contrebande et débarqués à Freetown, en Sierra Leone, avant de retourner pour certains dans leur région d'origine. Se formera alors dans les villes côtières du golfe de Guinée – il s'agit en effet d'un phénomène essentiellement urbain – un surprenant creuset où cette diaspora du retour, relativement hétéroclite, négociera sa place aux côtés des élites traditionnelles, en plein exode rural massif, dans un contexte colonial.
9. Kangni Alem, *Esclaves*, Paris, JC Lattès, 2009.
10. Fluxus est un mouvement d'art contemporain né dans les années 1960. Influencé par le dadaïsme, par l'enseignement de John Cage et par la philosophie zen, proche du nouveau réalisme, il effectua un minutieux travail de sape des catégories de l'art par un rejet systématique des institutions et de la notion d'œuvre d'art. (Le mot *fluxus* signifie en latin « flux », « courant ».)
11. Joseph Beuys, « Par la présente, je n'appartiens plus à l'art », *L'Arche*, 1988, p. 101.

Le terrain : un théâtre anthropologique

RÉSUMÉ

Cette contribution propose d'envisager le terrain comme un dispositif créé par le chercheur au cours de la construction de son objet de recherche. Cette installation heuristique gagne à être rapprochée du processus créatif d'une mise en scène théâtrale, voire d'une performance artistique. Prenant acte de l'impossibilité dans laquelle se trouve l'anthropologue d'adopter une posture de recherche distanciée, l'auteur invite le chercheur à assumer sa condition de cocréateur d'une situation sociale et à en tirer les conséquences méthodologiques. Il s'agit de poursuivre l'ouverture d'un espace théorique entre art et anthropologie sociale.

SUMMARY

This paper sets out to envision fieldwork as a device designed by researchers during the construction of their research object. A parallel should be established between this heuristic installation and the creative process of a theatrical production or of an artistic performance. By acknowledging anthropologists impossibility to adopt the position of a detached inquiry, the author invites the researchers to take on the role of co-creators of a social situation and draw the appropriate consequences in terms of their methodology. This contribution pursues in building a theoretical space between art and social anthropology.

RESUMEN

Esta contribución propone contemplar el terreno como un dispositivo creado por el investigador durante la construcción de su objeto de investigación. Esta instalación heurística gana a ser acercada del proceso creativo de una puesta en escena teatral, incluso de una performance artística. Tomando nota de la imposibilidad en la cual se encuentra la antropología de tomar una postura de investigación distanciada, el autor invita al investigador a asumir su condición de co-creador de una situación social y a sacar las consecuencias metodológicas. Se trata de continuar la apertura de un espacio teórico entre arte y antropología social.