



From left first row: Abraham Moles, Henri Laborit. Second row: Jean-Marie Pradier and Alina Obidniak. Colloquium at Jelenia Góra (1979). Photo: Archive Jean-Marie Pradier

Jean-Marie Pradier

Bananes et mystère

Interview by Julia Varley

Abstract: Julia Varley interviews Jean-Marie Pradier about the circumstances of his meeting with Eugenio Barba in 1975 in Holstebro. At the time he was based in Montevideo, Uruguay, where he had founded an experimental theatre group; Pradier was immediately attracted by the artistic, theoretical and ethical orientation of Barba's research. Pradier invited Barba to speak in September 1979 at the International Colloquium in Karpacz, Poland, on the biological aspects of theatre, in which also Henri Laborit (Albert Lasker Prize for Medicine) and Jerzy Grotowski took part. In turn, Barba invited Pradier to join the founding team of ISTA - International School of Theatre Anthropology, and to participate in its first session in Bonn in 1980. The interview looks back at the intense exchange of these circumstances, and their influence on the creation of ethnoscenology (1995).

Keywords: *Theatre anthropology; Ethnoscenology; Art-science; Symbiosis; Vital impetus*

JV *Quand as-tu connu l'Odin Teatret et Eugenio Barba, dans quelle circonstance ?*

JMP J'ai connu l'Odin Teatret grâce aux services secrets turcs. Je venais de faire des recherches dans le Kurdistan d'Irak et j'avais été nommé à l'Université d'Istanbul. Mais j'avais écrit un livre sur la révolution kurde¹, et le Millî Istihbarat Teskilati - MIT - m'a retrouvé. Après un décret pris à Ankara en conseil des ministres j'ai été interdit d'enseignement en Turquie. Le ministère des Affaires Étrangères français m'a envoyé en Uruguay pour y diriger les activités culturelles de l'Alliance Française de Montevideo, et en particulier pour y faire du théâtre. Un jour, une photo me frappe dans le *Nouvel Observateur* et je lis émerveillé un article de Guy Dumur sur un spectacle de l'Odin. Je me dis : il faut que je rencontre ce théâtre. Alors, j'écris à Eugenio : « Monsieur, pouvez-vous me recevoir à Holstebro ? » Il me répond : « Venez ». C'était l'hiver, en 1974-1975.

J'arrive avec ma première femme, Emma, qui était peintre-graveur, et je découvre une petite ville un peu sinistre. Mais coup de foudre avec Eugenio. Il me reçoit très, très aimablement. J'avais un magnétophone et pour l'une des rares fois de ma vie, j'ai su le faire marcher. J'ai encore la bande de l'enregistrement de cette rencontre. J'ai



77

1. Pradier, Gatti and A Bedir-Khan 1968.

l'impression de me trouver devant un grand frère qui réaliserait ce que moi je rêve de faire mais que je ne peux pas faire. J'étais jeune à l'époque et je lui pose des questions, quelquefois un peu naïves. Je me souviens de l'une d'entre elles : « Eugenio », je lui dis, « ce que vous faites est-ce que c'est du théâtre ou de la thérapie ? » Il me répond par une anecdote : un réfugié vietnamien en Russie Soviétique, pour survivre, donne des cours d'histoire marxiste à l'université. Mais il les fait en vers. Eugenio me demande : « Est ce que c'était de la poésie ou une prise de conscience politique qu'il enseignait ? »

J'étais surtout stupéfait par les textes qu'Eugenio écrivait. De fait en Uruguay, j'avais aussi connu José Ramón Novoa, alors jeune acteur du Teatro Circular, devenu bien après aux États-Unis un réalisateur de cinéma renommé. Élève à Paris de l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, fondateur de la troupe El Circo, il avait obtenu une bourse du gouvernement danois pour se former à l'Odin Teatret à Holstebro.² Novoa m'avait ramené d'Holstebro du matériel, dont le livre d'Eugenio *Expériences*³, qui est une mine fantastique. Ça a été vraiment une illumination - une adhésion fulgurante - j'ai été étonné de voir mon rêve réalisé. Un rêve que je n'avais ni le courage, ni la force, ni les qualités pour l'accomplir.⁴

JV *As-tu vu des spectacles de l'Odin Teatret ?*

JMP La première fois qu'Eugenio m'a reçu c'était un samedi et il m'a dit : « Demain, dimanche, je vous laisse libre, voyez un peu la ville où nous vivons, promenez-vous et vous comprendrez ». Le dimanche, ma femme et moi nous nous promenons dans des rues désertes. À l'époque, Holstebro, c'était vraiment un petit village. Le lundi il m'a annoncé : « Aujourd'hui nous jouons ». Et j'ai vu le premier spectacle de l'Odin : un spectacle de clown pour des enfants. Mais l'impression avait été beaucoup trop forte pour que je considère ce spectacle comme secondaire. Non, il y avait eu une sorte de coup de foudre. C'est à dire un enracinement. Sais-tu ce que c'est le coup de foudre ? Après on construit là-dessus.

JV *Tu as maintenu ce lien avec Eugenio et tu l'as invité en automne 1979 à un Colloque que tu as organisé en Pologne avec artistes de théâtres et des scientifiques de différents domaines. C'était au Théâtre Norwid dirigé par Alina Obidniak à Jelenia Góra. Pourquoi as-tu pensé qu'Eugenio pourrait être intéressé ? Quelle importance a eu pour toi cette relation entre Eugenio et les scientifiques avant la fondation de l'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology un an après.*

JMP C'est une histoire assez complexe. J'avais une formation en psycho-physiologie et soutenu un doctorat de 3^{ème} cycle en ce domaine en prenant pour objet d'étude un groupe de théâtre expérimental que j'avais constitué à Toulouse. Dans mon travail

2. Novoa a été membre de la "Brigata internazionale", séminaire de six mois tenu à Holstebro, à l'Odin Teatret (1974-1975; 1975-1976). Voir : Mirella Schino. *Il libro degli inventari – Odin Teatret Archives*. Roma. Bulzoni Editore. 2015. pp. 69- 87.

3. Barba 1973.

4. Pradier 1975; 1976.

de formateur d'acteurs, j'avais utilisé certaines connaissances en éthologie. Tout en poursuivant cette perspective en Uruguay, j'avais l'habitude de présenter aux comédiens des films scientifiques, non pas pour qu'ils prennent modèle sur la science, mais pour essayer de creuser, d'approfondir la question : Qu'est-ce que c'est un être humain ? L'être humain c'est un corps ; qu'est-ce que c'est que le corps ? Ce n'est pas une notion abstraite, ni de la pure matière.

En Uruguay, à l'occasion d'une de ses missions, j'ai rencontré le Professeur Guy Busnel, un éthologiste spécialiste des dauphins, de la psycho-physiologie de l'acoustique et des langues sifflées... un homme remarquable, un génie et en plus très généreux. Je discute avec lui et je lui ai fait une proposition : « Essayons de travailler ensemble sur cette question de l'éthologie et de l'acteur ». Il était sceptique, et comme tout scientifique, il répondait : « Non, ça n'a rien à voir ». Mais nous avons continué à discuter en échangeant des lettres et en nous revoyant en France à l'occasion de mes congés.

J'ai volontairement quitté l'Uruguay pour être nommé à l'université de Rabat, au Maroc pour y enseigner la psycholinguistique afin d'y achever la rédaction de ma seconde thèse - un doctorat d'État - qui portait sur les aspects biologiques du théâtre. José Ramón Novoa - de nationalité uruguayenne et vénézuélienne - était devenu directeur associé du festival mondial du Théâtre des Nations (UNESCO). En 1978, il m'a envoyé une invitation pour participer à la IV^{ème} session qui avait lieu à Caracas, au Venezuela. Et c'est là, à la porte de son bureau que je rencontre une polonaise francophone, Alina Obidniak.⁵ Nous avons sympathisé et parlé de Jerzy Grotowski dont elle était restée proche depuis leurs études communes à Moscou dans les années 50. Alina dirigeait à Jelenia Góra, le théâtre Cyprian Kamil Norwid que venait de récompenser par un prix l'association des critiques. Elle m'a demandé de venir animer des ateliers pour ses comédiens. Au cours de mes séjours à Jelenia Góra j'ai commencé à lui parler de mes recherches et de mon intérêt pour l'éthologie. Je lui ai proposé d'organiser un colloque international qui rassemblerait des biologistes et des gens théâtre pour les faire dialoguer. Alina était extraordinaire ! Elle a trouvé en Pologne les appuis politiques et l'argent nécessaire. Nous avons conçu la liste des gens que l'on pourrait inviter, et moi j'ai pensé tout de suite à Eugenio. Je lui écris : « Accepteriez-vous ? ». Il m'a répondu positivement. Alina en était très heureuse, car elle connaissait et estimait Eugenio.

Busnel et sa femme Marie-Claire spécialiste de la vie intra-utérine me mettent en relation avec le docteur Henri Laborit, qui est un grand découvreur marginal français, anti-conformiste, pionnier de la pensée complexe, prix Lasker de médecine en 1957, l'équivalent du prix Nobel. C'est lui qui a inventé l'hibernation artificielle et découvert le premier tranquillisant la chlorpromazine - le Largactil - surnommé la « camisole chimique », qui permettait de libérer les malades mentaux de la contrainte de la camisole de force physique dans laquelle on les enfermait. C'est lui qui a révolutionné les techniques anesthésiques avec l'application de l'acide 4-hydroxybutanoïque (GHB) connu dans les milieux francophones sous le nom de gamma OH. A l'époque, il travaillait sur l'inhibition de l'action et venait de sortir un ouvrage important, *L'inhibition de l'action*, chez Masson.

5. Voir l'ouvrage publié par l'Institut Grotowski in Obidniak 2010. Alina Obidniak (29 juin 1931-29 octobre 2021) a reçu en 1995 le titre de Polish "Woman of Europe" décerné par la Commission Européenne..

Je vais voir Laborit. Un homme curieux, passionné, s'intéressant à tout. Quelquefois mal, mais d'une telle intelligence ! Je lui parle de mon projet. Il me dit : « Mais je connais très bien Jean-Louis Barrault ». De fait, Jean-Louis Barrault, lui aussi, s'est intéressé à la relation entre la biologie et le théâtre. Il avait invité dans les années 60 Laborit à donner une conférence qui a causé un scandale chez certains théoriciens du théâtre. Il faut dire que Laborit était un provocateur, souvent sans le vouloir vraiment. Les hautes instances du corps médical français lui en voulaient beaucoup au point de s'être opposées à sa candidature au prix Nobel de médecine.⁶

Nous nous retrouvons du 12 au 16 septembre 1979 aux pieds des monts des Géants dans un bel hôtel de Karpacz, ville touristique située à proximité de Jelenia Góra. Eugenio, Grotowski, Laborit, Busnel, Janusz Degler, professeur à l'Université de Wrocław, Abraham Moles, des acteurs du Roy Hart Theatre et bien d'autres personnalités. Alina Obidniak, avait rassemblé beaucoup de monde du milieu théâtral polonais. Et là, entente immédiate entre Eugenio et Laborit. Pour la petite histoire, et c'est la petite histoire qui est intéressante car fourmillant de détails masqués, Laborit avait emporté dans ses bagages quelques ampoules de gamma OH qui lui permettaient de récupérer des nuits de sommeil profond. Ce produit exerce une action de relaxation sur les muscles et il est utilisé en obstétrique. Mais en même temps, il a l'avantage d'amplifier le phénomène onirique, c'est à dire de développer le sommeil paradoxal. Au lieu de rêver une période courte, on rêve beaucoup plus, et la récupération psychosomatique se fait beaucoup plus rapidement. C'est donc un produit stratégique qui avait été interdit de vente en tant que somnifère en raison des états euphoriques qu'il provoquait avant l'endormissement. Laborit en prenait régulièrement quand il avait besoin de récupérer. C'est un produit qui te permet de dormir seulement trois heures, tu te réveilles très frais. Aucun effet secondaire, la tête n'est pas encombrée de torpeur.

Laborit était un homme chaleureux et il se trouvait bien avec Eugenio tandis qu'il manifestait une certaine réserve à l'égard de Grotowski. Sans doute parce qu'étant lui-même très narcissique, il n'aimait pas les personnes qu'il percevait comme tel. Il voyait en Grotowski un personnage mystérieux, un peu prophète. Nous étions en 1979 à l'époque donc du théâtre des sources poursuivi par Grotowski qui, je crois, a souffert de cette perception fondée sur les apparences.

Au cours des sessions animées du colloque, nous avons abordé des problèmes de fond. Pour Busnel « la science ne donne pas des explications, elle pose des questions. Elle ouvre des portes que l'on croyait fermées ». Cela plaisait à Eugenio. Contrairement à ce que l'on a pu écrire, notamment certains philosophes français, Eugenio n'est pas un scientifique.⁷ Il demande à la science de nourrir son imagination et de l'aider à poser les questions de façon différente. Laborit d'un autre côté, a exposé la notion de niveau d'organisation en disant quelque chose de très simple : « Il ne faut pas perdre de vue que le vivant, l'organisme, est un système complexe dynamique ouvert, dont les éléments constitutifs se situent à plusieurs niveaux d'organisation. Il convient d'en entreprendre l'étude à partir du niveau le plus élémentaire. Par exemple de la molécule, et petit

6. Anecdote rapportée par Rouleau 1982. p. 184

7. Pradier. 2000, pp. 57-78

à petit, on va complexifier cet ensemble par addition d'éléments en interaction. Les molécules vont parvenir au niveau comportemental, mais en passant par toute une série d'intermédiaires jusqu'au contexte environnemental large ». Pour Eugenio, c'était un modèle épistémologique et non pas une pure abstraction.

À partir de 1979 Eugenio et Laborit vont se voir régulièrement. Quand Eugenio vient à Paris, il rend visite au laboratoire d'eutonologie de Laborit, qui était un laboratoire marginal alternatif situé dans une annexe de l'hôpital Boucicaut à Paris, financé par l'un de ses amis. Le laboratoire d'eutonologie de Laborit c'était l'équivalent de l'Odin Teatret, une sorte de coopérative en labeur constant, avec un grand leader, et avec toutes ses complexités et relations.

JV *Te rappelles-tu si Eugenio à Jelenia Góra parlait déjà d'anthropologie théâtrale ?*

JMP Non, Eugenio n'a rien dit sur l'anthropologie théâtrale à cette époque-là. Il était complètement concentré sur ce dialogue avec les scientifiques et ce qu'ils faisaient, car il imaginait des points de contact. Je me souviens très bien de son intervention dont le thème était proche de son article *Théâtre Culture*⁸ publié la même année à Mexico. Eugenio mettait l'accent sur le fait qu'une véritable histoire du théâtre n'est pas encore réalisée parce que les historiens s'intéressent à l'objet et non pas à ceux qui le font. Ça, je m'en souviens très, très bien. De même que le nom de « jumeaux terribles » qui chuchotaient ensemble, donnés à Grotowski et Eugenio. Tout tournait autour d'eux, c'est à dire le phénomène théâtral.

Au cœur de la rencontre de Karpacz, était le phénomène du vivant. Qu'est-ce qui fait que des êtres humains trouvent du plaisir et la nécessité de se mettre face à face et d'échanger entre gens qui savent et qui maîtrisent quelque chose, et les autres qui acceptent et qui reçoivent. Eugenio m'a raconté par la suite que quand il avait invité Jean-Louis Barrault à l'Odin Teatret après les événements de '68 pour donner un séminaire, Barrault lui avait dit la même chose en des termes plus romantiques. Et il m'a avoué que ce sentimentalisme l'avait irrité.

JV *Octobre 1980, Eugenio organise la première ISTA à Bonn et t'invite à participer. Pourquoi as-tu accepté de rester un mois à Bonn ? Savais-tu ce que Eugenio ferait ?*

JMP On revient à la logique du coup de foudre, qui peut être intellectuel, esthétique et cetera. Quand Eugenio m'invite, je me dis, « C'est extraordinaire. Nous allons réaliser concrètement et en très grand ce que j'avais essayé de faire en Uruguay ». Il me propose d'intervenir librement dans les temps libres laissés aux initiatives : « Tu feras ce que tu veux, comme tu le sens ». Eugenio avait rassemblé autour de lui pour la première fois dans l'histoire du théâtre des artistes, des danseurs, des scientifiques, des psychologues, des intellectuels de tous les pays et de toutes les cultures. Une tribu de gens qui venaient d'horizons différents. Parmi tous ces gens différents je l'étais à ma manière.

8. Barba 1999.

Alors qu'est-ce que je fais avec ma naïveté ? Je rassemble les films scientifiques que j'utilisais en Uruguay. Cela allait depuis un film sur un accouchement, parce que rien n'est plus extraordinaire que de voir une naissance. Quand on parle du vivant, il faut voir cette sorte de moment animal et spirituel très intense qui fait que la vie - le petit humain - sort de la matrice d'une femme. C'est quelque chose d'unique. J'avais pris aussi un film ethnographique très choquant sur l'excision pour montrer comment on pouvait porter atteinte au vivant et notamment les femmes dès l'adolescence. J'arrive à Bonn, et l'on se trouve dans une ébriété totale. Une sorte d'enthousiasme comme tu ne peux pas imaginer, et qui tenait debout grâce à une structure qui est la marque d'ailleurs d'Eugenio, de son Odin Teatret et de l'ISTA. Une structure précise et fervente. Avec des réunions à 6h moins 10 le matin avec l'équipe, où il fallait parler de façon très concise sur les points à régler, qui tenaient autant au contenu, aux activités, à l'organisation, comme aux problèmes personnels et à la communication.

JV Qui était l'équipe qui participait ?

JMP Les intellectuels, surtout les amis italiens. Et moi-même qui venait du Maroc. Je me souviens de ces 6h moins 10 où l'on arrivait à la fois très excités, pleins d'énergie et en même temps fatigués parce qu'on s'était couché le soir vers minuit, quelquefois plus tard. Toute la journée il y avait une intense activité. Cela tenait à une sorte de paradis et d'enfer en même temps : le paradis puisque on travaillait dans une sorte d'exaltation, de don - car j'avais la sensation que je recevais énormément - et l'enfer car j'étais trop fatigué pour pouvoir tout absorber. Il y a eu des moments qui se sont gravés en nous, dans notre inconscient, que je retrouve maintenant dans ce que j'écris. Mais sur le moment, j'étais étourdi de fatigue. Je me souviens qu'Eugenio était tendu comme une corde d'acier et qu'il avait même eu des insomnies.

JV Et toi, tu te rappelles les niveaux d'organisation ? Eugenio a parlé de ça ? Et comment s'est créé la relation entre niveaux d'organisation et la définition d'anthropologie théâtrale qu'il a donné ? C'est déjà dans la première ISTA qu'il a commencé à développer ce concept ?

JMP Alors là, il y a une histoire très intéressante qui a fait l'objet d'ailleurs d'une partie de la thèse de Raphaëlle Doyon.⁹ Ce sont les différentes définitions de l'anthropologie théâtrale qu'a donnée Eugenio. Sans se rendre compte de ce qu'il pouvait provoquer de malentendus, Eugenio donne comme première définition de l'anthropologie théâtrale, une référence au comportement et à la dimension biologique et culturelle de tout être humain et de l'être en représentation. Cette référence est en fait empreinte de ce qu'il a pu engranger au contact de Laborit et Busnel. A l'époque, « biologie » et « neurophysiologie » chez les littéraires et chez les théoriciens du théâtre étaient des mots obscènes, parce qu'ils sont synonymes de réductionnisme. Laborit, lui-même, dans sa collaboration au film *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais donne l'image que les sciences veulent tout régler et expliquer. Ce qui n'était pas du tout l'intention de ces biologistes.

9. Doyon 2008, vol. 1, 197 et s.

Nous sommes des êtres humains, nous nous exprimons quelquefois de façon maladroite et on ne sait jamais comment l'autre va nous comprendre. Eugenio en fait, commence à analyser dans sa tête son travail avec ses acteurs en se référant à la notion de niveau d'organisation. Il en est venu à parler explicitement de la pré-expressivité avec nous les « intellectuels » l'été 1987, lors de la cinquième session de l'ISTA, dans le Salento. Il testait devant nous et avec nous un terme qui en toute logique, devait correspondre dans l'activité de l'acteur au travail du scientifique attentif au domaine de la biologie moléculaire et non pas simplement à celui des « comportements ». Je me souviens de réunions agitées. Cette évidence n'était pas partagée par tous.

Quand Laborit meurt, je publie dans *Théâtre public* un article sur le Colloque de Karpacz et les relations entre Eugenio, la pré-expressivité et Laborit.¹⁰ Dans le même numéro il y a mon ami Patrice Pavis, qui lui, venant d'une formation littéraire, au départ spécialiste de la langue et de la culture allemande, critique la notion de pré-expressivité.¹¹ De même que d'autres philosophes français cependant amateurs de théâtre. Pour quelles raisons ? Parce qu'il a deux logiques très différentes.

La notion de pré-expressivité chez Eugenio est typique de son style d'écriture qui exige de la part du lecteur de connaître le processus de sa pensée. Dans la notion de pré-expressivité, si l'on s'arrête au mot, et bien cela peut paraître une absurdité. C'est ce que relève Patrice Pavis dans son article. Donc, dans le même numéro de revue tu trouves la critique de la notion de pré-expressivité, avec un titre très dur, « Un canoë à la dérive », qui joue sur le titre du livre d'Eugenio.¹² Et puis mon explication qui souligne que ce qui intéresse Grotowski, Barba mais aussi Stanislavski et bien d'autres : ce processus qui fait que par étape tu vois émerger une mémoire presque génétique, établie au fil de millions d'années, qui par complexité croissante se manifeste chez un acteur, une actrice présente sur le plateau et frapper le spectateur.

JV *Dans l'ISTA, ce n'était pas tellement l'Odin Teatret qui était présent, mais les acteurs/ danseurs Asiatiques. Qu'est-ce que ça a signifié pour toi leur présence dans tout ce discours ?*

JMP Pour moi l'ISTA a été l'expérience la plus riche de mon existence. Pourquoi ? Parce que je me trouvais en milieu international. Je venais de l'Uruguay, du Maroc, je parlais l'anglais, l'espagnol, il y avait beaucoup de latinos, je pouvais discuter avec eux. Je me sentais bien. Je me sens bien avec les Français, mais je me sentais encore mieux avec des étrangers. La vie était grouillante. J'ai vécu une empathie immédiate, profonde avec les Asiatiques que je connaissais mal ; je connaissais beaucoup plus le Proche-Orient. Avec les Japonais et les Japonaises j'ai ressenti une appétence globale spontanée, à tel point que Barba, qui donnait des tâches à chacun d'entre nous, m'a chargé de m'occuper d'eux qui se sentaient un peu mal à l'aise. Il y a de fait des sensibilités culturelles qui font que, entre l'Indien et le Japonais - par exemple - le courant ne passe pas très bien quelquefois. Les Balinais étaient tout à fait dans leur monde. On était là dans un milieu,

10. Pradier 1995.

11. Pavis 1995.

12. Barba 1993; 2004.

un espace, qui montrait les limites de ce que l'on appelle l'interculturalité. L'important dans les rapports entre mentalités, entre cultures, entre histoires et même peut être entre sexes, eh bien, ce n'est pas la quête d'une fusion de type amoureuse, mais c'est la gestion des malentendus pour les rendre créatifs. C'est à dire ? Travailler sur l'artifice, ce qui n'est pas une notion occidentale, pas du tout puisque pour nous l'artifice c'est le contraire de la vérité. Et travailler sur les codes. Essayer de ne pas s'accepter avec une fausse tendresse, mais tout d'abord savoir se respecter et reconnaître les territoires. Et il y avait ça, à l'ISTA, par le travail, l'œuvre commune.

JV Qu'est ce qui s'est passé avec les Japonais ? Que faisais-tu avec eux ? Car les Japonais ne vivaient pas dans le même lieu des autres.

JMP C'est exact. Ils logeaient ailleurs et avaient leur propre nourriture. Ils étaient arrivés avec d'énormes valises sur roues pleines de sachets de poisson séché et de nourriture spéciale. L'une des caractéristiques de l'ISTA, également, c'est le travail à l'excès, des conditions spartiates, quasi monacales, et toutefois un souci de bonne nourriture. Cela me convenait. Je dois dire que dans mon adolescence, j'ai vécu dans un monastère. J'y ai passé une période de ma vie et je crois que si je me suis senti en accord profond avec l'Odin Teatret, c'est qu'en sortant du baccalauréat plutôt que de partir courir le monde, j'ai voulu m'immerger dans un monastère qui m'a accueilli aimablement, alors que je ne voulais pas devenir ni prêtre, ni rien de cet ordre. J'ai vécu chez les Frères mineurs, les franciscains, et, tu vois, j'ai fait l'apprentissage à la fois de la solitude, du métier, et de la révolte. Mais en même temps de l'ordre et de l'auto-discipline. De l'autorité aussi. Autorité qui choquait certains participants nord-américains de l'ISTA.

Pour moi ce contexte était tout à fait naturel. Je me trouvais non pas revenant au couvent, mais c'était presque ça. Une abbaye de Thélème, mixte, où on fait des choses passionnantes qui nourrissent l'imagination, où les chimères ne sont pas interdites, et en même temps tout est ascétique et plaisir, fondé sur des périodes d'exercices réguliers exactement comme la prière dans un monastère. A l'ISTA il y avait des périodes de silence. Quelle merveille ! Un lieu réservé à la méditation et au travail personnel ce qui avait pour effet d'éviter ces relations de fausse convivialité qui naissent tout simplement du grégarisme propre aux festivals et aux colloques. En même temps une sorte d'égalitarisme, car nous logions en dortoir. On voyait donc l'intimité des collègues. A l'époque j'étais jeune, et les collègues aussi. Quand on vieillit, on est plus sur sa réserve. Mais on entendait roter les collègues, ils pétaient la nuit, on les voyait nus ou dans de drôles de pyjama. On les voyait se traîner fatigués, avec les yeux comme ça. Il y avait cette sorte d'humilité. Si j'insiste sur ce détail, c'est que l'ISTA était l'apprentissage de l'humilité. Mais l'humilité est une vertu scientifique.

Nous étions très fatigués et nos fessiers aussi étaient fatigués. Il y avait le matin le training avec Eugenio et Toni Cots, les « maîtres orientaux ». Il y avait les démonstrations qui duraient des heures, c'était très long, tu es là et Eugenio travaillait devant nous sans arrêt. Quelquefois on voyait que ses questions n'étaient pas comprises, mais il s'acharnait quand même. Quelquefois il donnait des consignes qui s'avéraient très rigolotes. Il demanda par exemple à une danseuse Japonaise de réduire un geste, c'est-

à-dire de le miniaturiser en lui conservant la même énergie. Kazuko Azuma, après de longues palabres avec la traductrice, chuchota : « Réduire, mais qu'est-ce que ça veut dire ? » Eugenio expliqua : « utiliser seulement un quart du geste ». Mais pour les Japonais 1/4 signifiait une mesure très précise. Comment peut-on réduire son geste d'un quart ou d'un dixième ou d'un quinzième ? D'un autre côté, il y avait toujours quelques participants qui estimaient que tout cela était absurde.

JV *Et Sanjukta Panigrahi, la danseuse indienne, tu te rappelles d'elle ?*

JMP Ah... Sanjukta ! C'était le côté paradisiaque. Du matin au soir, on était dans la beauté, dans l'esthétique, le *rasa*. On jouissait. C'était un luxe incroyable. Je me disais : « Mais ce n'est pas possible ! ». Vivre avec des Indiens, des Balinais, des Japonais, des Chinois, en entendant les différents musiciens jouer dans leurs chambres. Il y avait Sanjukta qui passait dans les couloirs et même quand elle marchait, elle était séduisante. Dans ses démonstrations, Sanjukta donnait l'impression qu'elle jouait uniquement pour toi. Il y avait la grâce, le caractère extrêmement réservé, aristocratique au sens grec du terme, *aristos*, le meilleur. Il y avait là le meilleur, la simplicité, la perplexité.

Au début, Sanjukta était perdue, elle ne comprenait pas non plus. Personne ne comprenait. Les Balinais étaient dans leur monde, bon ; ils sortaient de leur monde pour faire des démonstrations époustouflantes. Les Japonais se trouvaient en territoire inconnu et dangereux. Eux-mêmes les gens de l'Odin... Je me souviens. Eugenio, disant à Toni, « Bon, Toni » - « Oui ? » - « Fais-moi trois *salto mortale* ». Or, il n'était pas préparé, et ne s'était pas échauffé. Nous-mêmes, nous pensions que Toni allait se rompre le os. Quelquefois, Eugenio appelait son conseiller Nando Taviani, ou l'un d'entre nous et lui demandait d'exposer brièvement un morceau d'histoire du théâtre, une notion. « Nando, viens, parle nous de... » Nous devons être prêts à répondre.

JV *Pendant l'ISTA, vous, les intellectuels, travaillez pratiquement. Qu'est-ce que ça a voulu dire pour ton travail de professeur ? Qu'est-ce que l'ISTA a changé dans ta professionnalité ? Qu'est-ce que ça a signifié pour ce que tu as fait après ?*

JMP L'ISTA pour moi a été une sorte d'apprentissage permanent, en amplifiant tout ce que je savais et en répondant à ce que je voulais savoir. Il y a eu une interaction constante entre mes connaissances et mes recherches purement « scientifiques », et ce que je vivais. A tel point que c'est grâce à l'ISTA qu'en 1995 j'ai proposé la notion d'ethnoscénologie, au cours d'un colloque international à l'UNESCO et à la Maison des Cultures du Monde à Paris.¹³ C'est grâce à la pratique et à tout ce que j'avais pu expérimenter à l'ISTA, cette inimaginable rencontre concrète des incarnations de l'imaginaire engendrées par les cultures du monde, qu'il m'a paru évident qu'il convenait de parler des arts du vivant, et non des arts du spectacle. Entreprendre leur étude sans ethnocentrisme ne pouvait s'effectuer que dans une pluridisciplinarité rigoureuse et méthodique. La position de Barba est très claire : « L'anthropologie théâtrale, c'est pour les acteurs ». Mais ce qui

13. Pradier 1996; 1997; 1998; 2000a; 2001; 2001a; 2001b; 2007; 2014.

est bon pour les acteurs est également bon pour les scientifiques, pour les déranger, pour les nourrir aussi, de même que certaines données des sciences vont nourrir l'imagination des artistes. Donc ce sont des relations de nourriture, tu vois ? Ce qui fait que, progressivement, j'ai intégré mon expérience de l'ISTA, parce qu'on recevait tellement qu'il fallait prendre le temps de digérer. L'ISTA c'était comme un banquet.

En même temps, je me suis aperçu que le phénomène théâtral était autre chose que ce que pensaient la plupart des étudiants, des théoriciens, des scientifiques et moi-même. Quand Laborit est invité à la première session publique de l'ISTA à Bonn les 24 et 26 octobre 1980, au lieu de parler de ses recherches sur l'inhibition de l'action et des aspects biochimiques, qui pouvaient nous faire comprendre la validité de la notion de niveau d'organisation, il préfère parler du théâtre. Et il dit des sottises. Car le scientifique, c'est un spectateur moyen qui projette sur le théâtre ses goûts et son éducation.

A Bonn, Laborit a été ébloui à juste titre. Il y avait en effet cette esthétique du quotidien qui fait que l'ISTA n'était pas seulement une école, mais une totalité cohérente. Cependant, son regard sur les acteurs était moins pertinent que celui qu'il portait sur les animaux de son laboratoire : notre perception est toujours biaisée par nos apprentissages et nos champs d'intérêt. Au cours de la session publique offerte aux invités les spectacles, le symposium, les festins constituaient un apprentissage *in toto*. C'était très neuf. A l'université, tu vas suivre ton cours et puis tu reviens chez toi et tu fais la fête chez toi. Mais à l'ISTA tu as cette ascèse incroyable, tu travailles dans une ambiance multi-sensorielle, et en même temps, tu es immergé dans une esthétique de la vie quotidienne. Même dans le moindre détail, par exemple les nouveaux noms qu'Eugenio donnait à chaque espace de travail, à chaque phase de la journée, ou la mise en scène de certaines rencontres.

A la même session publique de l'ISTA Bonn, est venu un grand psychanalyste français, Pierre Fédida, que j'avais proposé d'inviter. Lui aussi a été ébloui, car après avoir écrit sur le narcissisme de l'acteur, il vit des démonstrations dont la virtuosité l'emportait sur la complaisance à l'égard de soi. Eugenio avait accepté la venue de Fédida - comme celle de Laborit -, parce que tacticien avisé et hospitalier il souhaitait ouvrir le public de l'ISTA et lui en montrer la validité. Je dis toujours à mes étudiants de lire *La terre de cendres et diamants*, qui raconte son apprentissage en Pologne. Si vous voulez apprendre à mener des projets impossibles, lisez ce livre. Vous verrez comment un génie comme Grotowski serait resté dans l'obscurité la plus complète en raison des circonstances historiques du moment s'il n'y avait pas eu Eugenio, ce diable d'homme, qui avait une structure mentale telle qu'il inventait des tactiques de diffusion et d'information pour imposer et faire accepter des recherches quasi clandestines.

Le problème auquel l'ISTA devait faire face, était aussi celui de la justification du coût de l'opération. Un tel événement international coûtait énormément cher. D'ailleurs, au départ, Barba ne voulait pas l'entreprendre. Sollicité après le succès de la Rencontre Internationale de Recherche Théâtrale sur le Tiers Théâtre qu'il avait dirigé dans le cadre du BITEF Théâtre des Nations à Belgrade en 1976, Eugenio avait présenté un projet de budget d'une énormité telle qu'il avait espéré que personne ne serait en mesure de l'accepter. Mais Hans-Jürgen Nagel, le directeur de la Culture de la ville de Bonn, avait trouvé l'argent. Et Eugenio, avec passion, a mis sur pied toute cette organisation

qu'il a appelée ISTA. Comment justifier le déploiement de tant de moyens pour des semaines d'activité qui échappaient aux regards du public, sinon qu'en proposant une partie ouverte à laquelle seraient invitées les grandes pointures du monde intellectuel et artistique et les spécialistes du théâtre.

JV *Mais Laborit a participé seulement à la partie ouverte, non ?*

JMP À la partie ouverte, oui, bien sûr, qui durait seulement trois jours. Tandis que la session « fermée » s'est déroulée pendant un mois. Laborit ne pouvait pas faire autrement. Il n'aurait jamais eu le temps de rester et il n'aurait jamais accepté. Il ne voulait ni ne pouvait pas faire de la pratique. Par ailleurs, ses propres passions étaient ailleurs : un grand scientifique est un obsédé, de même qu'un grand artiste. Il faut tenir compte de cette obsession. C'est Einstein qui répliquait à la fille d'un grand mathématicien qui se plaignait en disant : « Mon père n'a rien trouvé lui, mais vous... » Einstein lui avait répondu : « Votre père n'était pas assez obsédé ? » Eugenio est un obsédé.

JV *Dès la première ISTA à Bonn, tu as souvent écrit le rapport officiel de ce qui s'était passé à une session de l'ISTA et qui était envoyé à l'UNESCO, à l'Institut International du Théâtre (ITI), à beaucoup d'autres institutions et personnalités. C'était Eugenio qui t'a demandé de le faire, c'était toi qui voulais le faire ? Pourquoi cette nécessité de rappeler ce qui se passait là ?*

JMP Les rapports répondaient à plusieurs objectifs. Premièrement, il fallait justifier auprès des autorités le sérieux d'une opération d'envergure ayant pour fin un travail comparatif didactique et de recherche, de caractère international, avec la participation d'une équipe pédagogique interdisciplinaire d'intellectuels et d'artistes, sans précédent. Le rapport avait valeur de faire-valoir scientifique aux yeux de l'administration qui donnait l'argent ; il devait également montrer le bénéfice que les participants en tiraient. Il importait de plus de laisser des traces, et cette revue, le JTA, aujourd'hui en est la preuve. Eugenio a le souci de la trace, de la continuité, de l'héritage et du patrimoine. La trace ne sert pas seulement aux historiens : elle fonde les développements futurs, en tant que modèle d'une utopie artistique et scientifique réalisable et réalisée. Les rapports répondaient à l'ensemble de ces besoins. C'est pour cela qu'Eugenio a demandé aux intellectuels de signer en mentionnant leurs titres universitaires. On ne le faisait pas par vanité, mais pour dire : « Bien voilà, nous cautionnons ». Les mécènes voulaient des preuves du sérieux de l'affaire.

Sur le plan de la mise en forme, j'ai aussi appris une façon de travailler à l'ISTA, qui consiste à mettre de l'ordre dans le désordre. C'est pourquoi, j'ai essayé de rassembler, même de façon schématique, une expérience un peu tumultueuse à la façon d'une infographie. Ma pensée visuelle (je suis peintre) m'a servi à mettre en schéma la dynamique de chaque session. Quand Eugenio m'a demandé d'écrire un rapport, dès la première fois j'ai pensé à la nécessité de clarifier par des dessins et des graphes la dynamique d'ensemble d'un projet qui nécessitait de très longues explications pour ne pas en dénaturer l'ampleur.

Il y a de la part d'Eugenio, un souci d'établir des dossiers, des textes destinés à la fois à la préparation des participants et à l'approfondissement futur de l'expérience par la relecture. La première session publique, extrêmement riche, était précédée de la distribution d'un dossier trilingue intitulé *Le regard qui sait voir*. Il s'ouvrait sur une très belle citation de Voltaire :

De même que nous ne savons pas ce que c'est qu'un esprit, nous ignorons ce que c'est qu'un corps. Nous voyons quelques propriétés ; mais quel est le sujet en qui ces propriétés résident ?

Il n'y a que des corps, disaient Démocrite et Épicure.

Il n'y a point de corps disaient les disciples de Zénon d'Élée.

L'introduction s'achevait par une allusion d'Eugenio à l'art du manger :

Nous sommes tous des gastronomes du théâtre et nous déplorons parfois qu'il n'existe plus personne qui sache le bien cuisiner. Encore faut-il que les bons cuisiniers aient quelqu'un qui sache comment les manger.

Ces propos renvoient à la question de l'unité de l'intelligence sensorielle, cognitive et motrice. Il faut se rappeler qu'à l'époque régnait une approche très intellectualiste du phénomène théâtral. Par ailleurs, et pour revenir aux rapports d'activité, remarquons qu'il y a toujours eu à l'ISTA une part importante réservée aux publications, favorisée chez les intellectuels italiens par le fait qu'en Italie, la politique éditoriale dans le domaine du théâtre souffre moins que chez les voisins. En France il n'y a eu que Patrick Pezin, ce marginal de l'édition qui, dans *Bouffonneries*, a publié plusieurs ouvrages sur les ISTA. C'était vraiment un acte de militance éditoriale.¹⁴ La revue *Théâtre/Public* fondée en 1974 par Bernard Sobel directeur du théâtre de Gennevilliers, a été accueillante aux articles consacrés à l'ISTA et à l'anthropologie théâtrale. C'est peu.

JV *Tu as fondé l'ethnoscénologie. Tu penses que l'anthropologie théâtrale et l'ethnoscénologie ont une importance dans la manière d'enseigner pour le théâtre professionnel en général. Quelle est la différence pour toi entre anthropologie théâtrale et ethnoscénologie ?*

JMP La locution « cognition incarnée » (*embodied cognition*) est aujourd'hui à la mode. Ce qui est au cœur de l'ethnoscénologie, est l'étude pluridisciplinaire, sensible, pratique, des incarnations de l'imaginaire (*embodied imaginary*) dans leur singularité, en évitant les biais cognitifs propres aux ethnocentrismes culturels et académiques. La pluridisciplinarité inclut l'ensemble des disciplines sans exclusion, y compris les sciences de la vie et du langage, l'économie, le politique. Une telle ambition exige la collégialité, la complémentarité des expertises, et la reconnaissance des limites de toute théorie. On ne peut y parvenir qu'au prix d'un programme de formation des chercheurs qui leur permettrait de situer leur espace singulier de pertinence au sein d'un ensemble.

Pendant longtemps, les spécialistes qui s'intéressaient au kabuki, au nô, au kathakali et autres analysaient les textes originaux dans le meilleur des cas, dans leurs traductions

14. Barba and Savarese 1985; Elsass, Pradier and Taviani 1982.

dans le pire. La connaissance des textes sanskrits millénaires pour expliquer la situation du kathakali aujourd'hui est nécessaire, mais c'est en même temps une absurdité si l'on ne prête pas attention au processus concret de leur incarnation. De même l'analyse des spectacles s'opérerait sans tenir compte des phénomènes perceptifs. En ce qui concerne le travail du comédien, l'ethnoscénologie considère tout d'abord le processus de leur formation en tenant compte de la nature des exercices y compris des plus élémentaires. Eugenio, à ce propos, avait coutume de demander aux « maîtres » : « Montrez-nous votre première séance d'apprentissage ». Lors de la première ISTA, de Bonn, Tsao, acteur de l'Opéra de Pékin faisait travailler les participants avec les exercices de base très répétitifs qui consistent en différentes marches collectives comprenant des levers de jambe et développés pendant des heures. Tu t'aperçois, que ce petit détail microscopique, est le début d'un processus d'élaboration qui va conduire à la perfection du spectacle et à la maîtrise du rythme.

L'ethnoscénologie associe deux savoirs : le savoir de l'expert anthropologue formé à la pluridisciplinarité et l'expertise du praticien. A la différence de l'anthropologie théâtrale dont l'objectif vise la recherche des lois pragmatiques universelles des arts performatifs, en ethno-scénologie, même si on s'intéresse aux lois universelles, la recherche porte sur la pluriversalité, c'est-à-dire la subtilité de l'invention humaine dans sa diversité tant dans l'action du performeur que dans « la tête » du spectateur, à un moment donné, dans un contexte particulier. Qu'est-ce qui distingue par exemple un performeur de nô d'une grande famille traditionnelle d'une danseuse de Bharatanatyam, un mime corporel decrousien d'une tragédienne nigérienne contemporaine formée à Niamey... Il ne s'agit pas d'opposer ces pratiques, mais de voir les points de contact et d'opposition entre deux domaines d'une extraordinaire complexité. Nous en revenons à l'image de la gastronomie évoquée lors du symposium de la session de Bonn. Il n'y a pas opposition entre l'anthropologie théâtrale et l'ethnoscénologie, mais complémentarité au sens où Héraclite ou Bohr l'entendaient.

L'expérience unique de l'ISTA en tant que brassage des esthétiques plurielles du vivant par la pratique a eu pour écho, dans mon cas, des projets pédagogiques universitaires auxquels Eugenio - et des actrices de l'Odin, comme Roberta Carreri et Julia Varley - ont apporté leur participation et le cadeau de démonstrations et de spectacles : le colloque international « Théâtre et sciences de la vie » en juin 1984, à la Maison des Cultures du Monde de Paris ; l'université internationale d'été « Pratiques spectaculaires et sciences de la vie » en 1989 à l'Abbaye-aux-Dames de Saintes ; la seconde université internationale d'été en 1991 « Émotions et complexité », toujours à Saintes. Actions poursuivies jusqu'à aujourd'hui à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, des séminaires à l'étranger, des colloques et des publications.

Pour répondre à ta question, je dirais que la référence conceptuelle cruciale qui prévaut au sein de l'ISTA, mais aussi de l'Odin Teatret, et à laquelle je me réfère avec constance est l'énantiodromie...

JV *La quoi ?*

JMP L'énantiodromie. C'est un terme savant hérité du philosophe grec Héraclite souvent

mentionné par Eugenio : la course des contraires. Dans la physique contemporaine ce principe épistémologique a été repris par Niels Bohr avec le concept de complémentarité, explicité dans la devise de son blason sous sa forme latine *contraria sunt complementa* (les contraires sont complémentaires) adoptée par l'Odin Teatret comme on peut le voir sur l'en-tête de son papier à lettre. J'estime que c'est là le fondement de toute démarche scientifique contemporaine et de toute approche non réductrice du phénomène humain dans son extrême complexité et ses contradictions. A l'envers de l'universalisme occidental eurocentré, ce sont ainsi les qualités, les potentialités universelles de l'espèce humaine qui fondent le monde pluriversel, la multiplicité chaotique de ses actions et créations, entre Eros et Thanatos. L'imprévisible.

JV *Pour conclure, peux-tu évoquer une image, une anecdote, le premier jour de la première ISTA. Si tu penses en arrière, quelle est l'image la plus importante, le détail que tu te rappelles avec plus de chaleur, d'émotion ou stupeur ?*

JMP Ce sont des bouffées d'images. J'ai mon musée vivant, tu comprends ? C'est aussi difficile que si tu me demandais quelle est l'image la plus frappante de l'enfance de mes deux enfants, Émile - Émile Eugenio Anselme - et Hortense - Hortense Judith Lin. Cela tient à tous ces visages, ces voix et ces corps éblouissants qui apparaissent : *Theatrum Mundi*, Katsuko Azuma, Sanjukta Panigrahi, les Chinois et les Balinais - le gamelan et les danses, mais aussi avec l'histoire ridicule des bananes.

JV *Raconte-la.*

JMP Les Balinais voulaient manger des bananes, mais il était difficile d'en trouver dans les conditions dans lesquelles nous nous trouvions à Bonn. D'un point de vue anthropologique, humain, c'est ça la question de l'art. Elle se pose chez des êtres humains qui mangent, qui ont des habitudes et dont le comportement sur le plateau va dépendre aussi de ce qu'ils avalent. On avait enfin trouvé des bananes, mais elles ont disparu. Les bananes des Balinais avaient été dévorées par d'autres. De conséquence les Balinais ont protesté, eh oui, c'était un des aspects de l'interculturalité de l'ISTA. Il fallait savoir gérer ça. Et pas de façon autoritaire, mais quand même trouver des solutions, des moyens.

Restons dans le trivial, au risque de dire « Bon ! Pradier ne s'intéresse qu'aux petites choses ». Je me souviens par exemple des Japonais qui avaient loupé leur avion avec des billets qui avaient été achetés sur le budget prévu et devaient prendre un autre avion. Et qu'est-ce que cela voulait dire très concrètement : trouver tout de suite les milliers de dollars nécessaires pour faire venir tout ce monde et commencer à l'heure.

L'éblouissement ? Avec Sanjukta, quand elle terminait une danse, j'avais été transporté - permets-moi, une image un peu osée - à l'expérience de l'orgasme esthétique. Je voulais la revoir pour essayer de comprendre son secret. Jusqu'à sa disparition physique, chaque fois que je la voyais danser, je me disais : « Je n'ai rien vu, c'est la première fois que je vois ça. » C'était l'ISTA : bananes volées, et le mystère de Sanjukta que tu tentes de percer avec ton faible regard.■

Bibliography

- Barba, Eugenio. 1973. *Odin Teatret. Expériences*. Holstebro (Denmark): Odin Teatrets Forlag.
- and Nicola Savarese. 1985. *Anatomie de l'Acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Translated by Eliane Deschamps-Pria. Cazilhac (France): Bouffonneries Contrastes.
- 1993. *La canoë de papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale*. Lectoure (France): Bouffonneries.
- 1999. "Théâtre-Culture." In *Théâtre. Solitude, métier, révolte*. Edited by Lluís Masgrau, translated from Italian by Eliane Deschamps-Pria: 187-206. Saussan (France): L'Entretemps Editions.
- 2004. *La canoë de papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale*. Saussan (France): L'Entretemps Editions.
- Doyon, Raphaëlle. 2008. *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraintes*. Thèse de doctorat en études théâtrales. Université Paris 8, soutenue le 25 novembre 2008 (directeur Jean-Marie Pradier). 2 vol.
- Elsass, Peter, Pradier, Jean-Marie and Ferdinando Taviani. 1982. "Rapport sur les travaux de la deuxième session publique de l'ISTA - International School of Theatre Anthropology, Volterra 1981." *Bouffonneries* 4: 107-121.
- Obidniak, Alina. 2010. *Pola energii. Wspomnienia i rozmowy. Dodatek: Listy Jerzego Grotowskiego do Aliny Obidniak (2 kwietnia 1956 – 12 lutego 1995)*. Wrocław (Poland): Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Pavis, Patrice. 1995. "Un canoë à la dérive?" *Théâtre/Public* 126: 18-25.
- Pradier, Jean-Marie. 1975. "Del cuerpo a propósito del Odin Teatret." *Maldoror revista de la ciudad de Montevideo* 10: 33-35.
- Gatti, Armand and Kamuran A Bedir-Khan. 1968. *Les Kurdes: Révolution silencieuse*. Bordeaux: Guy Ducros.
- 1976. "Del cuerpo a propósito del Odin Teatret. (2da. parte)" *Maldoror revista de la ciudad de Montevideo* 11: 30-32.
- 1995. "L'énergie et l'intelligence du 'off', Henri Laborit (Hanoï, 21 novembre 1914 - Paris, 18 mai 1995)." *Théâtre/Public* 126: 13-17.
- 1996. "Ethnoscénologie: la profondeur des émergences." *Internationale de l'Imaginaire* 5, numéro spécial du colloque de fondation de l'ethnoscénologie, mai 1995]: 13-41.
- 1997. "Ethnoscénologia: la profundidad de las emergencias." *Cuadernos de Teatro* 11: 49-58.
- 1998. "Ethnoscénologia: A carne do espírito." *Repertório, Teatro & Dança* 1: 9-21.
- 2000. "Barba: l'exercice invisible." In *Le Training de l'Acteur*, edited by Carol Müller: 57-78. Paris – Arles: Conservatoire National d'Art Dramatique – Actes Sud Papier.
- 2000a. "Ethnoscénologie. Das Fleisch ist Geist." In *Aufbruch zu neuen Welten Theatralität an der Jahrtausendwende*. Edited by Michael Hüttler, Susanne Schwinghammer and Monika Wagner: 77-107. Frankfurt: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- 2001. "Ethnoscénologie - vers une scénologie générale." In *La critique: le rapport à l'oeuvre*: 157-172. Paris: Klincksieck-Université des Arts.
- 2001a. "L'Ethnoscénologie. Vers une scénologie générale." *L'Annuaire Théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales* 29: 51-68. Accessed July 29, 2022. <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n29-annuaire3675/041455ar.pdf>.
- 2001b. "Ethnoscénologie: The Flesh is Spirit." In *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Edited by Günter Berghaus: 61-81. Bristol – Tübingen: The Colston Symposium - Max Niemeyer Verlag.
- 2007. "Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire." *Degrés* 129-130: C1-C31
- 2014. "Ethnoscénologie les incarnations de l'imaginaire." *Teatro e Storia* 35: 421-436. Accessed July 29, 2022. <https://www.teatroestoria.it/pdf/35/35-31-Pradier.pdf>.
- Pradier, Jean-Marie, Gatti, Armand and Kamuran A Bedir-Khan. 1968. *Les Kurdes: Révolution silencieuse*. Bordeaux: Guy Ducros.
- Rouleau, Fabrice. 1982. *Henri Laborit. L'Alchimie de la découverte*. Paris: Grasset.
- Schino, Mirella. 2015. *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*. Rome: Bulzoni.