



HAL
open science

Les études théâtrales : objet ou discipline

Marie-Madeleine Mervant-Roux

► **To cite this version:**

Marie-Madeleine Mervant-Roux. Les études théâtrales : objet ou discipline. Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions. Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006, Jun 2006, Paris, France. hal-00446029

HAL Id: hal-00446029

<https://hal.science/hal-00446029>

Submitted on 28 Jan 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie-Madeleine Mervant-Roux

ARIAS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle)

« Les études théâtrales : objet ou discipline ? »

intervention au colloque :

Unité des recherches en sciences humaines et sociales

Fractures et recompositions

organisé par les équipes de recherche du CNRS à l'ENS-Ulm

9-10 juin 2006

École normale supérieure

Séance du 10 juin : Objet ou discipline ?

Les études théâtrales : objet ou discipline ?

Marie-Madeleine Mervant-Roux

ARIAS

(Atelier de recherche
sur l'intermédialité et les arts du spectacle)

Deux remarques préliminaires :

La première concerne le titre proposé pour cette intervention : « les études théâtrales : objet *ou* discipline ? » Certains auront pu trouver la question rhétorique. Légitimement. Car il existe assurément une discipline universitaire appelée « études théâtrales », représentée dans une dizaine d'instituts ou de départements aujourd'hui en France. La véritable interrogation concerne bien sûr son mode de définition : ces « études » ne sont-elles réunies que par leur objet (disons : le théâtre, sans préciser davantage pour le moment) ou par des règles épistémologiques, des principes méthodologiques communs qui les constitueraient ensemble en une *discipline scientifique* ? Cette interrogation-là constitue le cadre général de mon exposé.

La deuxième remarque porte sur la place de cette discipline encore jeune (un demi-siècle) dans l'ensemble des « disciplines reines » — pour reprendre l'expression utilisée lors de l'ouverture du colloque par Michel Espagne. Hier matin, par exemple, il a plusieurs fois été question de théâtre, entre littéraires et historiens, sans que les « études théâtrales » soient évoquées, ni en elles-mêmes ni dans leurs productions — la même expression pouvant désigner les unes et les autres. Pourtant, ces échanges ne portaient pas seulement sur des textes dramatiques, mais sur des représentations, des publics, des phénomènes de « réception ». Comme l'indiquait récemment Didier Plassard, professeur à l'Université de Rennes 2, spécialiste de littérature comparée et d'arts du spectacle, collaborateur de longue date du CNRS, lors d'une intervention elle

aussi consacrée aux études théâtrales, effectuée dans le cadre de journées d'étude de l'EHESS¹, avoir l'occasion de revenir sur notre discipline en dehors de ses lieux habituels d'exercice, de ce que j'ai appelé dans le texte de présentation de l'exposé son « abri pluridisciplinaire », est rare et sans doute fructueux pour elle-même. Je remercie les organisateurs du colloque de m'en donner l'occasion — de *nous* en donner l'occasion : étant donné l'absence presque totale de travaux spécifiques en ce domaine (du moins de travaux publiés et accessibles : outre l'intervention de Didier Plassard, je n'ai trouvé qu'un article de Patrice Pavis, professeur à Paris 8, datant de 1998², alors qu'il existe en Allemagne, par exemple, plusieurs ouvrages de réflexion sur la *Theaterwissenschaft*), j'ai été amenée à m'interroger tout simplement sur l'histoire de la discipline, à rechercher et à consulter les archives existantes (en particulier celles de Jacques Scherer, conservées à la bibliothèque Gaston Baty de l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle³), à lire un certain nombre d'articles, par exemple ceux publiés dans la revue *Registres* de l'Institut d'études théâtrales de Paris III, ou dans *Théâtre/Public*, et à susciter des témoignages. C'est en m'appuyant sur cet ensemble que j'ai esquissé quelques pistes de réflexion (le projet ayant progressivement évolué par rapport à ce que j'avais annoncé).

J'ai choisi de privilégier quatre moments, permettant quatre reprises différentes de la question de l'identité de la discipline. Je vais les énoncer rapidement, ce qui sera aussi une façon d'indiquer la structure de l'exposé.

1. Premier moment privilégié : la genèse de la discipline

Outre l'intérêt que pouvait présenter pour ce colloque la possibilité exceptionnelle qui était la mienne d'interroger encore des témoins ou co-acteurs de la naissance des études théâtrales, datant pour la France des années 1950-1960, je me suis aperçue que la façon dont on racontait cette naissance était en partie inexacte, et relevait de ce que j'appellerais volontiers une construction mythologique. Ce phénomène, en tant que tel, m'a intéressée, et m'a paru pouvoir vous intéresser vous aussi parce que les imaginaires des disciplines ne sont pas négligeables, ils agissent.

Le début de mon exposé sera donc un retour à l'histoire, pour une reconstitution des faits (dans la mesure où j'aurai pu l'effectuer), suivie d'une rapide analyse du « récit d'origine » à demi légendaire dont j'aurai esquissé la critique, mais qui possède une valeur en lui-même.

2. Deuxième sujet : la dénomination de la discipline.

Je me suis intéressée à la formule officiellement adoptée à l'université : « études théâtrales », légèrement différente de celle adoptée au CNRS à la même période : « recherches théâtrales », à l'éventail des expressions de substitution (comme « arts du spectacle »), mais surtout à un mot qui s'est très rapidement proposé dans les années cinquante, qui a régulièrement trouvé des partisans, des militants, qui est toujours en lice mais n'a jamais réussi à s'imposer vraiment, celui de « théâtrologie ». Ce mot, avec son caractère obstinément problématique, a quelque chose de dramatique, mais aussi de comique, dans tous les sens du terme. Ce qui n'a pas échappé à Eugène Ionesco (la discipline dont je vous entretiens a ceci de particulier qu'elle se trouve, en quelque sorte, sous l'œil de son objet). À plusieurs titres, « théâtrologie » méritait d'être considéré.

3. Troisième sujet (dont on verra qu'il est étroitement lié au précédent) : le moment où dans son demi-siècle d'existence, notre discipline a vécu une sorte de « fracture » suivie de « recompositions » toujours partielles et toujours inachevées.

Cette fracture a en effet résulté d'une sorte de crispation disciplinaire, d'un avantage trop voyant donné à une seule approche tendant à se présenter comme totalisante, en tous les cas perçue comme telle, crainte pour cette raison, échouant dans cette ambition-là. Comme si la pluridisciplinarité horizontale interne aux études théâtrales, observable dès l'origine, leur était *scientifiquement* vitale.

4. Je terminerai sur un constat contemporain : le maintien de la référence au « théâtre » et de la position centrale de cette référence dans les grandes formulations concurrentes de la discipline, alors même que les *performance studies* et autres désignations englobantes gagnent partout du terrain. Je proposerai une hypothèse quant au sens de ce phénomène.

1. La genèse de la discipline appelée « études théâtrales »

Comment raconte-t-on — comment se figure-t-on — la plupart du temps cette genèse ?

Le premier élément permanent du récit est le suivant : la discipline se serait constituée *par son objet* : le théâtre, enfin reconnu comme une réalité autonome.

Second élément récurrent : le processus d'autonomisation se serait effectué *par séparation nette et libératrice d'avec les études littéraires*, la théâtralité étant à peu près définie comme tout ce qui n'est pas le texte.

Que nous apprennent les archives ? Résumons rapidement les principales leçons, avant de les reprendre une à une.

- Il n'y a pas eu (en France) dans l'après-guerre *une* genèse des études théâtrales, mais *deux*, la première à la Sorbonne, la deuxième au CNRS, à peu près simultanées, très différentes l'une de l'autre.

- Dans aucun des deux cas on ne rend exactement compte du processus réel en évoquant une « émancipation » par rapport aux études littéraires. Le processus tel qu'on peut le reconstituer n'est pas le mouvement simple que cette formulation fait imaginer.

- Dans aucun des deux cas il ne s'est agi d'une définition par l'objet seulement.

a) Première proposition, l'existence de deux genèses distinctes, dont je donne une première chronologie rapide :

- 1959. Création de « l'Institut d'études théâtrales » de la Sorbonne

1962. Création du premier diplôme : un « Certificat d'études théâtrales » — il s'agit d'un Certificat d'Études Supérieures permettant d'obtenir le titre de Licencié ès Lettres.

D'abord installé à la Faculté des Lettres, au 17, rue de la Sorbonne, l'Institut, devenu UER en 1968 lors de la réorganisation des Universités parisiennes, s'installe au Centre Censier de Paris III-Sorbonne nouvelle, rue de Santeuil.

- Au CNRS, un groupe de recherche spécifique apparaît dans les années soixante.

En 1966, le groupe devient équipe propre de « recherches théâtrales et musicologiques » ; son point d'ancrage est la section 30 (linguistique générale, langues et littératures étrangères), des relations existent avec la 31 (langue et littérature française) et la 36 (philosophie) pour l'esthétique et la science de l'art. [L'équipe

devient groupe en 1973, laboratoire propre en 1983, unité propre en 1985. Le Laras est aujourd'hui intégré à l'Arias.] Jusqu'en 1971, le groupe se réunit dans le salon de son créateur, Jean Jacquot. Il dispose ensuite de locaux rue Charles V, à l'intérieur de l'Institut d'anglais de Paris VII avec qui il est lié par une convention, puis en 1989 de locaux CNRS autonomes à Ivry-sur-Seine, avant l'installation galerie Colbert en septembre 2004.

Quelques dates pour esquisser le contexte international :

1923. Création à Berlin du *Theaterwissenschaftliches Institut* (le premier au monde). Max Hermann, à l'initiative de cette création, donnait depuis 1900 des cours d'études théâtrales à l'intérieur de l'Institut de *Germanistik*.

1937. Ouverture d'un département théâtre à la Tulane University (La Nouvelle Orléans)

1954. Création de la SIBMAS (Société internationale des bibliothèques et des musées des arts du spectacle)

1955. La Société pour la recherche théâtrale de Grande Bretagne convoque une conférence internationale qui donnera naissance, en 1957 à la FIRT (IFTR)

1960. Apparition de *performance studies* à New York.

- À la Sorbonne, tout s'organise autour de Jacques Scherer dont la chaire, littéraire, change de nom en 1956 pour s'intituler : « Histoire et technique du théâtre français ».

En 1957, J. Scherer obtient l'achat par l'Université de la bibliothèque de Gaston Baty (environ 4000 volumes, auxquels s'ajoute une collection de photographies et microfilms sur le théâtre français commencée en 1955. Le fonds s'enrichit rapidement de diapositives, de bandes magnétiques et de disques). En 1958, il crée, autour de cette bibliothèque, un Centre de documentation théâtrale.

En 1958-1959, il organise le regroupement sur une même affiche de tous les enseignements de la Sorbonne ayant à voir avec le théâtre (à différentes époques, dans différents pays, de différentes langues et cultures). Par ailleurs, des conférences sont ouvertes au public.

Le 21 novembre 1959, un véritable Institut universitaire voit le jour. Sa vocation est de « coordonner et développer les études supérieures relatives au théâtre, rassembler

des documents relatifs à ces études et orienter les étudiants et les chercheurs vers les autres sources de documents, publier, sous le patronage de l'Université de Paris, [...] des études et des recherches sur le théâtre, coordonner et animer l'action des groupes d'étudiants existants, ou à créer, qui organisent des représentations théâtrales sous le patronage de l'Université de Paris⁴ ».

- Au CNRS, le personnage-clé est Jean Jacquot. Spécialiste de littérature élisabéthaine, au début chercheur isolé, il organise à partir de 1954 des rencontres internationales réunissant des historiens, des historiens d'art, des linguistes, des musicologues. En 1954, par exemple, ces rencontres portent sur les rapports entre musique et poésie ; en 1956, sur les fêtes de la Renaissance. Les actes sont publiés dans la collection « Le Chœur des Muses », créée à cet effet en 1955 (aux éditions du CNRS).

Le premier groupe de « recherches théâtrales et musicologiques » naît sur cette base en 1966. Il propose et obtient de réaliser une RCP (« recherche coopérative sur programme »). Il s'agit d'étudier « les formes nouvelles de la création théâtrale depuis 1945 », sur la base de « dossiers documentaires ». La perspective d'ensemble issue des études historiques préalablement menées tient compte du « mode d'existence complexe de l'œuvre théâtrale ». Elle est observée « en tant que texte, comme possibilité de réalisation d'un spectacle, et en tant que représentation accomplie, et en principe indéfiniment reproductible, mais dans des circonstances qui varient avec les temps et les lieux en fonction des rapports entre des acteurs et un public⁵ ».

Rappeler l'existence de ces deux genèses quasi simultanées est important : ce qui s'est passé n'est de toute façon pas si simple qu'on le dit. Dès le début, en effet, *l'objet « théâtre » a été pensé et dessiné de deux façons fort différentes*. Ce sont deux univers théoriques presque étrangers l'un à l'autre qui apparaissent et aucun des deux ne se présente comme homogène.

b) Deuxième proposition : ce qui se produit n'est pas le simple passage d'une définition du théâtre comme texte à une définition fondée sur la notion de mise en scène. Ni à la Sorbonne ni au CNRS l'étude du théâtre ne s'extrait d'un milieu entièrement occupé à l'analyse littéraire pour susciter un autre milieu prioritairement voué à l'analyse de la

création scénique. Dans les deux cas, l'image de ce qui se trouve en amont et l'image de ce qui se trouve en aval sont l'une et l'autre inexactes.

- Dans les premières années de l'IET, non seulement l'œuvre dramatique demeure au cœur de la recherche, mais c'est autour d'elle que la future discipline se définit — avec des règles méthodiques sur lesquelles nous reviendrons : Jacques Scherer, qui donne le ton, le style à l'ensemble et qui a publié des ouvrages sur des auteurs (Beaumarchais, Corneille, Rotrou, Mallarmé), observe la composition du texte dramatique classique — en tant que destiné à la représentation.

Inversement, les dimensions non textuelles du théâtre n'étaient pas ignorées. Elles étaient prises en compte, certes en ordre dispersé et d'une façon que l'on peut juger discutable, dans l'université (dans la faculté des lettres, et en dehors d'elle). Si on l'a l'oublié, c'est que les façons dont on abordait alors ces dimensions ne correspondent pas au schéma — postérieur — servant de fondement implicite au récit que nous contestons. En effet — c'est là le point —, ce qui dans la vie du théâtre « n'est pas le texte » *ne coïncide pas avec la mise en scène* : ce peut être le lieu de représentation, le dispositif, les relations avec le public, le caractère d'événement social... tout ce qui constitue une histoire générale du phénomène théâtral. Beaucoup de ces éléments étaient depuis longtemps reconnus et décrits, les titres des cours, des ouvrages disponibles et la liste des thèses soutenues intégrées à la Bibliothèque du Centre dès son ouverture en témoignent. Ce qui se passe n'est donc pas la substitution d'un objet à un autre, d'une approche à une autre, mais bien plutôt un rapprochement de mondes jusque là séparés. Le mot alors utilisé est « intersection ». Il est repris par Claude Sarraute dans le papier qu'elle écrit pour le journal *Le Monde* du 13 février 1960, à l'occasion de l'inauguration de l'Institut. L'article nous donne l'air du temps : « Le théâtre ignore les frontières. Il appelle les rapports, les comparaisons. Les travaux de Monsieur Lebègue sur la comédie italienne en France au seizième siècle, sur l'influence exercée dans notre pays par le dramaturge écossais Buchanan, en témoignent. » Dans une lettre au Recteur du 19 février, Raymond Lebègue explique le remarquable mouvement d'opinion qu'a suscité la création de l'Institut par « la suppression des barrières traditionnelles entre l'étude du théâtre antique, celle du théâtre français, celle des théâtres étrangers, et celle de l'esthétique dramatique », par « l'étude conjointe du théâtre des siècles passés et celui d'aujourd'hui », par « la collaboration prévue de savants et de techniciens ». Le

descriptif des épreuves du Certificat traduit ce processus de rapprochement : la première épreuve écrite porte sur un sujet d'histoire du théâtre français, la seconde sur un sujet d'esthétique ou de technique théâtrale. L'oral comporte deux explications de texte (avec, dans un cas, un projet de mise en scène) et une question d'histoire (histoire du théâtre lyrique ou d'un théâtre étranger).

Remontons en amont. À l'intérieur de la Sorbonne, mais en dehors de la faculté des lettres, s'était créé dès 1948 un « Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre » animé par Henri Gouhier, Étienne Souriau, Gaston Bachelard, André Villiers... La première session du Centre, *Architecture et dramaturgie*, a lieu en décembre de la même année. Comme son nom l'indique, elle est consacrée aux « rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir ». Pas question du couple entêtant du texte et de la mise en scène...

En dehors de l'Université, il existe depuis les années trente toute une activité d'« études théâtrales », au sens large : des publications et des conférences qui réunissent et forment peu à peu un public important d'amateurs cultivés.

En 1932, c'est la naissance de la Société d'histoire du théâtre présidée par Auguste Rondel, érudit bibliophile qui a doté la France d'une des plus vastes bibliothèques spécialisées dans les arts du spectacle et en a amorcé le traitement documentaire scientifique.

En 1948, naît la *Revue d'histoire du théâtre*.

En 1953, Julien Cain, administrateur de la Bibliothèque nationale, décide de donner son autonomie à la section des Arts du spectacle.

C'est dans ce contexte que s'amorce la définition universitaire de la discipline, dont il faut souligner qu'elle est souhaitée par certains artistes du théâtre comme Louis Jouvet, soucieux de la constitution, pour les praticiens eux-mêmes, d'un lieu de savoir intellectuel spécifique.

• Du côté du CNRS, si Jean Jacquot est lui aussi un « littéraire », le mot « littérature » ne doit pas induire en erreur : son domaine est l'histoire des idées. Dans ses deux thèses d'État, selon ce qu'il écrit lui-même plus tard, « le théâtre, sous divers aspects tenait une large place mais [il] attachai[t] un intérêt particulier aux œuvres dramatiques où le conflit entre les hommes se doublait d'un affrontement des idées, d'un débat sur les problèmes de la connaissance et de la conduite morale ⁶. » Lorsqu'il se consacre aux

« études théâtrales » (il utilise régulièrement cette expression pour désigner le champ d'activité du groupe), c'est en coopérant avec des spécialistes de diverses origines, dans des échanges où le texte compte, mais comme un élément parmi d'autres : « le problème particulier que pose l'étude du théâtre et des spectacles est qu'ils mettent en œuvre plusieurs modes d'expression que l'on peut ramener à trois groupes— poesis, musica, pictura — selon que leur interprétation dépend principalement de la lecture des textes littéraires, de compositions musicales ou de documents visuels ». Il ajoute un quatrième groupe : « l'apport du jeu de l'acteur à l'égal de celui du praticien des beaux arts »⁷. Dans la Recherche Coopérative sur Programme déjà mentionnée, il était recommandé aux participants « de considérer la composition dramatique et la mise en œuvre des moyens d'expression scénique comme des aspects complémentaires de cette création »⁸.

Dans les deux espaces qui constituent les bouillons de culture de notre discipline, la plupart des corpus enseignés ou étudiés datent de toute façon d'avant la mise en scène au sens moderne. Les études consacrées à l'esthétique de la création scénique telle que nous la concevons aujourd'hui n'interviendront que dans un second temps. Lorsque cette question entre dans l'enseignement sous une forme organisée, en tant que « matière » spécifique, c'est avec Bernard Dort : après le séminaire donné en 1963 à l'ENS de la rue d'Ulm sur proposition de Louis Althusser, « Les grandes tendances du théâtre moderne », il est accueilli comme enseignant à la Sorbonne, à un moment où, comme il le dira plus tard, « le savoir théâtral n'est pas reconnu comme un domaine à part entière »⁹. Cependant, ce cours demeure minoritaire et lui-même n'abandonne pas du tout l'étude du texte, menée en dehors de toute mise en scène. Son travail sur les « trois états » de la pièce *La Vie de Galilée* de Brecht, par exemple, est considéré par Almuth Grésillon et d'autres spécialistes comme une préfiguration des analyses de critique génétique dans le domaine théâtral¹⁰. Il a travaillé toute sa vie à la reformulation des relations entre le texte et la scène. Du côté du CNRS, la décision d'étudier le théâtre contemporain ne correspond pas d'abord à la volonté d'étudier « le théâtre contemporain », mais au fait que celui-ci est le seul que l'on puisse observer autrement que sous forme d'archives. Dans cette perspective, l'actualité de l'événement est moins importante que son caractère théâtral avec ses traits plus ou moins permanents. Le livre fondateur de Denis Bablet *L'esthétique générale du décor de*

théâtre de 1870 à 1914 paraît en 1965¹¹, mais c'est un peu plus tard, dans ce qui constitue là aussi une deuxième strate de développement, que l'étude des réalités scéniques et du travail des artistes s'impose au premier plan dans l'image de la discipline.

Revenons sur l'écart entre la genèse racontée et la (les) genèse(s) réelle(s) pour le commenter rapidement. Il semble avoir deux conséquences non négligeables :

- inscrire l'idée d'esthétique scénique dans le récit d'origine des études théâtrales revient à *essentialiser* ce qui constitue en fait un de leurs objets parmi d'autres, particulièrement important, il est vrai, dans l'histoire de la discipline, qui passe au fil des décennies par une série de couleurs théoriques différentes

- mais surtout, la définition *apophatique* ainsi donnée de ces études (= elles *ne sont pas* les études littéraires), et la façon dont celle-ci légitime par son caractère historique affiché le binarisme qu'elle suggère (le texte *versus* la mise en scène) pourrait bien expliquer la difficulté ultérieure des chercheurs à retrouver une prise en compte équilibrée du premier des deux termes et une relation d'échange critique avec ceux qui, à l'extérieur, mènent eux aussi des travaux, pas nécessairement « littéraires » mais peut-être aussi « littéraires », sur des corpus d'œuvres dramatiques — difficulté facilement observable, sauf relations interindividuelles ou institutionnelles particulières, sauf échappées exceptionnelles, vers la critique génétique, par exemple.

Ce que nous avons découvert est que cette dichotomie est absente des premiers commencements, caractérisés au contraire par une sorte de désordre momentané et de brouillage des frontières. Or la strate initiale est essentielle, c'est celle des premières grandes dynamiques d'où va naître *par deux fois* la discipline. Il est clair que cette strate ne privilégie pas la dimension visuelle du spectacle, si elle la prend bien en compte : les *structures basiques*, celle du dispositif et celle du texte, d'une part, *l'inscription du théâtre dans la vie des idées et des autres arts*, où les mots jouent souvent une multitude de fonctions, d'autre part, passionnent davantage les pionniers. S'il fallait esquisser en quelques images chacun des deux univers disciplinaires en formation, chacune des deux géographies théoriques, je parlerais, pour la Sorbonne, d'une dramaturgie générale,

d'une approche structurale de l'espace de représentation, de bribes d'histoire du théâtre dans le monde, d'un siècle favori : le XVII^e. Pour le CNRS, j'évoquerais une grande anthropologie des spectacles et des fêtes, allant de l'articulation du théâtre et de la musique au rapport entre texte et scène, une histoire du lieu théâtral, une période favorite : la Renaissance.

c) Reste à effectuer ce qui est peut-être le rectificatif essentiel : l'émergence de la discipline ne s'effectue pas uniquement par révélation d'un nouvel objet

Il est vrai qu'un objet d'étude inédit se dessine et se délimite, mais dans les deux cas — soulignons d'abord ce point —, son émergence ne se situe pas à la source du processus de constitution de la discipline. Elle est au contraire la conséquence d'un travail de nature déjà scientifique accompli en amont. Ni Jacques Scherer ni Jean Jacquot ne peuvent être décrits comme des fous de théâtre imposant soudain leur passion à leurs institutions respectives, se mettant eux-mêmes en situation de rupture avec leurs propres pratiques. Leur intérêt pour le théâtre, au sens large, a mûri à travers les recherches qu'ils menaient, principalement consacrées à des textes dramatiques (le riche corpus du répertoire classique français pour Jacques Scherer ; les œuvres de Chapman et Marlowe pour Jean Jacquot) et d'une conjonction de rencontres et d'échanges qui les conduit progressivement à la décision de créer un espace de recherche autonome.

Avec Jacques Scherer, *ce n'est pas tant l'objet (le texte théâtral) que son mode d'appréhension qui change* : on peut qualifier de « préstructuraliste » le mode adopté dans *La Dramaturgie classique en France* (publiée en 1950). Jean-Pierre Ryngaert parle d'un « changement de perspective » absolument novateur, d'une « étude systématique, non chronologique ». Moriaki Watanabe, qui a travaillé sous la direction de ce professeur dès 1956, dit de lui qu'il « est le premier héritier français des formalistes russes ¹² ». « Le théâtre, répète Scherer, est quelque chose *qu'il faut comprendre*. » La Sorbonne, dit-il encore, « ayant reconnu la valeur de la culture proprement théâtrale, contribue par ses recherches, comme elle le fait, par exemple, pour la culture littéraire ou pour la culture scientifique, à l'accroissement et à l'approfondissement de cette culture, et naturellement aussi à sa diffusion. [...] elle définit un niveau de connaissance

et de compréhension des phénomènes théâtraux ¹³ ». Dans le cours qu'il organise pour ses doctorants, « quelque chose d'un peu semblable à ce qu'on appelle un séminaire dans les universités anglo-saxonnes ou de langue allemande », il inventorie et analyse « les différentes techniques d'études du théâtre français en particulier » : comment étudier ce genre de textes, la mise en scène, quels sont « les renseignements que l'on peut tirer de documents figurés, documents sonores, etc. ¹⁴. » Le souci de méthode est permanent.

Une discipline, c'est aussi ce qui peut s'enseigner, se transmettre : le regroupement des enseignements concernant le théâtre, l'organisation de conférences avec de grands metteurs en scène, présents sur l'estrade et aussi dans la salle, ne suffisent pas à constituer les conditions d'une réelle formation scientifique : seuls, souligne-t-on, des diplômes stabiliseront le public : les étudiants qui devront suivre un cursus complet se substitueront aux auditeurs amateurs.

- Au CNRS, où le département de sciences humaines est créé en 1966, avec pour vocation le développement d'une « recherche fondamentale » en ce domaine, la perspective épistémologique est affirmée : il s'agit, selon Jean Jacquot, d'articuler « les travaux d'histoire du théâtre » avec les « études textuelles » et « l'histoire des sociétés ». « Au départ, nous étions conscients de la nécessité de conférer leur spécificité aux études théâtrales, mais aussi de les fonder sur l'acquisition d'un savoir dépendant de l'apport de diverses disciplines. » Quelques principes président à ces échanges : d'une part les exigences d'un « comparatisme bien compris », organisé entre « spécialistes de divers domaines de langue et civilisation », c'est-à-dire de « chercheurs possédant une connaissance intime des œuvres et des milieux où s'épanouit l'activité théâtrale » ; d'autre part l'importance de la « longue perspective historique », parce que l'objet très particulier des études théâtrales « suppose une conservation et une transmission à travers le temps ¹⁵ ». La définition de modèles stables fait d'emblée partie du travail d'Élie Konigson, ce qui apparaît dès ses premiers schémas, visant à rendre compte visuellement des différents modes d'inscription du théâtre dans la société.

Dans la gestation accélérée d'une approche méthodique globale du phénomène théâtral, il faut souligner le rôle d'Etienne Souriau, philosophe, professeur d'esthétique

(*La correspondance des arts* est publiée en 1947). Très actif dans la préfiguration de l'Institut, il dirige la thèse de Denis Bablet, constituant ainsi un élément de jonction entre les deux mondes évoqués dans cet exposé. Lui aussi développe un travail structurel, par exemple sur l'espace et le jeu théâtral *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques* paraissent en 1950 : dans sa préface, il parle d'« algèbre théâtrale », imaginant d'avance les reproches qu'on ne manquera pas de lui faire : « Horreur ! Quoi, l'art réduit au calcul », etc. ¹⁶. Dans le cours qu'il donne à la Sorbonne durant l'année 1956, « Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale », il propose cette définition du théâtre : « Le théâtre est l'art qui consiste à rassembler des hommes pour exposer et débattre devant eux leur propre destinée en ce qu'elle a de problématique, et cela par le moyen d'un microcosme central en état de crise [...] ». Sur cette base, il envisage les variations possibles de la relation avec le public, l'étude la plus connue en ce domaine étant sans doute « Le cube et la sphère ».

2. Deuxième sujet de réflexion : la dénomination de la discipline. Un terme souvent proposé, jamais franchement adopté : la théâtrologie

Dans un article où elle rend hommage à Bernard Dort, universitaire, grand critique, spécialiste du théâtre et essayiste, « Le théâtrologue en dialogue ¹⁷ », Béatrice Picon-Vallin cite l'une des chroniques rédigées pour le journal *Le Monde* en 1980 : « Le théâtre et sa mémoire ». Dort y qualifie de « théâtrologues » les chercheurs du CNRS, avec le commentaire suivant :

« Il faudra bien admettre ce mot. Les Allemands en ont un autre, pire : “Theaterwissenschaftler” — des scientifiques du théâtre ! ».

Soulignons ce manque d'enthousiasme (le mot n'est pas idéal, mais il faut se faire une raison) de la part de celui qui a contribué à introduire la notion en France et recourt parfois pour lui-même à cette désignation :

« J'ai traversé trois paroles sur le théâtre : une parole critique, une parole scientifique et ce que j'ai nommé la parole d'un spectateur intéressé. Elles coexistent, jusqu'à se nuire, dans mes textes. Quelquefois même, écrivant, je ne sais plus très bien

qui parle : le spectateur normatif, ce juge qu'est tout critique, ou le théâtrologue qui se donne pour tâche d'inscrire le spectacle dans une perspective historique, sociologique ou esthétique, ou ce spectateur intéressé qui est à la fois *en dedans* et *en dehors* de la fabrique du théâtre¹⁸. »

À quand remonte la première occurrence en français ? Très probablement aux années cinquante, chez Roland Barthes ou Bernard Dort. On ne rencontre pas le mot dans les documents de la Sorbonne. Pourtant, juste à côté, autour d'Étienne Souriau, s'est créé un « Institut de Filmologie », avec une Revue internationale et des congrès. Les créateurs du Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre s'y réfèrent comme à un modèle, concurrent et inspirateur. Citons par exemple André Villiers, par ailleurs créateur et théoricien du Théâtre en rond de Paris, le 8 décembre 1948 : « On y étudie le temps, le mouvement, le rythme... les résonances sociales du film, la perception de l'enfant au cinéma [...]. On est en droit de se demander si ces notions sont tellement épuisées au théâtre qu'elles ne puissent plus, maintenant, accaparer l'esprit des chercheurs¹⁹ ? »

[Formulons ici une hypothèse : celle d'une influence des études cinématographiques elles mêmes à l'état d'ébauche sur l'exigence soudaine de scientificité des études menées alors sur le théâtre. L'art du théâtre est très ancien. Pourquoi est-ce à ce moment-là que le mouvement d'autonomisation se fait jour *sous une forme disciplinaire* ? L'explication couramment proposée selon laquelle le surgissement de la mise en scène a fait par ricochet naître la discipline, est fragilisé, on l'a vu, par la découverte du fait que ce n'est pas cette dimension qui fut la première étudiée dans une perspective scientifique...]

• Au CNRS, par contre, on est vite favorable à cette désignation. Si on ne la trouve jamais sous la plume de Jean Jacquot, Élie Konigson l'utilise dans ses propres écrits où elle ne se fait pas remarquer, elle y est en quelque sorte naturelle. Denis Bablet, pour sa part, insiste à de nombreuses reprises sur la valeur propre de la notion dont il défend l'usage en répondant par avance aux détracteurs potentiels. Par exemple dans la *Brochure de présentation du GR 27*, en 1981 :

« [...] Il ne s'agit plus d'histoire du théâtre au sens où on l'entendait traditionnellement, mais, si barbare que puisse paraître le terme, de « théâtrologie », c'est-à-dire d'une approche du théâtre considéré comme un phénomène global dont l'étude réclame le recours à des méthodes qui relèvent de l'histoire, de l'analyse littéraire et esthétique, de la sociologie, de la psychologie, de la linguistique et de l'anthropologie. »

Ou encore dans l'avant-propos de l'ouvrage *Le Masque. Du rite au théâtre*, en 1985 :

« Nous ne croyons pas à une esthétique générale du théâtre, mais à une science dont la dénomination — d'origine allemande — peut paraître plus barbare : la théâtrologie. Une science qui reconnaît la spécificité de son objet mais, dans ses démarches, emprunte ses méthodes aussi bien à l'histoire qu'à la sociologie, à la psychologie qu'à l'ethnologie ou à la linguistique ²⁰. »

Béatrice Picon-Vallin, dans l'article consacré à Bernard Dort déjà cité et dans plusieurs documents du Laras, propose des définitions plus complètes de la notion :

« La théâtrologie française prend corps et se développe, indépendante du discours littéraire, prenant pour objet “dans le souci de ne pas postuler la suprématie du texte” [expression empruntée à Bernard Dort, dans l'article du *Monde* mentionné plus haut], mais sans éluder son étude, la représentation : autrement dit, le théâtre comme manifestation scénique de la combinaison de différents moyens d'expression artistique, le phénomène théâtral à travers les différents processus et stades de la création scénique, les modalités de sa réception par le public, en relation avec la situation économique, sociale, avec l'histoire des arts et des idées ²¹. »

Le milieu reste à peu près sourd.

Les plus à l'aise sont les sémiologues. Dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, le mot y a une entrée dès l'édition de 1980. On retrouve la notice, largement revue, dans celle de 1996. En 1980, la théâtrologie est définie comme « l'étude du

théâtre dans toutes ses formes et sous tous ses aspects ». Elle a droit à une présentation assez longue qui mérite d'être citée presque intégralement :

« Ce terme récent et restreint à l'usage "savant", sinon scientifique, correspond le mieux au terme allemand *Theaterwissenschaft* : plus que l'exigence de scientificité, ce qui est déterminant c'est la globalité et l'autonomie de la discipline critique chargée d'examiner les manifestations théâtrales.

L'apparition du terme et la notion même coïncident avec deux phénomènes étroitement liés :

1. l'émancipation du théâtre du "royaume" littéraire

2. l'avènement de la mise en scène. L'autonomie du théâtre se répercute sur la pratique scénique (combinatoire des systèmes scéniques dont l'équilibre et l'interaction sont la clé du sens scénique) et sur la vision critique du théâtre (combinatoire spécifique des arts de la scène restructurés et fondus dans l'événement théâtral de la représentation).

Le règne du metteur en scène produit naturellement l'image de l'orchestration du spectacle sous la direction d'une seule et même perspective, si bien que cette science de la coordination crée son propre objet : le théâtre/la théâtrologie (au même titre qu'il existe une psychologie, une sociologie ou une esthétique).

Théâtrologie est la désignation la plus vaste, mais aussi la plus vague quant à son orientation méthodologique. Elle englobe toutes les directions de l'analyse [...]. De cette manière, théâtrologie et sémiologie se complètent mutuellement [...], se rejoignent dans leur prétention à englober tous les aspects de l'activité théâtrale et à en fonder le substrat épistémologique. »

On peut vérifier dans cette définition l'existence d'un rapport étroit entre l'ambition de totalisation modélisatrice de ce que Patrice Pavis lui-même appellera ensuite la « première sémiologie » et le petit récit d'origine identifiant les études théâtrales à l'esthétique scénique ou faisant de l'esthétique scénique le centre des études. C'est en effet l'analyse de ce qu'on appelle le « texte spectaculaire » qui se prête le moins mal à cette entreprise d'ensemble. Laquelle trouve cependant assez vite ses limites, comme on peut le lire entre les lignes du texte de la nouvelle notice, en 1996. Le début est le même : « Son apparition [celle du terme] coïncide avec l'émancipation du théâtre du "royaume" littéraire, l'avènement de la mise en scène », mais cette phrase

est prolongée : « et de la réflexion des metteurs en scène sur les rapports du théâtre avec les autres pratiques culturelles ». C'est alors qu'apparaît le changement décisif avec la mouture initiale : « la *Theaterwissenschaft*, écrit l'auteur, est une discipline "socioanthropologique" qui a pour objet un rapport social précis : "Lorsque dans un cadre spatiotemporel déterminé a lieu une interaction symbolique réciproque entre acteurs et public qui repose sur la production et la réception d'actions simulées et qui évolue dans un ensemble significatif lié à une certaine pratique culturelle, le théâtre se constitue comme une manifestation sociale et esthétique spécifique." » Patrice Pavis cite là l'un des ouvrages allemands consacrés à la théâtrologie, très précisément la contribution de Arno Paul à l'ouvrage dirigé par Helmar Klier²². Se sentant désormais à l'étroit dans la seule sémiologie, il a recours à l'anthropologie, nouvelle « discipline reine » — qui se proposera à son tour comme fédératrice —, tout en maintenant strictement au centre de ces études l'espace-temps de la représentation.

Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'à la différence de ce qui se passe en musique où le terme « musicologie » est peu à peu accepté, aucun des deux mots, « filmologie », « théâtrologie », n'a réussi à s'imposer. Les raisons seraient-elles les mêmes ? Les désignations universitaires, notons-le, sont symétriques : aux études théâtrales font pendant les « études cinématographiques » — les secondes étant officiellement reconnues avec un décalage d'une décennie environ par rapport aux premières. Les premières thèses soutenues avec cette mention dans les années soixante-dix font encore événement.

Revenons donc aux années soixante, du côté du cinéma. Qu'est-ce que la filmologie ? Raymond Bellour, en 1966, s'appuyant lui-même sur un texte de Christian Metz de 1964, « Le cinéma, langue ou langage », propose la définition suivante : « étude scientifique, conduite par des spécialistes venus de divers horizons et tous soucieux de définir le fait filmique dans sa singularité psychologique, ses dimensions sociologiques et anthropologiques²³ ». Selon Christian Metz, elle n'est ni l'histoire, ni la critique, ni la théorie du cinéma. Naturellement, elle n'est pas non plus la « stylistique » souhaitée par Raymond Bellour. Avec sa référence constante au spectateur, écrit celui-ci, et malgré d'indéniables qualités, « tenue dans les rets de sa démarche généreuse et générale, la filmologie ne peut qu'ignorer le système autonome du film [...] ».

Peut-être tenons-nous là un point commun aux deux propositions disciplinaires, ou plutôt un reproche commun à ceux qui en font la critique. Les « spécialistes venus de divers horizons et tous soucieux de définir le fait filmique » font en effet penser à d'autres personnages : ceux qui font irruption en 1955 dans la chambre d'Eugène Ionesco au tout début de *L'Impromptu de l'Alma*. Ils sont trois : Bartholoméus I, Bartholoméus II, Bartholoméus III.

BARTHOLOMEUS II [à Ionesco]

Savez-vous que vous avez tout à apprendre de nous ? [...]

IONESCO

Oui

BARTHOLOMEUS I, à *Bartholoméus II*

Commencez, cher collègue, vous-même, par la théâtralogie...

BARTHOLOMEUS I et II, à *Bartholoméus III*

Commencez, si vous voulez, vous-même, par la spectato-psychologie...

BARTHOLOMEUS III, à *Bartholoméus I*
et à *Bartholoméus II*

Après vous, Messieurs... Commencez... méthodiquement. [...]

À la fin de la pièce, le personnage de l'auteur s'adresse directement au public.

IONESCO

Mesdames, Messieurs... (*Il sort un papier de sa poche, met des lunettes.*)
Mesdames, Messieurs, le texte que vous avez entendu est puisé, en très grande partie, dans les écrits des docteurs ici présents [une note de bas de page renvoie à « la revue *Théâtre populaire* pour Bartholoméus I et II », aux « articles de critique dramatique du *Figaro* pour Bartholoméus III »]. Si cela vous a ennuyés, ce n'est guère ma faute ; si cela vous a divertis, l'honneur ne m'en revient pas. »

Dans l'image négative de la « théâtralogie » [sic], comme dans celle suscitée par la « filmologie », un même soupçon : la nouvelle « science » dont on épingle le jargon risque fort de passer à côté de l'œuvre d'art, et aussi de « l'œuvre de l'art ». Le relatif échec des termes s'expliquerait non seulement par leurs connotations scientistes générales, mais plus précisément par le sentiment d'une inadéquation fondamentale entre un modèle formaliste artificiellement unificateur et une approche respectueuse de

l'expérience esthétique — hiatus que Ionesco aurait vécu dans sa chair et aussitôt dramatisé, se montrant d'ailleurs pour finir pris dans la même folie et la même pompe pontifiante que son trio de visiteurs. On aurait donc, pour cette raison, préféré garder le pluriel *indéfini* et le terme *plus modeste* d'« études » — ou celui, moins académique, de « recherches » — théâtrales ou cinématographiques.

Cependant, la résurgence intermittente, mais régulière de la notion de « théâtreologie », plutôt sous sa forme adjectivale (« une approche théâtreologique »), ou bien dans des tournures biaisées, comme dans le texte déjà cité de Bernard Dort parlant de lui-même (« je ne sais plus très bien qui parle : le spectateur normatif, ou le théâtreologue... ») semble traduire le besoin non comblé d'une dénomination simple, unifiée, identifiable, de la discipline. Le risque étant aujourd'hui de voir la philosophie occuper le terrain du discours général laissé vide, de la voir s'imposer avec une autorité parfois péremptoire, alors qu'elle ne prend bien souvent en compte qu'une partie des réalités.

Les deux derniers sujets seront traités plus brièvement.

3. Troisième moment privilégié : un épisode symptomatique de l'histoire de la discipline (le besoin de modéliser, le refus du modèle unique)

Dans les années 1970-1980, la sémiologie, que Patrice Pavis traitait plus haut en cousine de la théâtreologie, représente la tentative la plus organisée de construction d'un modèle unifié rendant compte de toutes les dimensions de la représentation. Le phénomène est européen²⁴. En réaction à l'ouverture extrêmement large des champs d'observation, par exemple dans les activités du Cuiferd (Centre universitaire international de formation et de recherches dramatiques), créé à Nancy en 1966 ? Comme en conviendraient quelques années plus tard les plus actifs de ces sémiologues, si l'effort de mise en ordre et de sortie de l'indicible a été et demeure fructueux — aucun substitut ne s'est présenté avec une compétence égale —, la tentative d'application uniforme de modèles linguistiques ou communicationnels a échoué. Reste la rigueur, très utile. « Anne Ubersfeld, note par exemple Patrice Pavis, remarque à juste titre que “les praticiens-enseignants ont parfois la dangereuse habitude de théoriser leur

pratique au lieu d'approfondir l'une et l'autre avant de montrer leur articulation" ²⁵ ». Reste aussi le grand rêve d'unité, qui fluctue : en réaction à la lecture des signes, on cherche du côté de la psycho-physiologie, on entreprend une « botanique des émotions » du spectateur, on mesure dans la salle les réactions du corps ²⁶. À la psychologie expérimentale succèdent les sciences cognitives. Très séductrices, elles proposent leurs services dans les domaines de l'action, de l'imitation, de la perception, de la transmission des émotions...

Les chercheurs intéressés par ces recherches plus « exactes » semblent avoir aujourd'hui davantage de prudence, procèdent domaine par domaine, problème par problème, sans les anciens vastes espoirs qui relevaient davantage de la « pensée magique » que de la démarche rationnelle. Le texte de présentation de l'Institut d'études théâtrales de Paris III traduit bien la sagesse actuelle de la plupart des projets : « transmettre et élaborer des éléments d'histoire et de théorie du théâtre ».

Tout se passe donc comme si une interdisciplinarité « démocratique » était nécessaire aux études théâtrales, comme si la raison du recours permanent à plusieurs disciplines n'était pas seulement à chercher dans le caractère objectivement multiforme de leur objet (la discipline pourrait en ce cas s'arranger d'un modèle unificateur, si par hasard il se présentait) mais une loi complexe d'équilibre *dont dépendrait le bon fonctionnement disciplinaire lui-même*.

En appelant sa collection « le Chœur des Muses », Jean Jacquot se référait à un certain type d'association souple, possédant en elle-même une sorte d'esthétique : cette image, écrit-il en 1983, « renvoyait non à un cliché devenu vide de substance mais à l'ensemble riche d'idées et de symboles qu'évoquait à la Renaissance la légende d'Apollon musagète. Le titre suggérait aussi la mise en jeu de plusieurs compétences pour faire le tour d'un même sujet sous divers angles ²⁷. » Mouvement qui ne signifiait pas du tout l'effacement des principes de chaque discipline, mais le montage dans la durée, si possible à l'intérieur d'un même espace de recherche, de deux pratiques nettement distinctes chez chacun des participants :

« La coexistence [au sein du même Groupe] d'une recherche musicologique pure [« creuser les problèmes spécifiques du langage musical »] et d'une recherche orientée vers des objectifs communs aux autres équipes [creuser les problèmes qui

résultent de sa combinaison avec d'autres moyens d'expression »] ne présente en fait que des avantages²⁸. »,

C'est cette « choralité » pluridisciplinaire originale qui s'invente, comme spontanément, dans les années cinquante-soixante : dans les deux cas, elle comporte une relation avec les praticiens. Dans les deux cas elle s'organise autour de forts objets de médiation qui tiennent leur richesse d'eux-mêmes et pas de la signification institutionnelle dont ils ne sont pas encore dotés (une bibliothèque-centre de documentation d'un côté, des rencontres internationales originales de l'autre), avec une très grande variété des collaborations, un caractère artisanal, l'importance décisive des personnes, sans identification académique et universitaire trop rigide de la place des uns et des autres. La mobilité obligée de cette période d'ébauche apparaît à distance comme très convenable pour l'étude d'un objet lui-même insaisissable et en perpétuel renouvellement. On retrouvera ensuite ce principe de pluridisciplinarité chronique partout, avec des accents différents selon les périodes et les cultures locales (pour rester dans la géographie parisienne, le « chœur » de Paris X n'a pas exactement le même répertoire que celui de Paris III ou de Paris 8 : questions de personnalités, de choix mais aussi de hasards, peu à peu développés en traditions locales.

Arrivé à ce point, il convient de distinguer plusieurs modes d'association des disciplines dans le champ théâtrologique :

- la première interdisciplinarité est technique, c'est-à-dire liée à la pluralité des techniques en jeu dans la représentation — et à celle des modes d'existence du théâtre : on peut la lire dans les cursus de formation, qui réunissent des spécialistes de ces arts au sens large (théoriciens ou praticiens). L'objet théâtrologique est découpé en secteurs : poétique du texte, scénographie, etc. Cette pluridisciplinarité s'organise *sur le mode de l'addition*, de la juxtaposition, de la complémentarité.

- la deuxième interdisciplinarité est liée à la richesse et à la complexité objective du phénomène dramatique. Denis Bablet en particulier prend soin de réaffirmer très souvent, en de nombreuses variations, le caractère triple du théâtre : événement social, art, phénomène de civilisation, aucune de ces dimensions ne devant selon lui être oubliée. À ce souci répond la *superposition* de différents modèles, élaborés à l'intérieur

de différentes disciplines (l'esthétique, l'histoire, la sociologie, l'anthropologie...) : il s'agit d'effectuer successivement plusieurs approches du même objet. Dans *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, par exemple, ouvrage récemment dirigé par Marie-Christine Autant-Mathieu, sont intervenus deux anthropologues de l'art et du cinéma, un spécialiste d'anthropologie théâtrale, beaucoup d'historiens et un praticien.

- la troisième interdisciplinarité est celle qui nous intéresse le plus dans le cadre de cet exposé. Sans doute constitue-t-elle en effet — il s'agirait là d'un élément de réponse à la question initialement posée — l'un des caractères fondateurs de la discipline théâtrologique. Elle consiste en un travail commun suffisamment long pour que se produise une sorte de *transformation réciproque des disciplines par l'objet et de l'objet par les disciplines*, la plupart du temps à travers des personnes-passeurs qui ne renoncent pas aux règles de leur science ou spécialité mais sont attentives aux problèmes inédits qui leur sont proposés.

Pour l'illustrer, je recourrai à deux exemples empruntés à mon expérience récente. Une expérience indirecte d'abord : dans le cadre de la recherche menée sur le théâtre en amateur, pour laquelle nous partions quasiment de zéro, quelques chercheurs ont travaillé d'une façon qui leur était inhabituelle : une historienne, spécialiste du théâtre d'éducation et de société au XVIII^e siècle, a dû travailler à la marge de son propre objet pour s'interroger sur une hypothétique continuité entre celui-ci et le nôtre. Un sociologue, spécialiste des institutions culturelles, a reconsidéré son savoir à partir d'une perspective nouvelle pour lui.

Une expérience directe ensuite. L'étude menée pendant plus d'une année avec Almuth Grésillon, de l'ITEM, sur les différents fonds de *L'Amante anglaise* (écrite par Marguerite Duras, créée à la scène par Claude Régy) a non seulement été l'occasion d'un apprentissage réciproque de savoirs, mais le lieu d'un questionnement conjoint à partir de désaccords qui surgissaient du fait de la différence de nos modèles, de nos modèles explicites et surtout de ceux qui étaient restés implicites. Comme, par exemple, le débat sur le critère de constitution du « dossier génétique » du spectacle : l'axe de structuration principal était-il Duras ou Régy ? Ou encore cet autre débat sur la détermination de la fin de la genèse, dans un art où l'œuvre n'est jamais fixée (juste avant la première représentation ? Juste après la première représentation ?)

4. Dernier sujet de réflexion, à peine amorcé, faute de temps : le maintien de la référence au théâtre dans les deux mots en concurrence pour désigner la discipline.

Les « études théâtrales » ne sont pas devenues « département des arts vivants ». Peut-être faut-il voir dans ce fait la volonté informulée de préserver, au centre de recherches largement ouvertes sur des formes de plus en plus hybrides ou de moins en moins facilement identifiables, la définition de « théâtre » comme un pôle de référence. Didier Plassard témoigne dans son intervention de la grande disparité des travaux actuels (du fait de l'évolution objective des esthétiques et de l'intérêt grandissant pour les savoirs ethnographiques), de leur éclatement selon des corpus de plus en plus étroits (tel spectacle, ici et maintenant), du risque de relativisme. Patrice Pavis exprime sa perplexité devant la naissance de « nouvelles disciplines » qui ne s'imposent que par l'étendue immense de leurs territoires : l'ethnoscénologie, par exemple, qui « élargit l'étude du théâtre occidental aux pratiques spectaculaires du monde entier », voire à tous les « comportements humains spectaculaires organisés ²⁹ ».

Comme si le milieu théâtrologique refusait de coller à la part la plus spectaculairement contemporaine de lui-même et en maintenant le nom initial de sa discipline, affirmait son rapport à la longue durée (*Qu'est-ce que le théâtre ?* demande l'ouvrage de Christian Biet et Christophe Triau, qui galope à travers les siècles...). On touche là à une autre originalité des études théâtrales : la mémoire des spectacles reposant presque totalement sur les spectateurs, les critiques et les analystes, c'est dans l'ensemble des sciences humaines peut-être le seul cas où une discipline peut contribuer de façon décisive à tenir en vie son objet.

Notes

¹ Didier Plassard, « Les pratiques de recherche en études théâtrales, ou cinq difficultés pour établir la vérité », intervention aux Journées d'études de l'EHESS, *Autorité et légitimité du chercheur*, 2-4 février 2006, non publié.

² Patrice Pavis, « Théorie et pratique dans les études théâtrales à l'université », in *Théâtre*, n° 1, Paris, L'Harmattan, juin 1998, pp. 103-128.

³ Je remercie Claude Chauvineau, qui m'a permis de consulter ces archives, Odette Aslan, Élie Konigson, Maryline Romain pour leur aide.

⁴ Extrait de l'arrêté du 21 novembre 1959.

⁵ Jean Jacquot, « En remerciement d'un don. Quelques réflexions sur un chemin suivi », in *Arts du spectacle et histoire des idées. Recueil offert en hommage à Jean Jacquot*, Tours, 1984, p. 308.

⁶ *Ibidem*, p. 302.

⁷ *Ibid.*, p. 304.

⁸ *Ibid.*, p. 308.

⁹ À Chantal Meyer-Plantureux. Rapporté in *Bernard Dort. Un intellectuel singulier*, Seuil, 2000, p. 173.

¹⁰ Étude publiée dans le volume III des *Voies de la création théâtrale*, études réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, CNRS Éditions, 1972, pp. 109-255.

¹¹ Aux éditions du CNRS.

¹² Respectivement p. 10 et p. 8 de l'« Hommage à Jacques Scherer », dossier préparé par Monique Banu-Borie et Colette Scherer, in *Registres*, n° 3, IET, éditions Médiannes, septembre 1998.

¹³ « La Sorbonne et le théâtre », in *World. Premières mondiales*, 14^e année, nouvelle série, n° 32, janvier 1963.

¹⁴ Transcription de l'intervention effectuée à la *Rencontre internationale pour l'enseignement du théâtre*, Bruxelles, Institut International du Théâtre, janvier 1963 (document dactylographié. Fonds J. Scherer, Bibliothèque Gaston Baty).

¹⁵ J. Jacquot, respectivement *Recherches théâtrales et musicologiques*, plaquette de présentation du groupe, Éditions du CNRS, 1977, n p, et « En remerciement d'un don... », *op. cit.*, p. 304.

¹⁶ *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Flammarion, 1950, p. 8.

¹⁷ In *Théâtre/Public*, n° 145, 1^{er} trimestre 1999, p. 94.

¹⁸ Préface de *La Représentation émancipée*, 1988, p. 15.

¹⁹ « Présentation du Centre et signification des travaux », in *Architecture et dramaturgie*, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1950, p. 26.

²⁰ *Le Masque. Du rite au théâtre*, études, textes et témoignages réunis par Odette Aslan et Denis Bablet, Paris, CNRS Éditions, 1985, p. 9.

²¹ « Le théâtrologue en dialogue », *loc. cit.*, p. 95.

²² Helmar Klier, *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 1981, p. 239. Cité par P. Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

²³ Raymond Bellour, « Pour une stylistique du film », in *Revue d'esthétique*, tome XIX, 1966, p. 161. L'article de Christian Metz avait paru dans *Communications*, n° 4, 1964.

²⁴ Voir surtout pour le domaine français Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, éditions sociales, 1977 ; Patrice Pavis, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses universitaires de Lille, 1982. Voir aussi Tadeusz Kowzan (*Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, 1970) ; Franco Ruffini (*Semiotica del testo, l'empio teatro*, 1978) ; Keir Elam (*The Semiotics of theatre and drama*, 1980) ; Marco de Marinis (*Semiotica del teatro*, 1982) ; Erika Fisher-Lichte (*Semiotik des Theaters*, 1983).

²⁵ Anne Ubersfeld, « Lire et voir le théâtre », in *Registres*, n° 1, juin 1996, p. 40, citée par P. Pavis, *loc. cit.*, p. 119.

²⁶ Voir par exemple *Das Theater und sein Publikum. Referate des Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenz in Venedig 1975 und Wien 1976*, Verlag der oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1977.

²⁷ « En remerciement d'un don... », *op. cit.*, p. 303.

²⁸ *Recherches théâtrales et musicologiques*, plaquette de présentation du groupe, 1977. n. p.

²⁹ Définition proposée par P. Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, 1996, *op. cit.*, p. 125.