



## **Genèses des études théâtrales en France (XIXe-XXe siècles)**

Catherine Brun, Jeanyves Guérin, Marie-Madeleine Mervant-Roux

### **► To cite this version:**

Catherine Brun, Jeanyves Guérin, Marie-Madeleine Mervant-Roux (Dir.). Genèses des études théâtrales en France (XIXe-XXe siècles). Presses universitaires de Rennes, 414 p., 2019, collection "Le spectaculaire", Marion Denizot; Isabelle Moindrot, 978-2-7535-7712-1. <hal-02178950>

**HAL Id: hal-02178950**

**<https://hal.science/hal-02178950v1>**

Submitted on 10 Jul 2019

**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.



HAL Authorization

## Introduction

La réflexion sur les disciplines, leur histoire, leur champ, leur identité épistémique s'est développée dans les vingt dernières années<sup>1</sup>. Les enjeux sont cognitifs, épistémologiques, institutionnels et politiques. Une discipline (souvent interdisciplinaire), c'est un ensemble de savoirs et de méthodes appropriés à un objet et une communauté de chercheurs qui les produisent. Elle comporte un corpus de textes fondateurs transmis par des personnalités qui se regroupent. C'est donc une

• 1 – Voir BOUTIER Jean, PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques (dir.), *Qu'est-ce qu'une discipline?*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006; BESNIER Jean-Michel et PERRIAUT Jacques, « Interdisciplinarité : entre discipline et indiscipline », *Hermès*, n° 67, Paris, 2013. Pour les disciplines qui ont joué un rôle dans la genèse et l'histoire des études théâtrales, nous mentionnerons les ouvrages suivants. En anthropologie : DELIÈGE Robert, *Une histoire de l'anthropologie. Écoles, auteurs, théories*, Paris, Seuil, 2006; WEBER Florence, *Brève histoire de l'anthropologie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2015. En études cinématographiques : ALBÉRA François et LEFEBVRE Martin (dir.), *La Filmologie, de nouveau, CINÉMAS : Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, Montréal, 19/2-3, printemps 2009; MARIE Michel, « 1969 vs 2014 : 45 ans d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel sur trois générations », *Mise au point*, 2015/7 [<http://journals.openedition.org/map/1997>]; LE FORESTIER Laurent, « Connaissance du cinéma », in *La Transformation Bazin*, Rennes, PUR, 2017. En études littéraires, MAINGUENEAU Dominique, « Les deux cultures des études littéraires », *A contrario*, 2006/2 (vol. 4), p. 8-18 [<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-2-page-8.html>], dernière consultation le 24 mars 2018; CITTON Yves, *L'Avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?*, Paris, La Découverte, 2010; BAETENS Jan, « Une défense "culturelle" des études littéraires », *Fabula-LhT*, « Le partage des disciplines », n° 8, mai 2011 [<http://www.fabula.org/lht/8/baetens.html>], dernière consultation le 24 mars 2018; SCHAEFFER Jean-Marie, *Petite Écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?*, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2011. En histoire : DELACROIX Christian, DOSSE François, GARCIA Patrick et OFFENSTADT Nicolas (dir.), *Historiographies. Concepts et débats* (2 vol.), Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2010. En sociologie : GIRAUD Claude, *Histoire de la sociologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2004; CUIN Charles-Henry, GRESLE François et HERVOUET Ronan, *Histoire de la Sociologie (de 1889 à nos jours)*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, La Découverte, coll. « Grands repères », 2017.

instance de formation, de recherche et de débat. Sa reconnaissance a longtemps été, en France, le fait de l'État qui, à cet effet, mettait en place des diplômes et créait des postes. Une discipline ne naît jamais *ex nihilo*, elle emprunte toujours au début un objet, des méthodes à d'autres disciplines existantes. Son institutionnalisation est un processus socio-historique long<sup>2</sup>, complexe, souvent conflictuel<sup>3</sup>, révélant ou amplifiant des pesanteurs, des chauvinismes, tant du côté des disciplines constituées (pour ne pas dire canoniques<sup>4</sup>) que des disciplines émergentes. D'où l'existence de territoires, de domaines, de cantons, et donc de frontières. Celles-ci peuvent être des barrières ou des interfaces. Elles n'ont jamais interdit des influences croisées ni des coopérations.

Dans le cas des études théâtrales, ces phénomènes communs à tous les champs du savoir ont pris un tour original et une acuité particulière, ce qui explique au moins en partie pourquoi l'histoire de cette discipline n'a pas été écrite plus tôt, et pourquoi le séminaire de la jeune UMR THALIM, « Approches plurielles du fait théâtral », dont le présent ouvrage est issu, a pu rompre ce silence.

Les spécialistes de théâtre évoquent souvent, pour s'en émouvoir, le grand retard avec lequel les études théâtrales ont été reconnues en France – en 1959 à l'université, avec la création de l'Institut d'études théâtrales dirigé par Jacques Scherer ; en 1965 au CNRS, où l'équipe de chercheurs formée à la fin des années 1950, par Jean Jacquot, est devenue cette année-là le « Groupe de recherches théâtrales et musicologiques » –, le principal élément de comparaison étant l'Allemagne et la création, en 1923, par Max Herrmann, du *Theaterwissenschaftliches Institut* (Institut de « science du théâtre »), le premier au monde. Plusieurs travaux présentés dans l'ouvrage éclaireront – et relativiseront – ce caractère tardif. Mais il est un autre retard qui n'a guère été évoqué : celui qui concerne la réflexion des études théâtrales sur elles-mêmes, autrement dit, le long temps mis à accomplir le geste par lequel toute discipline, pour exister dans la durée, doit revenir sur la façon dont elle s'est définie et développée en relation aux autres disciplines, appréhender la place qu'elle a occupée et occupe dans le paysage scientifique et institutionnel. En 2006, au moment où l'un(e) d'entre nous présentait sur l'histoire des études théâtrales un exposé oral<sup>5</sup> dont le texte servirait de base, six ans plus tard,

• 2 – Jules Ferry fait créer une première chaire de sciences de l'éducation à la Sorbonne en 1887. La discipline est institutionnalisée en 1967.

• 3 – La sociologie, avec Émile Durkheim, s'est autonomisée par rapport à la philosophie, les sciences de l'information et de la communication se sont fait leur place à côté de la linguistique, les sciences politiques à côté du droit...

• 4 – BOURDIEU Pierre, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984, p. 106.

• 5 – MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », conférence effectuée dans le cadre du colloque *Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures*

au séminaire déjà évoqué, il n'existait en la matière – en France – aucun ouvrage, et deux articles seulement, dont l'un n'avait pas été publié<sup>6</sup>. En 2012, lorsqu'à l'issue de la première assemblée des deux unités qui fonderaient ensemble THALIM, est née l'idée d'explorer ce sujet dans le cadre d'un groupe de recherche qui réunirait les littéraires spécialistes de théâtre de l'équipe « Écritures de la modernité » et les théâtrologues d'ARIAS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle), rien n'avait changé : l'exposé de 2006, mis en ligne, n'avait suscité aucun écho, aucune recherche complémentaire ou critique. Pour que s'organisât un programme de travail systématique, où les témoignages seraient méthodiquement confrontés aux archives à propos d'événements qui n'avaient, jusque-là, été narrés que par fragments ou sur un mode que l'on pouvait qualifier de mythologique (telle était du moins l'une des conclusions de l'exposé de 2006), il fallait apparemment des circonstances particulières. La création de la nouvelle UMR semble avoir rempli les conditions. On en comprend mieux la raison si l'on se rappelle quelles étaient les composantes principales du récit de genèse qui circulait parmi les chercheurs en études théâtrales :

« 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<sup>7</sup>. »

Soulignons l'image purement négative ainsi donnée de la discipline littéraire, dont aurait dû s'arracher, pour exister, la discipline émergente.

Loin de confirmer un tel scénario, l'examen encore limité des archives, effectué en 2006, avait montré qu'il n'y avait pas eu, en France, *une* genèse des études théâtrales, mais *deux*, la première à la Sorbonne, la seconde au CNRS, à peu près simultanées, très différentes l'une de l'autre, et que dans aucun des cas on ne

*et recompositions*, Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006 [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00446029/document>].

• 6 – PLASSARD Didier, « 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 ; PAVIS Patrice, « Théorie et pratique dans les études théâtrales à l'université », *Théâtre*, n° 1, L'Harmattan, juin 1998, p. 103-128.

• 7 – MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Les études théâtrales : objet ou discipline », *loc. cit.*, p. 4. Du fameux texte de Barthes sur la théâtralité, en effet, on ne citait – on ne cite toujours –, la plupart du temps, que le début (« Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte »), en oubliant la suite (« Naturellement la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est donnée de création, non de réalisation »). BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire » (1954), *Œuvres complètes*, t. I, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1194-1195.

pouvait rendre compte du processus réel en évoquant une « émancipation » par rapport à l'étude de la littérature : « [C]e qui se produit [dans les années 1950] n'est pas le simple passage d'une définition du théâtre comme texte à une définition fondée sur la notion de mise en scène<sup>8</sup>. » D'abord parce que les dimensions non textuelles du théâtre, qui avaient en effet gagné en considération à l'intérieur de l'université, ne coïncidaient pas avec les composantes scéniques du spectacle. Ce pouvait être aussi « 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<sup>9</sup> ». Sur ces sujets, il existait déjà des cours, des ouvrages, des thèses, dispersés entre plusieurs disciplines. Ensuite, parce que le texte dramatique non seulement demeurait, mais se constituait véritablement en un objet d'étude majeur (Jacques Scherer et Jean Jacquot étaient des littéraires). L'émergence de la discipline a plutôt résulté de l'affirmation et de la mise en œuvre de principes et de modèles théoriques – à l'université, le souci de méthode était permanent, au CNRS, la perspective épistémologique était affirmée – et au rapprochement d'univers jusque-là séparés. Nous sommes loin du schéma binaire « texte » *vs* « scène » (« textocentrisme » contre « esthétique scénique »).

L'étude de 2006 indiquait enfin que les littéraires, loin de s'opposer en bloc à la dynamique conduisant à la prise en compte de la vie théâtrale globale, avaient joué un grand rôle dans l'émergence d'études spécifiques (les travaux présentés au séminaire devaient le confirmer)<sup>10</sup>, et qu'il convenait en outre de ne pas se polariser sur la relation à la littérature, d'autres disciplines ayant eu, dans un processus ample et multiforme, une action décisive : à l'université, la philosophie, qui dans l'immédiate après-guerre, par exemple, a dialogué avec la technique pour repenser le lieu théâtral<sup>11</sup>, mais aussi la « filmologie » naissante ; au CNRS, l'histoire des idées et l'anthropologie historique, qui ont inscrit les

• 8 – MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Les études théâtrales : objet ou discipline », art. cité, p. 6.

• 9 – *Ibid.*

• 10 – C'est dans le giron des lettres que se sont formés presque tous les fondateurs des études théâtrales, Raymond Lebègue et Jacques Scherer en tête, mais aussi ceux des études cinématographiques et même des sciences de l'information et de la communication. Voir TÊTU Jean-François, « Sur les origines littéraires des sciences de l'information et de la communication », in Robert BOURE (dir.), *Les Origines des sciences de l'information et de la communication. Regards croisés*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Communication », 2002, p. 71-94. Dans le même livre, Jean Meyriat et Bernard Miège (« Le projet des SIC : de l'émergent à l'irréversible », *op. cit.* p. 64) constatent « la plus grande ouverture intellectuelle » des littéraires. De certains littéraires, devrait-on préciser...

• 11 – Voir par exemple VILLIERS André (dir.), *Architecture et dramaturgie*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1950 (travaux de la première session du Centre d'études techniques et philosophiques du théâtre, tenue en décembre 1948).

« spectacles et les fêtes » dans la vie culturelle, politique et sociale de l'Europe moderne et contemporaine<sup>12</sup>.

Infondée, mais portée par le vif besoin qu'avait la jeune discipline d'imposer sa spécificité, la fable sur les origines fondamentalement anti-littéraires des études théâtrales s'est imposée. Elle a ensuite trouvé une forme de réalisation paradoxale dans le découpage en sections du CNU – la 9<sup>e</sup> (Langue et littérature française) et la 18<sup>e</sup> (Arts, dont arts du spectacle) étant ainsi effectivement mises en concurrence –, ce qui l'a considérablement renforcée. Elle semble avoir la vie dure, s'exprimant régulièrement dans de nouvelles variations. C'est aujourd'hui la téléologie du « performatif » qui tend à comprimer dans le même type de schéma simple et « internaliste » (c'est-à-dire dont les termes demeurent internes à l'analyse de spectacle : le texte *vs* la performance), les mouvements d'une histoire théorique et intellectuelle dont l'étude détaillée révèle au contraire la formidable complexité, les générations fondatrices ayant pensé le phénomène théâtral dans un contexte beaucoup plus large que l'art du théâtre lui-même<sup>13</sup>.

C'est cette situation de partition, (mal) vécue par nombre de spécialistes du fait théâtral de part et d'autre de la frontière artificiellement dressée entre leurs territoires disciplinaires, qui a suscité chez les co-directeurs du présent ouvrage le désir d'en savoir plus, de consulter les archives, de réunir des témoignages, de solliciter des collègues compétents afin d'explorer méthodiquement les lieux (finalement très variés) et les étapes (finalement très nombreuses) de la formation des études théâtrales en France.

Ainsi, le rapprochement, dans THALIM, de deux groupes de chercheurs aux traditions épistémologiques et critiques distinctes dans le champ du théâtre – « Écritures de la modernité », essentiellement attaché à la textualité théâtrale, et « ARIAS », davantage tourné vers les arts du spectacle –, éprouvant les uns et les autres le désir de constituer leur supposée hostilité historique en objet d'interrogation, a permis que débute un travail autre que sectoriel et dont les résultats n'étaient pas connus par avance. Après trois années de recherches, c'est une histoire encore lacunaire qui est présentée dans cet ouvrage, mais ce qui en apparaît ne ressemble à aucune autre histoire disciplinaire, du fait de l'objet des études théâtrales, de son ancienneté, de la place de la fonction dramatique dans la constitution même de la société française et occidentale, du rapport ancien lui

• 12 – Voir par exemple JACQUOT Jean et VEINSTEIN André (dir.), *La Mise en scène des œuvres du passé*, Paris, Éditions du CNRS, 1956.

• 13 – Outre qu'elle se rend coupable d'anachronisme théorique et de simplification abusive du passé, la lecture de l'histoire des recherches sur le théâtre en termes de « tournant performatif » (manqué) réduit le phénomène théâtral aux productions scéniques, considérées dans leur seule dimension esthétique.

aussi, et ambivalent, fait de proximité et d'altérité radicale, entre le fait théâtral et l'université.

Le théâtre, en effet, est inscrit depuis longtemps dans les programmes universitaires. À la différence du cinéma, il n'avait pas besoin de pionniers militants pour être reconnu comme objet légitime. La difficulté en ce cas était d'un autre ordre. Les chercheurs s'intéressant à lui, pendant des décennies, éparpillés entre plusieurs champs académiques : les lettres, d'abord, les langues vivantes et mortes, la linguistique, la philosophie, l'esthétique, la sociologie, l'histoire, l'anthropologie... se sentaient parfois marginalisés dans leur discipline ou dans leur chaire. Les échanges internationaux se développant, ils savaient que, dans d'autres pays, il existait une *Theaterwissenschaft*, des *Theatre Studies*. Que Gustave Cohen et Jacques Scherer aient fait une partie de leur carrière à l'étranger n'est pas indifférent.

La généalogie d'une discipline universitaire, particulièrement celle des études sur le théâtre, appelle une plongée dans un univers englouti. La mémoire des acteurs produit des histoires partielles et partiales. Les grandes figures dont il sera question dans ce livre, à l'exception de Jean Duvignaud, n'ont pas écrit leur égo-histoire. Des précurseurs (*forerunners*) ont été effacés de la mémoire collective. Les bibliographies de monuments tels que le *Dictionnaire du théâtre*, de Patrice Pavis, et le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, de Michel Corvin, sont à cet égard significatives : Max Herrmann n'y figure pas. Alors que Félix Gaiffe et Paul Claudel étaient contemporains, le nom du premier n'est aujourd'hui connu que de quelques spécialistes de l'âge classique qui n'ont pas lu ses livres tandis que les pièces du second sont dans la Bibliothèque de la Pléiade et représentées sans cesse. La postérité se montre beaucoup plus sélective pour la critique que pour les œuvres. L'apport des archives est, dans ces conditions, décisif. Accessibles mais dispersées, elles invalident certains récits doxiques de fondation.

## Une phase prédisciplinaire

La recomposition du champ académique vers 1900 a eu des conséquences durables. Les personnalités, de Ernest Lavisse à Gustave Lanson, qui ont pensé et piloté les réformes, ont installé l'histoire, discipline positiviste par excellence, au cœur du système. La littérature, on le sait, l'a échappé belle. Elle perd toute prétention à l'hégémonie. La rhétorique a dû céder la place à l'histoire littéraire<sup>14</sup>. Celle-ci est devenue une discipline et une institution. Une des conséquences est que la Sorbonne s'est fermée à la création contemporaine qu'elle a abandonnée aux journalistes et aux écrivains. L'université et la république des lettres (comme

• 14 – Voir COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des lettres*, Paris, Seuil, 1983.

le spectacle vivant et la société) sont désormais, et pour plusieurs décennies, deux mondes séparés qui s'ignorent faute d'agents de liaison. La science et la mondanité sont antinomiques. Le *Bulletin de la Société d'histoire du théâtre* est certes une interface dans les années 1930 : c'est un organe modeste. Les faits parlent d'eux-mêmes. Les revues-programmes de Lugné-Poe, Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin, *L'Œuvre*, *Masques*, *Entracte*, *Correspondance* font appel aux écrivains, non aux professeurs<sup>15</sup>. Il en est de même des périodiques liés à l'institution théâtrale, *Comœdia*, *La Petite Illustration*, *La Rampe*, *Le Théâtre*.

Le premier numéro de la *Revue d'histoire littéraire*, en 1894, s'ouvrait par un article de René Doumic intitulé « La comédie de mœurs contemporaines. Esquisse de l'histoire d'un genre ». Il y était question, entre autres, de *Madame sans gêne*, pièce qui était encore à l'affiche. Un tel article n'aurait pu paraître dix ans plus tard dans la même revue. Les maîtres peuvent lire Proust et les surréalistes pour leur plaisir. Ils ne les mettent pas au programme. La tradition académique s'est fossilisée en se coupant de l'attente d'un lectorat bourgeois et lettré, celui-là même qui se pressait aux spectacles et aux cours publics du Vieux-Colombier. S'y ajoute la crise des humanités classiques. Albert Thibaudet voit là les deux causes de ce qu'il appelle la retraite universitaire<sup>16</sup>.

Des universitaires disposant d'une forte position institutionnelle tels que Gustave Larroumet, Émile Faguet, Jules Lemaitre, auteur de théâtre par ailleurs, avaient été critiques dramatiques, respectivement au *Temps*, au *Soleil* et à *Conferencia*, au *Journal des débats*. Bien sûr, Gustave Lanson lui-même l'avait été un temps à *La Grande Revue* comme l'ont été plus tard Félix Gaiffe au *Progrès* et Fortunat Strowski à *Paris-Midi*. Ce sont des exceptions tolérées. Le capital symbolique acquis hors de l'*alma mater* est de mauvais aloi. L'histoire littéraire a refoulé la critique jugée impressionniste et dogmatique des journalistes. Ceux-ci sont, constate Thibaudet, les « bêtes noires » des professeurs<sup>17</sup>. La connaissance savante est une chose, la connaissance commune en est une autre. Le cycle universitaire s'achève. L'âge éditorial s'annonce. L'*auctoritas* ou, si l'on préfère, la capacité de légitimation va passer à la *Nouvelle Revue française*<sup>18</sup>. La critique des créateurs éclipse la critique des professeurs. C'est que, selon Thibaudet, les premiers sont

• 15 – Notons un hapax : *Correspondance*, dans son numéro 6, publie une étude de Paul Mazon sur le spectacle grec.

• 16 – THIBAUDET Albert, « Le maurrassisme et la retraite universitaire », in *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1922, p. 220-235.

• 17 – THIBAUDET Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle critique, 1930, p. 100. Cet ouvrage réunit des lectures faites en 1922 au Théâtre du Vieux-Colombier.

• 18 – Voir DEBRAY Régis, *Le Pouvoir intellectuel en France*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.



naturellement en prise avec le présent et que les seconds le sont avec le passé<sup>19</sup>. Ils lisent, ils savent, ils ordonnent. Au mieux, ils ne s'intéressent qu'aux auteurs de la génération précédente.

La tradition écrite impose une orthodoxie de groupe, à savoir un positivisme routinisé, mariant la philologie et l'histoire littéraire et qui écarte toute allodoxie. Dans les années 1920, les élèves de Ernest Lavisse et de Charles Seignobos, à la Sorbonne et dans les autres universités, sont défiés par les sociologues. Deux professeurs de l'université de Strasbourg reconstituée, Marc Bloch et Lucien Febvre, remettent en question les fondements épistémologiques, le socle positiviste de leur discipline, l'histoire. Ils la changent en science sociale. Leurs collègues littéraires n'ont pas eu l'équivalent des *Annales*. Ils apparaissent repliés sur leur discipline. Un fait confirme : les premiers cours de filmologie sont donnés à la Sorbonne en 1948 et deux ans après le ministère crée un Institut de filmologie. Étienne Souriau et le philologue Mario Roques, en cette affaire, jouent un rôle déterminant. Les enseignants de psychologie investissent très vite l'institut. Les francisants restent en dehors. Aucun d'eux ne figure parmi les fondateurs ni au comité directeur de l'Association pour la recherche filmologique.

Le théâtre ne peut pas ou ne peut plus être vu comme un spectacle vivant. Ce sont des textes venus du passé qu'on commente, qu'on fait expliquer aux étudiants. Les maîtres y ajoutent des recherches érudites sur la vie théâtrale ici ou là. Bergson, dans *Le Rire*, parle beaucoup et fort bien de Molière, mais ne se réfère à aucun spectacle précis. Ce livre pionnier est, d'ailleurs, un hapax dans la carrière du philosophe. Le grand spécialiste du théâtre grec antique, Paul Mazon, est un remarquable traducteur d'Eschyle, Sophocle et Aristophane. Il s'est peu attaché aux représentations concrètes. Péguy, grand pourfendeur de la Nouvelle Sorbonne, consacre d'admirables pages au théâtre de Racine, mais se désintéresse de la rénovation de la scène française, que Copeau et Claudel, au même moment, initient. Dans cette génération, Gustave Cohen serait l'exception. Ce grand médiéviste consacre, en 1912, une étude au théâtre de Maeterlinck<sup>20</sup>. La même année, il obtient un poste à l'université... d'Amsterdam.

« Omettre la mise en scène, ou la négliger, ou la mépriser, n'est-ce pas attenter à la vie même de l'œuvre ? [...] Un ouvrage dramatique, que chacun peut évidemment admirer à la lecture, n'atteint cependant son plein épanouissement qu'à la scène<sup>21</sup>. »

• 19 – Voir THIBAUDET Albert, *Physiologie de la critique*, op. cit., p. 85.

• 20 – COHEN Gustave, « Le conflit de l'homme et du destin dans le théâtre de Maeterlinck », *Revue du mois*, 10 janvier 1912, p. 25-44.

• 21 – ARNAVON Jacques, *L'Interprétation de la comédie classique*. Le Misanthrope : mise en scène, décors, représentation, Paris, Plon et Nourrit, 1914, p. VII-VIII.

Celui qui écrit cela, Jacques Arnavon n'est pas universitaire, il est ministre plénipotentiaire. Il est en relation avec André Antoine<sup>22</sup>. Une fois à la retraite, il soutient une thèse sur Molière auquel il avait consacré plusieurs livres. Les grands professionnels de la scène, quand ils écrivent et enseignent, restent à distance de l'université. Les liens qu'ils nouent sont personnels, non institutionnels. Gaston Baty et Henri Gouhier échangent une correspondance. En 1920, Jacques Copeau ouvre l'école du Vieux-Colombier car, comme Gordon Craig, Max Reinhardt et Constantin Stanislavski, il juge essentielle la formation technique et éthique des comédiens. Jules Romains, qui est le directeur de ce contre-Conservatoire, Benjamin Crémieux, Henri Ghéon, Albert Thibaudet, Georges Chennevière, Paul Valéry, Valéry Larbaud donnent des « leçons » ou des « cours publics » de culture littéraire, Louis Jouvet et les Fratellini de pratique scénique. Aucun enseignant de la toute proche Sorbonne ne fait partie du corps professoral. Il n'est pas venu à l'idée de Jacques Copeau de solliciter Paul Mazon, Gustave Michaut ou même Gustave Cohen. Il n'a jamais été question que soit nommé au Collège de France Jacques Copeau, Gaston Baty ou Louis Jouvet comme l'avait été Paul Valéry, poète officiel de la République mais surtout théoricien de la poétique.

Les spécialisations séculaires et génériques sont un phénomène tardif, lié à la massification de l'enseignement supérieur. Les chaires ont longtemps eu un périmètre large. Parce que les cohortes d'étudiants sont peu fournies, les universitaires, dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, sont peu nombreux et polyvalents<sup>23</sup>. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter les bibliographies d'un Gustave Lanson ou d'un Gustave Michaut. Le théâtre entre dans le champ de leurs intérêts. Le premier n'avait-il pas consacré sa thèse à Nivelles de La Chaussée et à la comédie larmoyante ? L'université s'intéresse au théâtre, mais c'est à celui d'hier, celui qu'on joue à la Comédie-Française et à l'Odéon. Elle n'a rien fait pour la reconnaissance de Claudel<sup>24</sup>. Dans son *Histoire de la littérature française*, Lanson consacre cinq pages au théâtre du xx<sup>e</sup> siècle. Il fait la place belle d'abord à « trois maîtres », François de Curel, Georges de Porto-Riche et Paul Hervieu, puis à Jules Lemaître, Eugène Brieux, Maurice Donnay et Edmond Rostand<sup>25</sup>. Il faut attendre l'édition illustrée de 1923 pour qu'il fasse leur place à Maeterlinck et Claudel, qu'il range dans le symbolisme. Il se montre réservé sur le Théâtre libre et ne mentionne le

• 22 – Des lettres sont conservées à la BnF.

• 23 – L'université française comptait 1 048 professeurs et maîtres de conférences, en 1909, et 1 145 en 1930.

• 24 – Les premiers livres sur Claudel sont l'œuvre d'un écrivain (Georges Duhamel) et d'un professeur de lycée, historien par ailleurs (Jacques Madaule).

• 25 – Il lui est arrivé de faire cours sur le théâtre contemporain.

Vieux-Colombier que dans une note de bas de page<sup>26</sup>. L'avènement de la mise en scène lui échappe. Le même consacre, en 1934, un petit livre à un auteur aujourd'hui bien oublié, Saint-Georges de Bouhélier<sup>27</sup>. Thibaudet, dans son *Histoire de la littérature française* (qu'il n'a certes pas eu le temps de terminer), signale seulement le nom de Copeau et n'évoque ni le Cartel ni ses membres.

C'est seulement dans les années 1930 que la pratique scénique entre à la Sorbonne. Quand les Autant-Lara envisagent la création d'un théâtre universitaire, leur initiative se heurte à l'indifférence sinon à l'hostilité de ladite Sorbonne. Seul Félix Gaiffe s'y intéresse. Le Groupe de théâtre médiéval que soutinrent activement Gustave Cohen puis le Groupe de théâtre antique que patronna Paul Mazon ont pu se concrétiser. Ils appartiennent à l'histoire du théâtre. À la marge de l'institution, il faut ajouter la Maison des lettres, dirigée de 1941 à 1944, par Pierre-Aimé Touchard, ancien critique dramatique d'*Esprit* et futur administrateur général de la Comédie-Française. Son Groupe de théâtre moderne va être une pépinière de créateurs : Roland Dubillard et Romain Weingarten y font leur première expérience du plateau. Les chaires continuent à faire peu de place à la scène. C'est aux universités d'Oxford et de Lausanne qu'enseignent W. G. Moore et René Bray qui ont renouvelé l'étude de Molière<sup>28</sup>.

« Le théâtre, estimait Zola, est toujours en retard sur le reste de la littérature<sup>29</sup> ». Le constat a longtemps gardé toute sa pertinence. L'image de la scène contemporaine est calamiteuse. Les entreprises sont prospères et leur bilan artistique médiocre. François Mauriac évoque un « art déchu<sup>30</sup> ». Jean Prévost lui fait écho : « C'est, de tous nos arts, celui qui se trouve, de beaucoup, au plus bas<sup>31</sup>. » L'on citera aussi Simone de Beauvoir : « Au théâtre, la médiocrité nous rebutait, et nous n'y allions pas souvent<sup>32</sup>. » Et l'on pourrait multiplier les citations. Il y en aurait de Firmin Gémier, Romain Rolland, Jacques Copeau, Gaston Baty, Jean Giraudoux, etc. Avec des présupposés différents, les écrivains, la gauche, les catholiques fustigent un théâtre qu'ils qualifient de décadent, bourgeois, digestif. Félix Gaiffe, dans sa préface au *Rire et à la scène française*, évoque « les universitaires pour qui théâtre signifie frivolité<sup>33</sup> ».

• 26 – LANSON Gustave, *Histoire illustrée de la littérature française*, t. II, Paris, Hachette, 1923, p. 420-428.

• 27 – LANSON Gustave, *L'Œuvre dramatique de Saint-Georges de Bouhélier*, Paris, Fasquelle, 1934.

• 28 – MOORE Will G., *Molière: a New Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1949; BRAY René, *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

• 29 – HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999, p. 194 (1891).

• 30 – MAURIAC François, « Chronique dramatique », NRF, n° 140, 1<sup>er</sup> mai 1925, p. 925.

• 31 – PRÉVOST Jean, « Chronique des spectacles », NRF, n° 179, 1<sup>er</sup> août 1928, p. 281.

• 32 – BEAUVOIR Simone de, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 61.

• 33 – GAIFFE Félix, *Le Rire et la Scène française*, Paris, Boivin, 1931, p. II.

La volonté de culture passe par l'instruction publique, non par les Beaux-Arts qui lui sont associés dans le même ministère mais confiés à un sous-secrétariat. Le marché et les mécènes ont en charge la création. Jusqu'à 1936, la république bourgeoise, qui fut aussi la république des professeurs, a un théâtre bourgeois et s'en contente. Elle a besoin de savants, non de d'artistes. Les marchands de divertissements peuvent faire leurs affaires ; l'alternative au théâtre commercial repose sur quelques mécènes et apôtres. Paul-Boncour obtient que l'on confie le TNP à Firmin Gémier et ses successeurs le laissent périr. Les autres salles subventionnées sont laissées dans un état pitoyable. Si Jacques Copeau veut rendre « leur jeunesse intacte » aux pièces classiques, c'est qu'elles « languissaient dans la routine<sup>34</sup> ». La grande aventure de la scène française moderne a commencé avec les symbolistes, mais le théâtre d'art reste un parent pauvre jusqu'aux années 1940.

Si un âge d'or du théâtre français commence à la fin de cette décennie, c'est que les héritages de Copeau et de Gémier, le théâtre d'art et le théâtre populaire, ont conflué. Le Cartel a rapproché sinon réconcilié les écrivains et les hommes de la scène. Les professeurs sont restés à l'écart. Fait à nouveau exception Henri Gouhier qui place des témoignages de Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin et Georges Pitoëff en tête de *L'Essence du théâtre*. Le même suit l'actualité théâtrale à *La Revue des jeunes*, à *La Vie intellectuelle* puis à *La Table ronde*. Il est le seul universitaire à figurer en 1946 au comité de rédaction de *La Revue théâtrale*.

La thèse joue en l'espèce un rôle cardinal. En France, on le sait, il faut alors être titulaire de la thèse d'État pour devenir professeur et être autorisé à en diriger à son tour. Les impétrants choisissent un patron et parfois le sujet qu'il a choisi pour eux. Les maîtres d'aujourd'hui sont souvent les successeurs et des clones des maîtres d'hier<sup>35</sup>. La cooptation, quand le vivier est restreint, affermit l'orthodoxie du groupe. Il est risqué de s'écarter du canon. Il est tentant de s'y plier. Les thèses d'État, quand elles portent sur un corpus théâtral du XII<sup>e</sup> ou du XIX<sup>e</sup> siècle, élargissent à l'histoire littéraire ou à la thématique. Celles, qui font date et donnent lieu à de monumentaux ouvrages, de Georges Couton sur *La Vieillesse de Corneille*, de Raymond Picard sur la *Carrière de Racine* élargissent à un lansonisme modernisé. Jacques Robichez consacre la sienne au théâtre symboliste et lui fait suivre un livre sur Lugné-Poe<sup>36</sup>. À plus forte raison, il ne serait venu à l'idée d'aucun professeur de littérature française de diriger une thèse d'État sur Jacques Copeau

• 34 – COPEAU Jacques, *Les Amis du Vieux-Colombier*, n° 1, novembre 1920 et *Registres V*, Paris, Gallimard, 1993, p. 467.

• 35 – « Ils se plaisent à rendre hommage à leurs maîtres » (GIRARD Alain, *La Réussite sociale en France*, Paris, PUF, 1961, p. 158).

• 36 – ROBICHEZ Jacques, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957 ; *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955.

ou Gaston Baty. Les deux thèses sur le second ont été soutenues, l'une à Columbia en 1955, l'autre à Trinity College, en 1964<sup>37</sup>. Deux thèses d'université ont certes été soutenues à la même époque en Sorbonne. Elles sont le fait d'étrangers. Il faudra attendre 1987 pour que Gérard Lieber soutienne sa thèse d'État sur Gaston Baty à Paris 10 Nanterre<sup>38</sup>.

Les vingtiémistes, peu nombreux au demeurant, mènent leurs recherches sur le début du siècle. L'usage français (écrit nulle part) qui interdit que l'on inscrive des thèses sur des auteurs vivants est toujours respecté. Alors que de nombreux livres leur avaient déjà été consacrés par des écrivains ou des critiques, il faut attendre 1970 pour que Claudel et Giraudoux fassent l'objet de thèses d'État. Michel Lioure, à qui l'on doit la première grande thèse sur Claudel dramaturge, a eu pour directeur René Pintard, un dix-septiémiste. Pierre Brunel, auteur d'une thèse sur Claudel et Shakespeare, a été l'élève d'un comparatiste Charles Dédéyan comme Jacques Body, grande figure des études sur Giraudoux. Jacques Petit, autre grand claudélien, avait consacré sa thèse à Barbey d'Aurevilly. Paul Vernois, fondateur de l'école strasbourgeoise, était l'auteur d'une thèse sur le roman rustique. Celle de Jacques Scherer portait sur l'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé et sa thèse complémentaire sur *Rodogune*. Robert Abirached, pour sa thèse d'État sur la crise du personnage qu'il soutient en 1975, s'est tourné vers une spécialiste... de Chateaubriand et d'Apollinaire, Marie-Jeanne Durry. Et l'on pourrait citer d'autres exemples.

Aux États-Unis, des revues universitaires telles que *French Review*, *Modern Drama* et *Yale French Studies* publient des études sur Ionesco avant 1960 et les *Ionesco Studies* commencent leur essor dans la décennie suivante. En France, les premières études paraissent, à la même époque, dans la NRF ou dans les *Cahiers Renaud-Barrault*<sup>39</sup>. La première thèse française sur l'auteur est soutenue en 1969 à Strasbourg. Son auteur est une Roumaine, Mira Baciou, qui a fait carrière aux États-Unis. À cette date, une dizaine de thèses avaient été consacrées outre-Atlantique et outre-Rhin à l'auteur de *La Cantatrice chauve*. Les universités américaines ont plus fait que la Sorbonne pour sa légitimation (comme celle de Robbe-Grillet). Les premiers essais de synthèse sur le Nouveau Théâtre viennent de Grande-Bretagne et des États-Unis. Là aussi les exemples abondent.

• 37 – SIMON Arthur, *Gaston Baty theorist of Theatre arts*, New York, Columbia University, 1955 ; McCORMICK John, *Producer's Theatre. A study of Gaston Baty*, Dublin, Trinity College, 1964.

• 38 – LIEBER Gérard, *Gaston Baty et ses auteurs : le théâtre d'évasion*, Nanterre, université Paris X Nanterre, 1987. Son directeur de thèse est Bernard Masson, un spécialiste de Musset.

• 39 – Signalons un article de Jacques Scherer : « L'évolution de Ionesco », *Les Lettres nouvelles*, n° 1, mars-avril 1960.

## Le tournant des années 1960

Au début des années 1950, des ferments de renouveau sont apparus. *La Revue de la Société d'histoire du théâtre* devient rapidement un lieu de dialogue entre chercheurs et praticiens. Jacques Scherer fait paraître *La Dramaturgie classique* et la même année Étienne Souriau *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*. Le *Molière homme de théâtre*, de René Bray, paraît en 1954. Jusque-là, l'*alma mater* s'intéressait plus aux pérégrinations languedociennes de l'auteur qu'à son style de jeu et à sa conception de la scène. La même année, le *Molière* d'Audiberti inaugure la collection « Les Grands Dramaturges » aux éditions de l'Arche, maison fondée en 1949 et qui édite le théâtre de Brecht, Goldoni, Büchner ainsi que la revue *Théâtre populaire*. L'originalité de cette collection, dont Robert Voisin confie la direction à Jean Duvignaud, est que les ouvrages sont commandés à des écrivains, rarement à des universitaires<sup>40</sup>. Adamov publie ainsi un *Strindberg*, Jacques Lacarrière un *Sophocle*, Guy Dumur un *Pirandello*, François Nourissier un *Lorca*<sup>41</sup>. On peut faire le même constat pour la collection « Les Metteurs en scène » que Catherine Valogne, journaliste à *Arts* et aux *Lettres françaises*, lance en 1953. Tous les ouvrages ont été écrits par des professionnels de la scène (Léon Chancerel) ou des critiques journalistes (elle-même, Paul-Louis Mignon)<sup>42</sup>. Dans la décennie suivante, les éditions Seghers ouvrent leur collection « Théâtre de tous les temps ». Rose-Marie Moudouès, cheville ouvrière de la *Revue d'histoire du théâtre*, en a la responsabilité. Elle fait appel à des universitaires jeunes ou chevronnés<sup>43</sup>.

Après le temps des précurseurs, vient celui des fondateurs. L'environnement institutionnel joue de façon déterminante. Les années 1960 voient l'expansion rapide de l'enseignement supérieur et, concomitamment, sa crise. C'est vers les humanités et les sciences sociales qu'affluent les étudiants. Le ministère ouvre de nouvelles facultés de lettres et sciences humaines en province et à Nanterre, pour désencombrer la Sorbonne et aussi rendre son poids moins écrasant. Comme l'écrit Jean-Claude Passeron, il y a en effet « une Sorbonne géante, fin et couronnement suprême de la carrière universitaire, quelle que soit la discipline, et le restant des facultés<sup>44</sup> ». Les créations de postes, si insuffisantes soient-elles, ont pour effet qu'une nouvelle génération se fait une place dans l'enseignement supérieur. Les programmes sont uniformes, ils ont été élaborés par des commissions natio-

• 40 – Signalons le *Musset* d'Henri Lefebvre et le *Racine* de Goldmann. Un des auteurs, Bernard Dort rejoindra l'université.

• 41 – Voir annexe, *infra*, p. 25.

• 42 – *Ibid.*

• 43 – *Ibid.*, p. 25-26.

• 44 – PASSERON Jean-Claude, « Conservatisme et novation à l'Université », in *La Réforme de l'Université*, Paris, Calmann-Lévy, 1966, p. 231.

nales. Les nouveaux professeurs, les jeunes maîtres-assistants et assistants sont moins dépendants de la tradition académique que la précédente. L'idée qu'il faut renouveler les outils de la connaissance se répand dans divers secteurs de l'enseignement supérieur et de la recherche. Du 11 au 13 novembre 1966, trois cents « grands scientifiques » se réunissent à Caen à l'initiative de l'AEERS (Association d'études pour l'expansion de la recherche scientifique), une association mendésiste. Du colloque émanent quelques propositions : création d'universités autonomes, suppression des facultés et des chaires, développement de l'éducation permanente<sup>45</sup>. Les littéraires, les philosophes, les historiens sont absents. Une seule discipline nouvelle bénéficie des débats : les sciences de l'éducation vont être reconnues l'année suivante. La demande de diversification<sup>46</sup>, la création de filières nouvelles se heurtent aux cloisonnements disciplinaires qui existent entre les cinq facultés et à l'intérieur des facultés et au système des chaires qui est, écrit André Lichnerowicz, facteur d'« anarchie et dispersion<sup>47</sup> ». Des « disciplines sœurs » s'ignorent<sup>48</sup>. Les humanités, faisait récemment remarquer Jean-Marie Schaeffer, ont l'écologie d'un village de montagne. « Chacun cultive son jardin, développe son idiolecte et s'intéresse essentiellement à sa reproduction<sup>49</sup>. » Les échanges avec les villages voisins sont rares. Il s'ensuit que l'expérimentation qui passe par l'interdisciplinarité est quasi impossible dans un système traditionnellement centralisé. Gérard Antoine rapporte que, recteur, il a échoué à créer un département d'arts dans la jeune faculté des lettres de Tours. Il n'existe pas, note encore Passeron, de courants réformistes organisés<sup>50</sup>. Le clivage entre conservateurs, réformistes et révolutionnaires passe entre les disciplines et à travers les disciplines. Il est, en grande partie, un fait de génération.

Les années 1960 voient se développer un débat encore ésotérique sur les savoirs. Thomas Kuhn, dans son ouvrage qui ne fut traduit qu'en 1972, associe le changement des paradigmes, le remaniement des disciplines et la révolution scientifique<sup>51</sup>. Quand les paradigmes de ce que l'auteur, physicien devenu philosophe des sciences, appelle la science « normale », sont en crise, de jeunes chercheurs, aux marges de l'institution, en élaborent de nouveaux, ceux d'une science « extraor-

• 45 – LICHNEROWICZ André, « Pour des universités », *Revue de l'enseignement supérieur*, n° 4, Paris, 1966, p. 60-78.

• 46 – Elle apparaît particulièrement dans le numéro d'*Esprit* de mai-juin 1964, « Faire l'université », qui fait date.

• 47 – LICHNEROWICZ André, art. cité, p. 62.

• 48 – *Ibid.*

• 49 – SCHAEFFER Jean-Marie, *Petite Écologie des études littéraires*, op. cit., p. 29.

• 50 – PASSERON Jean-Claude, art. cité, p. 149.

• 51 – KUHN Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1962. Traduction française : *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Gallimard, 1972.

dinaire ». L'autorité scientifique passe rapidement des tenants des anciens aux tenants des nouveaux.

La querelle des anciens et des modernes qui se joue, se rejoue et se surjoue à la fin des années 1960 s'inscrit dans cette dynamique. La Nouvelle Critique, en ces années-là, fut une critique souvent radicale de la critique telle qu'elle se pratiquait dans les études littéraires. Son horizon est celui des sciences humaines en plein essor. Avant-garde, elle était en symbiose avec d'autres avant-gardes, le Nouveau Roman, le structuralisme philosophique, pas avec le Nouveau Théâtre. La conséquence est que les nouveaux paradigmes, l'écriture, le texte, le signe favorisent le roman et la poésie. Il n'est pas question du théâtre aux colloques de Cerisy (*Les Tendances actuelles de la critique*) et de Cluny (*Linguistique et littérature*) et encore moins à *Tel Quel*. Plus curieusement, il n'en est pas plus question dans l'affrontement entre Roland Barthes et Raymond Picard autour de Racine. Le premier ne met pas en avant les fondements de la dramaturgie brechtienne dont il avait été un passeur. Les deux joueurs se situent dans le champ des études littéraires. L'un le veut ouvert sur les sciences humaines, en l'occurrence la linguistique, l'anthropologie et la psychanalyse, l'autre, héritier de Lanson, plus fermé à ces nouvelles approches qu'il tient pour subversives. La majorité des professeurs se range derrière Picard, de nombreux assistants et maîtres-assistants se reconnaissent en Barthes.

Les formalistes, structuralistes ou non, choisissent généralement de rester dans les départements de littérature ou rejoignent ceux qui se créent dans les nouvelles universités ou encore vont renforcer les rangs des départements de linguistique, qui alors s'autonomise comme discipline. Jacques Scherer, dès le début des années 1950, a mis au point une méthode d'analyse dramaturgique qu'il applique et fait appliquer par ses élèves à des pièces classiques et contemporaines. Le saut épistémologique, pour le théâtre, va être, quelques années plus tard, le fait des Brechtiens et d'une sémiologie marxisée. L'onde transformatrice se situe dans les études théâtrales.

Après la secousse de 1968, la loi d'orientation laisse en suspens la reconfiguration du champ disciplinaire, mais la rend possible. La Sorbonne éclate<sup>52</sup>. Le ministère reconnaît la science politique en 1971, les Sciences et techniques des activités physiques et sportives (STAPS) en 1984. Il crée des cursus, des diplômes et de nouvelles sections du Comité consultatif des universités (CCU)/Conseil supérieur consultatif des universités (CSCU). Les études théâtrales et les études cinématographiques, après et comme la psychologie, la sociologie, les sciences de l'éducation, prennent leur autonomie. Ce qu'on a appelé l'âge d'or des sciences

• 52 – Voir BOURILLON Florence, MARANTZ Éléonore, MÉCHINE Stéphanie et VADELORGE Loïc (dir.), *De l'Université de Paris aux universités d'Île-de-France*, Rennes, PUR, 2016.



humaines commence à la même époque. Un homme comme Gérard Antoine, auteur d'une thèse sur la coordination en français devenu grand spécialiste de Claudel, professeur de langue française à la Sorbonne et conseiller de plusieurs ministres, a pesé sur les décisions.

La politique a pu pousser certains spécialistes de théâtre à se séparer des littéraires. Dans les années 1970, les « mandarins » conservateurs, en effet, dominent le CCU qui a en charge le recrutement et la promotion des universitaires<sup>53</sup>. Les tenants de l'ancienne critique et les adversaires de la révolution introuvable se sont alliés. Quand la Sorbonne éclate en 1970, presque tous les professeurs de littérature française choisissent Paris 4. Jacques Scherer opte pour Paris 3. Les assistants et maîtres-assistants se répartissent entre les nouvelles universités. Les amitiés jouent, ainsi que les aléas des carrières. Les uns choisissent de rester dans leur discipline d'origine, la littérature française, la sociologie, etc., et de passer la sacro-sainte thèse d'État. D'autres, désireux de fonder une discipline nouvelle, misent sur le doctorat de spécialité ou de troisième cycle créé en 1958 et qui prend son essor.

À sa mort, l'un de ses confrères de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres déclare de Raymond Lebègue que ce fut « un travailleur solitaire<sup>54</sup> ». Le mot conviendrait à de nombreuses personnalités de sa génération et de la précédente. Au début des années 1970, le ministère incite les universitaires à sortir de leur isolement et à se regrouper. La loi Edgar Faure supprime les chaires en 1968 : mesure symboliquement forte. Des structures d'accueil disciplinaires ou pluridisciplinaires permettent de mieux accueillir les doctorants et étudiants de DEA. Des personnalités telles qu'Étienne Souriau, Henri Gouhier et Jacques Scherer n'avaient pas attendu cette impulsion venue d'en haut pour fonder le Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre puis l'Institut d'études théâtrales.

Au CNRS, fondé en 1939 dans une France en guerre, après une longue préhistoire qui commence au tout début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>, les sciences humaines se font progressivement une place. Huit sections étaient prévues en 1933, dans le « Conseil supérieur de la recherche scientifique » conçu par Jean Perrin, dont une section « Histoire et philologie » et une section « Philosophie et sciences sociales ». L'IRHT (Institut de recherche et d'histoire des textes), premier laboratoire de sciences

• 53 – Le CCU a été créé par l'ordonnance du 2 novembre 1945. Il est organisé en divisions, sections et sous-sections. Il revient à ces dernières de composer les listes d'aptitude. En 1979, le CCU laisse place au CSCU (Conseil supérieur des corps universitaires). Il faudra attendre 1977 pour que soient mises en place les commissions de spécialité.

• 54 – BAUTIER Robert-Henri, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, CXXVIII, 4, 1984, p. 654.

• 55 – Sur la genèse et les premières décennies du CNRS, la période de la guerre et de l'occupation, voir GUTHLEBEN Denis, *Histoire du CNRS de 1939 à nos jours. Une ambition nationale pour la science*, Paris, Armand Colin, (2009) édition revue et complétée, 2013.

humaines, est créé dès 1937. Après la Libération, dans le CNRS dirigé par Frédéric Joliot-Curie, apparaît la notion de « pluridisciplinarité », ce qui aura des effets majeurs sur le mode de constitution relativement rapide des recherches « théâtrales et musicologiques » dans cette institution. Le Comité national de la recherche scientifique de 1945 comporte 29 sections, dont 8 de Sciences humaines : « géographie », « archéologie et histoire de l'art » (où entre Jean Duvignaud en 1954), « histoire », « philologie et linguistique », « psychologie », « philosophie », « sciences économiques et sociales », « anthropologie et ethnographie ». Beaucoup d'universitaires sont alors anti-CNRS. La structuration des relations entre l'enseignement et la recherche donnera lieu à de nombreuses négociations. Les personnalités jouent un rôle immense dans cette période de mise en place encore informelle. Georges Jamati, historien de l'art, auteur de *Théâtre et vie intérieure*<sup>56</sup>, est pour beaucoup dans le développement des sciences des arts et l'entrée des questions théâtrales dans l'institution. Son départ et sa mort en 1954 ouvrent une période moins favorable. Le théâtre est étudié par la sociologie, alors que parallèlement, s'amorce autour de Jean Jacquot l'approche historique et pluridisciplinaire qui débouchera sur la création d'un laboratoire des arts du spectacle en 1965. En 1967 (le Département des Sciences humaines vient d'être créé), la nouvelle équipe propre « de recherches théâtrales et musicologiques » est rattachée aux sections 30 et 31, respectivement dédiées à la linguistique, la langue et la littérature française, et à la linguistique générale, les langues et les littératures étrangères. En 1972, elle sera en plus rattachée à la section 36 dédiée à la philosophie. L'organisation du CNRS, avec un découpage des champs de recherche différent de celui du CNU, avec ses RCP (recherches sur programmes), ATP (actions thématiques programmées) et PIR (programmes interdisciplinaires de recherche), a permis de décloisonner des disciplines entravées dans le carcan des chaires universitaires.

Si cet autre volet majeur de l'histoire des études théâtrales n'a que très partiellement été écrit, c'est entre autres parce que l'histoire du CNRS elle-même, et particulièrement celle de ses sciences humaines et sociales, n'a fait que récemment l'objet de recherches systématiques. Le présent ouvrage, que nous avons qualifié de tardif, apparaît comme pionnier dans ce contexte.

## Des institutions, des modèles, des hommes

Comme le titre de l'ouvrage l'indique : *Genèses* [au pluriel] *des études théâtrales en France (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, le processus de constitution d'un champ spécifique pour la recherche sur le théâtre a été très long, et pas du tout linéaire, engageant de

• 56 – JAMATI Georges, *Théâtre et vie intérieure*, Paris, Flammarion, 1952.

nombreux acteurs de la vie sociale et politique. Pour en rendre compte, vingt-deux études s'organisent selon deux axes.

Une première partie intitulée « Questions d'ensemble : institutions, disciplines, modèles » (neuf études) présente certains des courants (intellectuels et scientifiques) et des lieux (revues, départements universitaires, festivals) qui ont contribué à la constitution des approches « savantes » du fait théâtral et à leur institutionnalisation. Les premiers éléments de ce qui va constituer le terreau des pratiques de recherches et d'enseignement se mettent en place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Afin de situer l'histoire française dans le contexte européen et international, cette partie s'ouvre avec une contribution dédiée à la naissance de la *Theaterwissenschaft* allemande au début des années 1920.

La seconde partie, intitulée « Figures : parcours, théories, pratiques » (treize études), montre comment le fait théâtral s'est constitué en objet de recherche au croisement d'approches disciplinaires diverses (études littéraires, philosophie, études anglaises, anthropologie, sociologie) et dans des relations multiformes avec la pratique théâtrale (lieu théâtral, écriture dramatique, mise en scène, jeu de l'acteur, techniques scéniques), en privilégiant ceux par qui cette histoire a été écrite : chercheurs, penseurs, fondateurs, dont les itinéraires, les œuvres, les activités et fonctions institutionnelles ont fait l'objet de témoignages et de recherches en archives.

## Annexe

**Collection « Les Metteurs en scène »,  
Presses littéraires de France**

Georges Lerminier, *Jacques Copeau, le réformateur* (1953).  
 Léon Chancerel, *Jean-Louis Barrault ou l'ange noir du théâtre* (1953).  
 Léon Chancerel, *Molière* (1953).  
 Raymond Cogniat, *Gaston Baty* (1953).  
 Paul-Louis Mignon, *Jean Dasté* (1953).  
 Catherine Valogne, *Gordon Craig* (1953).  
 Catherine Valogne, *Jean Vilar* (1954).  
 Jean de Beer, *Julien Bertheau* (1957).

**Collection « Les Grands Dramaturges », L'Arche**

Audiberti, *Molière* (1954).  
 Jean Duvignaud, *Georg Buchner* (1954).  
 François Nourissier, *Garcia Lorca* (1955, rééd. 1962).  
 Henri Lefebvre, *Musset*, 1955.  
 Guy Dumur, *Luigi Pirandello* (1955).  
 Arthur Adamov, *August Strindberg* (1955).  
 Geneviève Serreau, *Bertolt Brecht* (1955, rééd. 1960 et 1968).  
 Denis Marion, *Christopher Marlowe* (1955).  
 Marthe Robert, *Heinrich von Kleist* (1955).  
 Jean Gaudon, *Victor Hugo* (1955).  
 Lucien Goldmann, *Jean Racine* (1956).  
 Michel Zéraffa, *Eugene O'Neill* (1956).  
 Nina Gourfinkel, *Nicolas Gogol* (1956).  
 Jacques Madaule, *Paul Claudel* (1956).  
 Jean Paris, *Johann Wolfgang Goethe* (1956).  
 Bernard Dort, *Pierre Corneille* (1957, rééd. 1972).  
 Robert Marrast, *Miguel de Cervantes* (1957).  
 Micheline Sauvage, *Calderon* (1959, rééd. 1973).  
 Jacques Lacarrière, *Sophocle* (1960).

Annoncés en 1954, le *Marivaux* de Marcel Arland, le *Goldoni* de Clara Malraux n'ont pas paru.

**Collection « Théâtre de tous les temps », Seghers**

Simone Benmussa, *Ionesco* (1966).  
 Pierre Mèlèse, *Beckett* (1966).  
 Marie Laffranque, *Lorca* (1966).  
 Nina Gourfinkel, *Tchekhov* (1966).

- Jean-Jacques Mayoux, *Shakespeare* (1966).  
 Camille Demange, *Brecht* (1967).  
 Claude Roy, *Jean Vilar* (1967).  
 André Alter, *Claudé* (1968).  
 Nicola Magini, *Goldoni* (1069).  
 Paul Ginestier, *Anouilh* (1969).  
 Gérard Genot, *Pirandello* (1970).  
 Bernard Gille, *Arrabal*, (1970).  
 Anne Ubersfeld, *Salacrou* (1970).  
 Liliane Kerjan, *Albee* (1971).  
 André Frank, *Jean-Louis Barrault* (1971).  
 Françoise du Chaxel, *O'Neill* (1971).  
 Jeanne Fayard, *Tennessee Williams* (1972).  
 Marie-Françoise Christout, *Béjart* (1972).  
 Arlette Shankan, *Georges Feydeau* (1972).  
 Pierre Mélése, *Adamov* (1973).  
 Robert Abirached, *Jean Vauthier* (1973).  
 Marie-Thérèse Jones-Davies, *Ben Jonson* (1973).  
 Raymond Laubreaux, *Molière* (1973).  
 Odette Aslan, *Jean Genet* (1973).  
 Ronald Hayman, *Harold Pinter* (1973).  
 Guy Vogelweith, *Strindberg* (1973).  
 Ronald Hayman, *Arthur Miller* (1973).  
 Maurice Gravier, *Ibsen* (1973).  
 Paul Ginestier, *Montherlant* (1973).  
 Roland Beyen, *Ghelderode* (1975).