

# Études théâtrales et conscience critique: un enseignement des deux côtés du Rhin

Romain Jobez

*Université de Poitiers*

À contre-courant de la baisse des effectifs dans les filières universitaires de Sciences Humaines traditionnelles, le succès des départements d'Arts du Spectacle, comprenant l'enseignement en Études théâtrales et cinématographiques, n'a cessé de s'affirmer au cours de la décennie passée. Faisant face à un effectif de plus en plus considérable d'étudiants, les enseignants de ces filières encore récentes dans le paysage universitaire européen, n'ont pu, jusqu'à présent, engager de réflexion épistémologique sur leur propre discipline, souvent forcés de composer dans l'urgence avec leurs collègues des disciplines littéraires traditionnelles en perte de vitesse. Or, il nous semble plus que jamais urgent de faire le point sur les Études théâtrales afin d'en renouveler la légitimité alors que, de toutes parts, les critiques affluent au sujet d'une prétendue crise des Sciences Humaines. Au-delà des débats idéologiques récurrents, les lignes qui vont suivre voudraient être un modeste retour d'expérience et le début d'une prise de conscience critique qui, on le verra, est sans doute le propre de notre discipline.

## *L'étrange nom d'Études théâtrales*

Rares ont été jusqu'à présent les tentatives d'en donner une définition concise et précise, propre à asseoir sa légitimité au sein de l'institution universitaire et scientifique. Parce qu'elles situent de manière transversale à cette dernière, les Études théâtrales ne peuvent se défaire, dans le meilleur des cas, d'une réputation d'hybridité au service d'un champ de recherche et d'enseignement qui, au mieux, paraît au regard des observateurs étrangers à celui-ci comme relevant d'une côte mal taillée. Il n'est pas jusqu'aux meilleurs spécialistes de ce domaine qui n'éprouvent une certaine gêne pour expliquer la démarche fondant les Études théâtrales. C'est notamment le cas de Patrice Pavis qui, dans son *Dictionnaire du théâtre*, définit celles-ci de la manière suivante: «*Les études théâtrales – ce terme est peut-être le*

*moins mauvais de tous – s'affirment d'entrée contre la littérature (et donc le drame écrit) pour poser leur différence radicale: leur appartenance au monde de la scène, de la représentation, des arts du spectacle.*<sup>1</sup> Ainsi, notre discipline doit se garder d'emblée d'un double danger: d'une part, elle doit se départir d'une trop grande proximité avec les enseignements littéraires, rendue souvent difficile par la cohabitation *de facto* avec ceux-ci au sein d'une seule et même faculté, de l'autre, elle doit, contre ces derniers, réaffirmer sans cesse la solidité de son objet d'étude alors que le théâtre, pour reprendre l'expression de Georges Banu est un «*art de l'éphémère*»<sup>2</sup>. Autrement dit, en navigant entre ces écueils, les Études théâtrales doivent réussir le grand écart entre le texte de théâtre, au statut comme on le sait de plus en plus problématique et qu'elles se disputent aux spécialistes en tous genres de la littérature, et sa représentation, qui n'a de cesse de se renouveler dans des formes de plus en plus originales et polymorphes. Cerner le fait théâtral, sans préjuger même d'une terminologie qui lui rende objectivement justice, mobilise donc une série de compétences difficiles à rassembler: «*La difficulté n'est pas de spécifier et de spécialiser le savoir, mais d'en assurer l'homogénéité d'une branche à l'autre et d'être encore en mesure de conforter et de féconder des savoirs partiels.*»<sup>3</sup>

À ce qui paraît *a priori* relever d'une haute exigence d'interdisciplinarité, des esprits chagrins n'auront pas tôt fait d'opposer le risque d'un éclatement de notre discipline: «*Parallèlement au danger d'ultraspécialisation et d'autonomie d'un domaine d'étude, il existe un danger, tout aussi réel, de dissolution des études théâtrales dans des disciplines ou des méthodologies beaucoup plus larges, qui n'appartiennent plus à l'esthétique [...]*»<sup>4</sup> Là encore, c'est son exigence de scientificité qui est en jeu et nécessite de revenir sur la démarche fondatrice de notre discipline.

### *Origine de la théâtreologie*

Les Études théâtrales se sont constituées de manière récente au sein des savoirs académiques. Elles doivent leur institutionnalisation à l'énergie d'un seul homme, le professeur Max Herrmann (1865-1942) qui fonda dans le Berlin de l'entre-deux-guerres le premier institut du genre. Son œuvre apparaît rétrospectivement d'autant plus héroïque qu'en raison de ses origines juives, Herrmann ne fut titularisé dans sa chaire qu'à l'âge de 65

<sup>1</sup> Patrice Pavis article «Études théâtrales», *Dictionnaire du théâtre*, sixième édition, Paris, Armand Collin, 2002.

<sup>2</sup> Georges Banu: *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987.

<sup>3</sup> Patrice Pavis: *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

ans et dû souffrir dans sa chair les persécutions nazies puisqu'il mourut en déportation à Theresienstadt.

La *Theaterwissenschaft*, cette «science du théâtre» que d'aucuns appellent en français la théâtrologie, apparaît dans les enseignements de l'université de la capitale allemande à partir de l'année 1920. Elle répond à des besoins de formation particuliers, exposés de manière très précise par le père fondateur de la discipline dans un mémoire adressé au ministre de l'Instruction de la toute jeune république de Weimar: «[...] il doit être possible, voire nécessaire d'offrir aux futurs metteurs en scènes et dramaturges la formation scientifique initiale à leur métier, que réclament depuis longtemps les milieux concernés et que cherchent presque toujours en vain les étudiants à l'université; c'est là que les futurs critiques dramatiques doivent recevoir l'enseignement systématique dont le défaut a conduit la critique théâtrale actuelle à un niveau autrement plus bas que celui de la critique littéraire, musicale et artistique telle que l'université en favorise le développement.»<sup>5</sup> À la lecture de ce texte, il est frappant de noter l'exigence critique dont se revendique Herrmann et qui, à elle seule, justifie la nécessité de fonder une discipline se situant au carrefour entre théorie et pratique, puisqu'il ne s'agit pas «d'acclimater le conservatoire tel qu'il existe de manière propre à l'université, d'y former de manière le futur acteur [...]»<sup>6</sup> Il y a donc là autant de caractéristiques toujours actuelles de l'*eksis* propre aux Études théâtrales telles qu'elles sont enseignées en France.

La capacité d'aller au plus près de la pratique du théâtre, d'aller jusqu'au bord du plateau, sans pour autant l'investir de façon exclusive, répond par ailleurs à une démarche scientifique innovante du temps de Herrmann et qui, du reste, n'a pas perdu de son actualité. Il faut en effet se souvenir que celui-ci est un disciple de Wilhelm Dilthey, le grand rénovateur de l'herméneutique à la fin du XIXe siècle; c'est à ce titre qu'il introduit alors l'idée d'un rapport critique et somme toute distancié à l'objet théâtral, considéré toutefois de manière empathique. Patrice Pavis, en définissant notre discipline, s'en remet *in fine* aux mêmes critères que ceux énoncés par l'auteur de *La naissance de l'herméneutique*: «Ce qu'on est en droit d'attendre d'un enseignement universitaire, ce n'est pas l'universalité et la globalité d'un savoir, mais, du moins, la réflexion épistémologique sur les conditions de validité d'une connaissance sur telle ou telle composante de l'œuvre dramatique ou théâtrale et sur l'activité théâtrale sous toutes ses formes.»<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Lettre au ministre de l'Instruction demandant l'ouverture d'un Institut d'Études théâtrales. Citée d'après Stefan Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen, Niemeyer, 1998.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Patrice Pavis: *op. cit.*

*Distanciation théâtrale et distance critique au théâtre*

De cette nouvelle approche du théâtre naît une nouvelle conception de celui-ci, laquelle va à son tour changer la philosophie des Études théâtrales. Bertolt Brecht – et comment ne pourrait-il en être autrement? – permet de faire le lien entre démarche théorique et avancées pratiques. Il faut en effet se souvenir que le père du théâtre épique et du *Lehrstück*, tout comme Erwin Piscator, étudia à Munich auprès d'Artur Kutscher (1878-1960), professeur d'Études théâtrales formé par Max Herrmann<sup>8</sup>. C'est parce qu'une science critique du théâtre, la *Theaterwissenschaft*, s'était constituée que le modèle brechtien de remise en cause du dogmatisme théorique aristotélicien réussit à s'imposer sur les scènes européennes, nourrissant en retour de nouvelles conceptions du fait théâtral.

La venue à Paris du Berliner Ensemble, créant le 9 juin 1954 au théâtre Sarah Bernhardt *Mère Courage*, est un événement marquant pour les futurs acteurs des Études théâtrales françaises. Parmi eux, Roland Barthes et Bernard Dort, animateurs de la revue *Théâtre populaire*, laquelle consacra un numéro entier aux représentations parisiennes de la troupe de Brecht<sup>9</sup>. Par la suite, le premier écrivit sur l'œuvre de Racine ce qui demeure le premier essai dramaturgique moderne tandis que le second, auteur d'un *Corneille dramaturge* dans le même esprit, allait devenir l'une des figures tutélaires de l'Institut d'Études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, formant de nombreux enseignants de notre discipline actifs encore aujourd'hui au sein de l'université française<sup>10</sup>. Pour que celle-ci leur ouvre ses portes, il aura fallu libérer le texte de théâtre de l'emprise de la critique classique, comme en témoigne la querelle entre le sorbonnard d'ancienne école Raymond Picard et Roland Barthes à propos de son *Sur Racine*. Les pièces du tragédien français, emblème du Classicisme, y sont désacralisées, rendues à l'espace théâtral, transformées en un matériau dramaturgique sur lequel il s'agit d'avoir un point de vue critique surplombant: «*Comme pour le théâtre antique, ce théâtre nous concerne bien plus et bien mieux par son étrangeté que par sa familiarité: son rapport à nous, c'est sa distance. Si nous voulons garder Racine, éloignons-le.*»<sup>11</sup> Barthes appelle de ses vœux une libération du vers racinien dans l'espace du plateau, jouant ainsi le rôle de passeur entre public et metteur en scène, pour finir endosser les

<sup>8</sup> Voir Artur Kutscher: *Der Theaterprofessor*, Munich, Ehrenwirth, 1960.

<sup>9</sup> Voir Daniel Mortier: *Celui qui dit oui ou celui qui dit non ou la Réception de Brecht en France, 1945-1956*, Genève, Paris, Slatkine – Champion, 1986.

<sup>10</sup> Voir Chantal Meyer-Plantureux: *Bernard Dort: un intellectuel singulier*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>11</sup> Roland Barthes: *Sur Racine*, in *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Seuil, 2002, p. 51-196, ici p. 174.

fonctions du dramaturge: «[...] la signification d'une tragédie pour un spectateur du XVII<sup>e</sup> siècle ne saurait être qu'une mise en appétit pour un homme d'aujourd'hui.»<sup>12</sup> Ainsi, il accomplit le travail préparatoire à la mise en scène, redonnant à la pièce son potentiel de représentation, une fois libérée des différentes strates herméneutiques qui faisaient écran entre l'époque de sa création et la nôtre.

Bernard Dort, dans son enseignement, se sera livré au même travail d'analyse dramaturgique, d'abord à la Sorbonne Nouvelle, puis au Conservatoire, attirant un public autant constitué d'universitaires que de futurs hommes de théâtre, à l'instar de Patrice Chéreau, qui, jeune étudiant en licence d'allemand en 1963, alla, sur le conseil de son ami Jean-Pierre Vincent, suivre les cours de l'auteur de *Lectures de Brecht*. Somme toute, le renouvellement du théâtre en France s'est nourri d'une réflexion universitaire sur celui-ci.

### *Dramaturgie à venir*

Parce qu'elles nourrissent la conscience critique, en faisant le lien entre théorie et pratique, les Études théâtrales forment donc au mode de pensée du dramaturge. Elles accompagnent en situation d'enseignement le passage du texte de la pièce, lu comme à la table de répétition, dans sa transformation et son redéploiement dans l'espace de jeu et le temps de la représentation qui, s'ils demeurent virtuels, sont pensés comme un théâtre à venir. En retour, l'atteinte d'un haut niveau d'abstraction peut nourrir une pratique concrète qui déplace le centre de gravité entre le texte et sa représentation, la seconde prenant le pas sur le premier souvent réduit à un simplement matériau.

Dès lors, il est possible et même nécessaire de repenser l'interaction entre enseignement et pratique théâtrale. Celle-ci a changé en interaction avec celui-là. L'éveil à la conscience critique, le maniement de la dialectique brechtienne entre forme et fond a fini par dépasser la conception utopique d'un théâtre épique tel que rêvé par l'auteur de *Mère Courage*. À la fin des années soixante est apparu un théâtre qualifié par l'universitaire Andrej Wirth de postbrechtien<sup>13</sup>. Il consistait à mettre en pratique la théorie du *Petit organon* et allait donner naissance à ce que Hans-Thies Lehmann, lui-même élève de Wirth, allait appeler le «postdramatique»<sup>14</sup>. Devant ces

<sup>12</sup> Roland Barthes: Interview au Figaro Littéraire, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 750-753, ici p. 752.

<sup>13</sup> Andrej Wirth: «Le théâtre postbrechtien», in *Théâtre/Public*, n.° 40-41, 1981, p. 34-37.

<sup>14</sup> Voir notre article: «La double séquence du spectateur. Sur le *Théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann», in *Critique*, n.° 699-700, août-septembre 2005, p. 572-583.

transformations esthétiques, il n'était plus possible de pratiquer l'enseignement des Études théâtrales dans le sens d'une théorie dramaturgique traditionnelle. C'est ainsi que Wirth allait fonder à Giessen l'*Institut für Angewandte Theaterwissenschaft*, soit un Institut d'Études théâtrales appliquées, caractérisé, d'une part, par un renforcement de la pratique grâce au cours dispensés en qualité de professeurs invités par des personnalités comme Bob Wilson ou Heiner Müller, et de l'autre, par une ouverture à la pensée déconstructiviste française. De ce que d'aucuns appellent «L'école de Giessen», qui du reste fêtera ses vingt-cinq ans l'année prochaine, sont sortis des artistes aussi divers que René Pollesch, Stefan Kaegi ou encore le collectif Rimini Protokoll, le premier invité au Festival d'Avignon il y a deux ans, les deux autres lors de l'édition 2006. À propos de ce dernier, l'on connaît l'ampleur de la polémique déclenchée l'année dernière par la venue de Jan Fabre dans la cour d'honneur du Palais de Papes<sup>15</sup>.

Aussi apparaît-il plus que jamais nécessaire de donner au public les clés de compréhension du spectacle vivant. Or c'est là, semble-t-il, que le dramaturge doit entrer en scène. Joseph Danan, qui joue ce rôle auprès d'Alain Bézu au théâtre de Rouen, tout en enseignant par ailleurs les Études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle, explique en ces termes sa mission: «[...] dès lors qu'on propose un passage à la scène, doivent être mis en œuvre un certain nombre de procédures qui s'interposent entre le texte et le spectateur. Dès lors qu'il y a acte de mise en scène, il y a du signe, fût-il ouvert et instable. À partir de là se pose très concrètement la question de la fermeture. Et laisser la plus grande liberté et la plus grande ouverture au spectateur suppose aussi de faire des choix qui vont baliser le sens de la pièce d'une manière ou d'une autre.»<sup>16</sup> Dramaturgie et pédagogie se rejoignent car elles participent d'une même maïeutique; la figure de l'homme de théâtre et celle de l'enseignant se confondent puisque le passage du texte à sa représentation se construit sur un chemin emprunté tout autant par l'étudiant que le spectateur. Plus que jamais, il s'agit de les éveiller tous les deux à leur propre conscience critique.

Le renouvellement de l'enseignement des Études théâtrales passe donc par un développement de la formation dramaturgique. La professionnalisation des cursus universitaires, censée faire revenir les étudiants au sein des Facultés de Lettres, y invite naturellement, même si la mise en place d'une formation pratique nécessite souvent, de la part du corps enseignant, un investissement sans commune mesure avec la mise en place d'une production théâtrale. En France, seule l'université de Paris 10 – Nanterre

<sup>15</sup> Voir Georges Banu et Bruno Tackels: *Le cas Avignon 2005: regards critiques*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.

<sup>16</sup> Joseph Danan: Entretien avec Christian Biet, in *Critique*, n.° 699-700, août-septembre 2005, p. 618-626, ici p. 621.

forme depuis deux ans des dramaturges et metteurs en scène. L'université de Poitiers va la rejoindre dès la rentrée de septembre 2006: il s'agit avant tout, pour l'équipe pédagogique dont nous faisons partie, de maintenir l'existence d'un enseignement en Études théâtrales dans un environnement à la périphérie du centralisme parisien. La venue de professionnels qui conduiront des ateliers auxquels participeront des apprentis dramaturges recrutés sur dossier au niveau national constituera ainsi l'épine dorsale de notre département d'Arts du Spectacle. Nous pourrions donc faire venir un public étudiant qui autrement serait attiré par le prestige d'établissements comme celui de la Sorbonne Nouvelle.

La conscience critique propre à notre discipline doit donc circuler de l'enseignant à l'étudiant, du dramaturge au spectateur. Le message qui se transmet de l'un à l'autre est le suivant: «[...] le théâtre donne à voir et réalise la scène esthétique, juridique et sociale du monde tout entier, à partir d'un exemple complexe.»<sup>17</sup> L'ouverture sur le monde que nous professons vise donc à former des citoyens engagés qui trouvent matière à réflexion à travers l'objet théâtral. C'est pourquoi il est plus que jamais nécessaire de répondre à la demande en matière de formation en Études théâtrales.

---

<sup>17</sup> Christian Biet et Christophe Triau: *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Folio, 2006.