



HAL
open science

La naissance des études théâtrales ou la constitution d'un champ autonome d'enseignement et de recherches interdisciplinaires et interculturelles

Sylvie Chalaye, Daniel Urrutiaguer

► **To cite this version:**

Sylvie Chalaye, Daniel Urrutiaguer. La naissance des études théâtrales ou la constitution d'un champ autonome d'enseignement et de recherches interdisciplinaires et interculturelles. Registres : Revue d'études théâtrales, 2015. hal-03914042

HAL Id: hal-03914042

<https://hal.science/hal-03914042v1>

Submitted on 27 Dec 2022

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.

LA NAISSANCE DES ETUDES THÉÂTRALES

OU

LA CONSTITUTION D'UN CHAMP AUTONOME D'ENSEIGNEMENT ET DE RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES ET INTERCULTURELLES

par Sylvie Chalaye et Daniel Urrutiaguer

La naissance de l'Institut d'Etudes Théâtrales au sein de la faculté des Lettres et Sciences humaines de la Sorbonne en 1959 est intimement liée au contexte politique qui marque la fin des années 50 et les nouveaux enjeux esthétiques, culturels et socio-économiques qui gagnent alors la scène théâtrale. La constitution d'une discipline nouvelle qui prenait le nom d' « études théâtrales » en Sorbonne n'est pas étrangère à l'ébullition que connaît le théâtre dans le quartier latin de cette époque. La même année Roger Blin monte *Les Nègres* de Genet avec la Compagnie des Griots, un groupe d'hommes et de femmes de théâtre antillais et africains qui s'est constitué en Sorbonne où beaucoup d'entre eux étaient venus faire des études. Jean-Marie Serreau les accueille au théâtre de Lutèce où le spectacle fera scandale et retournera le tout Paris.

Le développement d'une pratique théâtrale d'avant-garde dans les théâtres de la rive gauche, et la découverte de nouveaux auteurs et de metteurs en scène engagés qui interrogent l'espace et les technologies nouvelles amènent à cerner le théâtre comme un ensemble où intervient autant le texte que sa traduction scénique. Le théâtre apparaît également comme un espace d'engagement politique et idéologique dont l'expression passe par la scène et pas seulement le texte, comme le démontrent alors les auteurs du théâtre de l'Absurde et les pièces de Ionesco ou Adamov, Beckett ou Genet dont l'expression dramatique est en totale rupture avec les normes classiques. L'étude du théâtre s'affirme alors comme une discipline qui ne saurait se limiter au champ littéraire, mais qui se nourrit comme le théâtre lui-même d'un éventail d'autres approches théoriques : histoire, sciences politiques, anthropologie, ethnologie, sociologie, philosophie, psychanalyse, économie, architecture, arts plastiques, etc. La naissance du champ des études théâtrales s'inscrit clairement dans la suite logique du développement de ce que l'on appellera le « Nouveau Théâtre » dans les années 50. Ce champ d'investigation voit le jour en Sorbonne avec les premières grandes conférences

qu'organise Jacques Scherer et qui cristalliseront la réflexion sur le théâtre avec des professionnels et des metteurs en scène qui viennent partager leurs interrogations.

Jacques Scherer, professeur de littérature à l'université de la Sorbonne, a en effet joué un rôle pionnier. Auteur d'une *Dramaturgie classique en France*, publiée en 1950¹, il distinguait la structure interne du texte d'une pièce et sa structure externe en lien avec les conditions de sa représentation scénique. Ce qui rejoint la vision du philosophe et critique dramatique Henri Gouhier, sur le théâtre comme un art à deux temps². L'analyse des représentations théâtrales requiert des outils en dehors du champ des littératures comparées pour comprendre leurs spécificités et les interactions entre le plateau artistique et le public. C'est bien dans ce contexte de redéfinition des enjeux de l'analyse du théâtre que voit le jour en 1956 la chaire du professeur Jacques Scherer au sein de la faculté des lettres et sciences humaines qui sera la chaire d'« histoire et techniques du théâtre français ». L'année suivante, Jacques Scherer crée un centre de documentation théâtrale afin de constituer un fonds réunissant toutes sortes de documents, des enregistrements sonores, des documents iconographiques, photos, affiches... Le centre se dote bientôt d'un fonds de livres de théâtre avec l'achat d'un ensemble de volumes faisant partie de la bibliothèque de Gaston Baty. Ces ouvrages de théâtre constitueront un fonds précieux pour développer les recherches de l'unité émergente et l'usage attribuera à la salle qui accueille le Centre de documentation théâtrale de la Sorbonne le nom de « Bibliothèque Gaston Baty », tandis que Jacques Scherer y organise les premières expositions de photos de représentations, en vue de son inauguration.

C'est par un arrêté du 21 novembre 1959 que l'Institut d'Etudes Théâtrales voit le jour en Sorbonne au sein de la faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'université de Paris. La demande de création avait été portée le 13 janvier par 21 professeurs de la Faculté des Lettres, issus de disciplines différentes³, suivie le 14 avril de l'inauguration officielle du Centre de documentation auquel il est prévu de rattacher l'Institut. C'est pourquoi, dès son origine, l'Institut d'Etudes Théâtrales aura pour objet, selon la formule mentionnée explicitement sur le décret de création, de « rassembler des documents relatifs aux études théâtrales et d'orienter les étudiants et les chercheurs ». Le Centre de documentation théâtrale est entièrement constitutif de l'Institut d'Etudes Théâtrales. Colette Scherer prendra alors la direction du

¹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Saint-Genoult, Librairie Nizet, 1950.

² Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

³ Jacques Schérer, « Bernard Dort universitaire », in Jean-Pierre Sarrazac, *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, Editions Théâtrales, 1994, p. 173-174.

Centre de documentation, enrichissant ses collections et faisant de la Bibliothèque Gaston Baty une théâtrothèque de renommée internationale.

1959 aura été une année déterminante qui voit également la création du ministère des Affaires culturelles ; ce nouveau ministère se crée par le transfert de bureaux du ministère de l'Education nationale destinés à prendre en charge l'encadrement réglementaire des activités artistiques, l'organisation du soutien financier à la préservation du patrimoine, à l'excellence dans les créations et assurer la démocratisation culturelle en misant sur la force fédératrice de l'amour de l'art. Une perspective qui ne sera pas sans incidences sur le développement d'enseignements spécifiques aux activités théâtrales.

L'Institut d'Etudes Théâtrales s'organise dès sa création autour d'enseignements qui abordent le théâtre avant tout comme une activité artistique, à la fois par l'histoire et par l'esthétique avec des cycles de cours remontant au théâtre antique, et l'analyse du théâtre moderne, mais aussi l'histoire de la mise en scène et l'approche des techniques de la scène. Dès la mise en place, Jacques Scherer lance des cycles de conférences données par des professionnels, des metteurs en scène en exercice qui feront la réputation des Etudes Théâtrales en Sorbonne attirant les artistes et les amateurs.

Le champ des études théâtrales tel que Jacques Scherer avec Etienne Souriau et Raymond Lebègue, qui constituaient les membres du conseil d'administration, souhaitait le définir devait embrasser des expressions dramatiques au-delà des limites françaises. Les Etudes théâtrales allaient interroger les dramaturgies et les pratiques scéniques de toute l'Europe et aller même au devant de pratiques plus lointaines. Dès les débuts de l'Institut à la rentrée 1961-1962 des cours consacrés aux théâtres d'Extrême-Orient sont mis en place en partenariat avec L'Ecole des Langues orientales qui deviendra l'INALCO en 1971. Robert Rhulmann propose un cours sur le théâtre chinois. Très vite seront organisées des conférences sur le théâtre japonais, le théâtre cambodgien et le théâtre siamois et bientôt même le théâtre d'Afrique Sub-Saharienne grâce notamment à la mission que l'ADEAC confie à Jacques Scherer en Afrique dans le cadre d'actions culturelles de coopération.

Dès 1963, le Ministère de la Coopération s'était en effet doté d'une structure autonome pour gérer les échanges artistiques : l'ADEAC (Association pour le Développement des Echanges artistiques et culturels qui rejoint l'AFAA en 1972) Les objectifs de l'ADEAC, à sa création consistaient essentiellement à organiser en France ou dans les Etats africains francophones, des manifestations artistiques et culturelles et de faciliter les manifestations de la Direction de la coopération culturelle et technique. Mais dès 1964, avec l'arrivée de

Maurice Guillaud à la tête de l'association, un homme de théâtre qui connaît l'engagement de Jacques Scherer, l'ADEAC va changer ses statuts et affirmer l'orientation théâtrale de l'Association, dont l'action ne se limite plus à l'organisation de tournées, mais s'inscrit à présent dans le domaine de la formation d'artistes et de techniciens du spectacle en Afrique et de l'expertise. Stages, études, conférences, enquêtes de terrain... toutes sortes de séjour de recherche mandatés par l'ADEAC seront ainsi financés par la Coopération. C'est ainsi que l'ADEAC se lance dans les tournées théâtrales de prestige, des missions d'études, un programme d'éducation théâtrale et de sensibilisation auprès des publics scolaires. L'ADEAC sans attendre mandate Jacques Scherer pour une prospective universitaire, une vraie tournée d'inspection du 17 novembre 1965 au 3 février 1966 pour établir l'inventaire des possibilités en matière de théâtre en Afrique. Jacques Scherer a laissé beaucoup de notes et des rapports officiels. Il constate combien les diplomates français ont une idée limitée du théâtre qu'ils cantonnent à la danse et voient dans les hommes de théâtre africains de dangereux marxistes. En 1967, le rapport Scherer préconise de trouver des solutions pour stimuler les dramaturges africains à écrire. Il va défendre plusieurs actions dans ce sens. Il constate la fragilité de conservation de l'existant et engage à mener une politique de protection des œuvres en soutenant l'édition des pièces (Hatier, puis l'ORTF, Présence Africaine, Oswald). Mais c'est surtout le concours théâtral interafricain soutenu par Radio France Internationale qui voit le jour à la suite de la tournée Scherer, grâce à Françoise Ligier qui travaille à la radio et a dirigé un théâtre et André Clavé grand acteur de la décentralisation théâtrale en France, Jacques Chevrier, un autre universitaire qui rejoint également le collectif et soutiendra le projet éditorial avec les éditions Hatier. Jacques Scherer déposera alors régulièrement les manuscrits du concours à la Bibliothèque Gaston Baty constituant ainsi le premier fonds de dramaturgies francophones d'Afrique.

La décolonisation et les débats qui touchent alors la société en ce début des années 60 ne seront pas sans implication sur ce qui motive au sein de l'Institut d'Etudes Théâtrales une approche plus internationale du théâtre et le désir d'aller au devant de formes dramatiques non occidentales : une démarche d'ouverture sur l'altérité alors extrêmement innovante à la Sorbonne et qui participera de l'affirmation des humanités nouvelles d'une université en mutation qui allait devenir la Sorbonne Nouvelle après les événements de 1968.

Les études théâtrales affirmaient également la nécessité de concilier théorie et pratique au sein même de la pédagogie et de la recherche. Un principe essentiel qui allait conduire au

recrutement d'enseignants-chercheurs en prise avec la pratique et le milieu professionnel, du côté du public comme du côté du plateau, que ce soit celle du critique ou celle du dramaturge.

Le développement de partenariats avec des écoles de comédien, le Conservatoire National Supérieure d'Art Dramatique, l'ENSATT, mais aussi avec des théâtres devait participer de l'approche pédagogique à construire et d'une démarche particulière, celle de développer des enseignements en lien étroit avec la programmation des théâtres et la réalité du paysage dramatique. Les études théâtrales construisaient ainsi un mode d'approche particulièrement différent des pratiques d'enseignement et de théorisation issues des études littéraires. Elles s'inventaient tout en se constituant et la rencontre avec le structuralisme sera tout à fait déterminante pour la construction d'une théorie analytique de la scène et du plateau. Ce fameux sport du regard que défendra Anne Ubersfeld. Le lien avec le milieu professionnel, dont les acteurs allaient être tour à tour formateurs et étudiants et la dynamique que ces échanges susciteraient devaient constituer l'identité même des Études Théâtrales.

La Sorbonne aura été à la pointe de l'investigation en créant le champ des études théâtrales, champ de recherche nouveau qui sept ans plus tard trouve également sa place au CNRS avec la création d'une « équipe propre de recherches théâtrales et musicologiques » constituée de spécialistes de la Renaissance, regroupés autour de Jean Jacquot⁴. Comme l'indique Marie-Madeleine Mervant-Roux, l'objectif directeur des premières approches en études théâtrales a été de permettre de réunir les savoirs liés aux analyses de textes et aux modes de construction des espaces dramatiques dans des lieux théâtraux.⁵ Tandis que l'équipe du CNRS choisit de privilégier une anthropologie des spectacles, une histoire des lieux théâtraux et la période de la Renaissance, l'Institut d'études théâtrales développe des enseignements et des recherches dans les domaines de la dramaturgie, de l'approche structurale de l'espace, de la sémiologie de la scène et de l'histoire du théâtre mondial autour d'une équipe plus éclectique et en prise avec le monde professionnel.

Jacques Scherer saura s'entourer de personnalités très impliquées dans la vie du théâtre. Le critique dramatique Bernard Dort, un des fondateurs de la revue *Théâtre Populaire*, parue de 1953 à 1964, a su développer à côté d'une réflexion autour des liens entre

⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Etudes théâtrales / Théâtreologie », in Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 526.

⁵ *Ibid.*

le théâtre et l'Histoire, une analyse des dimensions matérielles de la représentation⁶. En 1963 Jacques Scherer obtient la création de deux postes de maître-assistant pour développer les études théâtrales ; l'un est proposé à l'historien André Tissier, l'autre à Bernard Dort. Celui-ci a quitté l'administration du ministère de la Santé publique pour débiter comme assistant délégué dans les fonctions de maître-assistant. Ses enseignements portent d'abord sur l'esthétique des représentations contemporaines, l'histoire de la mise en scène de 1880 à 1940 et le théâtre européen autour des figures de Brecht et de Büchner⁷. Marqué par le travail du Berliner Ensemble mais aussi par celui de Giorgio Strehler, Dort a contribué à forger une identité de l'équipe, imprégnée de l'esprit de service public pour légitimer les œuvres de l'esprit s'inscrivant dans des démarches critiques exigeantes, mises en scène par des artistes affichant leur intérêt pour un élargissement de la base sociodémographique du public.

A l'issue du mouvement social de mai-juin 1968, la section de Littérature française de la Sorbonne s'est scindée en plusieurs composantes. L'institut se constitue alors en section autonome de la faculté des lettres et sciences humaines et définit les études théâtrales comme nouvelles humanités défendant une pédagogie participative fondée exclusivement sur des séminaires et des ateliers. Le centre Censier est occupé. Par chance les fonds documentaires de la théâtrothèque ne sont pas touchés, mais disparaissent les disques et les magnétophones. En 1971, dans le cadre de la réforme de l'enseignement supérieur, l'I.E.T devient une UER autonome au sein de la Sorbonne Nouvelle. Jacques Scherer, Bernard Dort, André Tissier, Martine de Rougemont et Françoise Kourilsky en sont les enseignants titulaires, tandis que Colette Scherer poursuit l'enrichissement du centre de recherche. Claude Chauvineau, et aujourd'hui Céline Hersant lui succéderont avec toujours le même souci de développer l'exception des ressources documentaires en arts du spectacle (cahiers de dramaturgie, storyboard, portfolio, planches et maquettes de costumes et de scénographie, etc.), mais aussi de faire du lieu un espace d'échange et de pensée sur le théâtre et les arts de la scène.

L'IET fonde alors l'originalité de sa démarche pédagogique sur des enseignements exclusivement dispensés sous forme de travaux dirigés, la mise en place de pratique théâtrale obligatoire dans le cursus et d'un contrat pédagogique avec les étudiants, dispositif tout à fait innovant destiné à formaliser une pédagogie participative s'appuyant sur une interaction avec les étudiants.

⁶ Georges Banu, « Dort », in Michel Corvin (éd.), *op.cit.*, p. 444.

⁷ Jacques Schérer, *op.cit.*, p. 174.

Discussions et débats font bientôt la réputation de l'Institut d'Etudes Théâtrales. La vision de Bernard Dort, devenu professeur en 1974, se confronte à celle d'Anne Ubersfeld, une historienne de la littérature nommée à l'I.E.T. en 1973, dans des dialogues passionnés. Celle-ci proposait un modèle d'analyse structurale du texte et de la représentation, fondé sur la sémiologie. La publication de *Lire le théâtre* en 1977 et de *L'école du spectateur* en 1981 a affirmé une vision alternative en s'appuyant aussi sur la psychanalyse. L'approche de Roland Barthes, compagnon de route de Bernard Dort dans la revue *Théâtre Populaire*, pour concevoir le théâtre comme une « espèce de machine cybernétique » adressant des messages simultanés aux spectateurs allait le conduire finalement à se détourner de l'activité de spectateur. La lisibilité de la représentation lui apparaissait en effet s'opposer à l'herméneutique bien plus ouverte d'un texte.

Comme l'indique Patrice Pavis, Anne Ubersfeld s'inspirait du modèle actantiel de Greimas⁸, qui distingue trois axes, celui de l'idéologie avec l'axe destinataire-destinateur, celui de l'action avec la relation entre un sujet et un objet, et celui de la communication avec les tensions entre les adjuvants et les opposants. La relation entre sujet et objet est inversée par Ubersfeld avec le sujet qui est déterminé par la relation entre destinataire et destinataire à la place de l'objet tandis que celui-ci est placé entre les adjuvants et les opposants au lieu du sujet⁹. Ce modèle tend ainsi à concevoir les sujets comme étant déterminés par leurs rapports au pouvoir selon une logique structuraliste. Si ce dernier peut être approprié pour la compréhension de la fable d'une tragédie, Pavis note ses limites pour rendre compte des mutations du drame moderne et contemporain ou des formes de théâtre oriental¹⁰.

La revalorisation des approches scientifiques centrées sur la rationalité individuelle à partir des années 80 a conduit à une perte d'influence des approches structuralistes au profit des analyses orientées par le postulat d'une autonomie des sujets. Le développement d'une sensibilité visuelle, stimulée par les médias audiovisuels, un intérêt de metteurs en scène pour altérer les perceptions des spectateurs par les usages des nouvelles technologies se sont traduits par le développement d'un syncrétisme dans les langages artistiques. Dans ces conditions, les expériences des spectateurs ne peuvent se réduire à des opérations de sémiotisation. Alors qu'une intention de la sémiologie théâtrale était de s'éloigner de la seule étude des textes, Dort y percevait pourtant un retour au texto-centrisme. La vision de ce dernier a mis en avant dans les années 90 le basculement du centre de gravité de la

⁸ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, 1^{ère} édition 1966.

⁹⁹ Patrice Pavis, « Actantiel (modèle...) », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 3-4.aib

¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

représentation théâtrale du texte vers ses composantes iconiques, sonores, corporelles, musicales mises en jeu dans une « compétition agonistique »¹¹.

Bientôt la prise en compte de la complexité des processus de production et de réception des spectacles a légitimé sur le plan universitaire les Etudes théâtrales comme un champ interdisciplinaire d'enseignements et de recherches dont l'Institut d'Études Théâtrales était le pôle historique.

L'analyse scénique, la dramaturgie, l'histoire et l'esthétique théâtrale, ainsi que l'économie du spectacle vivant constituent quatre axes disciplinaires au cœur de l'identité de l'I.E.T. La transmission des savoirs et des savoir-faire s'effectue en étroite relation avec la recherche et le monde professionnel. De nombreux artistes sont ainsi associés à l'encadrement des ateliers de pratique ou à des cours techniques et réflexifs dans le champ de leurs compétences. Ils rencontrent aussi volontiers les étudiants pour des échanges sur leurs spectacles ainsi que sur leur démarche artistique et économique. Les ateliers de pratiques théâtrales à l'I.E.T sont des espaces d'investigation et de recherche où les professionnels peuvent partager un état de leur travail et transmettre la spécificité de leur pratique, ou permettre d'en appréhender l'originalité.

Au cours des années 1980 et surtout 1990, le nombre d'étudiants inscrits à l'I.E.T. a fortement progressé en lien avec un foisonnement des démarches de création artistique, la création de nombreux cours privés pour la formation d'acteur. Le doublement du budget du ministère de la Culture et de la Communication en 1982 a été la source par ses effets multiplicateurs auprès des collectivités territoriales d'une expansion sensible des dépenses culturelles publiques, fortement incitative à la création de compagnies. Dans une société en prise avec le ralentissement durable de la croissance économique, une désindustrialisation et la montée du chômage, la valorisation de la créativité individuelle dans la construction des identités a contribué à éveiller de nombreux désirs de se tourner vers les métiers de la création. Au cours des années 80, la montée en charge du régime de l'assurance chômage des intermittents du spectacle¹², qui offre un revenu de complément au-delà de sa fonction

¹¹ Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1998.

¹² En 1980, le cumul des périodes d'emploi et de chômage indemnisé n'a concerné que 36% des comédiens contre 90% en 1992 (Pierre-Michel Menger).

assurantielle¹³, a permis de sécuriser partiellement les parcours professionnels de salariés suffisamment intégrés sur le marché des emplois du spectacle pour dépasser le quota minimal d'heures de travail déclarées. Ce régime a pu constituer un effet d'entraînement en laissant envisager une meilleure viabilité économique pour les métiers de la création et en offrant des possibilités de prendre des risques en s'associant au montage de spectacles innovants au financement encore incertain.

Tout comme pour la démocratisation de l'accès à l'enseignement supérieur, qui s'est traduite par une progression de 83% du nombre d'étudiants entre 1980 et 2000¹⁴, l'accueil de cohortes plus nombreuses pose des problèmes d'adaptation pédagogique. Dans le cas de l'I.E.T, les aspirations à se professionnaliser en tant que comédien conduisent de très nombreux étudiants de licence à suivre parallèlement un cours privé. Dans l'enquête sur les comédiens en 1994 menée par Pierre-Michel Menger, 13% des comédiens ont indiqué avoir suivi un cursus universitaire en art dramatique et 64% d'entre eux ont suivi parallèlement un cours privé¹⁵. L'appropriation d'une culture théâtrale diversifiée, le développement d'un esprit critique, les réflexions menées dans les ateliers de pratique (jeu, écriture, scénographie, dramaturgie) encadrés par des professionnels à l'université constituent des atouts pour permettre aux personnes de mieux se situer dans un environnement concurrentiel et convaincre des metteurs en scène de les employer. De nombreux professionnels en reprise d'études retirent ainsi un grand bénéfice d'une immersion dans le milieu universitaire afin de se ressourcer et renforcer la confiance en soi. La mise en place d'une licence professionnelle consacrée à l'encadrement des ateliers de pratique à partir de 2004 a drainé de nombreux professionnels dont une part a souhaité poursuivre des études en master. Pour des étudiants en formation initiale, le rêve de devenir comédien conduit toutefois un certain nombre d'entre eux à accorder une priorité au suivi de leur(s) cours privé(s) et sans doute à leur accorder une valeur marchande plus importante puisque les tarifs exigés sont sans commune mesure avec les droits d'inscription universitaires.

Dans le numéro 5 de *Registres*, la revue scientifique de l'Institut d'études théâtrales créée avec le concours du Centre National du Livre en 1996 à l'initiative de Jean-Pierre

¹³ En 2011, les indemnités de chômage ont représenté en moyenne 51% du revenu annuel total d'un artiste indemnisé et 37% de celui d'un technicien intermittent indemnisé (Marie Gouyon, Frédérique Patureau, « Tendances de l'emploi », *Cultures Chiffres* n°2014-2, 2014, p. 5).

¹⁴ INSEE, *Tableaux de l'économie française. 2003-2004*, Paris, 2003, p. 59.

¹⁵ Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, DEP-MCC, 1997, p. 50, 90.

Sarrazac alors directeur de l'Institut¹⁶, une équipe de doctorants enseignant en première année d'études théâtrales a posé, au tournant des années 2000, des jalons de réflexion pédagogique pertinents face à une diversification de la population étudiante dont une partie est en recherche d'insertion professionnelle rapide¹⁷. Ce groupe présentait déjà le risque de segmentation des équipes entre des enseignants dédiés à la pédagogie en premier cycle et les autres plus centrés sur la recherche intervenant dans les deuxième et troisième cycles au détriment de l'adossement des enseignements à la recherche. Les projets de modulation des services en fonction de l'appréciation des qualités de recherche en 2009, de construction d'un collège universitaire généraliste dans le premier cycle avec une présence renforcée d'enseignants du secondaire manifestent l'actualité de cette tentation de rationalisation budgétaire¹⁸. Face aux attentes des étudiants de première année de transmission de savoirs, l'équipe de doctorants préconisait de les placer dans des situations d'activation de leur pensée critique en les exposant à des projets esthétiques innovants et en les incitant à partager leurs réflexions dans le cadre d'exercices en groupe¹⁹. Sous l'impulsion de Marco Consolini et de Catherine Treilhou-Balaudé, une charte pédagogique a consigné en 2003 les objectifs et les méthodes des différentes UE enseignées aux étudiants de première année afin d'améliorer la coordination des chargés de cours.

Les années 2000 ont été marquées par un infléchissement dans la formation des flux d'inscription des étudiants. Leur nombre total n'a progressé que de 9% entre 1999-2000 et 2009-2010. Tandis que les effectifs engagés dans des formations artistiques et culturelles supérieures ont quasiment stagné, le nombre d'établissements qui les dispensent a augmenté de 15%. Un tiers de ces étudiants suivaient un cursus à l'université ; leur nombre a régressé de 28% entre 2003 et 2007 pour se redresser ensuite légèrement alors que le nombre

¹⁶ Jean-Pierre Sarrazac avait en effet souhaité créer au sein des Etudes Théâtrales un espace de pensée et d'échanges intellectuels entre théorie et pratique : "Pourquoi l'Université, qui par définition est vouée à la réflexion et à la pédagogie, n'endosserait-elle pas cette responsabilité particulière de rouvrir, ici et maintenant, un espace de confrontation entre chercheurs et praticiens du théâtre?" Jean-Pierre Sarrazac, "Nécessité d'un langage commun", *Registres* n°1, juin 1996, p. 7.

¹⁷ Kerstin Hausbei, Françoise Heulot, Sarah Hirschmuller, Grégoire Perra, « Voilà il neige. Où est le sens ? Réflexion d'une équipe d'enseignants en première année d'Etudes théâtrales », *Registres* n°5, Paris, PSN, 2001, p. 87-101.

¹⁸ Dans leur article "*An avalanche is coming : higher education and the revolution ahead*" publié sur Internet en mars 2013, face aux limites dans les possibilités de rencontrer une demande solvable avec la hausse des frais d'inscription, Michael Barber, Katelyn Donnelly et Saad Rizvi du groupe Pearson projettent à terme une segmentation des universités entre celles qui pourront se spécialiser dans la recherche, l'activité la plus coûteuse, et celles qui se centreront sur la formation pédagogique. [<http://www.ippr.org/publication/55/10432/an-avalanche-is-coming-higher-education-and-the-revolution-ahead>; page consultée le 2 juillet 2013].

¹⁹ Kerstin Hausbei *et al.*, *op.cit.*, 2001, p. 95-99.

d'universités qui proposent ces formations est passé de 52 à 62. En comparaison, le nombre d'étudiants dans les formations de communication a progressé de 58% entre 1999 et 2009²⁰. Dans ce contexte de moindre attractivité des études artistiques universitaires, l'Institut d'Études Théâtrales a continué à jouer un rôle central dans les activités d'enseignement et de recherche.

L'imbrication croissante d'une logique de marché avec celle du service public culturel, notamment en raison d'une explosion démographique du nombre de compagnies et d'artistes, a conduit à une fragmentation des emplois et à une complexification de la construction des carrières professionnelles, marquées par de fortes inégalités. Ainsi, entre 1990 et 2009, le nombre d'intermittents du spectacle a presque triplé tandis que le volume de travail a doublé, ce qui a conduit à une baisse moyenne de la rémunération et du nombre de jours travaillés dans l'année de l'ordre de 25%²¹. Les inégalités d'accès à l'emploi et de salaire sont amplifiées par les différences dans les niveaux de réputation corporative et de notoriété des professionnels. L'intensification de la concurrence, dans un contexte d'une stabilisation de l'engagement budgétaire des collectivités publiques²², requiert pour les entreprises du spectacle vivant des stratégies plus méthodiques pour la recherche de financements dans la production des spectacles, des ventes tandis que l'appropriation des œuvres par une population élargie nécessite des dispositifs chronophages d'action culturelle afin de créer des passerelles entre des univers culturels éloignés.

L'Institut d'Études Théâtrales s'est adapté à ces mutations sociétales en consolidant et diversifiant sensiblement ses partenariats avec les établissements culturels et les écoles d'arts. Ceux-ci ont permis de diversifier l'offre des ateliers de pratique artistique. A partir de 2010, la direction de l'I.E.T. a noué des liens étroits avec le milieu professionnel, du côté des espaces institutionnels, comme des associations de type SACD ou EAT. Aujourd'hui des conventions avec des théâtres permettent d'inscrire les ateliers dans des lieux professionnels et de travailler sur des plateaux techniques, mais aussi d'associer la pratique à des créations ou des projets que mènent les artistes et qu'ils choisissent d'approfondir à l'université.

²⁰ Bruno Lutunier, Bruno Dietsch et Marie-Françoise Sotto, « Formations artistiques, culturelles et en communication en 2009 : 155 000 étudiants dans des filières très diversifiées », *Cultures Chiffes* n°2011-5, 2011, p. 1-3.

²¹ Marie Gouyon, Frédérique Patureau, *op.cit.*, p. 3.

²² Le budget voté du ministère de la Culture et de la Communication a augmenté de 33% à prix constants de 1990 à 2000 contre 8,5% de 2000 à 2010 (Jean-François Chougnet, « L'effort public pour la culture », in Philippe Poirrier, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation Française, 2010, p. 39). Ce budget a diminué de 4,5% en 2013 à prix courants et la lettre de cadrage interministérielle prévoit une nouvelle baisse de 2,8% en 2014.

Depuis 2006, un master 2 professionnel est habilité pour encadrer des contrats d'apprentissage dans les domaines des métiers de la production, de la diffusion, de l'administration, des relations avec les publics, de la communication, du conseil artistique. Le développement patient de relations de confiance avec les équipes d'établissements culturels, de festivals, de compagnies, de bureaux d'accompagnement a permis une généralisation de cette formule de formation en alternance, jusque là inédite pour les professions liées à l'administration du spectacle vivant. Une spécialité « théâtre et autres arts » a été ouverte en master 2 recherches en 2009 afin d'encadrer les étudiants fortement intéressés par le développement des démarches artistiques interdisciplinaires, déjà pris en compte par Bernard Dort dans ses analyses dans les années 80. A partir de 2010, sous l'impulsion de Sylvie Chalaye, alors directrice, l'I.E.T se rapproche des écoles d'arts appliqués afin de mettre en place des ateliers de pratiques scénographiques qui conjuguent les techniques de design d'espace des Ecoles Boule et Duperré avec les pratiques scéniques et la théorie scénographique enseignée à l'I.E.T., et c'est ainsi qu'une licence professionnelle dans le domaine des métiers de la scénographie voit le jour en 2014 ainsi qu'un nouveau master 2 « Théâtre en création » tournée vers la pratique et la pédagogie de projet artistique en lien avec les écoles d'art. Une convention signée en 2010 avec le Pôle Supérieur d'Enseignement Artistique de Paris Boulogne Billancourt permet à l'I.E.T de mettre en place un partenariat étroit avec l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de la ville de Paris et de proposer aux élèves comédiens un parcours de licence spécifique. C'est aussi en 2010 que le projet pourtant envisagé dès 1987 de fédérer en UFR l'Institut d'Etudes Théâtrales avec le cinéma et la communication verra le jour, réunissant finalement l'I.E.T. avec l'Institut de la Communication, le Département de Cinéma et Audiovisuel et le Département de Médiations culturelles sous la bannière *Arts et Médias*.

L'Institut d'Etudes Théâtrales entend, au sein de ce nouveau pôle « arts », prendre en compte les transformations des pratiques artistiques et celles du marché des emplois pour poursuivre sa mission, autrement dit élaborer et transmettre, en étroite relation avec la recherche et le monde professionnel, des éléments d'histoire, de théorie et d'économie du théâtre et du spectacle vivant, tout en affirmant le développement de diplômes de professionnalisation en direction de savoir et de savoir-faire complémentaires : production, scénographie, conception costume, et encadrement d'atelier. Cet enjeu suppose de mettre en œuvre tous les modes d'investigation du fait théâtral, des techniques scéniques et de

production, ainsi qu'une approche de la pratique qui permette l'expérimentation et la recherche.