

**MANUEL
DES ÉTUDES
THÉÂTRALES**

SOUS LA DIRECTION DE
MARTIAL POIRSON

**MANUEL
DES ÉTUDES
THÉÂTRALES**

LES ARTS DE LA SCÈNE ET DU SPECTACLE

NOUS NOUS ENGAGEONS EN FAVEUR DE L'ENVIRONNEMENT :



Nos livres sont imprimés sur des papiers certifiés pour réduire notre impact sur l'environnement.



Le format de nos ouvrages est pensé afin d'optimiser l'utilisation du papier.



Depuis plus de 30 ans, nous imprimons 70% de nos livres en France et 25% en Europe et nous mettons tout en œuvre pour augmenter cet engagement auprès des imprimeurs français.



Nous limitons l'utilisation du plastique sur nos ouvrages (film sur les couvertures et les livres).

© Armand Colin, 2024
Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff
www.dunod.com

ISBN 978-2-200-61755-4

Cet ouvrage, qui lui doit tant, est dédié à la mémoire de Jean-Marie Villégier (1937-2024), pédagogue érudit du théâtre, lecteur hors de pair, comédien talentueux, metteur en scène inspiré à l'imaginaire débridé. Grand défricheur des oubliés du répertoire, il a été un passeur de premier plan entre le patrimoine dramatique et la création contemporaine. C'était aussi un adepte du mélange des arts, qui savait comme personne faire dialoguer danse, musique et théâtre.

Sommaire

Présentation des auteurs	10
Résumés des chapitres	15
Introduction. Qu'est-ce que les études théâtrales ? <i>Martial Poirson</i>	18
1. Historiographies théâtrales <i>Martial Poirson</i>	59
Fiche Méthode 1. L'analyse d'archives : une archéologie du spectacle vivant <i>Martial Poirson</i>	121
Fiche Méthode 2. L'histoire du théâtre à l'ère numérique <i>Martial Poirson</i>	142
2. Le texte au théâtre Mutations et résilience <i>Anne-Françoise Benhamou, Kenza Jernite, Floriane Toussaint</i>	160
Fiche Méthode 3. L'analyse dramaturgique <i>Anne-Françoise Benhamou, Kenza Jernite, Floriane Toussaint</i>	212
3. Artistes-interprètes <i>Julia Gros de Gasquet</i>	217
Fiche Méthode 4. L'analyse du jeu dramatique <i>Julia Gros de Gasquet</i>	244
4. Esthétique(s) <i>Julie Sermon</i>	247
Fiche Méthode 5. L'analyse de spectacle <i>Julia Gros de Gasquet et Floriane Toussaint</i>	273
5. Les métiers de la scène <i>Daniel Urrutiaguer</i>	277

Fiche Méthode 6. L'analyse organisationnelle des entreprises théâtrales <i>Daniel Urrutiager</i>	300
Fiche Méthode 7. Les catégories professionnelles <i>Daniel Urrutiager</i>	304
Fiche Méthode 8. Les principes de l'intermittence <i>Daniel Urrutiager</i>	307
6. Politiques théâtrales <i>Emmanuel Wallon</i>	310
Fiche Méthode 9. Acteurs et critères de l'évaluation <i>Emmanuel Wallon</i>	356
Fiche Méthode 10. L'impératif de la transmission <i>Emmanuel Wallon</i>	359
Fiche Méthode 11. L'appel de l'étranger <i>Emmanuel Wallon</i>	365
Fiche Méthode 12. L'intermittence en pratique <i>Emmanuel Wallon</i>	368
Fiche Méthode 13. À la rencontre des arts et genres minorés <i>Emmanuel Wallon</i>	372
Fiche Méthode 14. Le théâtre est-il toujours politique ? <i>Emmanuel Wallon</i>	380
7. Une sociologie du théâtre <i>Laurent Fleury</i>	385
Fiche Méthode 15. S'orienter dans la pensée sociologique : trois fondateurs, trois questionnements, trois traditions <i>Laurent Fleury</i>	423
Fiche Méthode 16. Penser la méthode comme démarche intellectuelle <i>Laurent Fleury</i>	425
Fiche Méthode 17. Penser la méthode comme techniques d'investigation <i>Laurent Fleury</i>	427

Fiche Méthode 18. Penser la méthode comme réflexivité critique <i>Laurent Fleury</i>	430
Fiche Méthode 19. Une pluralité de questionnements possibles <i>Laurent Fleury</i>	433
8. Anthropologie et ethnologie des spectacles vivants : du <i>theatrum mundi</i> à la diversité des performances <i>Jean-Marie Pradier</i>	436
Fiche Méthode 20. La recherche en ethnocénologie <i>Jean-Marie Pradier</i>	475
Fiche Méthode 21. L'approche inter/trans/multi/culturelle <i>Jean-Marie Pradier</i>	478
9. Arts de la scène et technologies numériques <i>Clarisse Bardiot</i>	482
Fiche Méthode 22. Des traces aux données : les <i>performing arts</i> <i>analytics</i> <i>Clarisse Bardiot</i>	511
10. Hybridations : Croisements avec les arts visuels et le cinéma <i>Antoine de Baecque et Kenza Jernite</i>	515
Fiche Méthode 23. Théâtre et intermédialité <i>Kenza Jernite</i>	556
Fiche Méthode 24. La recherche-création : Recherches en arts, recherche en actes <i>Martial Poirson</i>	560
Glossaire	572
Table des matières	633

Présentation des auteurs

Clarisse Bardiot

Clarisse Bardiot est professeur en histoire du théâtre contemporain et en humanités numériques à l'université Rennes 2. Ses recherches portent sur les traces numériques des arts de la scène, l'analyse des processus de création, l'histoire et l'esthétique des *digital performances*, la préservation des œuvres numériques et les nouvelles formes d'édition. Avec une équipe de développeurs, elle a conçu des environnements numériques pour la préservation et la documentation des arts de la scène : un prototype de logiciel, Rekall, et une application web, MemoRekall. En 2023, elle a reçu un financement de l'ERC pour un projet intitulé « From Stage to Data, the Digital Turn of Contemporary Performing Arts Historiography (STAGE) ». Elle est l'auteur de *Arts de la scène et humanités numériques. Des traces aux données* (Wiley / Iste, 2021).

Anne-Françoise Benhamou

Ancienne élève de l'ENS de Sèvres, diplômée de lettres classiques, agrégée de lettres modernes, Anne-Françoise Benhamou a enseigné les lettres et le théâtre à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, avant de devenir professeure en études théâtrales au département d'Histoire et de théorie des arts de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Elle est également dramaturge et a été conseillère artistique de différents théâtres nationaux (TNS, Théâtre de la Colline, Théâtre de l'Odéon). Spécialiste de la dramaturgie, de la mise en scène contemporaine, des écritures dramatiques, du jeu de l'acteur·trice, de la formation théâtrale et de la mise en scène des classiques, elle a notamment publié *Patrice Chéreau. Figurer le réel* (Les Solitaires intempestifs, 2015), *Koltès dramaturge* (Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2014), *Dramaturgies de plateau* (Les Solitaires intempestifs, 2012) et dirigé de nombreuses publications collectives sur le théâtre contemporain.

Antoine de Baecque

Historien des pratiques et des formes culturelles, critique de cinéma, notamment aux *Cahiers du cinéma*, dont il a été rédacteur en chef (1997-1999), puis à *Libération*, dont il a dirigé les pages culturelles (2001-2006), Antoine de Baecque a publié de nombreux ouvrages sur le cinéma, notamment sur la Nouvelle Vague, et sur le théâtre : *Avignon, le royaume du théâtre* (Gallimard, « Découvertes », 1996, rééd. 2006), *Histoire du Festival d'Avignon* (avec Emmanuelle Loyer, Gallimard, 2007, rééd. 2016), *L'Odéon, un théâtre dans l'histoire* (2010), *Esprit d'automne. Histoire d'un festival* (Gallimard, 2016). Il est professeur d'études cinématographiques à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm.

Laurent Fleury

Agrégé de sciences sociales, docteur en science politique, Laurent Fleury est professeur de sociologie à l'Université Paris Cité. Il y dirige le Master « Politiques culturelles » et le Master de « Sciences sociales ». Ses travaux portent sur les politiques, pratiques et institutions culturelles. Il est notamment l'auteur de *Le T.N.P. de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture* (PUR, 2006), *Le cas Beaubourg. Mécénat d'État et démocratisation de la culture* (Armand Colin, 2007), *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* (Armand Colin, 4^e édition en 2024), ou encore *Sociology of Culture and Cultural Practices. The Transformative Power of Institutions* (Chicago, Lexington Books, 2014). Ses publications portent également sur la théorie sociologique, avec notamment *Max Weber. La responsabilité devant l'histoire* (Armand Colin, 2017), *Max Weber* (Presses universitaires de France, 2023). Président du Comité de Recherches « Sociologie de l'art et de la culture » de l'Association Internationale des Sociologues de Langue Française (AISLF) de 2012 à 2022, il assure également des fonctions éditoriales au sein de *Sociologie de l'art*, *Revue de l'Institut de Sociologie*, *Arts and Social Sciences Journal*.

Julia Gros de Gasquet

Julia Gros de Gasquet a reçu une double formation à l'École Normale supérieure (ENS Ulm) puis à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon. Elle est aussi agrégée de Lettres Modernes. Elle est aujourd'hui comédienne et universitaire, maîtresse de conférences, habilitée à diriger des recherches à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne-Nouvelle, et à Sciences Po Paris. Elle a publié *En disant l'alexandrin, l'acteur tragique et son art, 17^e siècle-20^e siècle* (Champion, 2006) et *Pour une histoire du jeu en France* (Revue d'Histoire du théâtre, 2019). Au cinéma, elle a été dirigée par Eugène Green dans *Le Pont des Arts* et *Le Fils de Joseph*. Elle a été la directrice artistique du Festival de la Correspondance de Grignan de 2015 à 2021. Elle a récemment mis en scène *Les Fâcheux* de Molière et Beauchamps aux Fêtes Nocturnes de Grignan, spectacle qui sera repris en 2024-2025. Elle a joué dans le festival Off d'Avignon en 2023. Elle rejoint la production d'*Atys* de Lully (Les Ambassadeurs/Centre de musique baroque de Versailles) en 2024.

Kenza Jernite

Ancienne élève de l'ENS, agrégée d'anglais, Kenza Jernite est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle. Ses travaux portent sur les dramaturgies contemporaines, et en particulier sur les rapports entre théâtre et arts plastiques et sur la représentation du grand âge et de la fin de vie sur les scènes contemporaines. Elle est titulaire d'une thèse SACRe en études théâtrales (PSL / Université Paris Nanterre) et a été en contrat de recherches postdoctorales à l'Université de Strasbourg, au sein de l'Institut Thématique Interdisciplinaire Lethica. Elle a récemment publié *La Peinture sur scène ; dramaturgies plastiques contemporaines* (Classiques Garnier, 2022).

Martial Poirson

Ancien élève de l'ENS, agrégé de sciences économiques et sociales, Martial Poirson est professeur d'études théâtrales et d'histoire culturelle de l'Université Paris 8,

dont il dirige l'équipe de recherche « Politique et socio-économie des arts, de la culture et de la création ». Il est également *visiting professor* en *Cultural Studies* et *Performance Studies* à New York University. Ses travaux portent sur l'histoire et l'esthétique du théâtre, de la littérature et des arts, mais aussi les politiques et la socio-économie de la culture et l'histoire des femmes. Il est également dramaturge, essayiste, scénariste de bande dessinée, commissaire d'exposition et conseiller de productions audiovisuelles. Il a notamment publié *Spectacle et économie à l'âge classique* (Classiques Garnier, 2011), *L'économie du spectacle vivant*, avec Isabelle Barbéris (Presses universitaires de France, 2014), *La Comédie-Française, une histoire culturelle*, avec Agathe Sanjuan (Seuil, 2018), *Combattantes. Une histoire de la violence féminine en Occident* (Seuil, 2020), *Molière, la fabrique d'une gloire nationale* (Seuil, 2022), *Grand dictionnaire Molière*, avec Jean-Pierre Aubrit (Armand Colin, 2023), *Le Molière imaginaire. Les mythes qui ont fait sa légende* (Presses universitaires de France, 2024).

Jean-Marie Pradier

Jean-Marie Pradier est professeur émérite de l'Université Paris 8, chercheur à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, docteur en psychologie et docteur d'État ès Lettres. Après des recherches dans le Kurdistan d'Irak, il est enseignant à l'université d'Istanbul, puis expulsé par les autorités turques en raison de ses attaches avec le PDK. En poste en Uruguay, il a créé le *Teatro Laboratorio de Montevideo* en 1972. Enseignant à l'Université de Rabat, il a notamment collaboré avec le théâtre Norwid de Jelenia Gora (Pologne). Il est nommé par Eugenio Barba (*co*)founder de l'International School of Theatre Anthropology ISTA. Rédacteur du manifeste de fondation de l'ethnoscénologie (1995), ses recherches portent sur les fondements biologiques des arts du vivant et leur diversité. Coordinateur de plusieurs ouvrages, il est l'auteur de plus d'une centaine d'articles et d'études significatives telles que : *Fànic, Fàlic, Fàtic - Vers una teoria neurocultural dels espectacles vius* (Acadèmia Dels Nocturns, Universitat de València, 1998), *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (Ve siècle av. J.-C- XVIIIe siècle)* (Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Corps de l'Esprit », 1997), *Cialo Widowiskowe. Etnoscenologia Sztuk Widowiskowych* (Varsovie, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012).

Julie Sermon

Julie Sermon est professeure en histoire et esthétique du théâtre contemporain à l'Université Lyon 2, directrice de l'unité de recherche Passages Arts & Littératures (xx-xxi), dramaturge. Elle est l'autrice ou co-autrice de plusieurs ouvrages consacrés aux renouvellements des langages, des formes et des pratiques de la scène théâtrale et marionnettique (*Le personnage théâtral contemporain ; Théâtres du XXI^e siècle : commencements ; Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques...*), et s'attache plus particulièrement aux phénomènes de décentrement (théorique, esthétique, actorial) qu'ils impliquent. Depuis 2017, elle consacre l'essentiel de ses activités d'enseignement et de recherche aux relations, à double sens, qui peuvent se nouer entre les arts de la scène et l'écologie (voir *Morts ou vifs. Contribution à une écologie sensible, théorique et pratique des arts vivants*, éditions B42, juin 2021 ; *Théâtre/Public* n° 247, « La condition écologique », avril-juin 2023).

Floriane Toussaint

Agrégée de Lettres modernes et docteure en Études théâtrales, Floriane Toussaint est maîtresse de conférences en Arts du spectacle à l'Université de Reims Champagne-Ardenne et membre du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL). Elle est l'auteur d'un ouvrage consacré aux adaptations des romans de Dostoïevski sur la scène moderne et contemporaine (Classiques Garnier, 2024) et de plusieurs articles portant sur les questions d'hybridation entre théâtre et littérature. Ses travaux de recherche en cours portent sur les dramaturgies textuelles et scéniques contemporaines, et sur les questions esthétiques et de jeu qu'elles soulèvent. Elle a également fait paraître deux traductions chez Actua-lités Éditions et travaille à la diffusion des dramaturgies cubaines contemporaines en France. Par ailleurs, elle pratique la dramaturgie auprès de plusieurs metteuses en scène ainsi que la critique, en tant que membre du Syndicat professionnel de la Critique.

Daniel Urrutiaguer

Ancien élève d'HEC, agrégé de sciences économiques et sociales, Daniel Urrutiaguer est professeur en économie et esthétique du théâtre à l'Université Sorbonne-Nouvelle, membre de l'Institut de Recherche en Études Théâtrales. Ses enseignements et son champ de recherche sont spécialisés dans la socio-économie du spectacle vivant, notamment sur les mécanismes de formation de la valeur, l'environnement juridique, les formes de coopération, de concurrence et les tensions dans les interactions entre les équipes artistiques, les établissements culturels, les collectivités publiques, les publics, les relais d'opinion, la population. Il a été responsable scientifique de plusieurs études nationales sur les compagnies, la diffusion de la danse et la place des arts de la scène dans la programmation culturelle des bibliothèques et des musées. Il a publié des articles dans plusieurs revues internationales (*Journal of Cultural Economics*, *International Journal of Arts Management*, *Journal of Librarianship and Information Science*, *The Service Industries Journal*, *Análise Social*, *Shagi/Steps*, *L'Annuaire théâtral*, *Revue des Études Françaises*).

Emmanuel Wallon

Emmanuel Wallon est professeur émérite de sociologie politique à l'université Paris Nanterre, attaché à l'unité de recherche « Histoire des arts et des représentations ». Longtemps en charge du cours de sociologie du théâtre à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve, ses travaux portent sur les politiques culturelles et les rapports entre les arts et les pouvoirs à l'époque contemporaine. Il est membre du conseil d'administration de l'Observatoire des politiques culturelles, du Comité d'histoire du ministère de la Culture, ainsi que des comités de rédaction des revues *L'Observatoire (la revue des politiques culturelles)*, *Nectart* et *Études théâtrales*. Ancien président de HorsLesMurs (Centre national de ressources pour les arts de la rue et du cirque) et membre fondateur du collectif « Pour l'éducation, par l'art », il préside l'association La Fonderie, au Mans (lieu de création, de travail et de rencontre). Parmi ses dernières parutions : *Scènes de la critique* (Actes Sud, 2015) ; *Théâtre en travail. Mutations des professions du spectacle (toujours) vivant*, codirigé avec Martial Poirson, (*Théâtre/Public*, n° 217, juillet 2015) ; *Les Années Lang. Une histoire des politiques culturelles*.

1981-1993, codirigé avec Vincent Martigny et Laurent Martin (La Documentation française, 2021) ; *Service public / intérêts privés. La longue querelle de la scène française. XVIII^e-XXI^e siècles* (*Revue d'histoire du théâtre*, n° 292, janvier 2022) ; *Parcours et défis des élu-e-s à la culture aujourd'hui*, codirigé avec Jean-Pierre Saez (Observatoire des politiques culturelles, Grenoble, septembre 2022).

Résumés des chapitres

Chapitre 1. Historiographies théâtrales

Ce chapitre ne porte pas sur l'histoire du théâtre en tant que telle, mais sur les objets (flottants et hybrides), les méthodes (complémentaires et évolutives) et les approches (changeantes et parfois concurrentes) selon lesquels s'est développée l'historiographie théâtrale, avant et depuis la naissance des études théâtrales. Il inventorie les types d'archives, fonds et ressources disponibles, mais aussi les récits, voire les mythes et légendes par lesquels s'est racontée une certaine histoire des théâtres. Il insiste sur les procédés d'invisibilisation de personnes, de genres, de lieux et de sujets, ainsi que sur leurs tentatives d'habilitation comme sujets légitimes pour l'histoire. Sans oublier l'apport des nouvelles technologies et du numérique à une historiographie qui ne cesse de se réinventer, à mesure qu'elle prend du recul critique sur elle-même.

Chapitre 2. Le texte au théâtre

Ce chapitre examine d'abord les spécificités du texte de théâtre dans son rapport à la scène au sein de la tradition occidentale. Il montre ensuite comment l'écriture dramatique et les formes théâtrales se sont nourries depuis leurs origines de matières textuelles extra-théâtrales, par la dynamique toujours renouvelée de l'adaptation. Il présente enfin les modalités diverses et fécondes de la présence du texte sur la scène contemporaine, y compris dans les écritures de plateau et les formes qualifiées de postdramatiques.

Chapitre 3. Artistes-interprètes

Envisager l'histoire du théâtre, des pratiques et du fait théâtral au prisme des interprètes est une perspective récente dans le champ des études théâtrales. C'est cette perspective que ce chapitre adopte à travers trois questions majeures. Que veut dire jouer ? Les réponses varient selon le moment de l'Histoire où l'on se situe et les traditions occidentales et extra-occidentales que l'on envisage. Jouer est un art. Comment l'a-t-on appris et transmis jusqu'à aujourd'hui ? Enfin, jouer réclame un engagement émotionnel et physique de la part des interprètes qui est aussi lié à leur rapport au monde. Comment cet engagement rejoint-il des questionnements sociétaux contemporains dont il se nourrit et qui l'enrichissent ?

Chapitre 4. Esthétique(s)

Aborder le théâtre d'un point de vue esthétique, ce n'est pas simplement s'intéresser à la beauté des œuvres ou à la signature stylistique de tel ou telle artiste. C'est interroger les formes, les genres, les courants artistiques, les enjeux et les effets de cet art. Après

être revenu sur la genèse de l'esthétique théâtrale, ce chapitre examine les principaux points de débat structurant la pensée du théâtre, de l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui.

Chapitre 5. Les métiers de la scène

Ce chapitre est consacré à la présentation de la diversité des métiers techniques et administratifs qui accompagnent les créations artistiques avec leurs principales missions et les formations existantes pour y accéder. Il met aussi en avant des enjeux posés par la complexification des composantes visuelles et sonores, l'expérimentation de nouveaux espaces de jeu, ainsi que les fortes inégalités de valorisation de ces métiers de l'ombre qui œuvrent à la production de spectacle.

Chapitre 6. Politiques théâtrales

De William Shakespeare à Edward Bond et au-delà, le théâtre eut toujours maille à partir avec le pouvoir dont il a patiemment scruté l'incarnation, ses paradoxes et ses mystères. Il a connu des sorts divers sous la coupe de la tutelle – privilège ou prohibition, censure ou tolérance, taxation ou subvention –, comme le montre bien le cas français. Celui-ci sert de fil conducteur à une étude à la fois chronologique et thématique des relations changeantes entretenues entre les autorités politiques (nationales ou locales) et les gens du spectacle vivant, dont le désir d'indépendance doit s'accommoder des exigences du service public. Cela n'empêche pas une partie d'entre eux d'exercer en sens inverse le seul pouvoir qui leur incombe : celui de la critique sociale ou de la contestation politique.

Chapitre 7. Une sociologie du théâtre

Ce chapitre interroge le statut accordé au théâtre par la société et la politique. Il restitue les mutations de l'économie politique du théâtre en France depuis 1945, montrant combien l'historicité des configurations éclaire la conflictualité des représentations dont le théâtre a été l'objet. La question de l'idéal de démocratisation et de sa réalisation est également reposée au croisement d'une *sociologie de la culture* et d'une *sociologie politique*, permettant de la penser non plus dans les seuls termes exclusifs d'une distribution sociale des pratiques culturelles, mais dans ceux de l'institution politique d'un espace public, fondateur de la possibilité d'un monde commun.

Chapitre 8. Anthropologie et ethnologie des spectacles vivants : Du *theatrum mundi* à la diversité des performances

L'évolution des sciences humaines et sociales est allée de pair avec les bouleversements de l'histoire universelle. Les rapports de l'anthropologie et du théâtre ont été profondément modifiés, ouvrant sur des pratiques et des esthétiques les plus diverses. Passant d'une conception ethnocentrée des arts de la scène à une approche pluri et transdisciplinaire des incarnations de l'imaginaire, les études et la recherche proposent des perspectives novatrices dont ce chapitre a à cœur de mettre en évidence les évolutions.

Chapitre 9. Arts de la scène et technologies numériques

L'apparition du numérique dans le domaine du spectacle vivant est un phénomène qui s'inscrit dans un contexte global : l'informatisation croissante de nos sociétés,

laquelle oblige à reconsidérer nos modes d'existence et d'être au monde. Ce chapitre examine les implications du numérique dans les arts de la scène, mettant en lumière les transformations et les défis que ces technologies posent à notre compréhension du théâtre contemporain à travers trois axes : l'histoire et l'esthétique, des écrans sur la scène à la scène sur les écrans ; la documentation des œuvres liée au devenir numérique de leurs traces ; l'essor des humanités numériques en études théâtrales.

Chapitre 10. Hybridations : Croisements avec les arts visuels et le cinéma

Ce chapitre s'intéresse à la longue histoire du théâtre en tant que lieu de croisement entre les arts, mettant en lumière l'émergence, au fil des temps, de formes scéniques hybrides. La première partie examine les intersections entre le théâtre et les arts plastiques, la seconde partie entre le théâtre et le cinéma, offrant ainsi deux perspectives complémentaires sur la manière dont les différents arts fusionnent ou se mélangent dans les pratiques scéniques contemporaines.

INTRODUCTION

Qu'est-ce que les études théâtrales ?

Martial Poirson

La « science » du théâtre n'a pas encore connu sa révolution copernicienne. Tout se passe encore comme si c'étaient les hommes qui tournaient autour des terres immobiles des esthétiques et des idéologies théâtrales, alors que ce sont elles qui tournent autour des hommes qui les ont engendrées à travers leur histoire.

Eugenio Barba, *Teatro Cultura* (1979)¹

1. TERMINOLOGIE FLOTTANTE OU PARADIGMES CONCURRENTS ?

Les études théâtrales sont parfois perçues comme une discipline fourre-tout aux contours incertains. Une perception confortée par la grande variété des intitulés de formation qui se placent tour à tour sous la bannière des arts vivants, des arts de la scène, des arts du spectacle, des arts de la performance, ou des arts de la scène et parfois de l'image ... Ce flottement terminologique a suscité des querelles intestines sur la délimitation précise de ses objets, la spécificité de ses méthodes ou la singularité de ses approches. Cette crispation disciplinaire a pu prêter le flanc à la contradiction et motiver les critiques d'autres sciences jugées plus « pures » ou plus « dures ». Le risque persistant de cette rivalité taxinomique, qui tourne parfois à la bataille rangée, est celui d'une capture identitaire de ce qui fait précisément la singularité du théâtre, à savoir sa nature hybride et labile.

Aucune de ses désignations concurrentes ne manque pourtant de pertinence : « arts vivants » insiste sur le présent évanescant de l'événement spectaculaire, mais éclipse la composante historique pourtant constitutive de l'objet ; « arts du spectacle » ouvre aux pratiques hybrides (danse, performance, cirque, marionnette, installation, création numérique, etc.), mais contribue en retour à occulter d'autres pratiques inhérentes au théâtre qui ne sont pas intrinsèquement performatives ; « arts de la scène » prend

1. Eugenio Barba (1999), « Théâtre-culture », *Théâtre, solitude, métier, révolte*, présenté par Lluís Masgrau, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Saussan, Montpellier, L'Entretemps, p. 193.

en compte la dimension matérielle, pratique et technique du plateau, mais perd de vue un certain nombre de composantes esthétiques de la représentation ; « arts de la performance » reconnaît la paternité des *performance studies*, mais au prix d'un malentendu sur lequel nous reviendrons...

La théâtrologie, libre traduction du terme allemand *Theaterwissenschaft* (littéralement science du théâtre), tient une place particulière dans cette constellation lexicale. Le critique et essayiste Bernard Dort invente le néologisme dans un article du *Monde* en 1980, « dans le souci de ne pas postuler la suprématie du texte ». Il le reprend plus tard pour désigner un certain type d'observateur du théâtre « qui se donne pour tâche d'inscrire le spectacle dans une perspective historique, sociologique et esthétique », par opposition selon lui à la figure du critique et surtout du spectateur intéressé « qui est à la fois en dedans et en dehors de la fabrique du théâtre » (Dort, 1988, p. 15). On retrouve le terme sous la plume d'un autre grand pionnier des études théâtrales, le théoricien Denis Bablet, pour qui la théâtrologie, qu'il distingue nettement de l'histoire du théâtre, « si barbare que puisse être le terme », est « une approche du théâtre considéré comme un phénomène global dont l'étude réclame le recours à des méthodes qui relèvent de l'histoire, de l'analyse littéraire et esthétique, de la sociologie, de la psychologie, de la linguistique et de l'anthropologie » (Bablet, 1981, p. 4). Cette dénomination d'origine allemande, qui « peut paraître un peu barbare », désigne « une science qui reconnaît la spécificité de son objet mais, dans ses démarches, emprunte ses méthodes » à d'autres disciplines constituées qui lui préexistent (Denis Bablet et Odette Aslan, 1981).

Pourtant, la théâtrologie n'a finalement pas percé et n'est jamais devenue usuelle, contrairement à la filmologie, qui a défaut d'être le porte-étendard des études cinématographiques, désigne un mode d'appréhension des œuvres, mais aussi à la musicologie, qui a été adoptée dès la naissance de ce champ spécifique d'investigation scientifique. Pourtant, Eugène Ionesco s'en moque malicieusement dans *L'Impromptu de l'Alma* en 1955, au prétexte d'une célèbre leçon de « théâtralogie » (changement orthographique qui marque l'emphase présentée comme dérisoire), de « costumitude » et de « psycho-spectatologie »¹. Elle est infligée à un dramaturge en panne d'inspiration (autoportrait de l'auteur lui-même) par trois critiques littéraires, les Bartholoméus, qui entreprennent de le rééduquer à leur science critique. Une scène drolatique de pure logorrhée qui tourne à la farce, dont le ressort burlesque achève de disqualifier toute prétention à une quelconque « science du théâtre ». indice de l'enjeu autour d'une telle notion, Ionesco la reprend en son nom propre, mais pour mieux s'en démarquer dans son *Discours sur l'Avant-Garde*, prononcé en juin 1959 à l'occasion du *Discours d'inauguration des entretiens de Helsinki sur le théâtre d'avant-garde*, à l'initiative de l'Institut international du Théâtre.

Le théâtre ne peut être que Théâtre, bien que, pour certains docteurs actuels en « théâtralogie », cette identité à soi-même soit considérée comme fausse, ce qui me paraît le plus invraisemblable, le plus ahurissant des paradoxes. (...)

1. Eugène Ionesco (1955), *Les Chaises*, suivi de *L'Impromptu de l'Alma ou Le Caméléon du berger*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 143.

Je suis, paraît-il, un auteur dramatique d'avant-garde. La chose me paraît même évidente puisque je me trouve ici, aux entretiens sur le théâtre d'avant-garde. Cela est tout à fait officiel. Maintenant, que veut dire avant-garde ? Je ne suis pas docteur en théâtrologie, ni en philosophie de l'art, à peine ce qu'on appelle un homme de théâtre¹.

C'est finalement l'appellation des origines, celle d'études théâtrales, qui s'est imposée avec constance au fil des temps, aussi bien dans le monde de l'enseignement que de la recherche, au point d'être identifiée aujourd'hui comme la dénomination courante et matricielle d'une discipline entièrement dévouée à un « art attrape tout » (Corbin, 2017, p. 363). Cette désignation générique, au pluriel indéfini, de préférence à toute dénomination plus précise, permet de la prémunir à la fois contre les connotations scientistes généralisantes, et inversement, contre les savoirs trop exclusifs. L'appellation fait également écho à d'autres disciplines qu'on retrouve dans l'ADN des études théâtrales, toutes placées dans le sillage des nouvelles humanités: les études littéraires, qui les ont un temps portées dans leur giron, en constituent un substrat trop souvent refoulé ; mais aussi les études cinématographiques, sœurs aînées nées un peu auparavant, avec lesquelles il arrive encore qu'elles fusionnent au sein de départements universitaires ; ou encore les études culturelles, importées des *cultural studies* venues d'Angleterre et des États-Unis, qui ont contribué à élargir notablement leur périmètre d'action et leurs méthodes d'investigation.

La résilience de l'approche en termes de théâtre, par-delà les modes, chapelles, critiques et emprunts, atteste sans doute de sa valeur heuristique. Elle demeure le pôle de référence et le principal point d'ancrage de la discipline, après en avoir été la dénomination initiale, revendiquant par conséquent un rapport à la longue durée (Biet, Triau, 2006). Elle préserve les études théâtrales aussi bien de l'essentialisme, considérant le théâtre selon sa supposée nature immuable anhistorique, que du présentisme, faisant table rase d'un passé pourtant particulièrement prégnant en concevant le spectacle comme une éternelle épiphanie.

2. ORIGINES, FONDEMENTS ET CONTROVERSES

Les études théâtrales ont pour ambition de proposer un modèle unifié rendant compte de toutes les dimensions de la représentation par une approche syncrétique, synthétique et transversale visant à mettre en évidence la dimension hybride d'un art global, voire total. Cette définition minimale engendre une série de controverses épistémologiques, qu'elles proviennent d'autres disciplines concurrentes autoproclamées plus légitimes ou de querelles méthodologiques internes à la discipline.

De nombreuses objections se sont élevées pour s'opposer, parfois de façon virulente, à la reconnaissance de cette approche nouvelle en termes d'études théâtrales. Elles ont émané aussi bien de certains professionnels du théâtre qui accueilleraient avec méfiance les discours de savants prétendant expliciter la réalité de leur art, que d'universitaires peinant à prendre du recul par rapport à leur propre subjectivité afin de

1. Eugène Ionesco (1962), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, NRF, resp., p. 20 et 25.

développer une approche réellement scientifique du théâtre. D'autant que, soulignons-le, ce dernier a longtemps pâti d'un préjugé défavorable. Sans même aller jusqu'à évoquer la grande tradition de haine qui s'exprime depuis l'Antiquité à l'encontre du théâtre, puis au sein de l'Église, qui n'a de cesse de le condamner (Lecerclé et Thouet, 2019), rappelons que de nombreuses figures du milieu intellectuel, littéraire et artistique se sont également plu à dénigrer le théâtre dont parfois elles vivaient. Le théâtre est volontiers présenté de façon récurrente dans le discours dominant comme en état de crise perpétuelle (Goetschel, 2020), incitant Jean Vilar à affirmer plaisamment à la fin des années 1960 que « tant que le théâtre est en crise, il se porte bien »¹. « Le théâtre est toujours en retard sur le reste de la littérature », déclarait déjà de façon péremptoire Émile Zola du haut de son autorité intellectuelle². Un verdict sans appel repris par François Mauriac qui, dans la *Chronique dramatique* publiée aux éditions Gallimard dans la prestigieuse *Nouvelle revue française* le 1^{er} mai 1925, évoque à son tour un « art déchu », suivi de près par Jean Prévost, renchérissant le 1^{er} août 1928 dans le même média sur un art qui « se trouve, de beaucoup, le plus bas »³. Un préjugé dépréciatif tenace, au sein même des professions intellectuelles, qui eut une certaine incidence sur les réticences avec lesquelles ont été accueillies les études théâtrales au sein de l'institution. Ce qui motive Bernard Dort à déclarer lors de son arrivée à la Sorbonne comme enseignant que « le savoir théâtral n'est pas reconnu comme un domaine à part entière »⁴.

Cette situation a pu nourrir un certain complexe d'infériorité plus ou moins conscient de la part des partisans d'une science du théâtre, qui ont parfois eu tendance à surjouer leur ancrage scientifique en l'indexant sur le vocabulaire et la méthode des sciences dites « dures ». C'est ainsi qu'Étienne Souriau, philosophe et professeur d'esthétique, s'est montré soucieux, dans une conception particulièrement spéculative, abstraite et technique, de fonder les études théâtrales sur une approche méthodologique et épistémologique globale : il insistait sur les définitions, le classement, l'inventaire, la modélisation, allant jusqu'à établir des correspondances entre « fonctions dramatiques » et symboles astrologiques. L'analogie avec les sciences exactes est constante dans son œuvre majeure, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*. Dans la préface, il évoque un « algèbre théâtral », tout en satirisant les objections qui pourraient lui être adressées : « Horreur ! Quoi, l'art réduit au calcul » (Souriau, 1950, p. 16). Dans l'appendice de l'ouvrage, Souriau analyse le pari de Pascal au prisme de la grille de lecture qu'il vient d'échafauder pour le texte de théâtre, concluant à l'inefficacité dramaturgique de la mise en scène, car « dieu seul peut jouer dieu » (*Ibid.*). Certains développements assument ouvertement l'analogie avec les mathématiques, comme le chapitre III, « *Ars combinatoria* », directement

1. Jean Vilar (1986), *Le Théâtre, service public* [1975], Paris, Gallimard, p. 530.

2. Propos rapporté par le journaliste Jules Huret dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Paris, José Corti, 1999, p. 194.

3. François Mauriac (1925), *Chronique dramatique*, Nrf, n°140, 1^{er} mai 1925, p. 925 ; Jean Prévost (1928), *Chronique dramatique*, Nrf, n°179, 1^{er} août 1928, p. 281.

4. Propos rapporté dans Chantal Meyer-Plantureux (2000), *Bernard Dort. Un intellectuel singulier*, Paris, Seuil, p. 173.

inspiré par les théories du mathématicien suisse Jacques Bernoulli, fondateur du calcul de probabilité, mais aussi de l'*Ars magna* du philosophe et théologien Raymond Lulle, inventeur de la « machine logique » programmée pour débrouiller le vrai du faux. Insistant sur la dimension technique de sa méthode globale, Souriau cherchait à isoler les « opérations élémentaires » de sa démarche :

Quel artiste a jamais perdu la moindre parcelle de son génie à formuler clairement les données positives de sa technique ? Mais je crois qu'entre tous les arts, celui du théâtre (...) est celui qui appelle le plus ce genre de connaissances, ce genre de calculs, ce genre de formulations. (Souriau, 1950, p. 8)

Dans le séminaire qu'il dispensait à la Sorbonne quelques années plus tard en 1956, sous l'intitulé révélateur « Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale », Souriau poursuivait sa quête d'une méthode scientifique d'investigation, notamment dans l'étude « Le cube et la sphère ».

Sa démarche scientifique fit des émules, filant la métaphore, tel le professeur de littérature Paul Ginestier qui évoquait la « géométrie dramatique » dans *Le Théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique*, publié en 1961. Plus tard, c'est au tour du sémioticien Roland Barthes de définir le théâtre comme une « machine cybernétique », source d'une « polyphonie informationnelle » qu'il assimile à la théâtralité, appréhendée comme « épaisseur de signes »¹. La récurrence des métaphores issues des sciences et des techniques dans ce nouvel ordre scientifique que prétendent incarner les études théâtrales, qui ne manquent jamais une occasion d'invoquer leur « révolution copernicienne », témoigne de la constance des stratégies de légitimation au sein du champ académique et institutionnel. Elles donnent, en creux, la mesure des attaques et critiques qui leur ont été adressées avec constance jusqu'à aujourd'hui.

3. LE THÉÂTRE, OBJET OU DISCIPLINE ?

Aux objections externes se sont ajoutées des résistances internes qui ont pu conforter certains sectarismes et dogmatismes disciplinaires. Elles portaient à la fois sur la constitution même de la discipline, sur son champ d'expertise et sur ses modes de structuration. Car une fois identifiées l'unité et la pérennité des études théâtrales, restait encore à les reconnaître comme un champ de savoir légitime à part entière. Deux écueils se profilaient alors, comme pour de nombreuses disciplines d'apparition récente en sciences humaines et sociales : le risque de la synthèse abusive et celui de la spécification excessive. Le premier consiste à appréhender tout objet de savoir à l'aune de cette nouvelle approche qui devient dès lors hégémonique, voire totalitaire, vampirisant celles d'autres disciplines voisines et compromettant toute collaboration venue de l'extérieur ; le second revient à lui reconnaître une singularité absolue qui la coupe de tout dialogue avec d'autres disciplines et la balkanise en faisant table rase de tout savoir connexe.

1. Roland Barthes (1981), « Littérature et signification » [1963], *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 p. 258.

D'autres difficultés épistémologiques incidentes ont entravé la constitution scientifique de la discipline, au premier rang desquelles figure la délimitation de son champ d'expertise et par conséquent, de sa plus ou moins grande autonomie. La définition même de l'enseignement et de la recherche théâtrale peut osciller entre deux logiques concurrentes, l'une exclusive, l'autre extensive (Losco, 2017, pp. 9-12). La logique exclusive consiste à réduire la production de connaissance scientifique à un contenu clairement identifié par les pairs ou les instances de légitimation et procède par exclusion des artistes, professionnels et praticiens de l'activité étudiée, sur laquelle s'invente un savoir purement théorique. La logique extensive revient au contraire à impliquer l'ensemble des pratiques de création théâtrale dans un dispositif de *practice as research* (PaR) ou de recherche-crédation, autrement dit à refuser toute position de surplomb. Ce qui revient à faire l'hypothèse selon laquelle tout artiste est intrinsèquement un chercheur, au moins en puissance, et toute création un dispositif de recherche, même implicite. Une situation qui engendre un « conflit de facultés » entre savants et créateurs (Borgdorff, 2012) ou une hiérarchisation, même inconsciente, entre la recherche académique et la recherche artistique dont elles seraient un simple succédané (Nelson, 2013).

Une dernière série de difficultés tient aux modes spécifiques de structuration de la discipline dont l'unité et la finalité sont tantôt imputées à son objet, tantôt à sa méthode, selon une différenciation héritée de la logique cartésienne. Or la tradition académique en France s'est plutôt constituée autour d'une spécialisation et d'un cloisonnement des connaissances fondés sur la spécificité de leur méthode, plutôt que sur celle des objets auxquels elle est susceptible de s'appliquer. Contrairement à la tradition empirique anglo-saxonne, qui ne rechigne pas à inventer une discipline lorsqu'elle cherche à appréhender la nature spécifique d'un objet. La question qui peut dès lors être posée est la suivante : « L'objet peut-il faire la méthode ? »¹. Répondre positivement consiste à conforter une inversion de préséance fondée sur la singularité du théâtre : « la mémoire des spectacles reposant presque totalement sur les spectateurs, les critiques et les analystes, c'est dans l'ensemble des sciences humaines peut-être le seul cas où une discipline peut contribuer de façon décisive à tenir en vie son objet » (Mervant-Roux, 2006, p. 24).

Rare dans un système universitaire français dont le centralisme et l'étatisme tendent à uniformiser les formations et à freiner les initiatives innovantes isolées, cette démarche est usuelle dans le contexte académique nord-américain, souvent géré par des organismes privés aux fonds propres. Bon nombre de départements émergents en sciences humaines et sociales (*humanities*) depuis le dernier tiers du xx^e siècle y ont été inspirés par des préoccupations nouvelles, souvent issues de la société civile et de considérations politiques ou même idéologiques. Elles ont rendu visibles des objets autrefois exclus, voire occultés du champ scientifique. C'est ainsi que les grands mouvements émancipateurs ont été accompagnés par la production et la réception de champs spécifiques du savoir académique depuis les années 1970.

1. Margot Degoutte, Nicolas Laurent, Géraldine Prévot, Quentin Rioual (2016), « L'objet peut-il faire la méthode ? Penser les objets artistiques à partir de méthodes transdisciplinaires », École Normale Supérieure d'Ulm, 10 juin 2016.

Les *cultural studies* ont ouvert la voie à un vaste programme d'investigation, dans une conception synthétique et globale des interactions entre culture et société :

L'histoire des études culturelles, le genre et la sexualité, l'idée de nation et l'identité nationale, le colonialisme et le post-colonialisme, la race et l'ethnicité, la culture populaire et ses publics, les sciences et l'écologie, la politique de l'identité, la pédagogie, la politique de l'esthétique, les institutions culturelles, la politique des disciplines, le discours et la textualité, l'histoire et la culture globale à l'époque postmoderne. (Nelson, Treichler, Grossberg, 1992, p. 1)

D'autres champs disciplinaires ont suivi, accompagnant les injonctions sociétales qui ont émergé au sein de la conscience collective : les courants féministes ont conduit à la création de départements universitaires de *women's studies* puis de *gender studies* et finalement de *men's studies*, les courants homosexuels ont engendré les *gay and lesbian studies* puis les *queer studies*, la lutte pour les droits civiques et la sociologie de l'immigration ont été accompagnées par les *black studies* ou les *african, black and caribbean studies*, la décolonisation a été relayée par les *postcolonial studies*, puis les *subaltern studies*...

Ces disciplines ne revendiquent aucune neutralité axiologique ni objectivité scientifique, ce qui constitue un second obstacle à leur reconnaissance académique dans le contexte français et, dans une moindre mesure, européen. La distinction canonique théorisée par le sociologue allemand Max Weber lors de conférences à l'Université de Munich en 1917 et 1919, reprise plus tard dans *Le Savant et le Politique*, consiste à opposer la rationalité du scientifique, fondée sur la mise à distance des jugements de valeurs, des émotions et des convictions personnelles, et l'action de l'homme ou de la femme politique, qui répond à des impératifs pratiques et renvoie à des convictions idéologiques revendiquées en tant que telles. La science est selon Weber fondée sur la « neutralité axiologique » et doit se prémunir contre tout biais cognitif que pourraient engager des valeurs, idées, croyances ou affects.

Une ligne de partage souvent floutée dans les études théâtrales, qui se sont inventées aussi comme un espace d'engagement politique, militant et idéologique, en tant que parole située (Chalaye, Urrutiaguer, 2015), dans le sillage de l'histoire littéraire républicaine née au début du xx^e siècle, qui était déjà une « discipline progressiste et moderniste »¹. Car comment aborder une pratique artistique et culturelle investie d'une fonction aussi civique, sociale, critique et émancipatrice que le théâtre autrement qu'à travers la lorgnette des « cités du théâtre politique » (Hamidi-Kim, 2013) ? Comment dissocier le théâtre des modes d'être ensemble des communautés artistiques qui lui ont donné naissance et qui fondent souvent leur identité sur la marginalisation volontaire, le refus de la professionnalisation, le rejet de la société industrielle, et surtout la revendication d'une pureté, d'un amateurisme et d'un artisanat d'art à rebours du monde capitaliste dans lequel pourtant ils s'inscrivent et des industries culturelles qui parfois les absorbent (Autant-Mathieu, 2013) ?

Riches de ces doutes et de ces remises en question, les études théâtrales sont devenues depuis les années 1970 un champ autonome d'enseignement et de recherche, dont la « choralité pluridisciplinaire » constitutive procède par additions,

1. Antoine Compagnon (1983), *La Troisième République des lettres*, Paris, Seuil, p. 7.

superpositions et transformations réciproques des disciplines par l'objet et des objets par les disciplines (Mervant-Roux, 2006, pp. 21-22). Une telle optique a parfois permis des travaux très spécifiques, comme les *sound studies*. Ce champ de recherche entièrement dédié au son a eu à cœur de se démarquer du primat des cultures visuelles dans l'analyse du théâtre et de développer ses propres colloques, revues, publications et initiatives de mises en archives et en exposition de patrimoine sonore.

Cette interdisciplinarité a aussi autorisé d'utiles synthèses. Si les études théâtrales apparaissent aujourd'hui comme un carrefour de disciplines issues de différentes sciences humaines et sociales, c'est en vertu de l'hybridation de ses objets, du croisement de ses méthodes et de la confrontation d'approches provenant d'horizons épistémologiques divers, parfois même opposés : littérature, histoire, linguistique, psychologie, sociologie, économie, anthropologie, psychanalyse, sciences politiques, plus récemment sciences de l'information et de la communication, sciences cognitives et humanités numériques, sans compter l'influence des courants de pensée tels que la sémiologie, le structuralisme ou le déconstructivisme, etc. La liste serait longue des disciplines qui se sont invitées dans les études théâtrales et ont activement contribué à leur genèse, sans pour autant jamais prendre le pas sur la spécificité de leur cadre épistémologique. Au point de pouvoir s'apparenter parfois à l'« indisciplinarité » prônée dans d'autres domaines scientifiques (Loty, 2005) ou surtout artistiques (Hughes et Lafortune, 2001 ; Huys et Vernant, 2012). Bien qu'elle soit parfois qualifiée de trans-, multi- ou pluridisciplinarité par les institutions d'enseignement et de recherche, c'est bien d'interdisciplinarité qu'il s'agit au sein des études théâtrales, puisqu'elle procède par synthèse et non par simple approche transversale, par emprunts et croisements fertiles avec d'autres disciplines plutôt que par isolationnisme.

Encore convient-il d'explicitier l'acception à large empan du terme interdisciplinaire en études théâtrales, où il recouvre bien d'autres dimensions que la seule perspective du savoir académique et désigne un ensemble d'approches méthodologiques : il revêt à la fois une dimension intermédiaire¹, en raison de la place du théâtre au sein de l'espace public et de la diversité de ses modes de médiatisation ; mais aussi interartistique, en vertu de la rencontre de plusieurs arts mêlés au sein de la représentation ; ou encore multi-, trans-, pluri- ou interculturelle, par sa confrontation à d'autres pratiques spectaculaires et performatives dans le monde², et par l'insistance sur le croisement et l'hybridation en son sein de cultures plurielles (Pavis, 2017, Avant-propos). Une constellation de savoirs susceptible de rendre compte du syncrétisme des modes d'appréhension de l'objet théâtre.

1. Voir Fiche méthode 23 « Théâtre et intermédialité ».

2. Voir Fiche méthode 21 « L'approche inter/trans/multi/culturelle ».

4. UNE HISTOIRE GLOBALE : COOPÉRATIONS CULTURELLES ET ARTISTIQUES INTERNATIONALES

L'histoire des études théâtrales s'écrit dès les origines dans une perspective résolument internationale¹, comme en atteste l'apparition de la Société universelle du théâtre fondée par Firmin Gémier dans l'entre-deux-guerres à dessein de stimuler les échanges théâtraux internationaux et d'ouvrir les frontières artistiques, puis de l'Institut international du théâtre à partir de 1948, sous l'égide de l'UNESCO et d'ambassades étrangères, avec pour mission de « promouvoir l'échange international de la connaissance et de la pratique des arts du théâtre »². L'enjeu est alors de surmonter le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et d'accompagner la reconstruction d'un monde plus solidaire par une programmation théâtrale visant à impulser un grand élan de solidarité et de coopération culturelle et artistique internationale : connaissance des cultures du monde, échanges interculturels et circulation internationale des troupes et des artistes sont à l'ordre du jour. Une mission qui ne cessera de se renforcer, à mesure que les relations internationales et la géopolitique se polarisent à la faveur de la Guerre Froide, dressant un mur en apparence infranchissable entre l'Est et l'Ouest du continent européen.

Un des leviers de cette ambition sera le Théâtre des Nations fondé par Aman Maistre-Julien, alors directeur du théâtre Sarah Bernhardt, et Claude Planson, premier secrétaire du Théâtre national populaire de Jean Vilar, dont l'ambition utopique est de « Réconcilier les peuples par leur culture » (Aslan, 2009). À partir de 1956, ils reprennent un Festival international d'art dramatique de la ville de Paris créé deux ans auparavant et, sous le label de Théâtre des Nations, programment des spectacles internationaux dans des théâtres parisiens (au théâtre Sarah Bernhardt, puis à partir de 1966 au théâtre de l'Odéon, sous l'impulsion de Jean-Louis Barrault, et dans d'autres salles telles que le théâtre de Récamier, le théâtre du Vieux-Colombier ou le Théâtre de Lutèce). Dès la première saison, en partenariat avec les institutions culturelles françaises, quinze nations sont représentées, toutes européennes, à l'exception d'Israël.

C'est, pendant une quinzaine d'années, la principale vitrine du théâtre international dans le monde, révélant les nouveaux langages scéniques, dramaturgiques et scénographiques de spectacles d'avant-garde issus de différentes traditions nationales. Le Théâtre des Nations fait découvrir au public parisien une programmation hybride mêlant théâtre, chant, danse, ballet, opéra, happening, *nô* chinois, ou encore *kabuki* japonais. Il accueille tour à tour le Berliner Ensemble avec *Mère Courage* de Brecht, mis en scène par l'auteur lui-même, l'Opéra de Pékin, le Kabuki et le Théâtre d'Art de Moscou, le Bugtheater de Vienne, le Deutsches Theater de RFA, le Théâtre national de Grèce, le Théâtre national de Pologne, le Piccolo Teatro ou la Royal Shakespeare Company. Certaines créations sont des événements, comme le spectacle

1. Voir Fiche méthode 11 « L'appel de l'étranger ».

2. Cité par Quentin Fondu (2023), « L'Institut international du théâtre (1948-1967). Note sur l'internationalisation du champ théâtral », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°246-247, 1-2, pp. 118-129.

The Connection du Living Theatre en 1961, qui crée un véritable choc en représentant un *happening* sans intrigue ni action avec des acteurs inspirés par les conceptions du théâtre comme transe développées bien plus tôt par Antonin Artaud. On retrouve au programme du Théâtre des Nations les plus grandes figures de la mise en scène mondiale telles que le Polonais Jerzy Grotowski, l'Italien Giorgio Strehler, l'Allemand Bertolt Brecht, le britannique Peter Brook, l'Américain Frederic March venu de Broadway, ou encore le Suédois Ingmar Bergman...

Faisant écho au Théâtre des Nations, la ville de Nancy crée en 1963 le Festival mondial du théâtre universitaire, qui en 1968 devient Festival mondial du théâtre. Son fondateur n'est autre que Jack Lang, futur ministre de la Culture de François Mitterrand à partir de 1981. Quelques années plus tard, en 1972, c'est au tour de Michel Guy de créer le Festival d'Automne à Paris, prenant le relais du Théâtre des Nations. Il s'impose rapidement comme l'un des plus importants festivals d'Europe, mélangeant une programmation très contemporaine d'opéra, de théâtre, de danse, de musique, de performance, d'installations, d'arts plastiques, de cinéma, avec une dilection de plus en plus prononcée pour les formes spectaculaires extra-occidentales, en relation avec le Japon, la Chine, l'Australie, l'Afrique subsaharienne, les pays arabes... Le public parisien y découvre Merce Cunningham, Robert Wilson, Iannis Xenakis, Richard Foreman, Christian Boltanski, Luigi Nono, Bill Viola. En marge des spectacles s'initient des masters classes, *workshops*, ateliers et conférences destinés à innover la réflexion en études théâtrales. À partir de 1976, le Théâtre des Nations devient nomade et organise sous son égide un festival annuel dans une ville étrangère souhaitant l'accueillir, avec pour première saison délocalisée Varsovie en Pologne, et pour dernière saison, en 2008, Nanjing en Chine, et entretemps, une série de pays partenaires sur les cinq continents.

En parallèle, la Fédération internationale pour la recherche théâtrale, fondée en 1957 sous l'égide d'André Veinstein, a quant à elle contribué à développer la coopération internationale en matière de recherche théâtrale, impulsant des congrès et des séminaires annuels, favorisant la constitution de sociétés théâtrales, d'instituts d'études et de centres de ressources, de chaires internationales, de moyens de publications spécialisées tels que sa revue *Theatre Research International*, et d'outils de communications mutualisés indexés sur un « code international de catalogage des documents de théâtre » appelé de ses vœux par le comité exécutif réuni en session plénière à Vienne du 28 juin au 5 juillet 1959. Elle fédère aujourd'hui 44 pays issus de tous les continents. L'initiative peut aussi venir des artistes eux-mêmes, à l'instar du Centre international de recherche théâtrale, fondé par Peter Brook en 1970, rebaptisé quatre ans plus tard Centre international de créations théâtrales après son installation aux Bouffes du Nord.

_____ 5. UNE SCIENCE DU THÉÂTRE SANS FRONTIÈRES : _____ DE LA *THEATERWISSENSCHAFT* AUX *PERFORMANCE STUDIES*

Le champ de la recherche et de l'enseignement en études théâtrales est profondément marqué par cette conception cosmopolite des arts du spectacle. L'analyse comparative

de l'émergence des études théâtrales dans différents contextes socio-culturels, économiques et politiques, éclaire les spécificités de cette discipline hybride, envisagée à l'aune de ses articulations critiques. Alors que les *Theaterwissenschaft* allemandes et européennes se sont polarisées sur l'opposition entre écriture dramatique et écriture scénique, les *performance studies* anglo-saxonnes ont esquissé une autre ligne de partage entre le théâtre, conçu comme un art de l'imitation visant la représentation du monde, et la performance, perçue comme une action menée selon un temps et dans un espace dédiés, mettant en coprésence performeurs et spectateurs.

Ces deux modèles disciplinaires s'opposent également entre eux sur les finalités mêmes de la connaissance théâtrale et définissent deux paradigmes : alors que les *Theaterwissenschaft*, héritières de la conception d'une science désintéressée du naturaliste et géographe Alexandre Von Humboldt, militent en faveur d'une recherche fondamentale et théorique dissociée de toute implication pratique immédiate, les *performance studies*, inspirées par le courant pragmatiste anglo-saxon, revendiquent une recherche scientifique appliquée (*practice as research*, pratique comme recherche), en prise directe avec la professionnalisation et largement ouverte sur le milieu, à l'exemple des ateliers d'écriture créative (*creative writing*) des départements de littérature.

La chronologie des faits s'avère des plus révélatrices. Dans le monde occidental, l'Allemagne fait figure de pionnière dans le long et difficile processus de légitimation de ce champ de savoir contesté, en créant la *Theaterwissenschaft*. Le terme apparaît dès 1926 sous la plume d'Hans Knudsen, dans un manuel intitulé *Das Studium des Theaterwissenschaft, Handbuch für das Hochschulstudium in Deutschland : Ein Führer für ausländische Studenten*, publié à Berlin chez un éditeur scolaire. L'ambition de ce volume programmatique se décèle dès son sous-titre, dont la vocation est de servir de « guide pour les étudiants étrangers ». L'auteur décrit cette science nouvelle comme une « tête de Janus » imbriquée entre université et théâtre.

Alors que la Révolution de novembre 1918 a porté au pouvoir le régime démocratique et progressiste de la République de Weimar, s'institutionnalise en 1923 au sein du *Theaterwissenschaft Institut* de Berlin une discipline, qui se dote rapidement d'une revue. L'institut est placé sous la direction de Max Hermann, historien de la littérature allemande, professeur d'études germaniques, qui depuis 1900 prodiguait des cours d'études théâtrales dans l'Institut de Germanistik. Il ouvre la voie à un changement de paradigme qu'on a pu qualifier de *performative turn* (Fischer-Lichte, 2008, p. 22) : il marque le passage d'un mode d'appréhension du fait théâtral centré sur l'œuvre littéraire, le répertoire dramatique, l'archive et les ressources textuelles, vers une conception plus dynamique et éphémère du théâtre, envisagé comme représentation, spectacle, performance, autrement dit à partir de ses conditions spécifiques de production et de réception.

L'institut allemand est solidement soutenu par une Société des amis et des mécènes qui compte plus de 200 membres actifs, parmi lesquels le célèbre metteur en scène Max Reinhardt, mais aussi des dramaturges, auteurs, compositeurs, chefs d'orchestre, ou encore directeurs de théâtres. Dans son discours du 27 juin 1920 intitulé « Sur les tâches d'un institut des sciences du théâtre », Hermann expose les bases indissociablement scientifiques et artistiques sur lesquelles il envisage la *Theaterwissenschaft*, présentée comme une science « parfaitement distincte », qui

selon lui « se situe à la frontière la plus vivante entre théorie et pratique, synthèse et analyse ». Il conclut sur un ton prophétique, non sans une certaine emphase : « Une science vivante pénètre actuellement dans nos universités poussiéreuses. Et elle est tout aussi importante pour le théâtre ». Intimement liée aux courants modernistes, cette « science du théâtre » qui forme les dramaturges, les metteurs en scène, mais pas les artistes-interprètes, essuie d'emblée un double tir de barrage : celui des artistes, rétifs à abandonner la mythologie du don et du talent pour reconnaître le labeur et l'apprentissage au fondement de leur profession ; celui des professeurs des universités de disciplines plus classiques enclins à regarder avec mépris ce nouveau rapport à un savoir associé à la création.

Ce premier institut berlinois de science du théâtre, tout comme ceux de Cologne et de Munich à la même époque, contribue à poser les bases d'une discipline orientée vers un « objectif pratique » où le scientifique et l'artiste scellent à la faveur des circonstances une alliance tactique inédite : « chacun s'appuie sur l'autre, chacun puise sa légitimité en l'autre », résume Herbert Ihering en 1929 dans son ouvrage sur *Reinhardt/Jesner/Piscator ou la mort du classique*. En France à la même époque, rien de semblable, en dépit de la constitution du Cartel des quatre sous l'impulsion de Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty et Georges Pitoëff précisément en 1927, à une époque où la mise en scène et le monde du spectacle sont encore loin de connaître leurs lettres de noblesse et d'avoir droit de cité au sein des établissements de savoir. La *Theaterwissenschaft*, lorsqu'elle se développera après la Seconde Guerre mondiale dans les deux Allemagne, à l'Ouest comme à l'Est, s'appuiera sur ces devanciers dont les pères fondateurs font encore défaut en France et en Europe.

Le devenir des études théâtrales dans le monde reste profondément marqué par les origines de cette science impure au regard de l'ordre disciplinaire, qui en font une discipline interstitielle (Fondu, 2021), réticente à l'égard de l'impératif d'autonomie du savoir qui est le propre de la science normale, fonctionnant par séparation et par différenciation. Rien de tout cela n'existe dans les études théâtrales, qui reconnaissent la coexistence en leur sein d'enjeux scientifiques, esthétiques, culturels, économiques, sociaux et politiques.

L'autre grand modèle étranger en matière d'études théâtrales est issu du monde anglo-saxon, tout particulièrement des universités nord-américaines, britanniques et australiennes, alors que le terme « performer » provient à l'origine du français. L'attrait pour la performance aux États-Unis tient au culte du *speech*, en relation avec le protestantisme qui accorde au sermon la place centrale tenue par la liturgie (le cérémonial) au sein du catholicisme. L'aisance verbale publique est dans ce pays, pour des raisons historiques et culturelles, l'un des fondements de la socialité (*to be social*) et un signe ostensible d'une bonne éducation qui a atteint son apogée sous la présidence de Barack Obama. Le trumpisme est la forme populiste de ce *speech and drama* d'une redoutable efficacité performative, bien que dévoyée.

Les *performance studies* aux États-Unis ont bénéficié d'un développement particulier, en raison de l'importance de la pratique du théâtre au sein des communautés ethniques et des universités – au même titre que le sport – fruit de leur association initiale à l'art oratoire. Le *Public Speaking Department*, fondé au XIX^e siècle à l'University of Wisconsin-Madison, devient *Department of Speech* en 1920, avant de proposer une formation en *Theatre and Drama*. De ce fait, nombre d'universités

disposent de départements spécialisés dont l'intitulé est significatif : *Speech and Drama Department*. Cette appellation perdure aujourd'hui dans plusieurs pays anglophones, ainsi que dans les intitulés bilingues de plusieurs universités, asiatiques en particulier.

Dès 1937 s'était ouvert l'un des tout premiers départements de théâtre, à l'initiative du docteur Monroe Lippmann, le Theater Department de la Tulane University, dans l'état américain de la Nouvelle-Orléans, puis un département de *performance studies* à New York à partir de 1960. Différents départements universitaires spécialisés avaient déjà, au fil du temps, été placés sous diverses appellations auparavant. Le terme générique d'études théâtrales fait place à plusieurs dénominations : *Department of Dramatic Art*, *Drama Department*, *Theatre Department*, *Department of Performing Arts*, et plus récemment *Department of Performance Studies*. Plusieurs revendiquent d'avoir été les pionnières des études théâtrales. L'University of North Carolina at Chapel Hill, par exemple, déclare : « We have the honor of being the second oldest established theater department in the country, founded in 1925¹ ». En Grande-Bretagne, la Société pour la recherche théâtrale a quant à elle organisé en 1955 une conférence internationale qui a donné naissance deux ans plus tard à la Fédération internationale de recherche théâtrale. Mais c'est surtout dans les années 1980 que se développent vraiment les *performance studies*, directement inspirées par la *performance theory*. Elles opèrent elles aussi leur *performative turn* et essaient dans le monde occidental une perspective interdisciplinaire inspirée par l'anthropologie de la performance.

Le postulat de cette science nouvelle est fortement inspiré par l'interactionnisme symbolique de sociologues de l'École de Chicago tels qu'Erving Goffman et son fameux ouvrage *The Presentation of Self In Everyday Life* (1956), dont la traduction en français reprend improprement la métaphore théâtrale éculée des *Mises en scènes de la vie quotidienne*, publiées en 1973, plus tard d'Howard Becker et ses *Mondes de l'art*, publiés en 1982, envisageant toute œuvre d'art comme le fruit d'une action collective, délibérée ou non. Howard Becker inspirait déjà ce courant disciplinaire alors qu'il était professeur de sociologie à Northwestern University, lorsqu'à l'invitation de Dwight Conquergood professeur au *Performance Studies Department*, il enseigna entre 1989 et 1991 un cours intitulé « Performing Social Science ». Mort prématurément, Dwight Conquergood est considéré comme l'un des pionniers des *performances studies*. Bien avant eux, Victor Turner a joué un rôle décisif dans la construction de la *performance theory*, notamment à travers la notion d'*homo performans* définie dans son article « The Anthropology of Performance » publié en 1987². Goffman, quant à lui, affirme que toute activité humaine relève d'une dimension spectaculaire et comporte une forme de théâtralité intrinsèque. La performance ne se limite ni aux spectacles, ni même aux œuvres esthétiques, elle s'étend à toute activité de la vie sociale, dès lors qu'elle s'accomplit sous les yeux d'un public, quel que soit son niveau d'attention à l'événement en train de se produire.

1. <https://drama.unc.edu/>

2. Voir Chapitre 8.